



HAL
open science

Flux et reflux sur l'Atlantique Sud : la réception de Pelourinho, de Tierno Monénembo, et de Verre Cassé, d'Alain Mabanckou, au Brésil

Mirella Do Carmo Botaro

► **To cite this version:**

Mirella Do Carmo Botaro. Flux et reflux sur l'Atlantique Sud : la réception de Pelourinho, de Tierno Monénembo, et de Verre Cassé, d'Alain Mabanckou, au Brésil. Littératures. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL076 . tel-03952650

HAL Id: tel-03952650

<https://theses.hal.science/tel-03952650v1>

Submitted on 23 Jan 2023

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques
Contemporains

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone

Présentée et soutenue par :

Mirella DO CARMO BOTARO

Le : 06 décembre 2022

Flux et reflux dans l'Atlantique Sud

La traduction de *Pelourinho*, de Tierno Monénembo, et de
Verre Cassé, d'Alain Mabanckou, au Brésil.

Sous la direction de :

M. Michel RIAUDEL – Professeur des universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme. Marcia AGUIAR – Professeur, Universidade federal de São Paulo
Mme. Véronique BONNET – Maître de conférences, Université Sorbonne Paris Nord
M. Nazir Ahmed CAN – Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona
Mme. Rita CHAVES – Professeur, Universidade de São Paulo
M. Xavier GARNIER – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle
M. Michel RIAUDEL – Professeur, Sorbonne Université

*“As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só
pessoa”*

Machado de Assis, *Memorial de Aires*.

À ma mère qui, en plus, m'a offert des livres.

Remerciements

L'écriture de la thèse a été pour moi un exercice éprouvant. Je me suis perdue quelques fois, j'ai dû revenir en arrière, écrire et effacer, interroger et défaire mes certitudes, croyant parfois ne pas être à la hauteur de la tâche. Si aujourd'hui ce travail est abouti, je le dois surtout à celui qui le premier a cru que j'en étais capable, Michel Riaudel, mon directeur de thèse. Je le remercie pour sa présence, sa disponibilité, pour l'interlocution constante du début à la fin du doctorat. Pour me lire et relire avec autant d'attention, de rigueur et de dévouement. Pour son franc parler, sa patience, sa générosité intellectuelle et humaine. Pour m'avoir appris à faire de la recherche et pour m'avoir soutenue dans les moments difficiles de la vie, obrigada!

Ma plus grande gratitude s'adresse à la CAPES, institution du gouvernement brésilien qui, sous la présidence de Dilma Rousseff, m'a concédé une bourse de quatre ans pour entamer mon doctorat en France.

Je tiens aussi à remercier l'École Doctorale Ed4 de Sorbonne Université pour m'avoir financé plusieurs déplacements à des colloques, notamment en Côte d'Ivoire et au Cameroun, où j'ai vécu des expériences uniques et inoubliables de tous les points de vue. À Maria-Benedita Basto et à Alberto da Silva, membres de mon comité de suivi, pour leurs conseils qui m'ont aidé à avancer. À mes étudiants de Sorbonne Université, pour m'avoir autant appris tout en me montrant ma vocation à l'enseignement.

Merci à Rita Chaves, pour m'accueillir chez elle lorsque je venais à peine de m'inscrire en thèse, pour parler de mon projet. À Véronique Bonnet, pour m'avoir encouragée à poursuivre dans cette voie, et aussi pour nos échanges, nos passions communes.

Enfin, cette thèse doit beaucoup au soutien inconditionnel de ma famille.

A minha mãe, por zelar por meus estudos e apoiar minhas escolhas, por ser meu porto-seguro, por tudo e por tanto. Ao meu irmão Junior pela generosidade sem medida, pelo companheirismo e amizade que resiste à distância e às diferenças. A Letícia, por ser família também. Aos meus sobrinhos Rosa, Jessé e Ana Célia, pela ternura e alegria genuínas da infância. A minha tia Dê, pelo cuidado e carinho que sempre teve comigo.

À la famille Istoan, pour m'accueillir en Roumanie, où je me suis toujours sentie chez moi. Pour leur dévouement envers Valentin qui m'a permis de clôturer ce travail en toute sérénité.

Aux amis que ce doctorat m'a donnés, un autre versant de ma famille en France

A Deyse, por estar sempre perto, e tão intensamente. A Raquel, por nossa afinidade e parceria, pelas discussões e leituras despreziosas que tantas vezes reconfiguraram meu olhar. A Dani pelas acolhidas em Poitiers, por dividir comigo as dores e delícias do doutorado e da maternidade. A Maria, companheira de biblioteca e primeira a brindar comigo o fim desta longa aventura. Ao Mateus, pela leitura rigorosa de boa parte deste trabalho. Ao Val, pelas trocas sempre tão ricas, pela escuta, pelos conselhos, por acreditar em mim. Ao Didi, pelos passeios nas feiras de Belleville e por todo o afeto que resultou dali. A Mimi, porque nesses anos todos de França me traz sempre para mais perto do Brasil.

À Enora, mon âme sœur, pour sa tendresse et sa franchise, son soutien et ses nombreuses relectures. À Tatjana, Catherine, Fosca et Annette pour notre bon vieux temps à Lyon, à Magda, pour ce que nous vivons encore. À Alex, pour nos débuts à Lyon, sa compagnie, ses conseils très justes, pour m'avoir encouragé à écrire le projet de cette thèse. A Jardel, pour les chemins qui nous mènent toujours en France ensemble.

À Rocío, pour cet après-midi où nous dansions dans un bar à Abidjan, pour nos aventures écrites à quatre mains dans un journal intime à Yaoundé. De ces voyages je garde un souvenir chaleureux.

A Nelli, Natasha e Julia, amigas-irmãs, por nossos anos na USP que definitivamente me transformaram, pelo afeto que se renova em novos contextos, mas em todos os momentos da vida. Ao Acauam, pelos escritos que me inspiram tanto. A Laura, pelas preciosas dicas literárias, a Paula, Elisa e Rafa, pelo samba.

À Matei, mon amour, pour prendre soin de moi, pour être toujours là, pour être ma famille.

Ao meu filho Valentin, por me dar tanta vida.

Introduction

La traite des esclaves ayant importé dans les différents pays des Amériques et des Antilles des Noirs provenant des régions les plus diverses de l’Afrique, il aurait pu résulter de leur rapprochement un mélange de mœurs et de coutumes complètement étrangères les unes aux autres. Au contraire, le jeu d’échanges commerciaux ayant établi des relations précises entre clients et fournisseurs de part et d’autre de l’Atlantique, des regroupements de nègres de certaines « nations » africaines se sont réalisés insensiblement dans quelques régions du Nouveau Monde¹.

Pierre Verger

[S]i les États-Unis sont à l’autre bout du monde, le Brésil est à l’autre rivage de l’Afrique. Les bateaux faisaient moins de quinze jours pour effectuer la traversée. Cela ne pouvait que favoriser les échanges²

Tierno Monénembo

On ne peut pas penser l’histoire de l’Afrique sans le Brésil, encore moins celle du Brésil sans l’Afrique. Les relations entre ces deux territoires, tissés au fil de plus de trois siècles de traite négrière et d’esclavage, ont laissé des marques profondes et incontestables dans la formation des sociétés brésiliennes et d’Afrique noire. D’ailleurs, nous ne pouvons pas oublier que l’Amérique latine et l’Afrique (actuelles) constituaient il y a bien longtemps des territoires continus qui ont peu à peu dérivé jusqu’à s’éloigner complètement l’un de l’autre. C’est dire qu’il s’agissait à l’origine d’un seul espace, la Pangée, qui signifie en grec ancien « toutes les terres » – πᾶν, « tout » et γαῖα, « terre ».

Bien qu’à partir du XV^e siècle l’expansion maritime et la constitution de l’Empire portugais déterminent la présence d’un « Nord » dans ces relations transatlantiques, un axe

¹ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, Paris, Mouton, 1968, p. 7.

² T. MONENEMBO, « Le festin brésilien », dans J.-B. Debret, L. F. de Alencastro et S. Gruzinski, *Rio de Janeiro: la ville métisse*, P. Straumann (éd.), Paris, Chandeigne, 2001, p. 105-130, p. 118.

« Sud-Sud » s'impose dès le siècle suivant dans les cartographies, comme l'attestent les travaux de Pierre Verger et de Luiz Felipe de Alencastro, respectivement consacrés aux circulations entre Bahia et le golfe du Bénin et entre le Brésil et l'Angola. D'après L. F. de Alencastro, le système d'exploitation soutenu par la couronne portugaise et associant la production de sucre et le travail africain favorisait des échanges entre producteurs sucriers (ou producteurs de manioc, de *cachaça* et de zinc) au Brésil et les marchands d'esclaves en Angola. Reliant une zone de production d'esclaves à l'est et une zone de reproduction esclavagiste à l'ouest, l'Atlantique Sud est devenu ainsi un espace « aterritorial » et « bipolaire » :

[...] la traite négrière ne se réduit pas au commerce de Noirs. Avec des retombées décisives sur la formation historique brésilienne, la traite façonne, bien au-delà du seul registre des opérations d'achat, de transport et de vente d'Africains, l'ensemble de l'économie, de la démographie, de la société et de la politique de l'Amérique portugaise³.

Avant que l'historien brésilien n'explore, dans *O Trato dos Viventes* [La traite des vivants] (2000), les circonstances politiques et économiques du rapprochement entre le Brésil et l'Angola, P. Verger mettait en lumière, déjà dans les années 1960, les liens entre Bahia et la « Côte de Mina⁴ ». Dans son ouvrage *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIe au XIXe siècle*⁵ (1968), l'ethnologue et photographe français attribue la présence prépondérante d'esclaves d'origine nagô-yoruba à Bahia – contrairement au reste du pays, où les provenances africaines sont variées –, au commerce du tabac de la côte occidentale, dont les Bahianais détiennent l'exclusivité.

Le progrès de la culture du tabac à Bahia au XVII^e siècle fut le facteur principal de l'établissement du cycle de la traite à la Côte de Mina. On ne saurait assez insister sur le

³ Dans l'original : « o trato negreiro não se reduz ao comércio de negros. De consequências decisivas, na formação histórica brasileira, o tráfico extrapola o registro das operações de compra, transporte e venda de africanos para moldar o conjunto da economia, da demografia, da sociedade e da política da América portuguesa. ». L. F. de Alencastro, *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 29. Toutes les traductions non référencées sont nôtres.

⁴ Pierre Verger appelle « Côte de Mina » « la partie de la baie du Bénin, comprise entre [la rivière] Volta et [la ville de] Cotonou » présentant quatre ports (Grand Popo, Ouidah, Jaquin et Apa) de la côte dahoméenne. P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Vingt ans après la publication de l'original, l'ouvrage sera traduit au Brésil par Tasso Gadzanis (Corrupio) sous le titre *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX*. Pour plus de souplesse, désormais nous citerons l'ouvrage comme *Flux et reflux*.

rôle joué par le tabac pour lier commercialement Bahia avec cette partie de la côte d'Afrique⁶,

affirmait-il dans *Flux et reflux*.

L'Atlantique Sud n'est donc pas seulement le lieu d'une fracture, ni celui d'un simple passage. Route de commerce d'esclaves et, avec eux, d'images, d'informations, d'expériences, d'idées et de modes de vie, il se retrouve à la confluence de sociétés, de systèmes politiques et de cultures. Par les contacts et les échanges qui s'y sont réalisés, cet espace océanique réunit deux versants complémentaires d'un système économique et social. De la nourriture, des techniques, des outils de travail, des habitudes, des religions et des cultures à part entière ont été emportés dans les voyages transatlantiques, configurant et reconfigurant les sociétés aux deux bords de l'océan, bien que liens économiques entre le Brésil et l'Afrique s'affaiblissent à la fin du XIX^e siècle.

Cette thèse de doctorat porte sur les circulations, les dialogues, les relations littéraires entre l'Afrique et le Brésil, que nous avons nommées, dans le sillage de Pierre Verger, « flux et reflux dans l'Atlantique Sud ». En effet, cette étude s'inscrit dans la continuité des échanges directs et bilatéraux entre l'Afrique et le Brésil, mais l'idée, cette fois-ci, est d'œuvrer à un champ d'études portant sur un réseau non pas commercial mais littéraire. Pour ce faire, nous avons adopté comme corpus et angle d'analyse la traduction de deux romans : *Pelourinho*, publié en 1995 par Tierno Monénembo, et *Verre Cassé*, publié dix ans plus tard, en 2005, par Alain Mabanckou.

⁶ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 28.

Quelques chiffres

La croyance selon laquelle nous vivons beaucoup plus loin de l’Afrique que nous ne l’imaginons peut être très utile, malgré les difficultés, pour nous convaincre de l’urgence de la connaître de près, comme une sorte d’utopie, notre utopie de chercheurs⁷

Rita Chaves

Le Brésil a été, de loin, le plus grand exportateur d’esclaves des Amériques. En conséquence, il a été la plus grande société esclavagiste de l’hémisphère occidental sur une durée de plus de trois cents ans. Entre la fin du XVI^e siècle et 1956, 12,8 millions de captifs africains ont été déportés vers les Amériques, parmi lesquels 4,8 millions, soit 46 % du total, vers les côtes brésiliennes. On estime en effet, malgré l’imprécision des chiffres⁸, qu’un tiers de la population africaine a quitté son continent pour être embarqué dans des bateaux négriers ; des 36 000 voyages effectués sur l’Atlantique, 14 910 avaient le Brésil comme destination, soit environ 70 % de tous les voyages réalisés.

Rien de surprenant à ce que les marques africaines soient toujours bien visibles au Brésil, et que les descendants d’Africains y portent encore à nos jours les stigmates de l’esclavage. Selon le dernier rapport diffusé par l’Institut brésilien de géographie et de statistique (IBGE), les Noirs constituent aujourd’hui plus de la moitié de la population brésilienne : ils sont 120 millions d’un total de 212 millions de Brésiliens, soit 55,8 % de la population⁹. Pourtant, ils occupent d’une certaine façon la place de l’esclave dans la société,

⁷ Dans l’original : “A crença de que vivemos muito mais apartados da África do que imaginamos pode ser muito útil para, a despeito das dificuldades, nos convencer da urgência de conhecê-la de perto, como uma espécie de utopia, a nossa utopia como pesquisadores”. R. CHAVES, « A pesquisa em torno das literaturas africanas de língua portuguesa: pontos para um balanço », *Revista Crioula*, n° 7, 2010 (en ligne : <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55236> ; consulté le 21 août 2022).

⁸ Ces données proviennent de la base de données Trans-Atlantic Slave Trade Database, (TSTD 2006, mis à jour en 2012), mais L. F. de Alencastro observe qu’elles peuvent être sous-estimées : elles ne prennent pas en compte la traite indirecte, et les chiffres relatifs aux XVI-XVII^{es} siècles sont volatiles. Elles ne considèrent pas, par exemple, les 6 900 esclaves arrivés clandestinement sur les côtes brésiliennes, entre 1850 et 1856. Cf. « Trans-Atlantic Slave Trade », s. d. (en ligne : <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates> ; consulté le 29 juin 2022) ; L. F. de ALENCASTRO, « África, números do tráfico atlântico », dans L. M. Schwarcz et F. dos S. Gomes (éd.), *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*, São Paulo, Companhia das letras, 2018, p. 57-63, p. 58.

⁹ Au Brésil, le critère de couleur est autodéclaratif. C’est dire que toute personne s’auto-déclarant noire ou métisse (*parda*) lors des recensements est ainsi considérée.

subissant des désavantages significatifs dans tous les domaines de la vie sociale, y compris de l'éducation, de l'habitation et des conditions salariales. Même en termes de représentation politique, les disparités sont flagrantes. Les Noirs sont seulement 24,4 % à la Chambre de députés et 28,9 % dans les assemblées législatives ; 29% de maires et 24% d'élus municipaux (*vereadores*) du pays. L'abîme s'accroît au niveau de l'éducation. Le taux d'illettrisme chez les moins de 15 ans est de 9,1 % chez les Noirs contre 3,9 % chez les Blancs. En 2018, les Noirs étaient 18,3 % à fréquenter l'université contre 36,1 % de Blancs. Leur taux d'entrée à l'université est par ailleurs de 35,4 % contre 53,2 % chez les Blancs. Sur le marché de travail, ils occupent seulement 29,9 % des postes de cadres contre 68,6 % chez les Blancs. 32,9 % d'entre eux vivent au-dessous du seuil de pauvreté, avec moins de 5,50 dollars par jour contre 15,4 % pour le revenu moyen des Blancs ; 8,8 % des Noirs vivent avec moins de 1,90 US\$ par jour contre 3,6 % chez les Blancs. En 2018, leur revenu moyen était de 934 R\$ – l'équivalent de 173,03 US\$ – contre presque le double parmi les Blancs – 1846 R\$, soit l'équivalent à 341,98 US\$. Le taux de chômage est aussi plus important chez les Noirs : 14,1 % contre 9,5 % chez les Blancs. Mais les chiffres les plus effarants concernent la violence. Tandis que le taux d'homicide est de 16 % chez les Blancs, il est presque le triple chez les Noirs, soit de 43,4 %. Chez les jeunes de 15 à 29 ans, il est de 34 % chez les Blancs et de 98,5 % chez les Noirs¹⁰. Selon les statistiques publiées en juin 2022 par le Forum brésilien de sécurité publique [*Fórum Brasileiro de Segurança Pública*], un organisme qui réunit et compare les données officielles disponibles, d'un total de 6 145 personnes mortes lors des interventions policières, 84,1 % étaient noires et 15,8 % blanches¹¹.

Nous aurions pu nous attarder sur d'autres données significatives, mais celles que nous venons de présenter suffisent largement à montrer qu'au Brésil les inégalités sociales doivent être lues à travers le prisme racial, au sens où elles découlent des dégâts produits par l'esclavage. Dans les pages de l'annuaire du Forum brésilien de sécurité publique, on peut lire :

Il existe une demande sociale pour l'incrimination et l'élimination de la négritude brésilienne, historiquement consolidée dans le projet même de nation du Brésil, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas exclusivement d'un problème de police, mais d'un problème social

¹⁰ « IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística », sur *IBGE*, s.d. (en ligne : <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html?=&t=resultados>).

¹¹ « Anuário Brasileiro de Segurança Pública », sur *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, s. d. (en ligne : <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/> ; consulté le 3 août 2022).

suffisamment large pour que sa solution dépende de la possibilité même de se considérer comme une démocratie¹².

Malgré cette dette de la nation envers les populations descendantes d’Africains, à ce jour impayée – ou peut-être justement à cause de cela –, il est possible d’apercevoir une certaine évolution des relations Brésil–Afrique sur le plan littéraire et littéral de la société. Cette progression se reflète dans un certain intérêt pour le continent africain et pour ce que l’on peut appeler des africanismes hérités de l’esclavage dans le pays. À cet effet, une série de politiques affirmatives voient le jour au tournant du XXI^e siècle, visant d’une part à assurer des droits civiques aux populations noires et, d’autre part, à légitimer un passé historique effacé de la mémoire collective. Ainsi, la loi 10.639/03, votée en 2003 sous la première présidence de Luiz Inácio Lula da Silva, inscrit comme obligatoire l’enseignement de l’histoire et des cultures africaines et afro-brésiliennes dans les programmes scolaires dans toutes les écoles du pays¹³. La loi 12.711/2012, votée en 2012 sous la première présidence de Dilma Rouseff, promeut une politique de quotas en faveur de l’accès aux universités publiques pour les Noirs et descendants de Noirs, ainsi que pour les peuples autochtones¹⁴. Or la mise en place de ces lois témoigne d’une volonté de l’État de corriger les effets d’inégalités raciales résultant de l’esclavage et de la colonisation, qu’on envisage ces actions comme réparation, paiement d’une dette de la nation, ou rééquilibrage égalitaire animé d’un idéal de « vivre ensemble ».

Parallèlement à ces politiques affirmatives, les littératures africaines commencent peu à peu à figurer dans les rayons des librairies du pays. Au départ, cette présence littéraire de l’Afrique résulte presque exclusivement de projets éditoriaux isolés. À part quelques publications ponctuelles dans les années 1950-1960¹⁵, la collection « Romances da África », de

¹² Dans l’original : « [...] existe uma demanda social por incriminação e eliminação da negritude brasileira historicamente consolidada no próprio projeto de nação do Brasil, ou seja: não é um problema exclusivamente da polícia, mas um problema social amplo o suficiente para que de sua solução dependa a própria possibilidade de nos considerarmos uma democracia ». *Id.*

¹³ La loi définit comme obligatoire l’enseignement de l’Histoire de l’Afrique et des Africains, la culture noire brésilienne dans la formation de la société nationale, soulignant les luttes et la contribution du peuple noir dans les domaines sociaux, économiques et politiques relevant de l’Histoire du Brésil. « Lei 10.639 », 9 janvier 2003 (en ligne : http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/2003/L10.639.htm ; consulté le 22 avril 2019).

¹⁴ La loi établit que 50 % des places dans les universités fédérales doivent être attribuées aux étudiants issus de lycées publics, ainsi qu’aux Noirs et aux descendants des Noirs, aux métissés, aux indigènes et aux personnes handicapées. « Lei 12.711 », 2012 (en ligne : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm ; consulté le 22 avril 2019).

¹⁵ Les travaux de Clauber Ribeiro Cruz et Márcio Roberto Pereira nous montrent que ce sont des publications d’auteurs africains lusophones vivant au Brésil, et de quelques poèmes d’Agostinho Neto, de Léopold Sédar Senghor et de Fernando Costa Andrade. M. R. PEREIRA et C. R. CRUZ, « A presença das literaturas africanas no

la maison d'édition Nova Fronteira, est la première à publier des romans africains dans les années 1970. Parmi ces romans on retrouve le premier roman du Congolais Emmanuel Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), ainsi que d'autres classiques africains comme *Le Soleil des indépendances* (1968), de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma ; *Le Vieux nègre et la médaille* (1956), du Camerounais Ferdinand Oyono et *L'Ivrogne dans la brousse* (1952), du Nigérien Amos Tutuola¹⁶. En outre, la revue culturelle « Sul » s'est aussi constituée en centre de production et de diffusion important de cette littérature, publiant une série d'auteurs africains – Luandino Vieira, par exemple, avec son conte *O homem e a terra* [L'homme et la terre] dans le volume 30 de la revue¹⁷.

Néanmoins, c'est surtout au sein de la collection « Autores Africanos », de la maison d'éditions Ática, que les littératures africaines circulent et commencent à faire parler d'elles dans les milieux intellectuels, en particulier à l'université. En effet, entre 1979 et 1991, vingt-sept auteurs africains d'horizons divers sont publiés au Brésil. Parmi ces auteurs figurent José Luandino Vieira, Pepetela, Ruy Duarte de Carvalho, Manuel Rui, José Eduardo Agualusa, Ondjaki, Arnaldo Santos et Uanhenga Xitu d'Angola ; Manuel Lopes, Manuel Ferreira, Henrique Teixeira de Sousa et Baltasar Lopes du Cap Vert ; Luís Bernardo Honwana, Orlando Mendes et Lina Magaia du Mozambique ; Bernard Dadié de Côte d'Ivoire ; Valentin-Yves Mudimbe du Congo ; Cyprian Ekwensi et Chinua Achebe du Nigéria ; Nuruddin Farah de Somalie ; Djibril Tamsir Niane de Guinée ; Cheikh Hamidou Kane et Sembène Ousmane du Sénégal ; Chams Nadir de Tunisie, entre autres. Compte tenu de la variété du corpus réuni dans le cadre de cette collection, il est clair que le but d'une telle initiative éditoriale était de présenter aux lecteurs brésiliens un panorama des lettres africaines, en vue de les diffuser dans un pays où elles étaient jusqu'alors presque complètement inconnues.

Si les littératures africaines ont fait leur entrée au Brésil au moyen de projets éditoriaux isolés, depuis quelques années, le marché éditorial s'est considérablement ouvert à la production africaine (et afro-brésilienne). Même la littérature francophone, jusqu'alors

Brasil: a formação de um projeto literário », *Estudos Linguísticos*, vol. 46, n° 3, 2017 (DOI : 10.21165/el.v46i3.1755 consulté le 25 février 2019).

¹⁶ Le roman d'A. Kourouma est traduit en 1970 par Marisa Murray, celui d'E. Dongala en 1973 par Paulo Hecker Filho, celui de F. Oyono en 1975 par Wilma Ronald de Carvalho et, enfin, celui d'A. Tutuola en 1976 par Eliane Fontenelli.

¹⁷ Le conte est signé par José Graça, pseudonyme de J. Luandino Vieira lors de ses premières productions. Pour plus de détails sur les publications de la revue « Sul » cf. les travaux de Tania Macêdo : T. MACÊDO, « A Revista Sul e o diálogo literário Brasil–Angola », dans *Angola e Brasil : estudos comparados*, São Paulo, Arte e ciência, 2002, p. 41-51, p. 49.

contingente si on la compare à celles lusophone et anglophone¹⁸, prend une place significative dans ces circulations qui ne cessent de se développer. La publication des romans de notre corpus en constitue un bon exemple : celui d'Alain Mabanckou apparaît en 2018 aux éditions Malê, dans une traduction de Paula Nogueira de Sousa Dias, tandis que celui de Tierno Monénembo paraîtra prochainement aux éditions Nós.

Malgré ces avancées, force est de constater que ces littératures occupent encore une place périphérique dans les espaces institutionnels du pays, ce qui explique une certaine dimension politique de leur réception, un biais identitaire en quelque sorte. En d'autres mots, il est politiquement représentatif de lire des auteurs noirs qui commencent tout juste à être publiés dans un pays où plus de la moitié de la population est noire. Cette dimension politique que les littératures d'Afrique noire acquièrent au Brésil post-esclavagiste doit être prise en compte dans notre discussion, car elle aide à envisager un certain « horizon d'attente », pour employer un terme de Hans-Robert Jauss, qui influe profondément sur la portée des œuvres de notre corpus.

Que veut dire « littérature africaine » au Brésil ? Certainement pas la même chose que dans l'espace d'où elle provient (francophone), compte tenu de l'histoire profonde que le pays entretient avec le continent africain au fil de plus de trois cents siècles de traite et d'esclavage. Ainsi, penser la traduction et la réception des œuvres aussi diverses que *Pelourinho* et *Verre Cassé* au Brésil nous a conduit à interroger une série de représentations, des mythes historiquement constitués sur soi (le Brésil) et sur l'Autre, (l'Afrique, la francophonie).

¹⁸ Selon le recensement effectué par Maria Teresa Rabelo, de tous les ouvrages africains publiés au Brésil jusqu'aux années 2015, une moindre partie provient de l'aire francophone, par rapport aux aires anglophone et notamment lusophone. Nous y reviendrons plus en détails dans nos développements. M. T. RABELO, *Campo editorial e circulação da literatura de autoria africana de língua francesa no Brasil: um estudo de caso das estratégias de tradução em Alá e as crianças-soldados*, de Ahmadou Kourouma, Tese, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2019, p. 87-84.

Ouvertures

Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão¹⁹?

Castro Alves

Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...²⁰

Solano Trindade

Les échanges ayant eu lieu dans l'Atlantique Sud, directs et bilatéraux, dans 95 % des cas comme nous le montre Luiz Felipe de Alencastro, ont fait du Brésil et de l'Afrique les acteurs principaux du plus grand réseau négrier océanique²¹. S'il est vrai que les relations transatlantiques que nous envisageons dans cette thèse reposent sur ce réseau en principe commercial, ce même réseau s'est reconfiguré au fil du temps, donnant lieu à d'autres échanges et à d'autres possibilités de dialogues.

La littérature brésilienne s'est elle-même chargée de transfigurer ce passé négrier, comme un autre versant de cette rencontre transatlantique. Nos épigraphes illustrent comment la traversée négrière se transmute en source de création sous la plume de Castro Alves et, plus

¹⁹ « Ô mer, pourquoi n'éteins-tu pas / Avec l'éponge de tes vagues / De ton manteau cette tâche ». C. ALVES, *Obra completa*, E. Gomes (éd.), São Paulo, José Aguilar, 1960, p. 281.

²⁰ « Voici le bateau d'esclaves / Plein de mélancolie / Voici le bateau d'esclaves / Plein de poésie... / Voici le bateau d'esclaves / Avec une cargaison de résistance / Voici le bateau d'esclaves / Plein d'intelligence » S. TRINDADE, *Cantares ao meu povo*, São Paulo, Fulgor, 1961, p. 44.

²¹ L'historien nous fait part de quatre axes de ce réseau : de l'Amazonie jusqu'en Guinée-Bissau ; du Pernambouc en Angola ; de Bahia au Golfe de Guinée (analysé par Pierre Verger) et, enfin, de Rio de Janeiro en Angola. L. F. de ALENCASTRO, « África, números do tráfico atlântico », *op. cit.*, p. 61-62.

tard, de Solano Trindade. Dans le premier extrait, tiré de la strophe V du poème « O Navio Negreiro » [Le bateau négrier] (1869), le « poète des esclaves » se demande si les eaux de l’océan ne pourraient pas effacer ce vil chapitre de l’Histoire. Un siècle plus tard, S. Trindade parodie la voix de C. Alves, transfigurant à son tour l’horreur indélébile en termes de résistance et de poésie, comme on le voit dans le deuxième extrait de l’épigraphe, tiré du poème « Navio Negreiro » et paru dans le recueil *Cantares ao meu povo* (1961).

D’une certaine façon, notre thèse se situe aussi dans cette réinterprétation de la traversée négrière. L’idée est de donner une continuité à des relations qui en valent à peine, non pas d’esclaves mais de livres, avec pour horizon la réception de la littérature africaine francophone au Brésil. Dans cette perspective, la traduction se transmute en une sorte d’outil pour briser les murs du colonialisme qui ont mis le « Nord » (l’Europe) au centre d’une relation bilatérale entre l’Afrique et le Brésil.

On ne saurait repenser ces circulations littéraires sans réviser l’Histoire qui les sous-tend, sans mesurer la place du Brésil en Afrique et, naturellement, celle de l’Afrique au Brésil. Sans prétendre déterminer les textes par leurs contextes, nous nous sommes intéressés aux empreintes de ce contact « Sud-Sud » dans les productions brésiliennes et africaines (francophones), en ce qu’elles se rapportent aux complexes rapports historiques et sociaux d’échanges et de pouvoir entre le Brésil et l’Afrique. Non par hasard, les écrivains africains qui se sont intéressés à ces interlocutions proviennent des territoires ayant abrité autrefois des ports négriers, à l’Ouest du continent. C’est le cas du Togolais Kangni Alem avec ses romans *Esclaves* (2009) et *Les enfants du Brésil* (2017) ; du Béninois Florent Couao-Zotti, avec *Fantômes du Brésil* (2006) et, enfin, du Guinéen Tierno Monémbo avec *Pelourinho* (1995), l’un des romans de notre corpus. Au Brésil, cet intérêt vers l’Afrique part essentiellement d’Antonio Olinto avec sa trilogie *Alma da África* [Âme de l’Afrique], mais aussi d’Ana Maria Gonçalves, avec *Um Defeito de cor* [Un défaut de couleur] (2006) et d’Alberto Mussa avec *O Trono da rainha Jinga* [Le trône de la reine Jinga] (2011). Dans tous ces romans, des personnages brésiliens et/ou africains circulent entre le Brésil et l’Afrique, prenant en charge les « flux et reflux » culturels et historiques ayant façonné les sociétés respectives. Traité dans la première partie de cette thèse, ce bref état des lieux nous montre à quel point la traite et l’esclavage sont des événements qui structurent les sociétés, les imaginaires et la mémoire des peuples afro-atlantiques, pénétrant également la trame narrative des récits littéraires produits de part et d’autre de l’Atlantique Sud.

Au-delà de cette convergence thématique dont certaines œuvres gardent la trace, les auteurs brésiliens et africains (francophones) sont-ils lus en réciprocité ? Cette question s’est

avérée centrale pour structurer notre discussion sur les « flux et reflux » littéraires entre le Brésil et l’Afrique. À vrai dire, en dépit du rôle indéniable que l’Afrique joue dans la formation de la société brésilienne, ses représentations dans l’art et dans la littérature font l’objet d’une certaine ambiguïté, oscillant entre mythe et omission. Pratiquement absente des lettres brésiennes jusqu’au début du XX^e siècle, l’Afrique voit d’abord le jour dans les productions modernistes, au moment où le Noir est enfin reconnu comme partie constitutive de l’identité nationale. Plus tard, l’héritage africain sera plus amplement traité sous la plume d’auteurs descendants d’Africains. Parmi ces auteurs, Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Ricardo Aleixo, Edmundo de Almeida Pereira, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus et, plus récemment, Itamar Vieira Junior ou Jeferson Tenório, pour ne citer que quelques références. Ces auteurs se proposent de penser l’Afrique depuis le Brésil et depuis les problématiques afro-brésiennes qu’ils vivent personnellement (violences raciales, exclusion, dépossession diverses). Dans le cadre de leurs productions, il est courant que le continent africain soit représenté comme une sorte de lieu original, ancestral et primitif – une conception somme toute tributaire aux différentes colonisations européennes en Amérique, ensuite en Afrique (Valentin-Yves Mudimbe). Cette conception coloniale de l’Afrique répond à une question interne de la société brésilienne, le racisme découlant d’un autre mythe, celui des « trois races » sur lequel repose l’idée aussi mythique d’une « brésilianité ». On ne peut donc pas considérer cette présence idéalisée d’une « mère-Afrique » dans la littérature afro-brésilienne comme le signe d’un véritable dialogue transatlantique.

Comment expliquer cette absence, ou en tout cas ce déficit d’auteurs africains dans l’histoire de la littérature d’un pays comme le Brésil, lié au continent africain sous tant de points de vue ? Outre les barrières imposées par l’eurocentrisme, l’une des raisons pourrait être avant tout chronologique : au moment où le Brésil cherchait son identité littéraire reniant puis revendiquant l’apport africain dans son projet de nation, l’Afrique était, elle, en train d’être colonisée et, à ce stade, dépossédée de toute littérature écrite. Il faudra attendre le tournant de la décolonisation du continent pour que les littératures africaines voient le jour. Alors, le Brésil et sa jeune littérature, jouissant d’une relative autonomie vis-à-vis de Portugal, ont fourni une matrice poétique et politique aux littératures en voie de formation en Afrique lusophone, impactant notamment l’émergence des revues comme *Claridade* au Cap-Vert et *Mensagem* en Angola. Nous sommes donc face à un flux littéraire en quelque sorte asymétrique. Alors que le Modernisme et les romans de 1930 produisent des résonances significatives dans les productions luso-africaines, les littératures d’Afrique noire ne se présentent pas comme des modèles d’influence au Brésil, où elles ne seront qu’à peine lues.

Malgré cette asymétrie, lorsque l'on se penche sur l'histoire de ces littératures sud-atlantiques, une série de convergences sautent aux yeux. Au Brésil comme en Afrique, les mouvements littéraires reflètent, à des périodes et à des échelles différentes, des rapports de domination résultant d'une situation coloniale. Comment surmonter la dépendance ? Comment les auteurs traitent-ils la question de l'identité, somme toute politique, dans leurs œuvres ? Quelles stratégies emploient-ils pour s'en détacher en vue d'atteindre une certaine autonomie ?

Du côté de la critique francophone, le paradoxe consiste à tenter de se préserver de l'ethnocentrisme (ou culturalisme) tout en s'en prenant aux auteurs qui soit ne se délivrent pas d'un devoir de mémoire (Tierno Monénembo), soit déploient des stratégies pour s'attacher aux pôles centraux de la littérature (Alain Mabanckou). Or cette discussion peut être comparée à celle entre le local et l'universel dans laquelle se lance la critique brésilienne (et bien d'autres) dès le XIX^e siècle, au moment où, après l'Indépendance politique, il fallait trouver une identité littéraire aux lettres brésiliennes, ce qui n'arrivera que dans les premières décennies du XX^e siècle, avec l'avènement du Modernisme de 1922. Jouissant d'une totale autonomie vis-à-vis d'un ancien centre métropolitain, la littérature brésilienne se voit aujourd'hui en proie à des questions identitaires héritées de l'esclavage. Ainsi, lors des commémorations du centenaire du Modernisme, on interroge toujours le rôle du mouvement quant à l'intégration du Noir dans la littérature « centrale » du pays, celle étudiée dans les institutions et intégrant les programmes scolaires et/ou les épreuves des concours d'accès aux universités.

Bien que les problématiques s'avèrent si proches et qu'on partage une histoire, le dialogue critique autour de ces littératures peine à venir. C'est ce qui explique qu'un courant comme le « postcolonial », importé de l'aire anglophone, mais très courant dans la francophonie, ne prenne que rarement le Brésil en considération. Pourtant, on retrouve au sein d'une production afro-brésilienne une dimension idéologique et politique qui renverrait en tous points aux études postcoloniales. Cette production prône l'énonciation des voix historiquement opprimées, celles « que le langage politique cherche à exclure²² », selon les mots de Jean-Marc Moura : des Noirs, des femmes, des habitants des périphéries etc.

Mettre des systèmes littéraires en rapport, avec toutes leurs complexités historiographiques et épistémologiques, s'est avéré une démarche incontournable pour notre discussion sur les circulations littéraires entre le Brésil et l'Afrique. C'est pourquoi, tout au long de nos développements (partie II et III), nous revenons sur les connexions entre faits

²² J.-M. MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 10.

historiques et littéraires présentées dans notre partie I. Parce que nous mobilisons des approches théoriques très variées, tantôt de l'aire francophone, tantôt de l'aire lusophone, notre thèse se situe au croisement de domaines littéraires et à la frontière de connaissances, entre littérature comparée, traduction et réception.

Détours

Pour bien mesurer les enjeux géopolitiques des asymétries littéraires que nous venons de présenter, il nous a semblé judicieux de faire appel à la sociologie de la littérature. Les études de Pascale Casanova et de Gisèle Sapiro, inspirées toutes les deux de Pierre Bourdieu, viennent étoffer notre discussion sur la dépendance, dévoilant l'indéniable dimension politique et économique des circulations littéraires entre des zones aussi « périphériques » que le Brésil et l'Afrique. Néanmoins, là où une « économie de biens symboliques » ne prévoit aucune possibilité de dialogue (tout passe par un « centre »), l'histoire a montré certains détours, comme en témoigne le rôle de premier ordre que les littératures brésiliennes ont joué dans la formation des littératures africaines de langue portugaise, à l'écart de toute circulation via Lisbonne, l'ex-métropole.

C'est également par l'optique d'un détour que nous tenons à comparer la traduction de romans aussi différents que *Pelourinho* et *Verre Cassé* au Brésil. Monénembo se penche sur le passé que l'Afrique partage avec le Brésil dans la ville de Salvador de Bahia, dans le quartier qui donne son titre au roman. Ce faisant, il suit une certaine tendance actuelle, partagée par d'autres romanciers africains, d'explorer une transcontinentalité écartée et de leur continent d'origine et du vieux continent. Pour Daniel-Henri Pageaux, il « trace de nouvelles voies à l'imaginaire "africain" en réécrivant, en subvertissant, comme en marge de l'Histoire, le trajet fondateur de la traite²³ ». Tandis que le romancier guinéen opère un détour géopolitique des zones centrales en puisant sa fiction au Brésil, Mabanckou traite de thématiques en résonance avec un certain horizon d'attente « francophone », explorant les enjeux de domination postcoloniale qui l'accompagnent. Selon Justin Bisanswa, les personnages de son roman

²³ D.-H. PAGEAUX, « Sur quelques dialogues transatlantiques entre Afrique & Brésil », dans *Études portugaises, brésiliennes & luso-africaines : « neste trabalho extremo »*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 73-82, p. 80.

« construisent et déconstruisent une nation [la France] qui n'en a pas fini avec les rapports coloniaux dans ses relations avec les ressortissants de ses anciennes colonies²⁴ ». En effet, en revisitant l'histoire coloniale qui relie l'Afrique à la France, le romancier congolais renforce l'idée d'un « centre » (Paris, la métropole) et d'une « périphérie » (l'Afrique, les ex-colonies), mais ce n'est que pour repenser les constructions de ces catégories et, ainsi, pouvoir dévoiler leurs limites et leurs contradictions.

Qu'en est-t-il de ces procédures dans un cadre de lecture brésilien ? Quels effets de lecture peuvent-elles susciter ? Pour répondre à ces questions, notre analyse s'est déroulée en deux étapes : l'une, centrée sur des éléments « micro », l'autre sur des éléments « macro » de nos deux fictions. Ainsi, dans notre partie II, nous examinons les aspects locaux qui enracinent en principe les œuvres dans des espaces culturellement marqués, à savoir l'anthroponymie et les référents culturels. Ce travail comparatif a été précédé d'une révision des approches théoriques qui interrogent la place de la culture dans les textes littéraires d'Afrique noire. L'idée était d'envisager le concept de « culture » comme une construction provisoire, circonscrite politiquement en un temps et un espace précis, mais tout de même nécessaire aux opérations en jeu dans cette thèse.

Nous avons ensuite entrepris l'analyse inverse : en nous emparant de la notion de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine, nous avons observé comment résonnent les « voix » de ces textes au Brésil, qu'il s'agisse de l'oralité d'inspiration célinienne chez Mabanckou ou des discours historiques de Pierre Verger chez Monénembo. Ainsi, en allant de l'énoncé à l'énonciation, des archives historiques aux titres d'ouvrages, du référent culturel à l'intertextualité, l'idée c'était de décrire les mécanismes qui produisent des écarts entre l'original et la traduction, soulignant les malentendus entre soi et l'Autre, de la francophonie africaine à une lusophonie brésilienne. Dans *Pelourinho*, ces voix sont surtout historiques, des fragments d'archives réunis par Pierre Verger qui reconstituent poétiquement le chemin transatlantique entre le Brésil et l'Afrique. Dans *Verre Cassé*, la polyphonie se traduit par une profusion de voix hétérogènes fondées sur un répertoire littéraire et socio-culturel essentiellement francophone (même les œuvres étrangères sont citées dans leur traduction française).

Il en découle des effets de lecture très différents chez le public brésilien, qu'il nous a semblé pertinent d'analyser sous un angle comparatiste. Dans la traduction de *Pelourinho*, les

²⁴ J. K. BISANSWA, « Petites sociologies de la déviance et des « gradins sociaux » chez Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, 2011, p. 19-49, p. 30.

images d'un certain « Brésil » que Monénembo met en scène sont mises au premier plan pour penser l'Autre (l'Afrique), résultant en une mise en question de représentations réciproques, selon les différentes perspectives adoptées pour envisager l'histoire afro-brésilienne. Dans *Verre Cassé*, outre les références inconnues du public visé, le défi majeur de traduction est de donner à voir la complexité du projet politique de Mabanckou, lié à la construction des binarités encore en vigueur dans les sociétés postcoloniales. Ainsi, de façon très différente, les deux romans se heurtent au débat ethnico-racial à forte dimension identitaire à l'ordre du jour dans la société brésilienne, c'est pourquoi les traduire a du sens.

À l'origine de ce travail, nous voulions prendre la traduction comme la matière première de la discussion, en vue de dégager une méthodologie adaptée à cette zone de contact transatlantique. Toutefois, nos développements nous ont vite fait comprendre que l'enjeu se situe dans le texte d'arrivée, du côté du Brésil. La question n'était plus de savoir comment traduire, mais de dégager les effets de ce traduire dans un cadre de lecture brésilien. Au fur et à mesure que nous élaborions notre discussion sur la traduction, les questions de réception prenaient de l'ampleur, s'imposant comme le véritable moteur de notre recherche. Une différence de parcours s'est alors imposée, mais non pas d'objectif, puisque l'idée demeurait de penser les circulations littéraires dans l'Atlantique Sud par le biais de la traduction de la littérature africaine au Brésil.

Ce qui nous a surtout interpellée, c'était le complexe décalage de lecture, les nuances et les reconfigurations de sens produits par la traduction de ce corpus francophone en portugais, mais cela n'a jamais voulu dire enquêter les lecteurs pour faire une sociologie de la réception, d'autant moins que les traductions publiées sont très récentes. Toujours est-il qu'il était désormais nécessaire de dépasser l'analyse linguistique et de mettre les lecteurs²⁵ au centre du jeu, avec tous les risques qu'une telle démarche implique. Partie intégrante et active de l'œuvre, les lecteurs interviennent dans le processus de création littéraire dans la mesure où leur regard, leur vision du monde au contact avec l'œuvre, reconfigure l'acte de lecture dans toutes ses dimensions (esthétique, politique...).

Ainsi, à côté de la dimension linguistique de notre étude surgissait la dimension éditoriale : il était important de souligner l'intérêt tardif mais grandissant de maisons d'éditions envers les auteurs africains de langue française. À ce sujet, il n'est pas anodin que Mabanckou

²⁵ Bien que nous soyons favorables à une écriture inclusive, nous nous sommes gardés d'introduire les terminaisons de la féminisation afin de permettre une lecture plus fluide. Nous parlerons donc de « lecteurs » au masculin et au pluriel en faisant référence au public de la réception de l'œuvre (dans l'original ou dans la traduction).

et Monénembo soient venus au pays pour le lancement de leurs œuvres respectives, qu'ils aient tous les deux participé à l'important festival littéraire de Paraty, la FLIP, très médiatisé. Leur présence dans les festivals et dans les librairies brésiliennes aux côtés d'autres auteurs africains répond à une aspiration de la société à combler des lacunes ou à réparer un passé douloureux transatlantique. Nous avons essayé de montrer comment cette conjoncture politique impacte la lecture de ces romans au Brésil, reconfigurant tout le projet poétique et politique que ces deux auteurs mettent en place dans leurs œuvres.

Reconfigurations

Mais les interprétations sont elles-mêmes des changements réels, quand elles transforment les formes de visibilité d'un monde commun et, avec elles, les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer sur un paysage nouveau du commun²⁶.

Jacques Rancière

Selon Jacques Rancière, la littérature est un espace où le « partage du sensible » se reconfigure. Pour illustrer sa pensée, le philosophe nous fournit l'exemple de Platon qui dans sa *République* estimait que les artisans ne pouvaient pas prendre part à ce partage et participer aux décisions de la vie collective, occupés qu'ils étaient à réaliser leur travail. C'est là qu'entre le partage du sensible, lorsque le temps, l'espace et les formes d'activités communes sont redistribués entre les individus. La politique intervient lorsque l'on revendique notre place dans la vie collective et, ce faisant, on redéfinit ce qui est visible ou non visible dans un espace commun. De manière analogue, la littérature intervient, elle aussi, par sa matière poétique, dans « ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs²⁷ ». La littérature réoriente et transforme l'invisible en visible, ce en quoi elle est politique. Cette transformation que le philosophe appelle « partage du sensible »

²⁶ J. RANCIERE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 39.

²⁷ *Id.*, p. 12.

s'opère dans et par la lecture. Les interprétations reconfigurent l'œuvre qui, à son tour, opère des « changements réels », nous aidant à renouveler notre regard sur le monde.

Au Brésil, les œuvres africaines de notre corpus agissent dans un débat en plein essor, nourri dans et par la littérature, et qui traverse toute la société. De façon très différente l'un de l'autre, *Pelourinho* et *Verre Cassé* produisent des échos dans l'historiographie littéraire brésilienne, par les questions politiques qu'ils abordent. Dans son étude de la littérature sous l'angle de la réception, Hans-Robert Jauss soutient que l'œuvre est une réponse à une question. « C'est le texte qui doit être déchiffré ; l'interprétation a pour tâche d'y déceler la question à laquelle il apporte sa réponse propre²⁸ », affirme Jean Starobinski dans la préface à son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1972). Or, s'il est vrai que le public pose des questions qui changent la portée de l'œuvre – au point d'en engendrer une autre, apportant des réponses inouïes –, on peut penser qu'à l'inverse, les lecteurs répondent eux aussi aux questions posées par l'œuvre, configurant un véritable dialogue qui change au fur et à mesure des énonciateurs impliqués.

L'axe central de notre thèse est de mettre en lumière les questions posées par *Verre Cassé* et *Pelourinho* au Brésil, mais aussi d'envisager des potentielles réponses fournies par les lecteurs, en fonction du rapport particulier que ces derniers entretiennent avec les questions noires, avec l'Afrique et ses littératures. Il y a un intérêt tout particulier à traduire ces deux romans au Brésil où, pour des raisons historiques, le passage d'un discours de revendication identitaire (tel celui de la Négritude) vers une pensée plurielle (comme celui de la créolité) n'a pas pu voir le jour dans les mêmes termes que dans l'aire francophone. Pour cette raison, la réception brésilienne de ce corpus africain ne peut se faire sans une réflexion sur la place de subalternité historiquement occupée par les Noirs, laquelle s'est camouflée sous l'idéologie du métissage érigée en symbole de l'identité nationale dès la première moitié du XX^e siècle. Par les différentes questions qu'ils posent à l'égard des identités, ces deux romans revisitent ce sujet important, infléchissant chacun à sa façon dans le débat ethnico-racial en vigueur dans la société brésilienne. C'est là aussi la fonction de la traduction : modifier notre perception du réel, impacter le partage du sensible, la distribution du temps, des corps dans l'espace, de la parole, du visible et du non-visible, ce en quoi elle aussi devient politique.

²⁸ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, C. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

Partie I. Les circulations littéraires du Sud : un flux asymétrique

Chapitre 1. Dialogues transatlantiques

De l'Histoire...

L'esclavage est l'un des sujets, sinon le sujet le plus important de l'histoire brésilienne. Il a structuré le Brésil, lui a donné un passé africain. Pour l'homme politique et cofondateur de l'Académie brésilienne de lettres, Joaquim Nabuco,

L'esclavage restera longtemps la caractéristique nationale du Brésil. Il a répandu dans nos vastes solitudes une grande douceur ; son contact était la première forme que reçut la nature vierge du pays, fut ce qu'il garda ; il l'a peuplé comme s'il s'agissait d'une religion naturelle et vivante, avec ses mythes, ses légendes, ses incantations ; il souffla dans son âme d'enfant, ses chagrins sans regret, ses larmes sans amertume, son silence sans concentration, ses joies sans motif, son bonheur sans lendemain²⁹...

Ses conséquences dans la formation de la société brésilienne figurent dans les travaux scientifiques dès la moitié du XIX^e siècle, notamment chez Carl Von Martius et dans les textes de vulgarisation scientifique de Ferdinand Denis. C'est toutefois seulement dans les années 1930 qu'il y est positivement pris en compte comme composante intrinsèque de l'identité brésilienne. Les travaux pionniers de Nina Rodrigues datant du début du XX^e siècle constituent un exemple éminent de la perception négative de la présence africaine sur le territoire brésilien. Dans *Os Africanos no Brasil* [Les Africains au Brésil] (1932), le médecin et anthropologue attribue aux Noirs le statut de « primitifs », voyant dans le métissage la source d'un problème national³⁰.

²⁹ Dans l'original : « A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas legendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... » J. NABUCO, *Minha Formação*, Brasília, Senado Federal, 1998, p. 183.

³⁰ R. N. RODRIGUES, *Os africanos no Brasil*, H. Pires (préf.), São Paulo, Ed. Nacional, 1988, p. 1. La première publication de l'œuvre sort en 1932, de façon posthume, mais le livre a été écrit entre 1890 et 1905.

Cité dans l'épigraphe de l'ouvrage de Nina Rodrigues, Silvio Romero conforte le consensus en vigueur à l'époque : l'infériorité du peuple noir au Brésil. Mais contrairement à son contemporain, il ne considère pas les différences entre les « races » insurmontables et propose comme « solution » au métissage le « blanchiment » de la population brésilienne :

Le métis, c'est la condition de cette victoire du Blanc, il rend son sang plus fort pour l'adapter aux rigueurs du climat. C'est une façon de transition nécessaire et utile en direction vers un type supérieur³¹.

Ainsi, malgré l'importance accordée aux Noirs dans la formation de ce qu'est le « Brésil », ceux-ci occupaient dans l'imaginaire des intellectuels au tournant du XX^e siècle une place subordonnée, destinée à disparaître en faveur du métissage. À vrai dire, l'image de l'Africain et de ses descendants demeurait celle de l'esclave, peu compatible avec l'idéal de progrès et de modernité qui devait guider la construction d'une identité nationale à ce moment-là. Quoique l'idée d'une société constituée de trois « races » majeures – le Blanc, l'Indien et le Noir –, se soit déjà présentée entre autres intellectuels chez Carl Von Martius, chez Ferdinand Denis et chez Silvio Romero³², c'est seulement la publication de *Maîtres et Esclaves* (1933), de Gilberto Freyre, qui réoriente véritablement l'interprétation sur la question.

En valorisant l'apport civilisateur de l'Africain dans la formation de la société brésilienne, le sociologue fait du métissage le pilier de l'identité nationale. Ce tournant interprétatif trouve une audience aussi bien au Brésil qu'à l'étranger, notamment en France, où l'ouvrage de G. Freyre a bénéficié d'une ample réception dans l'après-guerre, moment où l'idée d'une cohabitation pacifique et démocratique entre des « races » était particulièrement bien accueillie après le traumatisme des exterminations de masse.

Une telle vision des réalités culturelles a pour elle de s'intégrer aux espoirs les plus nobles exprimés au lendemain d'une guerre où l'extermination des peuples et des cultures fut élevée au rang de politique d'État

³¹ Dans l'original : « o mestiço é a condição desta vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima. É uma forma de transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior ». S. ROMERO, *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1977, p. 231.

³² C. F. P. V. MARTIUS, « Como se deve escrever a história do Brasil », n° 42, 1845, p. 389-411 ; S. ROMERO, *O Brasil na primeira década do século XX*, Lisbonne, Limitada, 1912 ; F. DENIS, *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie*, Paris, L. Janet, 1824.

écrit Luiz Felipe de Alencastro³³. La force d'expression qu'acquiert l'idéologie du métissage dans la préface de l'historien Lucien Febvre à la traduction de Roger Bastide (1952) est symptomatique de cette réception favorable :

Tant de Brésils... Mais qu'est-ce que leur variété d'aspects au prix de la diversité d'hommes ? Et quelle étonnante accumulation de peuples, de races, de civilisation : unique, je crois bien, sur la surface du globe³⁴ !

De l'espace interne de la maison du maître (la *casa grande*) où travaillent les esclaves, l'anthropologue brésilien tirera sa vision « optimiste » de la colonisation portugaise, des relations entre maîtres et esclaves et du métissage qui en résulta. Il faut rappeler aussi que ledit « mythe des trois races », largement relayé par l'œuvre de G. Freyre, fait écho au projet politique d'unification du Brésil en vogue dans les années 1930. En effet, l'idée d'un pays pluriel et métissé corroborait la construction d'un patrimoine national singulier et souverain, constitué dans et par sa diversité culturelle et ethnique, mis en valeur sous le gouvernement de Getúlio Vargas comme les prémisses de l'idéologie nationale-populaire.

Le prisme de l'espace privé (la maison) et de l'intimité (la famille) adopté par G. Freyre réapparaît d'une certaine façon dans *Racines du Brésil* (1936³⁵) de Sérgio Buarque de Holanda. Cet ouvrage qui connut un grand succès, bien que de jeunesse, est initialement conçu comme le premier volume d'une collection de documents brésiliens dirigée par Gilberto Freyre, détail qui n'est pas anodin au vu de l'approche « interne », de l'intérieur de l'espace domestique, qu'adopte l'historien dans sa vision sur la colonisation portugaise au Brésil. À l'instar de G. Freyre, S. Buarque de Holanda accorde une place significative à l'Africain dans la formation culturelle, sociale et politique du Brésil, tout en attribuant aux Portugais les spécificités du métissage brésilien. « Aventureux », ces derniers auraient une capacité d'adaptation à l'origine d'une plus facile absorption des africanismes dans les coutumes, le langage et même dans les religions qui se sont instaurées au Brésil :

À l'influence des Noirs, non seulement comme Noirs, mais encore et surtout comme esclaves, cette population n'était pas en mesure de s'opposer sérieusement. Une suavité languide et douceâtre envahit très tôt toutes les sphères de la vie coloniale. [...] Tortueuse

³³ L. F. de ALENCASTRO, « Géopolitique du Métissage », dans *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1985, p. 969-977, p. 969.

³⁴ G. FREYRE, *Maîtres et esclaves*, R. Bastide (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 14.

³⁵ Le roman est traduit en France par Marlyse Meyer en 1998, aux éditions Gallimard.

jusque dans la violence, négatrice des vertus sociales, freinant et anesthésiant toute énergie réellement productive, la « morale des *senzalas* » a fini par dominer dans l'administration, l'économie et les croyances religieuses des hommes du temps³⁶.

À la suite de ces travaux qui prennent en compte le Noir dans l'histoire sociale brésilienne, Roger Bastide se lance lui aussi dans l'étude de la survivance d'africanismes au Brésil, mais, ce faisant, il inverse la perspective d'analyse entreprise par ses prédécesseurs et adopte l'optique de l'Africain et de ses descendants. En produisant une rupture entre l'Africain et l'Afrique, l'esclavage serait à l'origine d'une culture à part entière née au Brésil. S'il est vrai que cette culture nouvelle, synchrétique, émerge dans tous les domaines de la vie quotidienne au Brésil – comme l'a bien montré G. Freyre dans ses moindres recoins : l'art culinaire, les instruments de cuisine... –, pour R. Bastide, c'est dans la religion que les mœurs africaines auraient été les mieux conservées. Considérée comme la mémoire vivante de l'Afrique et, par conséquent, le pôle de résistance par excellence de l'Afro-brésilien, la religion est sans doute le thème de prédilection du sociologue français : il l'analyse de plusieurs points de vue, y compris dans les textes littéraires³⁷.

En interrogeant ce qui est resté d'« africain » au Brésil – et dans les religions afro-brésiliennes en particulier –, R. Bastide adopte une approche « africaniste » qui serait, d'après Fernanda Arêas Peixoto, inspirée du regard que Pierre Verger pose sur l'Afrique. L'idée de retrouver la « source » des religions synchrétiques étudiées au Brésil conduit R. Bastide au Bénin et au Nigéria en compagnie de P. Verger. À l'occasion de ce voyage réalisé dans les années 1950, R. Bastide adopte un regard non plus « africain », mais plutôt « brésilien », au sens où il verrait le Brésil, toujours selon F. Arêas Peixoto, « dans l'Afrique et depuis l'Afrique³⁸ ». De manière analogue et réciproque, P. Verger suit les pas de son compatriote au Brésil et, une fois installé à Salvador de Bahia dans les années 1940, il se consacre aux religions de matrice Yoruba, s'attachant aux convergences entre celles établies au Brésil (notamment le *candomblé*)

³⁶ S. B. de HOLANDA, *Racines du Brésil*, M. Meyer (trad.), Paris, Gallimard, 1998, p. 89-91.

³⁷ R. BASTIDE, *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*, Rio de Janeiro, Empresa gráfica « O Cruzeiro », 1945 ; *O candomblé da Bahia: Rito Nagô*, M. I. P. de Queiroz (trad.), São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961 ; *As religiões africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*, São Paulo, Livraria Pioneira : Ed. da Universidade de São Paulo, 1971, 2 vol; et, pour les textes littéraires, *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

³⁸ F. A. PEIXOTO, *Le Voyage pour vocation: France, Brésil, Afrique : regards croisés*, L. Collet, M.-P. Mazéas et A. Mouzat (trad.), Aix en Provence, France, Le poisson volant, 2019, p. 113.

et celles dites « originales », établies sur la côte ouest africaine, dans l'ancien royaume du Dahomey.

Il est notable que ces deux études pionnières consacrées au binôme Afrique-Brésil soient toutes les deux réalisées par R. Bastide et P. Verger, des chercheurs qui se sont tournés vers des contrées et des domaines du savoir qui n'ont que peu ou pas de lien avec leur lieu de provenance, la France. Ainsi, le regard sociologique ou anthropologique « français » s'avère d'autant plus central pour penser les relations « afro-brésiliennes » qu'il a façonné ce qu'est l'Afrique au Brésil et, dans une moindre mesure, le Brésil en Afrique. Il ne faut pas oublier ici que le *topos* de l'Afrique – ou l'« africanisme » – en France comporte un volet colonial dont la critique a tenté (et tente toujours, nous le verrons) de se défaire – d'où la pertinence des approches postcoloniale et décoloniale dans les études dédiées au continent africain en France et ailleurs. De ce point de vue, l'axe sud-atlantique sur lequel nous nous tournons porte la marque indélébile de ce triangle.

À l'instar des Français Roger Bastide et Pierre Verger, de nombreux chercheurs brésiliens se sont consacrés à la place de l'Afrique au Brésil. C'est le cas d'Edison Carneiro, dont les travaux portent sur le folklore et sur la culture populaire des populations afro-brésiliennes, de Florestan Fernandes ou de Lilia Schwarcz. Ces deux derniers chercheurs fixent leurs regards sur l'histoire sociale du Noir dans la société brésilienne, en décelant le racisme structurel qui la sous-tend. Citons également Yeda Pessoa de Castro, dont le propos consiste à montrer la dimension africaine du portugais parlé au Brésil³⁹. L'abondance des études en sciences sociales qui passent en revue la présence africaine au Brésil, dont nous n'avons cité que quelques pionniers, fait écho aux luttes pour l'intégration du Noir dans la société brésilienne. Dans le contexte des politiques affirmatives au sein de la sphère publique, le *topos* de l'Afrique au Brésil demeure un terrain d'étude très fécond de nos jours – qu'il s'agisse d'explorer ses retombées sur les modes de vie des Brésiliens ou la place subalterne occupée par l'Afro-descendant après ces siècles d'esclavage.

Tandis que l'héritage africain a vu sa reconnaissance croître et être de plus en plus revendiqué au sein de la société brésilienne, qu'en est-il du Brésil sur le continent africain ? Quel Brésil y arrive et comment ses représentations participent à la formation de différentes

³⁹ É. CARNEIRO, *Ladinos e crioulos, estudo sobre o negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1964 ; F. FERNANDES, *A Integração do negro na sociedade de classes: O Legado da « raça branca »*, São Paulo, Dominus, 1965, vol. 2/2 ; L. M. SCHWARCZ, *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993 ; Y. P. de CASTRO, *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2001.

sociétés noire-africaines ? Les échanges sur l'Atlantique Sud ayant eu lieu dans les deux directions, l'histoire du Brésil se confond avec celle de l'Afrique et réciproquement. Ainsi, tandis que le Brésil produisait son huile de *dendê* et son piment *malagueta*, l'Afrique adoptait le manioc, le hamac et le maïs, des denrées à la base amérindiennes. Au cours de la première décennie du XVII^e siècle, les navires de provenance de Rio de Janeiro ont transporté 680 tonnes de farine de manioc vers l'Angola⁴⁰. Comme le manioc de Rio de Janeiro, le zinc ou le tabac bahianais, la *cachaça* jouera un rôle prépondérant dans la consolidation des relations Brésil-Afrique. Échangé contre des esclaves, ce produit bat la concurrence métropolitaine (et européenne), mettant le Brésil au cœur de la traite négrière en Afrique centrale⁴¹.

Selon Alberto da Costa e Silva, l'ouverture des côtes brésiliennes au commerce d'esclaves au XIX^e siècle aurait produit des effets plus profonds en Afrique que la présence européenne ne peut laisser supposer. L'historien considère que la diffusion de plantes américaines a considérablement influencé, et ce jusqu'aujourd'hui, l'alimentation et les modes de vie des populations locales. D'autres chercheurs ont examiné de près les empreintes brésiliennes sur les modes de vie des sociétés africaines, notamment à l'Ouest du continent, dans les actuels territoires du Bénin, du Nigéria et de l'Angola. Ils se sont intéressés particulièrement aux *agoudás*, ces groupements originellement formés par des Africains « revenus » du Brésil tout au long du XIX^e siècle. Le terme *agoudá* est d'ailleurs un probable glissement d'*ajudá*, nom portugais de la ville d'Uidá où les premiers « Brésiliens » d'Afrique se sont installés.

Du retour de ceux ayant vécu l'expérience de l'esclavage outre-Atlantique découlent des sociétés à part entière établies dans le Golfe du Bénin, où les mœurs brésiliennes continuent d'être revendiquées actuellement. Unis par le partage d'une langue (le portugais), d'une religion

⁴⁰ L. F. de Alencastro nous indique que ce commerce contribue à faire de Luanda un grand port négrier : la ville produit, importe et stocke des aliments pour nourrir les captifs transportés de l'arrière-pays en vue d'être déportés vers les Amériques. L. F. de ALENCASTRO, *O trato dos viventes, op. cit.*, p. 251-255.

⁴¹ « [E]xportée en tant que marchandise de troc, la *cachaça* transfère le coût de la reproduction des esclaves utilisés au Brésil aux familles, aux villages, aux peuples africains. Conquérant les foires africaines, la *cachaça* procure des profits aux patrons sucriers, augmente l'offre d'esclaves et assure la prééminence brésilienne sur le commerce d'esclaves d'Afrique centrale. » Dans l'original : « [E]xportada como mercadoria de escambo, a *cachaça* transfere o custo da reprodução dos escravos usados no Brasil para as famílias, as aldeias e os povos africanos. Conquistando as feiras africanas, a *cachaça* proporciona lucros aos senhores de engenho, aumenta a oferta de escravos e assegura a preeminência brasileira sobre o trato negreiro da África Central. » *Id.*, p. 310.

(le catholicisme) ainsi que de certaines pratiques culturelles ritualisées⁴², les Africains *retornados*⁴³, tels qu'ils sont appelés, sont devenus les Brésiliens de l'Afrique.

L'embarquement d'anciens esclaves vers Lagos après l'abolition de l'esclavage au Brésil (1888) est d'abord décrit par Nina Rodrigues dans *Os Africanos no Brasil*. Mais Pierre Verger est encore une fois le premier à analyser avec minutie les circonstances sociales et historiques de ce retour. L'anthropologue souligne le rôle prééminent joué par la grande insurrection des esclaves *malês*, mot qui désigne les musulmans en yoruba. En effet, c'est au nom de l'Islam que leur révolte éclate en 1836 à Bahia, donc bien avant l'abolition de l'esclavage. Quoique la « révolte des Malês » soit dans le Brésil d'aujourd'hui un symbole de la résistance noire anti-esclavagiste, P. Verger nous montre qu'elle s'inscrit dans la logique du *jihad*, la guerre sainte qui frappait les territoires correspondant à l'actuel Nigéria. S'il est vrai qu'une partie considérable de ces *retornados* se composait d'anciens esclaves affranchis, revenant de leur plein gré vers leur terre natale (ou celle de leurs ancêtres), le plus gros contingent de ce mouvement a été formé par l'expulsion d'insurgés « malês ». De fait, suite à la révolte, prédominait à Bahia un sentiment d'instabilité et d'insécurité sociale qui poussait les autorités politiques à se débarrasser des « fauteurs de trouble », comme en témoigne quelques documents de l'époque réunis par P. Verger. Paradoxalement, on voit augmenter le nombre de catholiques sur les côtes africaines quand bien même ces esclaves expulsés étaient *a priori* d'origine musulmane⁴⁴.

L'expérience de l'arrachement, doublement vécue par ces Africains au cours de ce va-et-vient dans l'Atlantique Sud, gagne de la visibilité dans les travaux de Manuela Carneiro da Cunha. Dans *Negros estrangeiros : os escravos libertos e sua volta à África* [Noirs étrangers : les esclaves affranchis et leur retour en Afrique] (1985), l'anthropologue étudie les rapports entre ce mouvement de Bahia vers Lagos et la marginalisation sociale des Noirs durant les premières décennies du XIX^e siècle au Brésil, qu'ils soient esclaves ou affranchis. La condition d'esclave constitue un stigmate de l'identité de l'Africain dans la société brésilienne – ce qui a

⁴² On peut évoquer, parmi les rites les plus emblématiques, la *burrinha* (variation du *bumba meu boi* brésilien), la fête en hommage au saint *Bonfim* (à l'origine une fête d'esclaves africains de Bahia), l'architecture des villes, ou même la *feijoada*.

⁴³ Nous nous servons de cette terminologie pour désigner désormais ces groupes d'Africains étant revenus sur leur continent d'origine après l'expérience de l'esclavage au Brésil.

⁴⁴ « Les musulmans revenus du Brésil formaient un groupe de plus, mais une fois de retour à la côte d'Afrique, ils se trouvaient beaucoup plus proches par les habitudes et le mode de vie, des catholiques "brésiliens" que de leurs propres coreligionnaires restés en Afrique. » P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 603.

pu l'encourager (ou l'obliger) à re-traverser l'océan atlantique. D'autre part, c'est en vertu de ce même signe que son identité fragmentée va au contraire souder ces nouvelles communautés en Afrique, associée qu'elle est dès lors à un sentiment d'appartenance à une diaspora.

Provenant de régions et de groupes ethniques diversifiés du continent, les premiers *retornados* n'ont pas le même rapport à l'Afrique les uns que les autres, d'autant moins qu'ils n'étaient pas tous des primo-arrivants ; ils partagent, en revanche, le souvenir récent de leur séjour au Brésil, leur véritable point d'ancrage commun. C'est ce qui explique pourquoi, ironiquement, une fois débarqués sur les côtes d'où ils étaient partis comme esclaves, ils ne renouent pas avec les Africains « de souche », mais avec les Blancs qui s'y sont établis pour le commerce d'esclaves. Prenant souvent part à la traite aux côtés des Brésiliens et des Portugais, ces rapatriés bénéficient d'une situation doublement avantageuse : d'une part, leurs modes de vie fortement inspirés des mœurs européennes sont perçus comme plus avancés que ceux des Africains ; d'autre part, leur implication directe ou indirecte dans la traite négrière leur confère un pouvoir politique et économique qui augmente leur prestige social. Dans ce contexte, les *agoudás* du Bénin, pour la plupart alphabétisés, jouent un rôle important comme intermédiaires entre les autochtones et l'administration coloniale française au XIX^e siècle. Cela dit, les privilèges sociaux dont ils bénéficient grâce à leur condition avantageuse de « commerçants » seront mis à mal par la colonisation, car l'imposition d'un monopole commercial affaiblit leur influence dans la société béninoise⁴⁵.

Malgré leur déclin, ces groupes sociaux qui se vivent comme « brésiliens » résistent en tant que tels dans plusieurs villes du Bénin (Ouidah, Abomey, Cotonou, Porto-Novo, Bohicon, Savi et Grand-Popo), bien qu'ils n'entretiennent pas de relations directes avec le Brésil depuis un siècle ou plus. Aux yeux de Milton Guran, la préservation de cette mémoire diasporique en Afrique est surtout due à un travail de « différenciation⁴⁶ » : un ensemble de pratiques culturelles reliées à l'expérience brésilienne et qui, une fois ritualisées, leur permettent d'assurer une unité identitaire. C'est ainsi que le chercheur interprète les nombreux portraits des ancêtres brésiliens affichés dans l'espace domestique des familles *agoudás*. Ou encore la présence abondante des patronymes lusophones, signe d'appartenance à une lignée différenciée, bien que l'usage de la langue portugaise se soit effacé avec la colonisation française, entre le XIX^e et le XX^e siècles.

⁴⁵ Sur l'évolution du rôle social des *agoudás* au Bénin : *Id.* ; M. GURAN, « Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benim », *op. cit.*

⁴⁶ M. GURAN, *Agudás: os « brasileiros » do Benim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 234.

Outre sur les habitudes culturelles acquises ou consolidées dans la phase de diaspora, une dimension importante de l'identité *agoudá* s'inspire de la figure de Francisco Felix de Souza, le plus célèbre des *retornados*, connu populairement sous le nom de Chachá. L'appartenance au lignage de celui qui s'avère être le trafiquant d'esclaves le plus prospère du royaume du Dahomey jusqu'à la fin du XIX^e siècle constitue un signe de distinction sociale encore actif de nos jours. En témoignent la fête qui célèbre sa naissance, la statue en son honneur avec l'inscription « Grand négociant et bâtisseur » ou encore la place de la « Vente aux Enchères⁴⁷ » rebaptisée par ses descendants « place Chachá », pour ne citer que quelques « lieux de mémoire » de la ville de Ouidah renvoyant au négrier en question.

Selon Gaetano Ciarcia, les dispositifs mémoriels soutenus par les *agoudás* constituent un paradoxe : comment voir en un négrier la figure d'un ancêtre fondateur et héros civilisateur ? À son sens, la démarche de transformer un passé tragique en « triomphe identitaire⁴⁸ » correspond à une stratégie de « détour » pour formuler une autre vérité sur le passé de la traite négrière et de l'esclavage. Pour soutenir sa réflexion, G. Ciarcia met en rapport les mémoires officielles mises en place au Bénin à partir des années 1990 et celles entretenues par les discours locaux (oraux et écrits). Il analyse la revendication d'un héritage brésilien au moment où une partie de cet héritage devient lui-même objet de commémorations. Dans ce contexte, les discours tenus par certains membres de communautés *agoudás* tendraient parfois à relativiser l'esclavage et à en parler comme d'un « échange culturel » ; dès lors ils voient en Chachá un passeur de cultures et de technologie. Ces ambiguïtés autour d'un passé à la fois stigmatisé et célébré relèveraient d'une perspective que le chercheur désigne comme à la fois « négationniste » et « dénégationniste⁴⁹ », selon les différents registres en opération témoignant soit d'un sentiment de culpabilité, soit d'un sentiment de fierté des *agoudás*.

Le rapport ambigu à la traite transatlantique et à ses principaux acteurs ne serait donc pas seulement le signe d'un vécu métissé et mitigé, tressé dans la rencontre entre négriers et

⁴⁷ La place de la « Vente aux Enchères » constitue une de six étapes de la Route des Esclaves, programme mis en place par l'Unesco en 1994 pour promouvoir une patrimonialisation du passé négrier et esclavagiste du Bénin. Sur cette patrimonialisation du passé, cf. G. CIARCIA et J.-C. MONFERRAN, *Mémoire promise*, film documentaire, CNRS Images, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, 76 min.

⁴⁸ Sur les ambivalences de la monumentalisation du passé esclavagiste au Bénin, cf. G. CIARCIA, « Du stigmatisme comme emblème », *Ethnologie française*, N° 164, n° 4, 14 octobre 2016, p. 691.

⁴⁹ « Négationniste », au sens où cela repose sur le déni de faits historiques, et « dénégationniste », selon les « constants renversements et brouillages interprétatifs » à l'égard de cette époque. Autrement dit, si d'une part la mémoire de l'esclavage renvoie à un sentiment de perte, elle signale aussi l'acquisition d'une force, voire d'une « fierté », d'où sa dimension « négationniste » et « dénégationniste » en même temps. G. CIARCIA, « Le négrier en ancêtre fondateur : Francisco Felix de Souza, grand négociant et bâtisseur à Ouidah », *Atelier International sur les usages publics du passé*, 2014, p. 8.

esclaves. Le « syncrétisme délibéré⁵⁰ » que M. Guran attribue à une mémoire articulée entre un passé extérieur (brésilien) et un présent intérieur (béninois) est différemment interprété par G. Ciarcia ; la dimension composite de l'identité *agoudá* constituerait le signe d'une réappropriation discursive du passé dans le but de perpétuer et de légitimer des divisions sociales anciennes dans le présent du Bénin.

La réflexion de Jean Yves Paraiso s'inscrit dans le même sens de celle de Gaetano Ciarcia. Descendant lui-même d'*agoudás*, le chercheur béninois demeure sceptique à l'égard de stratégies de « différenciation » ethnique fondées sur l'héritage brésilien ; il considère en effet que l'ancestralité brésilienne s'est convertie en source de pouvoir au Bénin. Ainsi, sauvegarder ces mémoires reviendrait à cimenter politiquement et socialement une communauté régie par des codes spécifiques, tels que l'endogamie et ce qu'il appelle le « sentiment de supériorité⁵¹ » des Afro-brésiliens (*retornados*) du Bénin.

La complexité du dialogue noué entre l'Afrique et les diasporas intègre aussi la réflexion de Victorien Lavou Zoungbo, pour lequel le concept de « retour » présuppose que les multiples réalités africaines demeurent immuables. Pour nous mettre en garde contre les essentialismes que peut contenir une telle notion – de même que celles de « diaspora » et d'« Afrique » –, V. Lavou Zoungbo souligne le détournement de sens qu'un tel mouvement de la diaspora africaine a représenté au Bénin. Dans le cas spécifique des *retornados* brésiliens transmués en *agoudás*, cela n'a pas signifié un ressourcement dans une terre natale. L'origine commune qui a soudé leur identité « différenciée » se retrouve dans la diaspora et dans un passé pour le moins controversé, source de conflits sociaux et d'enjeux de pouvoir⁵².

Si la seule existence des *agoudás* témoigne de l'incontestable présence du Brésil en Afrique, c'est par le biais de l'esclavage et de ses effets qu'il faut penser cette présence. C'est dire qu'un seul et même passé, ayant été vécu et perçu dans des contextes multiples, peut susciter des conceptions différenciées d'une « origine », d'un « retour » ou même d'un « héritage ». Tandis que Pierre Verger, Manuela Carneiro da Cunha et Milton Guran s'attachent à montrer l'Afrique vue du Brésil, en comparant l'expérience sociale des « Africains » du Brésil avec celle des « Brésiliens » d'Afrique, d'autres chercheurs comme Gaetano Ciarcia, Jean Yves

⁵⁰ M. GURAN, *Agudás*, *op. cit.*, p. 234.

⁵¹ J.-Y. PARAÍSO, « Les agoudas du Dahomey/Benin Mémoire vivante de la traite transatlantique », dans M. Marty et V. L. Zoungbo (éd.), *Imaginaire racial et projections imaginaires*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 163-186.

⁵² V. L. ZOUNGBO, « Idas e Vindas: Áfricas, Américas Trajetórias Imaginárias e Políticas », F. M. Machado (trad.), *Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 44, 2012, p. 9-22.

Paraïso, et à plus petite échelle Victorien Lavou Zoungbo, se tournent vers les problématiques déclenchées par la construction d'un héritage brésilien au sein des sociétés béninoises aux prises avec la complexité de leur passé esclavagiste.

...à la littérature

Les déplacements à l'origine des populations « afro-brésiliennes » de l'Atlantique Sud résonnent aussi dans les textes littéraires brésiliens et noirs africains. Le Brésil est d'ailleurs souvent dépeint à travers la plume d'auteurs originaires de la côte occidentale du continent, ce qui donne la mesure du plus grand impact et de la traite négrière et de la présence brésilienne dans des régions accueillant d'anciens ports négriers. Citons d'emblée l'œuvre du Togolais Kangni Alem, notamment son roman historique *Esclaves* (2009). Le récit est axé sur l'errance de Sule, un guide spirituel du royaume du Dahomey, capturé et vendu comme esclave à un marchand anglais avant de débarquer sur les côtes bahianaises à bord d'un bateau négrier. Une fois sur le sol brésilien, Sule, désormais appelé Miguel do Nascimento, se convertit à l'Islam et devient l'un des principaux protagonistes de la révolte des Malês, ce qui lui vaudra son rapatriement sur les côtes africaines suite à vingt-quatre années d'esclavage au Brésil.

Le thème de la traversée transatlantique réapparaît dans le dernier roman publié à ce jour par l'auteur togolais, *Les Enfants du Brésil*⁵³ (2017). Le récit tente de retracer ce parcours historique dans la contemporanéité, par le biais du voyage initiatique de Santana, un archéologue africain au Brésil en vue de présenter des travaux sur des épaves de la traite négrière. La démarche scientifique du protagoniste Santana sous-tend une quête d'ordre personnelle : celle de retracer l'itinéraire d'un des ancêtres du clan des *agoudás* dont il est issu, le pays imaginaire TiBrava. Des pans du récit *Esclaves* apparaissent en filigrane dans la narration de Santana, à mesure que celui-ci raconte les souvenirs de son enfance en compagnie de Djibril, que l'on découvre être en l'occurrence le petit-fils de Sule, protagoniste du roman précédent de Kangni Alem. Le récit se clôt sur son retour en Afrique accompagné de Dalva, la femme qu'il aura rencontrée et épousée entre temps au Brésil.

⁵³ Tandis que le premier roman de Kangni Alem a été traduit en 2011 par Aurelio Barroso Rabello et Laura Alves (Pallas) sous le titre *Escravos*, son dernier *Les Enfants du Brésil* n'a pas eu à ce jour de traduction vers le portugais.

Alors que le Brésil constitue une étape essentielle de l'histoire et du destin des personnages africains de K. Alem, le romancier béninois Florent Couao-Zotti choisit la ville d'Ouidah comme décor de son roman *Les Fantômes du Brésil*⁵⁴ (2006). La (non) socialisation des *retornados* est au cœur du drame exploré dans le récit, à travers l'amour impossible entre Anne-Marie, issue d'une famille *agoudá*, et Pierre, jeune béninois d'origine modeste. Les obstacles imposés aux amoureux donnent la mesure des stratégies de différenciation mises en place par les *agoudás*, l'endogamie dont nous parle J. Y. Paraiso notamment. Le titre de la fiction fait d'ailleurs allusion aux valeurs « brésiliennes » à jamais perdues (à vrai dire fantasmatiques), mais toujours revendiquées par une communauté repliée sur elle-même.

Parmi les auteurs ouest-africains qui accordent au Brésil un rôle important dans leurs fictions, Tierno Monénembo est sans doute celui qui opère le déplacement de perspectives le plus radical. Dans *Pelourinho*, le roman qui intègre le corpus de cette thèse, l'auteur guinéen donne vie à un écrivain africain à la recherche des descendants de son ancêtre, un roi déchu et réduit en esclavage au Brésil. Il existe des points de convergence entre les protagonistes africains de K. Alem et T. Monénembo, dans la mesure où ils réalisent tous un voyage d'apprentissage reliant une histoire personnelle à un passé collectif. Néanmoins, tandis que Sule et Santana rentrent en Afrique transcendés par leur expérience en sol brésilien, le héros du récit guinéen meurt au Brésil sans achever sa mission, celle d'écrire un livre reliant des « frères sur les deux bords de l'océan⁵⁵ ». Le chemin qu'il entame est d'autant plus inédit qu'il revient vers la « diaspora », alors que d'habitude on aurait tendance à imaginer une trajectoire dans le sens inverse. De ce point de vue, *Pelourinho* s'inscrit dans un déplacement à part entière, dans le sens où c'est l'Afrique qui se tourne vers le Brésil et non l'inverse. D'ailleurs il n'y a pas de place pour les *agoudás* dans ce récit voué à la vie quotidienne des habitants de Pelourinho, ce quartier historique de l'esclavage qui donne son titre au roman.

Parallèlement, l'Afrique n'est pas non plus étrangère aux productions littéraires brésiliennes, notamment celles du XX^e siècle. Même si le continent y est le plus souvent dépeint sous le voile d'une lointaine matrice ancestrale, certains auteurs s'efforcent de lui donner des contours plus concrets, plus complexes, en particulier dans ses interlocutions avec le paysage, l'histoire et les personnages originaires du Brésil. Tel est le cas d'Antonio Olinto avec sa trilogie

⁵⁴ Il n'existe pas de traduction en portugais pour cet ouvrage à ce jour.

⁵⁵ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995, p. 30.

Alma da África (Âme de l'Afrique⁵⁶), consacrée à la saga de trois générations d'une famille « afro-brésilienne » au fil de l'Histoire, durant et après l'esclavage.

Dans le premier volume de la trilogie, *La Maison d'eau* (1969), la vieille Africaine Catarina décide de rentrer en Afrique après de longues années d'esclavage passées au Brésil. À travers le regard de sa petite fille Mariana, le lecteur suit le « retour » de sa famille, à cheval et en bateau, de Piau, une ville du Minas Gerais, à Lagos, avec des escales à Rio de Janeiro et à Bahia. Avant la traversée transatlantique et l'arrivée de la famille en Afrique, on passe en revue les inondations, les danses, la fête du *Bonfim*⁵⁷ les messes et les cérémonies de *candomblé*, les marchés au poisson à Salvador. A. Olinto met alors les *agoudás* au premier plan de sa fiction, soulignant le folklore (la *burrinha*), les métiers, l'architecture, la nostalgie de Bahia et l'enracinement de la famille de Mariana à Lagos, puis à Ouidah et, enfin, dans le pays fictif de Zorei. Arrivée à l'âge de 13 ans dans la ville qui est aujourd'hui la capitale nigérienne, Mariana deviendra une riche commerçante, incarnant l'ascension de la bourgeoisie mercantile formée par les *agoudás* en Afrique occidentale.

Le deuxième volume, *Le Roi de Ketou* (1980), peut-être le plus proprement africain de la trilogie, se déroule entièrement au Dahomey en une courte période de cinq jours. Il commence et s'achève le jour d'Ifá et d'Exu (le premier jour de la semaine yoruba, qui en comporte quatre). Le personnage central du récit est une vendeuse d'ignames, Abionan, qui rêve de donner naissance au futur roi de Ketou, ancienne ville yoruba. En nous faisant visiter chaque jour un marché différent de l'Afrique de l'Ouest, où se déploient les interactions et les réflexions d'Abionan, l'écrivain nous plonge non seulement au cœur des traditions yoruba, mais aussi dans les relations de pouvoir de ces sociétés, le tout sur fond de nouvelles colonisations européennes voyant le jour dans le continent.

⁵⁶ Le roman *A Casa da água* a été traduit en France par Alice Raillard, en 1973, sous le titre *La Maison d'eau* ; le deuxième volet, *Le roi de Ketou* (*O Rei de Keto*), a paru en 1983, traduit par Geneviève Leibrich et Nicole Birós. Le troisième volume de la trilogie, *Trono de vidro*, n'a pas été traduit en français.

⁵⁷ La fête du *Bonfim* est une célébration comprenant une procession de femmes bahianaises (les *baianas*) de l'Église Nossa Senhora da Conceição da Praia jusqu'à l'Église do Nosso Senhor do Bonfim, où l'on procède à un lavage des marches de ses escaliers et de son atrium. Il s'agit d'une manifestation qui remonte à la période coloniale, quand les esclaves devaient laver l'Église pour la préparation de la fête en hommage au saint Bonfim qui se déroulait la semaine suivante, le jeudi précédant le deuxième dimanche après l'Épiphanie. Plus tard, les adeptes du *candomblé* ont inclus cette habitude lors des cérémonies d'hommage à l'*oxalá*, un rituel qui comprend aussi un lavage. La fête du *Bonfim* est aujourd'hui symbolique du syncrétisme religieux à Bahia, dans la mesure où elle implique, d'un côté, l'hommage à un saint catholique et, de l'autre, à un *orixá* du panthéon yoruba. À propos du caractère syncrétique de la fête, Pierre Verger affirme : « les descendants africains, mus par un sentiment de dévotion, au Christ et au dieu africain et, faisant un rapprochement entre les deux lavages ; celui des *ase* de Oshala et celui du sol de l'église portant le nom catholique de ce même orisha, viennent en grand nombre participer au lavage du jeudi de Bonfim. » P. VERGER, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Paris, Métailié, 1981, p. 259.

Le dernier roman, *Trono de vidro* [Trône de verre] (1987), tourne autour des contradictions soulevées par les indépendances, à savoir les dictatures du pays fictif de Zorei. Le récit s'attache aux destins de Mariana et de sa petite-fille, qui porte le même prénom. Devenue présidente de la république de Zorei, Mariana part visiter le Brésil et se rend à la ville de Piau, où sa grand-mère est née et où son arrière-arrière-grand-mère Catarina a vécu en tant qu'esclave. L'originalité de l'œuvre d'Olinto consiste ainsi à relier, à travers une histoire de famille, d'une part la traite négrière et l'esclavage au Brésil et, de l'autre, la colonisation, les processus d'indépendance et les dictatures sévissant dans les nouveaux États africains.

Il faudrait aussi mentionner le roman *O trono da rainha Jinga* (2011) d'Alberto Mussa, non traduit en français. Le récit se déroule au XVII^e siècle, tantôt en Afrique, dans le royaume du Dongo et Matamba (actuel Angola), tantôt au Brésil. Après avoir vécu aux côtés de la reine Nzinga d'Angola (1582-1663), le Portugais Mendo Antunes s'installe à Rio de Janeiro. Lors d'une cérémonie de *batuque*, le personnage reconnaît la servante sur laquelle la reine s'était autrefois assise, lors de son ambassade à Luanda. Le récit retrace ainsi une anecdote historique concernant la visite de la reine Nzinga d'Angola au gouverneur portugais João Correia de Sousa. Dans le récit, cette servante ayant servi de chaise à la reine participe en tant que leader à une confrérie d'esclaves dont les crimes visaient à combattre l'esclavage au Brésil. D'où son titre, le « trône » de la reine Jinga.

À l'exemple des récits d'Antonio Olinto et d'Alberto Mussa, le roman historique *Um Defeito de cor*⁵⁸ [Un défaut de couleur] (2006), d'Ana Maria Gonçalves, se déroule aussi dans diverses régions de l'Afrique occidentale et du Brésil, plus précisément à Savalu et à Ouidah, dans l'ancien royaume du Dahomey, puis à Bahia, à Rio de Janeiro, à São Paulo et, enfin, au Nigéria. Le parcours de Kehinde, la narratrice du roman, ressemble à bien des égards à celui de Catarina, dans *La Maison d'eau*, mais aussi de Sule, dans *Esclaves* : comme ces deux derniers personnages, Kehinde vit l'expérience de l'arrachement de sa terre natale et celle de la dépossession au Brésil. Comme Sule, Kehinde prend part à l'insurrection des Malês ; comme Catarina, elle intègre une élite de *retornados* établie sur les côtes ouest-africaines.

Un seul aspect de sa trajectoire la distingue des autres protagonistes : la déjà vieille Kehinde repart une seconde fois au Brésil, non plus comme esclave, mais comme mère sachant qu'elle va mourir, en quête de son enfant perdu. C'est durant cette dernière traversée que la narratrice nous livre toute son histoire. À certains moments marqués par le discours indirect

⁵⁸ Le roman *Um Defeito de cor* (Un défaut de couleur) a été lauréat du Prix Casa de Las Américas en 2007. À ce jour, il n'a pas été traduit en France.

libre, Kehinde s'adresse à l'enfant qu'elle veut rencontrer ; c'est toutefois au lecteur qu'elle parle, comme si celui-ci était devenu lui-même son enfant, d'où le caractère symbolique qu'acquiert ce retour entamé par le personnage. Fruit d'une relation de violence (un viol, la traite, l'esclavage), l'enfant qu'elle attend dans son ventre serait la métaphore du Brésil et des Brésiliens, du passé douloureux et inconnu qui les relie à l'Afrique, incarnée par l'Africaine Kehinde.

Qu'ils aient comme arrière-plan l'Afrique, le Brésil ou les cales d'un bateau, les textes que nous venons d'évoquer brièvement trouvent leurs points de convergence dans la transfiguration d'un passé commun. Cette démarche littéraire est d'autant plus originale qu'elle brise un certain sens commun qui veut qu'un abîme inéluctable sépare les littératures brésilienne et noire-africaine. Or ces textes témoignent d'une présence incontestable de l'« Afrique » dans la littérature brésilienne et, réciproquement, de celle du « Brésil » dans la littérature d'Afrique noire. En outre, mis en scène sous le prisme d'histoires de familles diverses, ces espaces ne sont pas représentés de façon homogène, à partir de conceptions stables et univoques d'une « culture » ou d'une « origine » commune. En mettant en lumière des expériences individuelles, ces fictions retracent singulièrement des processus historiques collectifs (la traite négrière, les esclavages, les colonisations) qui marquent encore en profondeur chacune des sociétés qui se sont configurées dans ces espaces.

L'état des lieux que nous avons dressé sur ce contact transatlantique, comprenant d'une part la production brésilienne et, d'autre part, la production noire-africaine francophone, éveille sans doute la curiosité vers d'autres horizons d'attente des Amériques « noires », historiquement liés à l'Afrique. Nous pourrions nous demander par exemple ce qu'il en est de l'espace anglophone : il existe un certain nombre de romans africains écrits en anglais tournés vers les Amériques noires de colonisation anglaise comme les États-Unis ou la Jamaïque et, inversement, des romans de la diaspora qui explorent ou problématisent un « retour » sur le continent africain. Comment les textes anglophones circulent dans l'Atlantique Sud ? Quel traitement est donné à la traite et à l'esclavage dans cette production et comment il diffère de celui que nous venons d'analyser ? Un rapide survol sur cette aire linguistique nous met en présence de l'œuvre de l'écrivaine britannique Taiye Selasi, dont le roman *Le Ravisement des innocents*⁵⁹ (2013) porte sur les allers-retours d'une famille entre le Ghana, Boston et Londres. Ou bien de celle de Chimamanda Ngozi Adichie, essentiellement centrée sur des personnages

⁵⁹ Le roman a été publié originalement sous le titre *Ghana must go* et sa traduction française date de l'année suivant sa publication londonienne, signée par Sylvie Schneiter, sous le titre *Le Ravisement des innocents* (Gallimard).

nigériens aux États-Unis aux prises avec des questions identitaires. Son roman *Americanah*⁶⁰ (2013), best-seller lauréat de plusieurs prix littéraires et traduit dans une dizaine de langues, y compris le portugais, pour le Brésil, constitue un exemple emblématique de cette problématique.

Si le rapport à l’Afrique change selon l’optique diasporique, il en est ainsi pour l’optique africaine au sujet de ses différentes diasporas. De ce point de vue, les textes anglophones portant sur l’Afrique et sa diaspora américaine comme ceux de T. Selasi ou de C. N. Adishie, pour ne citer que des exemples ponctuels, enrichiraient visiblement notre corpus d’une perspective comparatiste entre les différentes « diasporas » et « Afriques » constituées de part et d’autre de l’Atlantique Sud. Toutefois, compte tenu de l’axe de recherche « Afrique-Brésil » qu’a adopté notre thèse, l’inclusion d’un tel corpus nous éloignerait par trop de notre sujet, d’autant plus que les dynamiques littéraires diffèrent d’un espace linguistique à l’autre.

Revenons donc à la littérature francophone et à la place parfois consacrée à l’histoire qui a relié (et relie toujours) le continent africain au Brésil. Comme en témoignent les œuvres citées plus haut, la présence de cette histoire s’avère effective et indéniable dans ces littératures et se trouve au cœur de la démarche poétique de certains auteurs d’Afrique de l’Ouest. Cela dit, elle est loin de s’inscrire dans une « tradition ». La perspective brésilienne adoptée dans certains romans relève de choix ponctuels des romanciers qui se sont délibérément tournés vers des aires peu explorées par les traditions littéraires nationales respectives. Tierno Monénembo, Kangni Alem et Florent Couao-Zotti sont à ce titre les seuls écrivains africains francophones à s’être penchés sur cette zone de contact.

De l’autre côté, quoique l’Afrique soit plus présente dans la littérature brésilienne, on lui réserve un rôle le plus souvent politique ou identitaire. L’œuvre d’Antonio Olinto est à cet égard exceptionnelle, au sens où elle sonde, au-delà des images figées et des manichéismes victimaires, les complexités politiques, culturelles et sociales du vaste continent qu’est l’Afrique. « Nous sommes comme des jumeaux sur les deux bords de l’Océan. Seulement, on ne se fait jamais signe. Pourquoi donc⁶¹ ? », s’enquiert-on dans la fiction de Monénembo, et cette question fait résonner la fragilité des relations littéraires Brésil-Afrique. Pour cette raison, elle est également au cœur de notre discussion. Alors que les sociétés brésilienne et africaines se sont forgées à travers les contacts ayant lieu dans l’Atlantique Sud, les productions littéraires

⁶⁰ Lauréat du prix National Book Critics Circle Award et élu l’un des dix meilleurs livres de l’année par NYTimes Book Review, *Americanah* a été traduit en français en 2016 par Anne Damour (Gallimard) ; et en portugais du Brésil en 2014 par Julia Romeu, aux éditions Companhia das Letras.

⁶¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 30.

et critiques consacrées à ces zones de contact sont rares, contingentes. Qu'est-ce qui éloigne ces littératures les unes des autres ? Qu'est-ce qui les empêche de circuler dans les espaces qui les ont mutuellement constituées ?

Pour penser cette asymétrie entre faits sociaux et faits littéraires, il nous semble être utile de prêter attention à la « formation » de chacune des littératures impliquées dans ces échanges. Certes, tracer un panorama allant du Brésil à l'Afrique peut paraître une entreprise biaisée, dans le sens où nous mettons en parallèle un pays, d'une part, et plusieurs pays, de l'autre. Il faut dire néanmoins que les textes africains, quelle que soit leur « nationalité », se regroupent selon des aires linguistiques héritées de l'époque coloniale. Dans une situation analogue à celle de l'Amérique latine, où le roman hispanique est conçu comme un ensemble assez homogène – et éloigné de la littérature brésilienne –, les littératures noires africaines de langue française retrouvent leurs points de convergence dans un passé colonial commun ; leur historiographie se constitue ainsi à l'intérieur d'une même zone d'influence métropolitaine (française). C'est donc au nom de ces circonstances que nous nous pencherons, dans la prochaine section, sur les dynamiques de colonisation à l'arrière-plan des littératures brésilienne et noire-africaines francophones. Cette analyse comparative de l'héritage colonial nous conduira à dégager les différentes relations de « dépendance » que ces espaces du « Sud » entretient avec un espace du « Nord ».

Entre local et universel : une question de dépendance

Découlant de l'expansion maritime des XV-XVI^{es} siècles, la colonisation portugaise au Brésil ne peut pas se confondre avec celles concernant l'Afrique durant la période industrielle, au XIX^e siècle. Il serait sans doute imprudent de mettre des faits coloniaux aussi divers sur le compte d'une domination indifférenciée, sous peine de tomber dans le piège du discours généralisant autour d'une « colonialité unique⁶² », ce discours qui risque de réduire des

⁶² L'expression est de Jean-François Bayart et de Romain Bertrand dans leur article « De quel “legs colonial” parle-t-on ? », *Esprit*, n° 12, 2006, p. 134-160. Ces théoriciens emploient cette formule pour évoquer le risque des *Cultural Studies* de relier de façon indissociée les formes d'oppression contemporaines à une situation coloniale « de base ».

complexités politiques, culturelles et sociales au cœur de ces littératures à un simple schéma d'oppression « Nord-Sud ».

D'autre part, il serait inconcevable de ne pas admettre un fond « colonial » dans la condition littéraire de ces espaces du Sud : les théories critiques consacrées aux lettres lusophones (Brésil) et francophones (Afrique noire) font apparaître divers rapports de « dépendance » vis-à-vis des modèles venant de la métropole, ancienne ou non. Sans vouloir généraliser le fait colonial, voire l'essentialiser ou le « des-historiciser », en le regardant hors du temps et de l'espace, nous mettrons en rapport quelques-unes de ces théories et de ces littératures afin de dégager des points de convergence ou de clivage entre elles. Notre but est de voir comment la notion de dépendance se présente dans les productions littéraires et critiques au Brésil et en Afrique (francophone). Il peut être utile de penser l'histoire de ces littératures à la lumière d'une approche commune – autour de la constitution d'une indépendance vis-à-vis des traditions européennes – ne serait-ce que pour tenter de comprendre la faible circulation entre des textes dits du « Sud » et, le cas échéant, de jeter des ponts entre eux.

Nous l'avons vu, la colonisation portugaise a profondément marqué la société brésilienne dans ses modes de vie. Fondé sur la traite négrière, l'esclavage et des cycles économiques (la prédominance de la canne de sucre, puis du café), le système colonial a impliqué pendant plus de trois siècles des rôles et des relations spécifiques entre les colonisés amérindiens, les colons européens et les esclaves d'origine le plus souvent africaine. La condition coloniale est à l'origine de nos façons d'écrire, de faire de la littérature ; pour reprendre les termes d'Alfredo Bosi, elle

contient les multiples formes concrètes de l'existence interpersonnelle et subjective, la mémoire et le rêve, la marque du quotidien dans le cœur et dans l'esprit, la manière même de : naître, manger, habiter, dormir, aimer, pleurer, prier, chanter, mourir et être enterré⁶³.

Contrairement à d'autres colonies qui rompent avec leurs anciennes métropoles pour devenir dès le lendemain de l'Indépendance des « républiques », le Brésil présente la spécificité de conserver son système monarchique après son émancipation politique en 1822⁶⁴. Au vu de

⁶³ A. BOSI, *Culture brésilienne: une dialectique de la colonisation*, J. Briant (trad.), Paris, 2000, p. 38.

⁶⁴ C'est Dom Pedro I, fils du roi Dom João VI, qui proclame l'Indépendance du pays et, ce faisant, se donne le titre d'Empereur avant d'abdiquer et de partir au Portugal en 1831. Le pays vit alors sa période de « régence » – un gouvernement composé de trois représentants, dont les noms ont varié au long d'une dizaine d'années – en attendant que Dom Pedro II, fils de l'ancien empereur, atteigne sa « majorité » et assume le pouvoir. À l'âge de 15 ans, il monte sur le trône et règne de 1840 jusqu'à la proclamation de la République, en 1889.

ces circonstances politiques particulières, l'indépendance du Brésil perpétue la relation en quelque sorte ombilicale avec l'ancienne « mère-patrie » – représentée à ce moment-là par la dynastie des Bragance –, et ce jusqu'à la fin du XIX^e siècle. D'elle découle néanmoins l'idée d'un Brésil « nation », que va venir étayer la création de l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB) en 1838. Du point de vue politique, le départ de Dom Pedro I fragilisait le jeune pays, d'où la nécessité, pour les élites oligarchiques, de souder ses bases à travers une « identité » consolidant des valeurs à la fois nationales et cohérentes avec l'idéal monarchique. Deux ans après sa fondation, l'Institut lance un concours sur l'histoire nationale ; le lauréat en est Carl Von Martius avec son texte *Como se deve escrever a história do Brasil* [Comment il faut écrire l'histoire du Brésil]. Le savant autrichien y inscrit l'histoire du pays dans un passé commun (l'indépendance) et la rencontre de trois « races⁶⁵ », et l'Institut récompense une sorte de réponse symbolique à la vacance identitaire, sinon politique, d'une nation.

Un certain projet de formulation identitaire donne alors le ton aux discours institutionnels du XIX^e siècle et il en va de même pour certains textes littéraires de l'époque. L'historiographie brésilienne a eu parfois tendance à associer le courant romantique alors dominant et un « sentiment nationaliste ». Antonio Candido le voit, par exemple, comme le versant littéraire de l'Indépendance ; tel était, selon le critique, le désir de définir le Brésil exprimé par certains auteurs, de « transférer » l'émancipation de la vie sociale et politique du pays à l'expression de sa littérature.

Toutefois, le projet d'émancipation qui parfois se dessinait dans les lettres romantiques n'avait pas pour mission de se libérer du joug colonial. La question nationale qui se forgeait était une question politique, entre la monarchie et la république, de sorte que le discours de l'Indépendance se formulait de façon tout à fait conciliable avec le passé colonial. Dans les textes littéraires, il ne s'agissait pas de rompre formellement avec une tradition européenne, mais d'adapter des tendances déjà en vigueur en Europe à une réalité dite « brésilienne », en y ajoutant de la « couleur locale » géographique, historique et culturelle. Ce souci de représentation du « national » supposait de forger une histoire, un mythe fondateur que ce romantisme incarnera notamment dans la figure de l'Indien pur et vertueux. Ainsi, au-delà d'un enracinement dans une nature prétendue « originale » et d'une esthétique prétendue autochtone,

⁶⁵ Précisons ici que le texte de Carl Von Martius présentait un argument à double détente : d'une part, la mention aux « trois races » avait le mérite de concerner tous les Brésiliens, ce qui contribuait à renforcer le sentiment d'unité nationale ; d'autre part, le grand nombre d'esclaves au Brésil serait pour C. V. Martius un argument en faveur de la monarchie au détriment d'un destin républicain. Pour cette raison, le prix décerné par l'Institut récompensait un auteur dont le récit de la « nation brésilienne » convergerait avec le projet de la classe conservatrice au pouvoir. C. F. P. von MARTIUS, « Como se deve escrever a história do Brasil », *op. cit.*

l'idéal romantique reprenait des signifiants mythiques de la culture occidentale, pour les réinvestir dans d'autres signifiés. Toujours dans le but d'affirmer l'idée d'une nation, le *topos* du Bon sauvage se verra réaffecté à la caractérisation de certains personnages indigènes de José de Alencar, pour ne citer que cet auteur emblématique du mouvement romantique au Brésil : c'est le cas d'Iracema, « la vierge aux lèvres de miel » dans le roman éponyme (1865), ou du héros Péri dans son sacrifice héroïque dans *O Guarani*⁶⁶ (1857).

S'il est vrai que les discours produits à l'intérieur des textes littéraires ne permettent pas d'envisager l'idée du Brésil comme une « nation » séparée du Portugal, ils ne reflètent pas non plus un consensus. Il suffit de se reporter aux différentes idées que s'en faisaient les auteurs romantiques du XIX^e siècle, ou bien les théoriciens de la même époque, pour avoir une idée de la pluralité de voix prenant part au débat⁶⁷. Dans le siècle suivant, la question sera plutôt formulée dans les termes dichotomiques par la critique littéraire. Alfredo Bosi parle, par exemple, d'une phase de rupture marquée par une dialectique colonie-nation, ou bien vieux-nouveau⁶⁸, tandis qu'Antonio Candido exprime cette dialectique en termes de « données locales » *versus* « formes européennes ». Selon ce dernier, les modèles rigides importés de l'Europe viendraient heurter un sentiment de « nativisme⁶⁹ », suscitant une inadéquation entre forme et contenu, entre tradition européenne et spécificité locale⁷⁰. Cette particularité de la littérature brésilienne témoignerait d'une situation de dépendance des lettres brésiliennes vis-à-vis de la tradition classique et, en même temps, d'une volonté de dépasser cette position subalterne.

⁶⁶ *Iracema* a été publié dans des feuilletons en France dès 1907 par Philéas Lebesgue, mais ce n'est qu'en 1928 que l'ouvrage y est publié en forme de livre, selon Pierre Rivas, par Georges Raeders (nous n'avons pas trouvé les références de cette traduction). Quant à *O Guarani*, quelques chapitres sont publiés dans le journal *Les Droits de l'Homme* en 1899, avant que le roman soit intégralement traduit par Xavier de Ricard sous le titre *Le Fils du soleil* en 1902 (J. Tallandier). P. RIVAS, *Encontro entre literaturas : França - Brasil - Portugal*, D. Ártico et M. L. G. Alcoforado (trad.), São Paulo, Hucitec, 1995, p. 142 et p. 242.

⁶⁷ Les travaux de Michel Riaudel autour de la notion du « national » dans les lettres brésiliennes donnent une idée de la difficulté de définir la question. Dans son étude sur le personnage de Caramuru (que consacre l'épopée éponyme de Santa Rita Durão en 1781), un portugais érigé au rang de héros national, M. Riaudel confronte les avis émis par des auteurs du romantisme comme Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, ou bien par des théoriciens de l'époque comme Ferdinand Denis et Francisco Adolfo de Varnhagen, chacun avec un projet et une idée différents de ce que pourrait être la littérature « brésilienne ». M. RIAUDEL, *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris, Pétra, 2017, p. 221-224.

⁶⁸ A. BOSI, *Culture brésilienne*, op. cit. p. 212.

⁶⁹ Le « nativisme » (du portugais *nativismo*) renvoie à un attachement non pas à la « patrie » au sens pour nous contemporain, mais au coin de la terre, que l'on retrouve dans certains textes romantiques. On choisit de garder le terme de « nativisme » – un néologisme en français – dans la mesure où il pourrait mieux exprimer le sentiment naissant d'un attachement susceptible de se convertir en idéal national par la suite.

⁷⁰ A. CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira Momentos Decisivos 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2014 [1959], p. 31.

Déjà dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le projet de consolider une « nationalité » littéraire constitue un sujet cher à Machado de Assis. Dans son article « Instinto de Nacionalidade » [Instinct de Nationalité], publié dans la revue *O Novo Mundo* en 1873, l'écrivain, qui jouissait déjà d'une certaine notoriété au Brésil et ailleurs⁷¹, interroge les critères de la « nationalité » d'une œuvre littéraire. Le romancier identifiait dans l'art national, que ce soit dans le milieu du théâtre, du roman ou de la poésie, un souci généralisé de se montrer national, au moyen d'une série d'artifices illusoires qu'il nommait « couleur locale ». Or, selon lui, l'indice du « national » n'exige pas d'une réalité fictionnelle qu'elle puise dans une réalité supposée brésilienne, ou qu'elle présente un accent ou un langage culturellement marqué :

Un poète n'est pas national seulement parce qu'il glisse dans ses vers quantité de noms de fleurs ou d'oiseaux du pays, ce qui peut donner une nationalité au vocabulaire, mais rien de plus. On apprécie la couleur locale, mais l'imagination doit y porter quelques retouches, et que celles-ci soient apportées avec naturel, sans lourdeurs. Ces défauts que je signale brièvement, je ne les tiens pas pour incorrigibles ; la critique pourrait y remédier ; à défaut, le temps se chargera d'inculquer aux prétendants de meilleures lois⁷².

L'innovation de l'article de Machado de Assis est de fournir une définition de la littérature indifférente à la présence ou l'absence de cette « couleur locale ». Que les textes soient enracinés dans des particularismes ou non, c'est leur dimension « universelle » qui les caractérisent comme proprement « littéraires ». Ainsi, tant qu'on relie la « conscience nationale » à l'insertion d'éléments nationaux, culturellement distinctifs, on ne s'émancipe pas littérairement, d'autant que, dans ce domaine, le processus est plus long et plus complexe que celui d'ordre politique :

En se tournant vers la vie brésilienne et la nature américaine, les prosateurs et les poètes trouveront des terres fertiles à l'imagination et donneront une physionomie propre à la pensée nationale. Cette autre indépendance n'a pas de Sept Septembre ni de Champ d'Ipiranga⁷³ ; elle ne se fera pas en un jour, mais posément, afin qu'elle soit plus durable,

⁷¹ Machado de Assis est sollicité par un périodique brésilien de New York, ce qui indique qu'il était déjà pourvu d'une certaine légitimité pour dresser un panorama de la littérature brésilienne.

⁷² J. M. MACHADO DE ASSIS, « Notes sur la littérature brésilienne actuelle : Instinct de nationalité », F. Kohler (trad.), *Europe*, n° 919-920, 2005, p. 13-27, p. 14.

⁷³ N.D.L : Alors que son père le roi portugais a été rappelé à Lisbonne en 1821, le prince Dom Pedro lance le célèbre « Cri d'Ipiranga » le 7 septembre 1822 : « L'Indépendance ou la mort ! ». L'iconographie le représente rétrospectivement l'épée à la main, prêt à franchir l'Ipiranga coulant à São Paulo, comme César le Rubicon. C'est l'acte de naissance de la nation brésilienne, qui a fait de cette date le jour de la fête nationale ».

et ne sera pas l'œuvre d'une génération, ni de deux : nombreux sont ceux qui y travailleront avant qu'elle ne soit achevée⁷⁴.

L'effort de parsemer le texte de traces d'une « nationalité », de puiser dans des spécificités locales pour transcender la dépendance, relèverait lui-même d'une dépendance, notamment sur le plan formel vis-à-vis d'une tradition déjà consolidée en Europe. Aux yeux de Machado de Assis, il s'agirait là d'un « défaut » symptomatique d'une littérature toute jeune qui cherche à s'affirmer, mais a besoin de temps pour mûrir. Dans le prisme diachronique d'Antonio Candido, la prise de conscience de Machado de Assis en faveur d'une « nationalité » dégagée du pittoresque constitue une étape importante vers l'autonomie de la littérature brésilienne. C'est ce qui explique d'ailleurs que l'ouvrage *Formação da Literatura Brasileira* (1959), pilier de la critique littéraire brésilienne, se conclut par une citation de l'article « L'Instinct de nationalité », dans lequel le romancier distingue les différents axes de l'indépendance en jeu au Brésil : le politique d'un côté ; le littéraire de l'autre⁷⁵.

Si d'un côté la littérature brésilienne trouve sa « source » dans la colonisation et non en Europe comme l'affirme Alfredo Bosi, de l'autre, c'est cette même colonisation qui la relie, de façon intrinsèque, à des modèles et à des valeurs véhiculées par la tradition classique (européenne). L'analyse de A. Bosi converge en ce sens vers celle d'A. Candido, qui voit en la dépendance un « fait presque naturel », inévitable aux peuples colonisés ayant vécu l'imposition d'une civilisation entière :

Reconnaissons donc tranquillement notre lien placentaire avec les littératures européennes, car il n'est pas un choix, mais un fait presque naturel. Nous n'avons jamais créé de courants littéraires originaux, ni de techniques expressives de base [...]. Et bien que nous ayons obtenu des résultats originaux sur le plan de la réalisation expressive, nous reconnaissons

⁷⁴ J. M. MACHADO DE ASSIS, « Notes sur la littérature brésilienne actuelle : Instinct de nationalité », *op. cit.*, p. 13-14.

⁷⁵ Après la citation à Machado de Assis, A. Candido conclut : « Ces mots [de Machado de Assis dans "Instinto de nacionalidade"] expriment le point de maturité de la critique romantique ; la véritable conscience que le romantisme a acquise de sa signification historique. Ils sont donc appropriés pour clôturer ce livre où l'on a essayé, à juste titre, de décrire le processus par lequel les Brésiliens ont pris conscience de leur existence spirituelle et sociale à travers la littérature, en combinant de manière diverse les valeurs universelles avec la réalité locale, ce qui leur a valu le droit d'exprimer leur rêve, leur douleur, leur jubilation, leur vision des choses et de leur semblable ». Dans l'original : "Estas palavras exprimem o ponto de maturidade da crítica romântica; a consciência real que o Romantismo adquiriu do seu significado histórico. Elas são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vários os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua visão das coisas e do semelhante." A. CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos 1750-1880*, *op. cit.*, p. 681.

implicitement notre dépendance quant aux modalités et aux instruments de la littérature. La preuve en est qu'on n'a jamais vu les divers nativismes contester l'usage de « formes » importées, car cela équivaldrait à la limite à s'opposer à l'usage des langues européennes que nous parlons⁷⁶.

Tenter de rompre avec les modèles imposés par la colonisation paraît à A. Candido une démarche aussi inefficace que de rejeter notre propre langue, qui, somme toute, a été également « apportée » par les colonisateurs. En effet, comme c'est le cas pour le portugais, la littérature portugaise fonde et caractérise la littérature brésilienne, d'autant plus que l'une comme l'autre convergent vers une même souche européenne. Rappelons que le Portugal perd beaucoup de son autonomie dès le XVII^e siècle en Europe, ce qui aura un impact direct sur la situation des littératures produites tant en métropole que dans les colonies. Les modèles portugais étaient puisés dans d'autres centres, parfois italien, souvent espagnol (gongorisme) et antiespagnol alternativement ou simultanément, mais surtout français. Ainsi, en tant que colonie portugaise, le Brésil aurait naturellement reçu comme héritage les modèles français qui prédominaient en Europe, un processus que A. Candido appellera « transfert de la dépendance⁷⁷ ».

Ainsi, non seulement la littérature brésilienne aura entièrement puisé dans des formes importées, mais ces formes, déjà dépassées, lui auront imposé une certaine condition d'anachronisme⁷⁸, dans le sens où les modèles imités n'étaient plus d'actualité dans le centre. À ce propos, tandis que A. Bosi qualifie la littérature brésilienne comme une littérature de « seconde main » – selon le statut de « sous-colonie⁷⁹ » que le Brésil représente alors à ses yeux –, selon A. Candido, elle constitue une « branche secondaire de la littérature portugaise,

⁷⁶ A. CANDIDO, « Littérature et sous-développement », J. Thiériot (trad.), dans *L'endroit et l'envers: essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco / Métalié, 1995, p. 233-259, p. 247.

⁷⁷ « Dans le cas des pays de langue espagnole et portugaise, le problème d'autonomie a consisté, pour une large part, à transférer la dépendance, si bien que d'autres littératures européennes non métropolitaines, surtout la française, sont devenues des modèles à partir du XIX^e siècle, ce qui du reste s'est produit également dans les anciennes métropoles, intensément francisées ». *Id.* p. 246.

⁷⁸ « Mais ce qui frappe en Amérique latine, c'est le fait qu'on considère comme vivantes des œuvres esthétiquement anachroniques ; ou bien le fait que des œuvres secondaires soient accueillies par la meilleure opinion critique et durent au-delà d'une génération [...] » *Id.*, p. 245.

⁷⁹ « La situation [coloniale] a fortement impacté les naissantes lettres coloniales qui, déjà au début du XVII^e siècle, reflétaient des courants de goût reçus de "seconde main". Le Brésil se réduisait à la condition de sous-colonie... » Dans l'original : « A situação afetou em cheio as incipientes letras coloniais que, já no limiar do século XVII, refletiriam correntes de gosto recebidas "de segunda mão". O Brasil reduzia-se à condição de subcolônia... » A. BOSI, *História concisa da Literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1992, p. 14.

elle-même, arbuste de deuxième ordre dans le jardin des muses⁸⁰ ». C'est pourquoi, toujours selon ce dernier, étudier la littérature brésilienne revient à faire de la littérature comparée, tant elle est traversée d'« influences » européennes.

Mais ces relations de dépendance ne sont pas les mêmes au fil du temps. Alors que le désir de jeter les bases d'une littérature nationale commence à avoir quelques contours au XIX^e siècle, c'est seulement au début du XX^e siècle qu'une rupture significative se produit à l'égard des modèles esthétiques jusqu'alors entièrement importés. Nous l'avons vu, au Brésil, le désir d'indépendance prend la forme d'une dialectique entre valeurs universelles et réalité locale, comme le démontrent Machado de Assis et, plus tard, Antonio Candido et Alfredo Bosi. Vécues jusqu'alors comme un déchirement, une incompatibilité insurmontable, ces tensions autour de la singularité brésilienne sont revisitées et renouvelées par le Modernisme des années 1920. Ce courant s'inscrit, à l'instar de ceux qui l'ont précédé, dans un projet de définition de la « charte identitaire » du pays. Inspiré des avant-gardes européennes, il se fonde sur la déconstruction des modèles esthétiques canoniques au profit d'un art prosaïque et libre. L'élément autochtone et ou populaire est désormais mis en valeur, notamment à travers la redécouverte des cultures dites primitives, c'est-à-dire des civilisations jusqu'alors tenues comme « sauvages » et ayant déjà été objet d'une réinvention par les avant-gardes européennes. Selon Pierre Rivas, le modernisme supposait principalement :

revendication du passé amérindien, exploration ethnographique du substrat indien et noir, quête d'identité nationale par-delà l'aliénation culturelle du modèle colonial, portugais et européen⁸¹.

Cet idéal sera symboliquement incarné par Macounaïma, le héros « sans aucun caractère » du roman éponyme de Mário de Andrade⁸² (1924). Né indien, le personnage acquiert des traits africains mais aussi européens au fil de sa trajectoire à travers le pays, incorporant une série de mythes fondateurs de l'identité brésilienne, notamment celui de « trois races ». Mais au-delà de ce mélange de races cristallisé en son corps, le sens profond de cet être à la fois

⁸⁰ Dans l'original : « A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... » A. CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos (1750-1880)*, op. cit., p. 11.

⁸¹ P. RIVAS, « Modernité du Modernisme », *Europe*, n° 599, mars 1979, p. 3-5, p. 4.

⁸² L'œuvre a été traduite en français par Jacques Thierot en 1996. M. de ANDRADE, *Macounaïma : le héros sans aucun caractère*, J. Thiériot (trad.), Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996.

« vide de caractère » et plein de « défauts » se doit plutôt à un collage de fragments, une mosaïque d’histoires et de légendes extraites d’un répertoire ethnique et culturel diversifié du pays⁸³. L’absence signalée par le titre – Macounaïma, le héros sans aucun caractère – signale bien cette fragmentation : l’identité brésilienne résulterait d’une si vaste profusion d’éléments que l’on ne pourrait pas la définir ou la nommer autrement que par le vide. Dans les mots d’A. Bosi, l’(anti)héros national synthétise

[l]e désir de penser le peuple brésilien, nos gens, en parcourant les sentiers croisés ou superposés de son existence sauvage, coloniale et moderne, à la recherche d’une identité si plurielle qu’elle frise la surprise et l’indétermination ; d’où le héros sans aucun caractère⁸⁴.

À la fin des années 1920, émerge à l’intérieur du Modernisme le « Manifeste anthropophage » (1928), d’Oswald de Andrade. À la manière des manifestes avant-gardistes d’Europe, ce texte coup de poing proposait, sur un ton politique, des formes esthétiques encore plus radicales pour revoir les rapports entre le national et l’étranger. Paru dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia*, le manifeste anthropophage inaugurait un courant fondé sur un mode de cannibalisme : l’étranger ne serait ni assimilé, ni rejeté, mais plutôt « dévoré » dans une relation non pas d’opposition mais de complémentarité avec l’élément local de la culture brésilienne. Le jeu de mots entre Shakespeare et la langue tupi – « Tupi, or not tupi that is the question⁸⁵ » – qui apparaît dans les premières lignes du manifeste constitue un exemple symbolique de ce processus de « dévoration » et de « digestion » de l’Autre. D’une part, en mobilisant une tradition amérindienne où l’on mangerait l’ennemi pour absorber ses qualités, une telle proposition cannibale impliquait une redécouverte de la réalité du pays, de ses traditions et de ses mythes fondateurs. De l’autre, l’appropriation de l’élément étranger figurée par cette « digestion » serait tout aussi symbolique d’une ouverture à l’Autre et, en conséquence, d’une plus grande liberté de ressources dans le processus de réélaboration de soi.

⁸³ Sur le caractère fragmentaire et discontinu de l’œuvre de Mário de Andrade, cf. les travaux de Priscila Figueiredo : P. FIGUEIREDO, « Abstração, arte popular e concreticidade histórica », *Escritural*, n° 6, 2012, p. 78-95.

⁸⁴ Dans l’original : « O desejo de pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter ». A. BOSI, « Situação de Macunaíma », dans M. de Andrade, *Macunaíma : o herói sem nenhum caráter*, T. P. A. Lopez (éd.), 2a. ed, Buenos Aires Rio de Janeiro Paris [etc.], Ed. Unesco Allca XX, 1996, p. 171.

⁸⁵ O. de ANDRADE, « Manifeste anthropophage / Manifesto antropófago », M. Riaudel (trad.), *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2010 (en ligne : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf ; consulté le 4 octobre 2021).

Selon Michel Riaudel, l'aspect à la fois primitif et moderne de la culture brésilienne mis en relief par le mouvement anthropophage bousculait la dialectique national-étranger, centre-périphérie en particulier :

L'anthropophagie oswaldienne fait un pas supplémentaire sur le chemin menant au renversement symbolique du rapport de centre et périphérie. Le coup de maître d'Oswald de Andrade a consisté à remplacer l'ordre de valeurs : par un nouvel agencement où la hiérarchie des lieux s'inversait, et par un glissement de champ qui passait d'un terrain concret et imaginaire – une dévoration physique à fort potentiel fantasmatique – à une réappropriation du passé national, dont le récit avait souvent été jusque-là le monopole des missionnaires et des exodes. [...] [V]ous les Européens, êtes en quête du primitif, de la sauvagerie fondatrice ; nous, descendants des premiers Tupis dévorateurs de l'évêque Sardinha, nous l'incarbons naturellement⁸⁶.

D'une certaine façon, ce mouvement réarrangeait ladite dialectique « local-universel » en déplaçant et en reconfigurant les catégories qui la composaient dans le temps et dans l'espace. Alors que l'Europe cherchait à s'inspirer d'un primitivisme africain dans ses avant-gardes artistiques, l'anthropophagie était l'expression vivante de ce primitivisme. En conséquence, le Brésil devenait un pôle culturel « primitiviste » de référence, ce qui prétendait inverser symboliquement le jeu de dépendance « nord-sud ».

Peu après le moment où le Modernisme lançait une autre interprétation de la dynamique « centre-périphérie », un siècle après l'indépendance politique du pays, l'Afrique vivait, encore sous le joug colonial, l'émergence de sa littérature à l'intérieur d'un mouvement d'affirmation identitaire. Né à Paris dans les années 1930, ce courant nommé « Négritude » est fondé par des poètes et des intellectuels africains et antillais qui adoptent une attitude critique envers l'idéologie colonialiste. Conscients de l'oppression vécue par des Africains et leurs descendants diasporiques au niveau social, politique et culturel, les auteurs de ce mouvement revendiquent leur appartenance à une race et à une culture « nègres ». Même le nom du mouvement renvoie à cette prise de conscience identitaire, puisqu'il opère un renversement symbolique du terme « nègre », transformant la charge péjorative du mot en une affirmation valorisante de l'identité noire. Dans les mots d'un de ses fondateurs, le Sénégalais Léopold Sédar Senghor,

La négritude, c'est chaleur humaine, qui est « présence à la vie » : au monde. C'est un existentialisme, pour parler comme vous, enraciné dans la Terre-Mère, épanoui au soleil

⁸⁶ M. RIAUDEL, « L'Anthropophagie, une singularité du modernisme brésilien ? », dans R. Olivieri-Godet et M. Boudoy (éd.), *Le modernisme brésilien*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000, p. 33-44, p. 37.

de la Foi. Cette présence au monde est participation de l'Homme aux Forces cosmiques, communion de l'Homme avec les autres hommes⁸⁷.

Cet extrait traduit bien l'esprit de ce courant à la vocation esthétique et militante. On y voit l'affirmation d'une manière différente d'exister, de voir le monde et de se rapporter à l'Autre – une manière définie en termes antagonistes entre la pensée occidentale (l'existentialisme sartrien) et la pensée « nègre » de matrice africaine. Cette spécificité que les auteurs de la Négritude tentent de décrypter dans leurs productions artistiques constituera, selon certains critiques, le fondement des lettres noire-africaines d'expression française⁸⁸. C'est ce que propose la pionnière des études africanistes Lilyan Kesteloot. À l'exemple d'Antonio Candido au Brésil, l'auteure construit un panorama de la littérature noire-africaine en termes évolutionnistes, de leur « naissance » à leur phase de « maturation ». Dans cette perspective diachronique, la littérature africaine écrite⁸⁹ « débute » avec la Négritude et, en cohérence avec la visée idéologique du mouvement, elle porte dès ses débuts les stigmates d'une lutte, d'un combat, d'une quête pour la liberté :

La naissance de la littérature noire écrite s'est donc faite dans le déchirement [...]. Dès le début de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « le mouvement de la négritude », l'écrivain noir fut contraint de s'engager dans ce combat étrange que menait toute une race pour la conquête de sa liberté. La littérature nègre porte donc très nettement les stigmates de ce combat⁹⁰.

Le roman de René Maran, *Batouala, véritable roman noir* (1921), est souvent cité par l'historiographie comme le précurseur d'une littérature authentiquement noire-africaine. Né en

⁸⁷ L. S. SENGHOR, *Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 317.

⁸⁸ Bien que la Négritude soit née de la rencontre entre des Africains et des Antillais ressortissants des colonies françaises et devienne par la suite un tournant décisif dans l'avènement des littératures africaines de langue française, elle produit aussi des retentissements dans d'autres aires linguistiques en Afrique et ailleurs. Pour ne citer qu'un exemple du côté de la « lusophonie », on pourrait évoquer le modèle politique que la Négritude a représenté pour les luttes nationalistes en Angola, et mentionner le rôle d'intermédiaire joué par Mário Pinto de Andrade dans la réception angolaise du mouvement francophone. Dans un article intitulé « Littérature et Nationalisme en Angola », publié dans la revue *Présence africaine* en 1962, le poète, intellectuel et militant anticolonialiste trace des points de convergences entre le combat mené par la Négritude et celui des pays africains sous tutelle portugaise comme l'Angola. M. DE ANDRADE, « Littérature et Nationalisme en Angola », *Présence Africaine*, n° 41, 1962, p. 91-99.

⁸⁹ La précision que nous faisons ici permet de nuancer la « naissance » d'une littérature dans le XX^e siècle, alors que l'on sait de l'existence d'autres formes de littératures fondées sur la tradition orale bien avant les colonisations.

⁹⁰ L. KESTELOOT, *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Vervier / Paris, Gérard et Cie / L'Inter, 1967, p. 8.

Martinique et vivant à Oubangui-Chari⁹¹ comme fonctionnaire colonial, René Maran ne vante pas la colonisation comme le faisaient en général les romanciers à l'heure de la publication de son ouvrage, une particularité qui attire l'attention de la critique. À vrai dire, la déstabilisation du système colonial que l'on attribue à *Batouala* est moins dans le texte que dans le paratexte, puisque c'est la préface qui porte une critique ouverte à l'administration française. Un tel positionnement en 1921, avant même l'éclosion de la Négritude, suscite une série de polémiques à l'époque, mais vaut à R. Maran le prix Goncourt, ainsi qu'une certaine reconnaissance valable encore de nos jours dans la critique francophone. Xavier Garnier le situe à ce titre à la charnière du roman colonial et du roman africain, d'autant plus qu'il inaugure une littérature authentiquement « africaine » que recherchaient à l'époque les éditeurs français⁹².

En dépit de cet exemple – tout à fait discret mais audacieux pour les années 1920 – de mise en question du modèle colonial, puis du surgissement de la Négritude dans les années 1930, c'est dans l'après-guerre que les textes littéraires produits par des Africains subsahariens sont rassemblés autour d'une « littérature » que l'on appellera « négro-africaine » ou « noire africaine », « francophone » ou « de langue française ». L. S. Senghor inaugure cette phase dès les années 1940, avec la publication de ses recueils de poèmes : *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948) et *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, cette dernière préfacée par Jean-Paul Sartre (1948).

Outre que par l'hommage à la grandeur de l'Afrique – dont témoigne notamment l'œuvre poétique de L. S. Senghor –, les années 1950 et 1960 seront également marquées par l'éclosion de romans anticoloniaux, sans doute un reflet du sentiment d'oppression qui émergeait alors des sociétés colonisées. Considérée comme un prolongement ou le moment ultime de la Négritude, la scène littéraire noire africaine se situera, dans les années qui suivent, à la frontière du témoignage, de la dénonciation et de la critique de la colonisation. Cet esprit de contestation qui remonte à la Négritude apparaît dans les romans publiés à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. On peut citer comme exemple de cette tendance ceux du Camerounais Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy* (1956), *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956) ou *Chemin d'Europe* (1960), tous les trois étant porteurs d'une vive critique des institutions coloniales. Dans la même démarche dénonciatrice, Mongo Beti consacre sa plume aux contacts entre les missionnaires et les autochtones dans *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), forgeant un

⁹¹ Désignation coloniale de l'actuelle République Centrafricaine.

⁹² X. GARNIER, « Afrique Noire », dans *Littérature francophone I Le Roman*, Paris, Hatier AUPELF-UREF, 1997, p. 245.

tableau impitoyable des missions évangéliques en Afrique. Citons encore *L'Aventure ambiguë* (1961), du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, qui explore les effets d'une dialectique perverse entre tradition et modernité dans la conscience de l'individu colonisé. Le protagoniste du roman, Samba Diallo, se retrouve ainsi dilacéré entre deux systèmes de savoirs, voyant s'écrouler des sociétés archaïques face à l'émergence des valeurs et des modes de pensée que l'Occident impose aux Africains lors de la colonisation. L'écriture devenait ainsi pour ces écrivains un outil puissant pour démonter les mécanismes de l'aliénation dans la société, en passant par l'administration, la police, l'église ou par l'école coloniale.

À l'opposé de cette tendance dénonciatrice à l'ordre du jour, le roman *L'Enfant noir* (1953), du Guinéen Camara Laye, explore la trajectoire initiatique d'un jeune garçon dans un village de Haute-Guinée jusqu'à la poursuite de ses études en France. Sans toucher un mot de la colonisation, C. Laye lance un regard plein de nostalgie sur l'enfance passée en terre africaine, avec son lot de traditions et de coutumes ancestrales, ses incantations et ses rites de passage (comme la circoncision). À vrai dire, le mérite de l'ouvrage sera moins de s'enraciner dans une réalité locale que de déployer un portrait poétique de l'enfance, suscitant des sentiments atemporels qui touchent tout individu : la peur, les fantaisies et les rêves de l'enfance ; la projection de l'adulte dans ce passé, la sensation nostalgique de l'éphémère passage du temps.

Cela dit, la publication d'un ouvrage aussi détaché de l'oppression coloniale, avec pour cadre une colonie « paisible », en un temps où la plume était maniée par beaucoup comme une arme politique, vaut à l'écrivain guinéen de sévères reproches, notamment de la part de Mongo Beti. Dans un article intitulé « Afrique noire littérature rose » publié dans *Présence africaine* en 1955, l'écrivain camerounais accuse Camara Laye de s'adonner au « pittoresque de pacotille⁹³ » dans le but de plaire à un public soucieux d'exotisme africain. En passant sous silence les atrocités du régime colonial, *L'Enfant noir* témoignait d'une neutralité inconcevable à ses yeux :

La réalité actuelle de l'Afrique Noire, sa seule réalité profonde, c'est avant tout la colonisation et ses méfaits [...] Il s'ensuit qu'écrire sur l'Afrique Noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là. Le voudrait-on, on n'y

⁹³ M. BETI, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, n° 1-2, 1955, p. 138.

parviendrait pas. Ami ou ennemi, tel est bien le dilemme. Quiconque veut en sortir est bien obligé de tricher⁹⁴.

L'article de M. Beti suscite une vive réaction de L. S. Senghor, qui rappelle quelques années plus tard que la « mission » du romancier n'est pas d'écrire un roman à thèse, suggérant, par ricochet, que C. Laye restait tout de même « fidèle à sa race⁹⁵ » :

Les buts et les moyens de l'art ne sont pas ceux de la politique [...] Lui reprocher de n'avoir pas fait le procès du Colonialisme, c'est lui reprocher de n'avoir pas fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c'est lui reprocher d'être resté fidèle à sa race, à sa mission d'écrivain⁹⁶.

Le débat suscité par la publication de *L'Enfant noir* au début des années 1950 est d'une importance cruciale pour comprendre la dialectique intrinsèque à la littérature noire-africaine francophone. Elle s'exprime sous la forme d'un « dilemme » vécu par l'écrivain entre, d'une part, la fiction et le monde qu'elle renferme et, de l'autre, la société dans laquelle s'inscrit son objet de création⁹⁷. Autrement dit, serait-il possible ou judicieux de tracer une ligne de séparation entre l'art et la société, entre le littéraire et le politique ? Pour certains écrivains comme Mongo Beti, puisque l'œuvre littéraire n'est pas puisée dans une réalité complètement inventée, écrire sur l'Afrique implique une prise de position, d'autant que la réalité africaine à ce moment-là n'était autre que celle des colonisations. Ne rien en dire signifiait donc prendre parti en faveur de l'entreprise coloniale⁹⁸.

⁹⁴ *Id.*, p. 137-138.

⁹⁵ L. S. SENGHOR, *Négritude et humanisme*, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁶ *Id.*, p. 156-157.

⁹⁷ Dans sa préface à l'édition de 2006 du roman (Plon), Alain Mabanckou aborde la question dans ces termes : « Au fond, grâce à *L'Enfant noir*, la question de la *fonction* du roman africain fut pour la première fois enfin posée, et, au-delà, celle de la définition même de l'engagement de l'auteur du continent noir. » C. LAYE, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006, p. V. Cette préface figure aussi dans la traduction brésilienne du roman, réalisée par Rosa Freyre Aguiar en 2013 (Seguinte).

⁹⁸ L'argument de Mongo Beti en défense de l'Afrique « vraie », celle de la colonisation, se rapproche ici de la littérature engagée défendue par le Français Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru en 1947 dans la revue *Temps modernes* qu'il dirige à l'époque. La fonction de la littérature apparaît dans cet essai comme celle de « dévoiler le monde et l'homme aux autres hommes », ce qui implique non seulement de prendre sa part de responsabilité comme écrivain, mais aussi de rappeler à ses lecteurs leur part de responsabilité dans « l'univers du langage » : « Pareillement, la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent ». J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1987, p. 74.

Ainsi, le problème de l'écriture « pittoresque » de C. Laye serait qu'elle est « désengagée », qu'elle fournit une fausse peinture et omet la « vraie » réalité africaine, l'incontournable colonisation ayant cours au moment de la publication de l'ouvrage. Il est intéressant de comparer les différents sens que le terme « pittoresque » acquiert dans les littératures sud-atlantiques. Nous avons vu qu'au Brésil du XIX^e siècle, Machado de Assis questionnant l'efficacité d'une « couleur locale » en tant que marqueur d'une « nationalité » littéraire. L'autonomie d'une œuvre se situerait dans son pouvoir d'atteindre les lecteurs dans leur humanité ; en ce sens, au-delà des spécificités locales, qu'elles soient culturelles ou politiques, c'était l'« universel » qui intéressait l'auteur brésilien.

Si on revient à la littérature noire africaine, on retrouve des indices de cette (fausse) dialectique dans la discussion sur la « mission » de l'écrivain africain face à la colonisation. Mongo Beti oppose la « couleur locale » d'un texte littéraire à la portée politique que toute œuvre africaine devrait à son sens manifester. Il s'agit là d'une vision qui reflète son temps, mais qui est aussi prise au piège de son propre temps. En effet, un tel positionnement politique imprime tout de même une certaine « couleur locale » au texte littéraire, dans la mesure où il traduit une dynamique propre à cette société aux prises avec sa lutte anticoloniale.

L'angle de vue adopté par Senghor au sujet de cette polémique nous permet de cerner encore mieux le problème. Si d'un côté il rappelle que le rôle de l'écrivain est de « créer » plutôt que de faire le « procès de la Colonisation », il ne manque pas de situer la démarche d'écriture de Camara Laye dans un certain engagement anticolonialiste :

Mais, à la réflexion, on découvrira qu'en ne faisant pas le procès de la Colonisation, il l'a fait de la façon la plus efficace. Car peindre le monde de l'enfance, c'était la façon la plus suggestive de condamner le monde capitaliste de l'Occident européen⁹⁹.

En effet, même sans évoquer la colonisation, *L'Enfant noir* fait ressortir du Noir et de son monde une image qui semble s'opposer aux constructions extérieures de l'identité africaine. C'est peut-être en ce sens que Senghor voit dans le récit une certaine forme de résistance au monde capitaliste de l'Occident européen. Néanmoins, le raisonnement du poète et homme politique sénégalais est lui-même révélateur de l'impossibilité ou, en tout cas, de l'extrême difficulté d'en finir avec le politique en littérature noire-africaine. Tout en renforçant la dimension humaine (donc, universelle) de l'activité créatrice, Senghor identifie une opposition

⁹⁹ L. S. SENGHOR, *Négritude et humanisme*, op. cit. p. 157.

Afrique-Europe dans l'écriture de C. Laye, qu'il interprète comme une prise de position ou, selon ses propres mots, une « condamnation ». D'une certaine façon, ce pionnier de la Négritude valide l'antagonisme Nord-Sud, comme s'il n'était pas possible d'analyser ou d'apprécier autrement l'art africain, comme si une œuvre n'était « africaine » que par l'opposition qu'elle fait à un ensemble de valeurs et de codes représentant l'Occident.

On voit ici à quel point les lettres noires-africaines du début du XX^e siècle portent un désir d'émancipation politique et/ou culturelle, qui n'est autre que le désir de s'affranchir d'une domination coloniale, tout comme c'était le cas au Brésil quelque peu de temps avant. Bernard Mouralis soutient que l'imposition d'une « culture coloniale » a impliqué, dès la naissance de cette littérature, la présence continue d'un discours qui s'interroge sur son statut et sa fonction dans la société :

les écrivains africains ne se contentent pas de produire des textes de fiction – poésie, théâtre, romans – ; parallèlement, ils s'efforcent constamment d'élaborer un *discours* dont la fonction essentielle est d'annoncer ce que doit être une littérature africaine authentique¹⁰⁰.

Qu'il soit énoncé dans les textes littéraires, dans le paratexte ou bien par la critique, ce discours « identitaire » – au sens où il vise à donner une « identité » aux textes d'Afrique – est l'expression d'un désir d'autonomie qui fonde et caractérise cette littérature. Il nous semble néanmoins que lorsque l'on a besoin de définir, préciser ou justifier l'existence d'une littérature, c'est que cette littérature n'est pas véritablement sortie de l'impasse « local-universel » : elle est encore objet de lectures centrées sur le poids de la culture, de la société ou de la politique et dans son contexte de production et ailleurs.

Le lien particulièrement étroit entre « littérature » et « politique » persiste de façon presque inextricable dans la génération suivante d'écrivains africains. Dès la fin des années 1960, les contestations anticolonialistes donnent lieu à un sentiment de désillusion au sujet des indépendances récemment conquises dans le continent africain. Un des romans les plus emblématiques de cette génération du « désenchantement¹⁰¹ », ainsi que la nomme Jacques Chevrier, est *Le Devoir de violence* (1968), de Yambo Ouologuem. Par-delà la déception liée à l'éclosion des régimes dictatoriaux, l'écrivain malien discrédite le mythe de la fraternité des

¹⁰⁰ B. MOURALIS, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex édition, 1984, p. 13.

¹⁰¹ J. CHEVRIER, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 83.

Noirs largement exalté par ses prédécesseurs. En remontant aux sources pour réévaluer les « traditions », Y. Ouologuem dénonce les pratiques esclavagistes en vigueur dans la période précoloniale dans le royaume fictif de Nakem ; en outre, il suggère sur un ton cynique une complicité entre les Européens qui quittent l’Afrique et l’élite africaine qui y reste (représentée par la dynastie des Saïfs et les notaires).

L’œuvre de l’Ivoirien Ahmadou Kourouma est non moins représentative de cette « désillusion ». Dans *Les Soleils des indépendances* (1968), l’auteur se sert de la caricature et de l’ironie pour dénoncer l’abus de pouvoir et le manque de liberté incarnés par les chefs des nouveaux États africains. Mais sa véritable innovation, source de tout un tournant dans l’écriture romanesque francophone, est moins d’ordre thématique que stylistique. En Afrique coloniale et postcoloniale, le français et les modes de vie de la métropole entraînaient des formes multiples de dépendance. Puisque cette langue demeure incontournable, A. Kourouma la réinvente pour en faire un instrument de subversion. Il « attaque » pour ainsi dire le français à tous les niveaux (syntaxique, phonétique et symbolique) et change le statut de la langue : d’instrument d’oppression ou d’aliénation, elle devient source de création et outil de renversement des binarités d’ordre colonial. Il en résulte une œuvre axée sur une syntaxe « désarticulée », caractérisée par des créations lexicales fortement puisées dans le malinké et qui rompent avec les règles traditionnelles jusqu’alors de mise dans la littérature africaine francophone.

Ici, il est possible de faire un rapprochement entre les stratégies d’écriture de A. Kourouma – fondées sur l’usage subversif de la langue coloniale et sur l’éruption de formes orale – et celles dont se sont servies les Modernistes au Brésil. L’affranchissement esthétique opéré par l’écrivain ivoirien, l’usage créatif qu’il fait de la langue dans ses romans, renvoient aux modes d’écriture ayant renouvelé l’art et la littérature brésilienne. Des poètes comme Manuel Bandeira et Oswald de Andrade s’attachaient aux parlers du « peuple » au détriment de la syntaxe et de la grammaire classiquement portugaises ; quelques années plus tard, A. Kourouma laissait affleurer la parole malinké dans son œuvre, cherchant à produire un effet d’authenticité africaine pour dépasser la dépendance du français et de ses usages hégémoniques en Afrique.

Au tournant des années 1980, le Congolais Sony Labou Tansi s’en prend lui aussi aux instances politiques, cette démarche poétique déjà entreprise par Ahmadou Kourouma. En puisant son écriture dans une esthétique rabelaisienne (la fable, la parodie et le grotesque), l’auteur s’attache à montrer des êtres démesurés, caractérisés surtout par l’aspect physiologique de leurs corps, lesquels atteignent souvent des proportions monstrueuses dans ses récits. À ce

propos, *La Vie et demie* (1979) présente un décor chaotique et hyperbolique d'où émerge un monde à la fois comique et cruel, fait de démesure et d'exagération bouffonne – proche, en cela, du roman latino-américain des années 1960 et aussi d'une certaine tradition de la farce et de l'outrance apparue chez Alfred Jarry dans *Ubu Roi* (1896). La transgression des codes langagiers et le mélange de tons et de registres qui caractérisent la plume de S. Labou Tansi reflètent son désir de rompre avec des modèles esthétiques avérés inefficaces à rendre compte des complexités de l'Afrique postcoloniale.

Quel que soit le ton ou le style d'écriture adopté, du sérieux au tragique, en passant par le comique ou la dérision, ces textes produisent des discours reflétant des processus historiques en cours en Afrique. En effet, par le biais d'une poétique nouvelle reposant sur le sarcasme, Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi tentent de s'affranchir d'une norme à laquelle l'écriture africaine semblait jusqu'alors soumise. Quant à la réception critique de cette production romanesque, il faut dire qu'elle s'imprègne et redouble ces discours qui séparent faiblement le politique et le fictionnel, reliant l'œuvre à la société qui l'entoure. Autrement dit, la critique a souvent eu tendance à appréhender le texte littéraire africain comme l'expression d'un fait politique ou de traits culturels « africains ». Locha Mateso affirme à ce propos que « l'une des caractéristiques du discours critique consacré à la littérature africaine est la recherche des phénomènes extérieurs dont l'œuvre serait le reflet¹⁰² ».

À partir des années 1990, les prétendues propriétés socio-culturelles attribuées à la littérature africaine seront interrogées à l'intérieur même des textes littéraires. Bien que ceux-ci ne rompent pas tout à fait avec l'opposition Afrique/Occident, ils s'éloignent progressivement des revendications identitaires fondées sur des constructions binaires (tradition et modernité, écriture et oralité, langue coloniale et langues vernaculaires) jusqu'alors à l'ordre du jour. Il est possible d'identifier à ce moment-là un relatif changement de discours à l'égard de l'Afrique, regardée désormais sous un angle « extérieur ». Jacques Chevrier appelle ce tournant littéraire la « migritude¹⁰³ », dans la mesure où cette nouvelle production romanesque relève souvent de l'expérience de l'immigration d'Africains en Europe. À ce propos, il n'est pas anodin que les romans publiés à partir des années 1990 portent, pour la plupart, sur les mythifications du Nord (ici, la France) par les sociétés du Sud (ici, l'Afrique noire). La Sénégalaise Fatou Diome, la Camerounaise Léonora Miano, le Togolais Sami Tchak,

¹⁰² E. L. MATEO, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p. 189.

¹⁰³ J. CHEVRIER, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 159.

le Congolais Daniel Biyaoula, sans compter les écrivains de notre propre corpus, s'inscrivent dans cette esthétique, que ce soit par le biais de l'humour, de l'ironie ou de la mélancolie.

Le premier roman publié par Alain Mabanckou, *Bleu-blanc-rouge* (1998) en constitue un exemple emblématique. Le récit est centré sur les aventures du jeune Congolais Massara-Massara dont le rêve de partir à Paris tourne au cauchemar dès son arrivée dans la Ville-Lumière : sa (sur)vie y sera conditionnée par la pratique de vols et de combines, qui l'amèneront en prison puis au retour au pays. Par l'expérience du choc de réalité subie par le héros et la conséquente désillusion de son rêve « bleu-blanc-rouge », Mabanckou problématise des imaginaires de « Nord » et de « Sud » formulés à l'intérieur de nos sociétés de consommation, le tout en jetant un regard sensible sur l'univers des migrants clandestins à Paris.

La thématique du déplacement est tout aussi chère à Tierno Monénembo. Alors que ses deux premiers textes mettent en scène les gestions autocratiques des indépendances africaines, son troisième roman *Un Rêve utile* (1991) inaugure un déplacement de perspectives qui sera dès lors caractéristique de sa plume. Le récit explore l'errance d'un jeune Africain à peine débarqué à Lyon, soudain confronté à la réalité des travailleurs guinéens qu'il se propose d'alphabétiser. Refoulés aux abords de la ville – dans les banlieues – ces travailleurs connaissent la solitude et l'exclusion sociale liés à l'immigration. Le rêve évoqué par le titre du roman serait alors l'évocation ironique d'un scénario cauchemardesque analogue à celui de *Bleu-blanc-rouge*.

Alors que le « désenchantement » découlant de l'exil ou de l'immigration prend le pas sur celui suscité par les dictatures post-coloniales, on note l'émergence d'un nouveau rapport à l'identité en train de se forger dans les romans de cette nouvelle phase. Étouffés d'être lus et interprétés à partir de modèles critiques restreints, et soucieux de se débarrasser du devoir de puiser leur inspiration dans une quelconque spécificité – qu'il s'agisse d'une dénonciation ou d'une supposée authenticité –, certains écrivains essayeront de déstabiliser des catégories tenues comme stables comme la « culture » ou la « tradition ». Le désir de contourner l'histoire politique des pays d'où ils sont issus, de dire moins l'Afrique et plus le monde, se traduit par une ouverture thématique, mais aussi par un usage décomplexé d'une langue jadis signe d'imposition coloniale.

Ce désir de rupture et de liberté sont notables dans les propos des écrivains sur leur propre production. En témoignent, par exemple, le manifeste « Pour une "littérature-monde" en français » signé par quarante-quatre auteurs de langue française, dont un bon nombre originaire d'Afrique noire, y compris Alain Mabanckou. Publié en 2007 dans le quotidien *Le Monde*, ce texte propose « l'acte de décès » de la francophonie en faveur de la naissance d'une

« littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale¹⁰⁴ ».

Alors que la francophonie devrait en principe inclure toute œuvre écrite en français, en pratique elle désigne principalement les textes d’auteurs provenant d’autres espaces que la France. Si le centre est aux quatre coins du monde comme le laissent entrevoir les lauréats de prix littéraires français l’année précédente à la publication du manifeste¹⁰⁵, rien de plus logique que de plaider contre les catégories de centre et de périphéries que la « francophonie » tendrait à renforcer :

Le centre relégué au milieu d’autres centres, c’est à la formation d’une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l’imaginaire, n’aura pour frontières que celles de l’esprit¹⁰⁶.

Plus d’une décennie après la publication du manifeste, le sujet suscite encore de vives réactions dans les milieux universitaires et médiatiques français. Sans entrer dans le débat sur la légitimité des revendications, il nous importe ici de cerner ce que ce rejet de la « francophonie » suscite dans le panorama littéraire africain. On peut dire d’emblée qu’il signale le malaise d’une étiquette qui exclut plus qu’elle n’inclut les textes issus des ex-colonies françaises dans un système qui se veut universel. Parce que cette étiquette est politiquement connotée, la refuser signifie refuser le rôle de l’Autre exotique – un Autre dont la différence s’exprimerait par une subversion linguistique ou par une spécificité culturelle, par une verve ironique ou « haute en couleur », entre autres marques d’altérité que la critique et le public trouvent en abondance dans les textes africains.

Parmi les avis critiques sur la question, on retiendra celui de Blaise Wilfert-Portal dans la recension qu’il fait de l’ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* (2007), conçu comme

¹⁰⁴ « Pour une “littérature-monde” en français », sur *Le Monde*, 15 mars 2007 (en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html ; consulté le 26 février 2019).

¹⁰⁵ En 2006, cinq des sept principaux prix littéraires français ont été décernés à des écrivains « francophones », compris ici comme originaires d’un espace autre que la France métropolitaine. Ainsi, le Franco-américain Jonathan Littell a reçu le prix Goncourt et celui de l’Académie française pour son roman *Les Bienveillantes* (Gallimard), la Canadienne Nancy Huston, le prix Femina pour *Lignes de faille* (Actes Sud), le Congolais Alain Mabanckou, le Renaudot pour *Mémoires de porc-épic* (Seuil) et, enfin, la Camerounaise Léonora Miano a eu le Goncourt des lycéens pour *Contours du jour qui vient* (Plon).

¹⁰⁶ « Pour une “littérature-monde” en français », *op. cit.*

un prolongement de la réflexion menée dans ledit manifeste¹⁰⁷. D'après le sociologue, le procès de la francophonie porté par le livre et par le manifeste ne pourrait être plus paradoxal. En idéalisant le français comme une langue d'ouverture et de pluralité de voix venant de tous les coins du monde, les défenseurs d'une « littérature-monde » plaideraient, somme toute, en faveur d'une langue nationale stable pour faire face au monopole de l'anglais : « s'il faut du neuf, de la "littérature-monde", c'est pour remettre la littérature française à flot, la rendre compétitive à l'échelle mondiale¹⁰⁸ », affirme-t-il.

Si controversé ou imparfait qu'il puisse être, le concept de « littérature-monde », tel qu'il est pensé par ces auteurs francophones anti-francophonie, met au centre du jeu une question qui nous est chère : celle de la « nationalité » de l'œuvre littéraire et, notamment, le poids de cette « nationalité » sur sa valeur en tant qu'objet littéraire, sur son « universalisation » et, enfin, sur les lectures dont elle pourrait être objet. La volonté d'ouvrir le français à la francophonie peut en effet sous-tendre l'affirmation d'une unité linguistique, certes plurielle, mais définie en opposition à une autre unité (plus forte, dans le cas de l'anglais). Cette contradiction soulignée par W. P. Blaise – de présenter une vision « aussi idéologique et nationale que celle qu'elle dénonce¹⁰⁹ » – n'est certainement pas exclusive au manifeste et au livre *Pour une littérature-monde*, elle retentit aussi dans les débats tenus encore aujourd'hui au sujet de ces publications.

Une partie significative de la critique francophone n'a pas tardé à pointer du doigt les incohérences des auteurs qui dénoncent la francophonie tout en bénéficiant de ses structures politiques. Alain Mabanckou, lauréat d'un bon nombre de prix littéraires francophones, offre l'exemple d'une consécration où le label francophone est peut-être le plus mentionné. Le montrent les analyses de Véronique Porra, Lilyan Kesteloot et Jean-Michel Devésa qui touchent toutes, de manière différente, les dispositifs mis en place par le marché éditorial francophone en sa faveur. « Alain Mabanckou s'enferme dans une voie qui lui a apporté le succès public et médiatique¹¹⁰ », affirme J.-M. Devésa dans un article consacré aux stratégies médiatiques déployées par l'auteur congolais. Il est vrai qu'au lieu de reléguer systématiquement des auteurs

¹⁰⁷ L'ouvrage est dirigé par deux idéalisateurs du manifeste, Jean Rouaud et Michel Le Bris, et les contributions y présentées sont signées en grande partie par ses signataires. M. LE BRIS et J. ROUAUD (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁰⁸ B. WILFERT-PORTAL, « La littérature française dans la mondialisation », sur *La vie des idées*, 2008 (en ligne : <https://lavedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html> ; consulté le 22 août 2022).

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ J.-M. DEVESA, « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou », *Afrique contemporaine*, vol. 241, n° 1, 22 août 2012, p. 93-110.

à une périphérie, ces dispositifs peuvent parfois agir en faveur de la reconnaissance et de la diffusion de leurs œuvres, opérant ainsi, à l'intérieur même d'une dynamique centre-périphérie, des bouleversements qui finissent par déstabiliser ces catégories. Dans une réflexion analogue à celle de J.-M. Devésa, Véronique Porra suggère que certains auteurs se servent d'une perspective culturaliste en vue de captiver des lecteurs en soif d'exotisme et, ainsi, bénéficier de privilèges octroyés, ironiquement, par une institution supposée les marginaliser¹¹¹. Un peu moins incisive, Lilyan Kesteloot identifie un écart entre les discours de liberté et les pratiques romanesques des auteurs africains fortement tributaires de l'histoire de leur continent. Pour la chercheuse, Alain Mabanckou, le Béninois Florent Couao-Zotti ou le Togolais Sami Tchak ne parviennent pas à se détacher de la responsabilité qu'on leur attribue, malgré eux, d'écrire sur leurs sociétés. Leurs textes seraient donc révélateurs d'un « devoir d'histoire » refoulé qui contredit tout bonnement leur discours politique :

L'obsession de l'Afrique les poursuit ! Et bien qu'ils se disent et se veulent libres, éloignés, détachés du monde noir, leur couleur également les poursuit et détermine leur rapport à autrui, en tant qu'émigrés étrangers nègres¹¹².

Cet extrait nous montre bien comment la lecture d'une œuvre participe à la construction du sens et à l'élaboration des discours critiques qu'elle porte. Quoi qu'un romancier écrive, les lecteurs peuvent toujours le ramener à son pays natal, à son village ou, dans le cas de la littérature subsaharienne, à son « monde noir ». Nous l'avons vu, cette littérature émerge de fait d'une protestation contre le système colonial, revendiquant sa libération. De ce point de vue, il serait presque naturel qu'elle évolue en faisant advenir les complexités liées à l'évolution politique des pays indépendants dont elle est issue, qu'elle dépeigne ces espaces appelés parfois de « postcolonie¹¹³ ». Les plaies de ces processus historiques sont parties constitutives du roman

¹¹¹ « Plusieurs d'entre eux [des signatures du mouvement] se sont jusque-là fort bien accommodés des exigences du système littéraire francophone, y compris dans ses assignations à des positions prétendument marginales : celles en fait qui consistent à reproduire des contenus périphériques et qui sont devenues conditions sine qua non pour occuper paradoxalement des positions centrales dans le champ de concurrence par rapport aux instances de consécration. » V. PORRA, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherches & Travaux*, n° 76, 30 juillet 2010 (en ligne : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/411> ; consulté le 25 février 2019).

¹¹² L. KESTELOOT, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, vol. 241, n° 1, 22 août 2012, p. 43-53, p. 53.

¹¹³ Le terme « postcolonie » est du Djiboutien Abdourahman Waberi, également signataire du texte « Pour une "littérature-monde" en français », mais il peut aussi bien renvoyer à la théorie postcoloniale. A. WABERI, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135, 1998, p. 8-15.

francophone africain qui, d'après Xavier Garnier, « ne parle que de ça, n'existe que par ça et pour ça¹¹⁴ ». Mais est-ce là une exigence de « liberté » qu'on intime à l'œuvre, une faille qui limite sa portée, l'empêchant d'accéder à une échelle de lecture dite « universelle » ?

Le risque de porter un regard réducteur ou culturaliste sur les textes d'Afrique noire se formule souvent dans les termes de l'apparente opposition entre l'universel et le local. Mais ainsi posée, la question risque de ne pas toucher le véritable enjeu de l'« autonomie » de l'œuvre, ce qui fait qu'elle circule et traverse les frontières du temps et de l'espace selon ses propres lois et selon un régime spécifique de connaissance¹¹⁵. Que le texte soit puisé dans une réalité dite « africaine » (ou non), que cette réalité soit conçue comme « pittoresque », que l'on en décèle un portrait sociologique, il n'y a là rien qui puisse déterminer sa valeur en tant que littérature, de ce qu'elle éveille de l'humain plutôt que l'intérêt pour une culture ou une société données.

Les mouvements en faveur d'un espace où la langue et l'écriture priment sur l'identité et la culture d'origine remontent à une situation de dépendance qui ne semble pas tout à fait dépassée, d'autant moins que cette dépendance joue encore un rôle indéniable dans le processus d'« universalisation » de la littérature africaine. Quant à la réception de cette littérature, elle est aussi révélatrice de sa condition de dépendance, ce qui explique que la critique ne cesse de se remettre en question, en inventant ou refusant des étiquettes au nom du refus des perspectives ethnocentriques et en faveur des pluralités de pratiques littéraires.

On voit ainsi que les lettres brésiliennes et noires africaines émergent de modèles et de traditions avec lesquels il fallait rompre pour aboutir à une émancipation culturelle – et politique dans le cas de l'Afrique. Au Brésil, comme en témoigne l'émergence du Modernisme, la recherche d'une autonomie s'inscrivait dans le projet de définir une « identité nationale » pour consolider une indépendance qui n'était aboutie que sur le plan politique. En Afrique, en revanche, la littérature naît d'une contestation coloniale comme une arme puissante pour atteindre l'indépendance. Le défi qui est posé à la littérature africaine aujourd'hui est peut-être de n'être plus identifiée ou restreinte aux illustrations de faits sociaux ou politiques comme cela a été le cas à ses débuts.

¹¹⁴ X. GARNIER, « Afrique Noire », *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁵ Nous y reviendrons plus tard dans cette thèse, mais précisons d'ores et déjà que Michel Riaudel applique la notion de « régime de connaissance » à la littérature, un régime propre qui la distingue d'autres disciplines ou d'autres types de savoirs comme l'histoire ou la sociologie. M. RIAUDEL, « Literatura vs história: uma questão anacrônica? », *Literatura e Sociedade*, vol. 20, n° 20, 2015, p. 157-166.

Des traductions périphériques ?

Alors que les littératures du Brésil et de l’Afrique noire présentent des dynamiques coloniales spécifiques, elles retrouvent des points de convergence dans la construction d’un discours à double détente. D’une part, ce discours interroge la définition et l’autonomie des littératures dites « périphériques » vis-à-vis d’une puissance culturelle hégémonique ; de l’autre, il élabore des stratégies successives en faveur de l’accès à un régime d’universalité. Les textes que la critique retient comme emblématiques de l’identité brésilienne ou noire africaine ne renvoient qu’à cette impasse, à cette éminente condition de dépendance à l’égard d’une tradition occidentale.

Nous l’avons vu, ce discours commun fonctionne comme une sorte de « miroir » de la dépendance, dans la mesure où il exprime souvent un effort pour la dépasser. Le problème, c’est que pour échapper à la dépendance (post-)coloniale, la littérature s’attache encore à la question coloniale. Or lutter contre son adversaire ou ennemie, chercher à le défaire, c’est en quelque sorte reconnaître son existence, sa présence déterminante. C’est, dans d’autres mots, revenir à la bipolarité au lieu de sortir de cette relation ou tout au moins la rendre plus complexe.

Pourtant, cet effort pour surmonter la dépendance ne semble pas tout à fait vain ; à force d’être remis en question, subverti ou réinventé au fil des générations et des courants littéraires, il contribue à configurer, tant au Brésil qu’en Afrique, un mouvement vers l’élaboration d’une « tradition ». Cette tradition est forgée dans le dialogue entre le travail d’écriture et le travail de lecture et d’interprétation à l’intérieur d’un « système », défini par Antonio Candido comme un réseau d’auteurs, de lecteurs et d’œuvres littéraires¹¹⁶.

Là encore, parce que la définition de « tradition » ou de « classique » peut prêter à confusion dans le passage d’un contexte à l’autre, il nous faut bien préciser ce qu’elle implique ici. D’après A. Candido, la « tradition » renvoie à la notion d’héritage : dès lors qu’une œuvre s’inspire de modèles nationaux et non étrangers, elle atteint un degré d’autonomie et s’inscrit dans une « tradition ». Le Modernisme constituerait en ce sens un moment clé de l’autonomie brésilienne, dans la mesure où il a enclenché de nouvelles manières de faire de la littérature pour les générations suivantes.

¹¹⁶ A. CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira Momentos Decisivos 1750-1880*, op. cit., p. 32.

Si l'on applique cette notion de « tradition » à la littérature africaine francophone, on peut facilement trouver des héritages dans le passage d'une génération à l'autre, de la Négritude à nos jours. L'exemple le plus concret serait peut-être celui de l'oralité : sa première apparition se liait à un trait culturel des sociétés traditionnelles et, plus tard, ce recours esthétique prendra la forme d'une émancipation, une source de liberté dans le roman. Toutefois, rappelons que la littérature africaine francophone ne bénéficie ni de la même ancienneté ni du même degré d'indépendance que la littérature brésilienne vis-à-vis de son ancienne métropole. Il ne serait pas judicieux de passer outre le marché éditorial français auquel les romans africains semblent profondément liés. En effet, bien qu'il existe aujourd'hui des initiatives éditoriales plus au moins régulières en Afrique subsaharienne, le marché du livre reste encore très peu structuré dans nombre de pays, ce qui fait que la quasi-totalité de cette littérature est publiée non pas en Afrique, mais en France, à Paris¹¹⁷.

C'est sans doute pour cette raison que les notions de « classique » ou de « tradition » ont une toute autre portée dans les études littéraires vouées à l'Afrique noire. Étant donné que la littérature africaine francophone ne bénéficie pas des mêmes instances de légitimation que les œuvres franco-françaises, définir un « canon » africain impliquerait déjà un certain découpage géopolitique qui annexerait cette littérature – et ce, dans le meilleur des cas – à un patrimoine commun aux œuvres de langue française. Consciente de cette sous-représentation, la critique francophone a souvent tendance à caractériser les processus de canonisation comme le résultat d'une combinaison de variables plus tributaires de la société qui entoure l'œuvre que des qualités esthétiques intrinsèques¹¹⁸.

Par ailleurs, les différentes conceptions de « tradition » qui se formulaient ici et là au fil des bouleversements de nature identitaire et/ou contestataire, n'ont pas abouti à une véritable circulation littéraire entre le Brésil et l'Afrique. C'est qu'une dépendance structurelle continue de caractériser le panorama des lettres francophones et lusophones du « Sud », empêchant

¹¹⁷ Sur les enjeux économiques et politiques affectant le marché éditorial noir africain, cf. les travaux de Raphaël Thierry et ceux de Luc Pinhas : R. THIERRY, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires : le cas du Cameroun*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015 ; L. PINHAS, « L'édition en Afrique francophone : un essor contrarié », *Afrique contemporaine*, n° 241, 22 août 2012 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-120.htm> ; consulté le 25 avril 2019).

¹¹⁸ Cf. à ce sujet les travaux de Bernard Mouralis et ceux de Claire Ducournau. B. MOURALIS, *L'Illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris, H. Champion, 2007 ; C. DUCOURNAU, « Qu'est-ce qu'un classique « africain » ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 34-49 ; J. RIESZ, « À propos des « classiques africains ». Quels modèles pour un canon des littératures africaines ? », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 147-156.

celles-ci de circuler de manière libre et directe entre elles¹¹⁹. En effet, les circulations contingentes ayant lieu sur l'Atlantique Sud montrent que les différents rapports de dépendance envers un centre créés lors de différentes colonisations ne sont pas tout à fait révolus. En témoigne l'existence d'études qui, tout en convergeant parfois vers les mêmes problématiques, n'ont pas produit d'écho les unes sur les autres¹²⁰.

L'inégalité de ces échanges littéraires a déjà fait l'objet de nombreuses études dont on ne pourrait se passer pour penser le rôle de la traduction dans ces circulations sur l'Atlantique-Sud. C'est le cas des travaux de Pascale Casanova et de Gisèle Sapiro, toutes deux émules des thèses de Pierre Bourdieu : la notion de « champ littéraire », l'impact d'un centre (en l'occurrence Paris) sur la production littéraire des espaces tenus pour dominés. Ayant joué un rôle pionnier en matière d'études des mécanismes de production des structures de pouvoir dans la littérature, P. Bourdieu n'a pas pour autant été le premier à désigner comme « champ » l'espace où s'exerce un « jeu social » ayant pour socle la concurrence et la domination. Avant lui, Bernard Mouralis s'était déjà emparé de la notion pour évoquer l'exclusion des textes noirs africains – qu'il appelle les « contre-littératures » – d'un processus de canonisation dit universel. Son ouvrage, *Les Contre-littératures* (1975), historicise dès les années 1970 des catégories telles que « précurseurs » ou « retardés », alors que quelques années avant, Antonio Candido s'en servait sans réserve pour lancer les bases de la « formation » de la littérature brésilienne dans son ouvrage monumental *A formação da literatura brasileira* (1959). Cela étant dit, afin de problématiser le processus de marginalisation institutionnelle qu'atteint les littératures africaines, le critique français va jusqu'à réduire la littérature à un « produit de

¹¹⁹ On pense ici uniquement aux circulations transatlantiques entre les littératures brésiliennes et noires africaines sans pour autant prétendre homogénéiser les rapports de « dépendance » que ces littératures du Sud entretiennent avec des pôles centraux. Rappelons à ce titre que dans l'ensemble lusophone, le Brésil n'est pas dans la même situation que les pays africains : malgré sa position « périphérique », la littérature brésilienne jouit d'un public et d'un marché interne importants, contrairement à celles luso-africaines, publiées presque dans leur totalité en dehors des espaces nationaux.

¹²⁰ Les travaux d'Antonio Candido et de Bernard Mouralis pourraient bien illustrer cette situation. Ces deux critiques du XX^e siècle se sont penchés sur les questions de l'« identité », en répertoriant un ensemble d'obstacles de fond colonial à la création d'une littérature « moderne » et « originale ». Parmi ces obstacles on retrouve des deux côtés une pénurie matérielle, ainsi que l'absence des modèles idéologiques et/ou esthétiques à suivre localement. Tandis que la société brésilienne est liée à un système d'exploitation fondé sur l'esclavage, celles de l'Afrique noire « francophone » sont issues d'un système colonial moderne de la fin du XIX^e siècle. En conséquence, la dialectique « autonomie-dépendance » se présente différemment dans les théories mentionnées, selon les pratiques sociales et littéraires à l'ordre du jour dans chacune des sociétés et leur rapport aux nations industrialisées de l'Occident. Au Brésil, elle s'est longtemps exprimée dans les formes d'écriture, comme nous le montrent A. Candido ou A. Bosi ; en Afrique occidentale, la dépendance formelle est redoublée par des spécificités linguistiques et par un marché éditorial passant majoritairement par Paris, engendrant différentes questions de production et de réception. B. MOURALIS, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, op. cit. ; A. CANDIDO, « Littérature et sous-développement », op. cit. ; A. BOSI, *Culture brésilienne : une dialectique de la colonisation*, op. cit.

conventions¹²¹ » dont la valeur serait uniquement définie par des enjeux extérieurs à l'œuvre elle-même :

Ce qui est désigné, transmis et reçu comme « littérature » – ou sous quelque autre dénomination que ce soit – est la caractéristique d'une démarche ethnocentriste et dogmatique car, d'une part, elle limite le fait littéraire à un domaine historique, géographique, sociologique bien circonscrit et à des formes précises ; d'autre part, car elle privilégie systématiquement l'héritage constitué au détriment de ce qui se produit ou se constitue¹²².

On voit ici à quel point la perspective de B. Mouralis s'éloigne de celle adoptée par A. Candido au Brésil, malgré le sujet commun. Tout en tenant compte des enjeux de pouvoir qui écartent la littérature brésilienne d'un canon à l'échelle globale, le critique brésilien ne renonçait pas à la valeur de l'œuvre littéraire dans ses analyses. B. Mouralis, en revanche, s'attache à désamorcer la notion même de « valeur ». C'est dire qu'en reliant le concept de « grande littérature » essentiellement à la reconnaissance sociale dont elle jouit, il applique un seul régime de lecture à des textes qui en sollicitent d'autres, et passe sous silence ce qui fait qu'un texte est littéraire et non un essai sociologique ou historique. Dans le but d'évoquer ce que la « canonisation » implique d'arbitraire ou d'asymétrique, le chercheur finit par relativiser l'effet de transcendance que l'œuvre produit dans la lecture, grâce à son pouvoir de dévoiler une « vérité » inaccessible à d'autres régimes de connaissance. En reprenant la *Poétique* d'Aristote, Jacques Rancière nous rappelle que « [l]a poésie n'a pas de comptes à rendre sur la "vérité" de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre des actes¹²³ ».

Alors que B. Mouralis dévoile les structures du décentrement de la littérature africaine face à une culture dominante (coloniale), P. Bourdieu s'attachera à cerner ces inégalités dans une « économie de biens symboliques » ayant comme point d'ancrage la littérature française, plus particulièrement, l'œuvre de Gustave Flaubert. Dans son ouvrage *Les Règles de l'art*

¹²¹ B. MOURALIS, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, 2011, p. 65.

¹²² *Id.*, p. 27.

¹²³ J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, la Fabrique-éditions, 2000, p. 56. Cf. aussi l'essai *La Littérature en péril* (2006), de Tzvetan Todorov, dans lequel le critique oppose la « vérité » que cherche la science – qu'il appelle de « correspondance » ou d'« adéquation » – à celle que produit l'art et la littérature – qu'il appelle de « dévoilement » : « L'horizon dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire, c'est la vérité commune de dévoilement, ou, si l'on préfère, l'univers élargi auquel on parvient en rencontrant un texte narratif ou poétique ». T. TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2006, p. 79.

(1992), le sociologique fait de la « littéralité » d'une œuvre son « capital symbolique ». Il s'agirait là d'une valeur qui n'est ni commerciale ni le reflet de rapports de forces extérieurs au « champ littéraire », même si elle en garde la trace. La particularité que l'on attribue à la littérature, de transmuter un texte en héritage en le faisant circuler d'une génération à une autre, d'une société à une autre, serait le résultat d'une croyance collective attachée à ce « capital symbolique » :

la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre¹²⁴.

L'autonomie du jugement esthétique reposerait sur cette croyance dans les qualités de l'œuvre (plutôt que sur les qualités elles-mêmes). Pour démontrer ce principe de l'expérience esthétique comme une croyance ou une illusion, P. Bourdieu se lance dans une double analyse. Il tente de déceler ce qui fait qu'un message verbal est une œuvre littéraire (Jakobson) en ayant comme point d'ancrage les conditions historiques et sociales de cette expérience. Il résulte de ses analyses un champ littéraire dont le fonctionnement se fonde dans un jeu tacite entre d'un côté, les « dominants », détenteurs d'un haut capital symbolique et, de l'autre, les « dominés » munis d'un capital symbolique moins important (des littératures moins « littéraires », moins susceptibles donc d'être « universalisées »).

Dans son ouvrage *La République mondiale des lettres* (1999) Pascale Casanova situe ces relations d'interdépendance entre les œuvres disposant d'un « capital symbolique » plus ou moins grand dans une hiérarchie internationale définie en termes économiques et géopolitiques. Le pôle dominant de cette hiérarchie est constitué par des espaces littéraires centraux dont le prestige se doit, entre autres, aux modèles hégémoniques qu'ils produisent et qu'ils font circuler entre et dans des espaces périphériques, c'est-à-dire le pôle dominé. Ainsi, la valeur d'une œuvre produite dans un espace politiquement dominé dépend des processus de reconnaissance et de consécration dans des espaces littéraires plus anciens, plus puissants et plus « autonomes », que la chercheuse situe essentiellement à Paris¹²⁵. Il n'y aurait donc pas

¹²⁴ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 375.

¹²⁵ L'impact de cette consécration via Paris serait déterminé par l'effet « canonisateur » des prix littéraires, par les traductions et par la réception critique des œuvres issues d'espaces plus ou moins périphériques : « [l]a consécration parisienne est un recours nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés : traductions, lectures critiques, éloges et commentaires sont autant de jugements et de verdicts qui

d'universalisation possible en dehors de ces centres, puisque les autres espaces, non centraux, ne seraient pas dotés d'un capital symbolique capable d'attribuer de la valeur « universelle » (et non nationale) à l'œuvre.

En outre, la langue dans laquelle une œuvre est écrite serait aussi révélatrice de son « capital symbolique » (P. Bourdieu), que P. Casanova appelle « linguistique-littéraire » et qu'elle définit comme le prestige ou « la croyance proprement littéraire attachée à une langue¹²⁶ ». Pour illustrer ces inégalités littéraires de fond linguistique, la chercheuse analyse le rôle de la traduction comme vecteur d'un système centre-périphérie dans deux cas de figures. D'un côté, la traduction de « grands classiques » vers des langues démunies de capital symbolique faisant connaître le centre dans la périphérie, comme une voie de diffusion de valeurs hégémoniques. De l'autre, à l'inverse, la traduction de textes écrits dans de « petites langues » vers des langues dotées d'un capital littéraire stable, comme un outil de lutte pour légitimer des œuvres périphériques, leur ouvrir une voie de consécration.

Également inspirée par les travaux de P. Bourdieu au sujet du « champ littéraire », Gisèle Sapiro envisage les flux des traductions dans le même sens que P. Casanova, c'est-à-dire un miroir des hiérarchies entre les langues. Ainsi, par la mise en contact entre langues « dominées » et « dominantes » qu'elles supposent, les traductions joueraient un rôle non négligeable dans la production des hiérarchies Nord-Sud, consolidant des rapports de forces quelle que soit la position de la langue-source et de la langue-cible :

le marché de la traduction est doublement structuré par les aires linguistiques et par les États-nations, qui non seulement ne se recoupent pas, mais sont eux-mêmes structurés par l'opposition entre centre et périphérie¹²⁷.

S'il est vrai que la traduction peut agir comme une extension de la valeur d'une œuvre, puisqu'en la faisant circuler, elle légitime sa « littéralité », les circulations qu'elle produit reflètent l'évolution des rapports de force entre « centre » et « périphérie », selon le « capital symbolique » de chacune des langues impliquées dans ces processus. G. Sapiro classe celles-ci

donnent de la valeur littéraire à un texte jusque-là tenu hors des limites de l'espace ou non perçu. » P. CASANOVA, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 190.

¹²⁶ P. CASANOVA, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144, n° 1, 2002, p. 7-20, p. 8.

¹²⁷ G. SAPIRO, *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS éd, 2008, p. 9.

en « hypercentrales », « centrales », « semi-périphériques » ou encore « périphériques », en fonction de leur degré d'insertion dans le « marché international de la traduction ». Ainsi, le portugais, qui comptabilise moins d'1 % d'extraductions dans ce marché, est considéré une langue périphérique, tandis que le français, représentant 15,5 % des extraductions en 2004, bénéficie d'une position centrale¹²⁸.

Dans le cas de *Verre Cassé* et de *Pelourinho*, la langue d'écriture adoptée, tout en étant centrale, ancienne et dotée d'un grand capital littéraire, ne suffit pas pour atteindre une zone privilégiée. Au contraire, l'usage du français soulignerait que leur consécration dépend de Paris : cet usage résulterait d'une stratégie de visibilité, de diffusion et de circulation dans des milieux littéraires plus autonomes. P. Casanova rappelle d'ailleurs que les auteurs africains sont relégués à la périphérie de ces aires linguistiques et, pour cette raison, ne peuvent être universalisés en dehors des frontières géopolitiques, en dehors de la francophonie.

Il n'y a pas de « miracle » de l'autonomie : chaque œuvre venue d'un espace national peu doté, qui prétend au titre de littérature, n'existe qu'en relation avec les réseaux et la puissance consacrant des lieux les plus autonomes. Les créateurs les plus consacrés, les grands héros de la littérature ne surgissent qu'en liaison avec la puissance spécifique du capital littéraire autonome et international¹²⁹

En effet, pour les littératures issues d'ex-colonies françaises, cette consécration via Paris semble d'autant plus incontestable que les œuvres sont éditées et publiées dans la capitale française, intégrant ainsi, quoique souvent de manière marginale, le patrimoine littéraire de langue française. Néanmoins, bien que ce passage par Paris marque une étape incontournable dans le chemin de la littérature africaine francophone – passage effectué dès l'édition, la publication et la réception de la plupart des romans francophones, y compris ceux de notre corpus –, ce schéma « centre-périphérie » peut se montrer insuffisant, voire inapproprié pour penser les circulations littéraires envisagées dans cette thèse. Sans aucun doute, l'Atlantique

¹²⁸ Par extradition G. Sapiro comprend les opérations de traduction d'une langue donnée vers d'autres langues. Quant aux sous-divisions attribuées aux différentes langues selon leur degré de centralité, la chercheuse se rapporte aux travaux de Johan Heilbron, que l'on retrouve dans le même volume qu'elle dirige. Enfin, les pourcentages auxquels ces deux auteurs font références sont tirés des données de l'*Index Translationum* et, bien entendu, ils évoluent selon l'époque considérée. Ainsi, dans les années 1980, les traductions françaises comptent seulement 9,9 % des livres traduits, contre 15,5 % en 2004. J. HEILBRON, « Le système mondial des traductions », dans G. Sapiro (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde éd, 2009, p. 253-274 ; G. SAPIRO, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », dans G. Sapiro (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, p. 275-301.

¹²⁹ P. CASANOVA, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit.*, p. 13.

Sud est imprégné de rapports de domination et de dépendance vis-à-vis d'un Nord, comme nous l'avons vu. Mais les langues mises en contact dans ce processus ne traduisent pas à elles seules les rapports de force que des assignations telles que « langue périphérique » et « langue centrale » supposent. Ainsi, si le français est une langue centrale, son usage dans les romans africains peut parfois infléchir cette centralité, ce qui n'est pas sans conséquences pour la traduction.

Toujours est-il que les analyses de P. Casanova et de G. Sapiro lancent des réponses indirectes aux lacunes que nous avons examinées dans ce chapitre. Puisque le Sud est attaché, en tant qu'espace périphérique, à un Nord, espace central, les circulations littéraires qui s'y produisent suivent, dans la plupart des cas, un mouvement triangulaire. Or parmi le petit nombre d'études consacrées à la réception de la littérature africaine au Brésil, rares sont celles qui examinent la réalité de ces échanges de près. Quels sont les chiffres des traductions, le nombre de volumes et de tirages ? Quel chemin parcourent les textes africains arrivés au Brésil ? S'agit-il d'un flux direct (Sud-Sud) ou triangulaire (Sud-Nord-Sud) ? Quels enjeux, instances ou agents sont engagés dans ces échanges ?

Les travaux de Maria Teresa Rabelo font entrevoir un petit échantillon sur la réception des littératures africaines au Brésil entre les années 2000 et 2015, une période comprenant la mise en place d'une série de politiques affirmatives en faveur de la reconnaissance de l'Afrique comme partie de l'héritage brésilien, comme nous l'avons vu. Dans un ensemble de cent vingt-deux ouvrages répertoriés par l'autrice dans les catalogues de maisons d'éditions, seuls neuf sont traduits du français, ce qui équivaut à 7 % des publications issues de cet échantillon. Le reste provient d'Afrique lusophone (70 %), d'Afrique anglophone (18 %), puis aussi d'Afrique arabophone (5 %). Pour comprendre cette politique asymétrique de publication d'ouvrages africains au Brésil, le premier choix des éditeurs comprend les livres écrits en portugais qui dispensent des frais de traduction ; puis, leur deuxième choix comprend des auteurs anglophones pour la plupart déjà reconnus internationalement. Par ailleurs, dans l'échantillon pris en compte dans l'étude de M. T. Rabelo, 43 % de livres provenant d'Afrique lusophone ont d'abord été publiés au Portugal, alors que 12 % ont été directement publiés au Brésil. Dans une certaine mesure, ce chiffre renvoie à une circulation triangulaire de la littérature africaine, dans le sens où l'ancien empire lusitanien joue un rôle central dans le contact littéraire entre le

Brésil et l’Afrique. Cela dit, le Brésil acquiert une place également « centrale » dans ces circulations, devenant petit à petit un pôle de publication des textes originaux d’Afrique¹³⁰.

La situation change radicalement lorsque l’on pense aux circulations de la littérature brésilienne dans la « république mondiale des lettres ». Le rôle de « porte d’entrée » que jouent souvent les (ex)-métropoles – et que le Portugal joue encore partiellement pour la littérature lusofonno-africaine – ne se reproduit pas dans le cas du Brésil, pays dont la littérature jouit d’une position d’autonomie vis-à-vis de son ancienne métropole¹³¹. Ainsi, le rôle d’intermédiaire joué par Lisbonne ne serait valable que dans un sens – et encore, partiellement. On dirait alors que ces quelques chemins entrepris par des livres « périphériques » configurent des détours des zones de « consécration » et de « légitimation » traditionnelles situées en Europe. Ces détours nous permettent, sinon de mettre en question le schéma « centre-périphérie » soutenu par les sociologues mentionnés plus haut, en tout cas de les relativiser en fonction de l’objet traité et de l’angle adopté.

Quant à la centralité relative du Brésil en tant que pôle éditorial alternatif pour la littérature africaine lusophone, elle fait écho à des questions identitaires encore non résolues, et qui ont éveillé l’intérêt de divers secteurs de la société pour l’Afrique. Autrement dit, la présence de la littérature africaine dans les librairies brésiliennes répond à un besoin de reconnaître l’héritage africain dans un pays fondé sur l’esclavage, ce qui explique la montée, ces dernières années, des politiques éditoriales affirmatives mises en place par de jeunes maisons d’éditions indépendantes (Palla, Língua Geral, Kapulana, Nandyala, Gryphus, Estação Liberdade et, plus récemment, Malê et Nós), ou bien à forte assise commerciale (Companhia das Letras, Record, Ediouro, Melhoramentos¹³²).

¹³⁰ M. T. RABELO, *Campo editorial e circulação da literatura de autoria africana de língua francesa no Brasil: um estudo de caso das estratégias de tradução em Alá e as crianças-soldados, de Ahmadou Kourouma*, Tese, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, 2019, p. 84-87.

¹³¹ Dans une étude qualitative et quantitative de la réception de la littérature brésilienne en France entre les années 1940 et 1980 en France, Michel Riaudel examine l’écart du Brésil dans le « boom » latino-américain des années 1960. Tandis que les œuvres du « boom » passent par Barcelone, les textes brésiliens arrivent en France sans passer par Lisbonne : « Lisbonne ne pouvait servir de tremplin aux écrivains brésiliens, ne serait-ce qu’à cause des distances de toutes sortes établies entre l’ancienne métropole et l’ancienne colonie – ou à cause de la réserve de marché qui ne permettait pas la circulation de livres entre eux ». Dans l’original : « Lisboa não podia servir de trampolim aos escritores brasileiros, quando mais não fosse pelas distâncias de todo tipo estabelecidas, de parte e outra, entre a antiga metrópole e a antiga colônia — ou da reserva de mercado que não permitia a circulação dos livros entre elas ». M. RIAUDEL, « Teria havido um boom latino-americano? », dans *Livros Literatura e História Passagens Brasil-França*, Florianópolis, Escritório do Livro, 2017, p. 11-47, p. 23.

¹³² Par ailleurs, *Copo Quebrado* est sorti chez Malê en 2018, tandis que *Pelourinho* sortira chez Nós. À l’exception de ces deux dernières, les autres maisons d’éditions citées figurent dans l’étude de Maria Teresa Rabelo sur la publication de la littérature africaine de langue française au Brésil. M. T. RABELO, *Campo editorial e circulação da literatura de autoria africana de língua francesa no Brasil*, op. cit.

Prendre en compte ces dynamiques du marché brésilien implique d'envisager ces catégories de « centre » et « périphérie » – qui sont topographiques, topologiques – de manière plus relative qu'absolue. C'est dire que des pôles « centraux » peuvent être créés là où on ne voit que périphérie ; inversement, des pôles originellement centraux peuvent perdre de leur légitimité devant une certaine périphérie qui s'étend et se déplace, selon les conjonctures qui se présentent. D'où l'importance de lancer un regard plus nuancé vers ces catégories qui, certes, sous-tendent des rapports de domination indéniables, mais qui ne sont pas valables sous tous les angles de vue de la même manière.

Le bouleversement de cette dynamique « centre-périphérie » peut être parfaitement illustré par l'émergence des littératures africaines de langue portugaise. Dès leur processus de formation, celles-ci n'ont pas toujours dépendu des espaces traditionnels, autrement dit européens, de reconnaissance et de consécration, mais se sont tournées en grande partie vers le Brésil, zone également « périphérique », dépourvue de prestige ou de « capital symbolique », mais qui est devenue, dans cette interlocution sud-atlantique, une sorte de pôle central. Afin de regarder de près ce phénomène qui vient troubler en quelque sorte des modèles jusqu'alors tenus comme stables, nous dresserons un bref état des lieux de la présence du Brésil en Afrique (lusophone). Ce travail nous permettra en outre de « dépolairiser » un peu la discussion « centre-périphérie » et de penser cette zone de contact autrement que par le biais de la dépendance envers un « Nord », moins pour la minorer ou la subvertir que pour mettre en perspective les possibilités d'en nuancer le poids.

Chapitre 2. Le Brésil en Afrique ou l’histoire d’un détour

Et nous, ici, et les Brésiliens, là-bas, nous parlons d’indépendance ou de démocratie et il semble que nous parlions tous de la même chose. Et au final, ça ne l’est pas. Et il est difficile d’expliquer l’Angola là-bas, et le Brésil ici, même si c’est le Portugal qui a colonisé les deux¹³³

Ruy Duarte de Carvalho

Les complexes relations sociales et historiques entre le Brésil et l’Afrique remontent au XVI^e siècle, et découlent des échanges commerciaux entre les zones esclavagistes d’un côté, et les ports négriers de l’autre. Si sur le plan économique ces relations tendent à diminuer avec la fin de la traite négrière, elles ont pris un nouveau tour sur la scène littéraire luso-africaine, ouvertement tournée vers le Brésil au cours du siècle dernier. Ainsi, sous le prisme de la littérature, l’Atlantique Sud remet à jour des circulations de configuration non pas triangulaire, mais plutôt bilatérale, telles que les avait conçues L. F. de Alencastro à propos d’un espace « bipolaire » et « aterritorial¹³⁴ ».

Penser ces relations entre l’Afrique et le Brésil en continuum n’implique pas de sous-estimer le rôle de Portugal dans les littératures en cours de formation, d’abord au Brésil, puis en Afrique lusophone. Bien au contraire, nous avons vu que l’expérience coloniale est à l’origine des rapports de dépendance qui imprègnent et les textes littéraires et leur circulation d’un espace à l’autre. Dans le cas des littératures brésilienne et luso-africaines, elles se sont trouvées, à des moments et à des échelles distincts, soumises à un patrimoine portugais commun. Pourtant, les textes produits dans ces territoires anciennement colonisés par la même métropole présentent des points de convergences que le seul héritage portugais ne peut laisser supposer. Et ce qui peut paraître un paradoxe, c’est que la présence hégémonique du Portugal

¹³³ Dans l’original : “E a gente, cá, e os brasileiros, lá, falamos de independência ou falamos de democracia e parece que estamos todos é a falar da mesma coisa. E afinal não é. E fica difícil explicar Angola lá, e o Brasil aqui, muito embora tenha sido Portugal a colonizar os dois.” R. D. de CARVALHO, *Desmedida : Luanda, São Paulo, São Francisco e volta: crônicas do Brasil*, Lisbonne, Edições Cotovia Biblioteca dos Editores Independentes, 2008, p. 189.

¹³⁴ L. F. de ALENCASTRO, *O trato dos viventes, op. cit.*, p. 29.

dans ses colonies, son influence indéniable sur les modes de vie des populations locales, provoque un véritable « court-circuit » dans cette dynamique « centre-périphérie ».

Dans les premières décennies du XX^e siècle, les valeurs de mise dans les colonies africaines sous tutelle portugaise étaient vécues comme incompatibles avec les mœurs et coutumes des communautés locales, censées être plus libres, plus spontanées. Il était alors impératif de trouver des solutions alternatives pour rompre l'hégémonie, décentrer le regard en le redirigeant vers d'autres aires culturels et géographiques. Le Brésil assume une position prééminente dans ce processus : transformée en modèle d'autonomie, sa toute jeune et « périphérique » littérature fournit aux Capverdiens, aux Angolais et, dans une moindre mesure, aux Mozambicains, des outils symboliques pour la construction d'un discours littéraire divergeant de celui de la métropole. Rita Chaves synthétise ainsi ce mouvement de « détour » des espaces centraux :

[l]a rupture, ou seulement le désir de rompre avec les valeurs de la métropole, a fini par exprimer le besoin d'un autre miroir à travers lequel regarder son propre visage. Autrement dit, il était important de dialoguer avec un autre univers culturel, et il revint à la culture brésilienne de fournir la principale interlocution¹³⁵.

L'image du Brésil comme miroir idéologique dans lequel les Africains projetaient leur idéal d'émancipation et de liberté d'expression doit ici être comprise dans sa conjoncture politique. Ayant suivi un itinéraire historique également colonisé, le pays se trouvait, depuis 1822, politiquement indépendant de la métropole portugaise. Pendant ce temps, l'Afrique était entièrement occupée par des puissances européennes et, parmi ces puissances, le Portugal est la dernière à se retirer du continent. En effet, alors que les colonies françaises et anglaises obtiennent leurs indépendances entre les années 1950 et 1960¹³⁶, le Cap Vert, l'Angola, le Mozambique, la Guinée-Bissau et São Tomé-et-Príncipe ne s'affranchissent de l'empire colonial qu'après la chute du régime de Salazar, vers le milieu des années 1970.

L'exemple fourni par le Brésil pour les littératures africaines de langue portugaise a parfois servi à des projets pour le moins ambigus, sinon contradictoires. Si d'une part les représentations d'une société libre et plurielle l'érigeaient en modèle de rupture coloniale, de

¹³⁵ Dans l'original : "A ruptura, ou apenas o desejo de romper com os valores da metrópole, acabava por exprimir a necessidade de um outro espelho onde mirar o próprio rosto. Ou seja, mostrava-se importante dialogar com outro universo cultural, e caberia à cultura brasileira a interlocução principal." R. CHAVES, *Angola e Moçambique : experiência colonial e territórios literários*, Cotia, Ateliê Editorial, 2005, p. 279-280.

¹³⁶ La France et le Royaume-Uni se retirent du continent africain respectivement en 1962 et en 1965.

l'autre, ces mêmes représentations ont pu nourrir l'idéologie coloniale voyant dans l'entreprise d'expansion territoriale portugaise une « réussite ». Compte tenu de la complexité des images et des discours sur le Brésil en Afrique, il nous semble nécessaire de revoir les polarités « centre-périphérie » à la lumière de l'accueil dont le Brésil fut objet dans ces espaces africains de lecture. Quel « Brésil » est arrivé en Afrique lusophone ? Comment certains mouvements littéraires comme le Modernisme des années 1920 ou le roman des années 1930 ont été lus et interprétés sur la côte atlantique (Cap Vert, Angola) et indienne (Mozambique) du continent africain durant le joug colonial, voire avant et après ?

Les premiers contacts

Quoique les échanges littéraires les plus représentatifs entre le Brésil et l'Afrique aient eu lieu essentiellement durant la deuxième moitié du XX^e siècle, les premiers contacts remontent aux XVII-XVIII^{es} siècles. C'est ce que nous indiquent les travaux de Tania Macêdo sur les poètes brésiliens Gregório de Matos Guerra et Tomas Antonio Gonzaga, envoyés en exil, le premier au Mozambique, le second en Angola. Bien que porteurs d'une vision coloniale sur l'Afrique et les Africains, les textes que ces auteurs ont produit durant leur séjour en terre africaine auraient favorisé la formation de groupes littéraires qui, plus tard, se seraient tournés plus clairement vers la production brésilienne¹³⁷.

À partir du XIX^e siècle, le Romantisme brésilien connaît un certain écho dans les territoires africains alors sous tutelle portugaise, et un réseau intertextuel plus concret se met en place. Le cadre en sera fourni par *l'Almanach de Lembranças Luso-brasileiro*, périodique portugais rassemblant, dans une optique nécessairement coloniale, des textes lusophones venant des trois continents (Europe, Afrique, Amérique du Sud). T. Macêdo montre la dynamique de ce réseau à travers les dialogues entre le São Toméen Caetano Costa Alegre – dont certains poèmes sont publiés dans *l'Almanach* –, et le poète brésilien Castro Alves. Selon elle, la dimension raciale de la poétique de C. Costa Alegre fait résonner la voix du « poète des

¹³⁷ T. C. de MACÊDO, « A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa », *Via Atlântica*, n° 13, 2008, p. 123-152.

esclaves », comme dans son sonnet « O sonho dantesco » [Le rêve dantesque] où il reprend un vers du célèbre « O Navio Negreiro » [Le Bateau Négrier¹³⁸].

Le romantisme brésilien aurait également laissé son empreinte sur l'œuvre de José da Silva Maia Ferreira, poète angolais ayant séjourné au Brésil dans la première moitié du XIX^e siècle. Comme le rappelle Rita Chaves, son poème « À minha terra » [À ma terre] dialogue fortement avec « Canção do exílio » [Chanson de l'exil] du Brésilien Gonçalves Dias¹³⁹. On entend clairement les échos de sa voix quand Maia Ferreira vante les qualités naturelles de sa « terre chérie », en la voyant surgir à l'horizon dans son voyage de retour¹⁴⁰. S'il n'est pas possible d'identifier un sentiment véritablement « national » chez Maia Ferreira, dans la mesure où l'idée de « patrie » elle-même y est absente, le critique Manuel Ferreira voit poindre en son œuvre « une certaine conscience régionale, condition première de la conscience nationale¹⁴¹ ». Une vision partagée par Elisalva Dantas, pour qui le lien entre le poète angolais et Gonçalves Dias passe par un attachement commun à la terre, à un « sentiment de la nature¹⁴² » propre au romantisme brésilien et à la production angolaise du XIX^e siècle.

Il faudrait enfin mentionner le nom de Joaquim Cordeiro Da Matta, poète de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont l'œuvre met en valeur la « femme noire » et la langue kimboundou. Le fait d'être le premier à traiter des questions raciales – jusqu'alors impossibles à aborder dans la littérature angolaise, toujours selon R. Chaves¹⁴³ – lui ont parfois donné le statut de pionnier d'une « angolaité » véritablement manifeste seulement au milieu du XX^e siècle. Par-delà ces données « locales », que certaines critiques ont interprétées comme des indices d'un dialogue

¹³⁸ Le vers « Era um sonho dantesco » [« C'était un rêve dantesque »], retiré de la première strophe de la partie IV de « O Navio Negreiro » (1869) constitue à la fois l'épigramme et le premier vers du poème de C. Costa Alegre. Néanmoins, dans le sonnet são toméen, le « rêve dantesque » n'a plus rien à voir avec la vision terrifiante et violente des bateaux négriers ; il est chanté en boucle par une « pâle et gentille » brune qui se demande de quel rêve il s'agit. C. ALVES, *Obra completa*, E. Gomes (éd.), São Paulo, José Aguilar, 1960 ; C. ALEGRE, *Versos*, Lisboa, Livraria Ferin, 1951, p. 17.

¹³⁹ R. CHAVES, *Angola e Moçambique, op. cit.*, p. 266-267.

¹⁴⁰ J. da S. MAIA FERREIRA, *Espondaneidades da minha alma : às senhoras africanas*, Lisbonne, Ed. 70, 1980 ; G. DIAS, *Primeiros cantos*, L. Malard (éd.), Belo Horizonte, Autêntica, 1998.

¹⁴¹ Dans l'original : « uma certa consciência regional, condição primeira para a consciência nacional ». M. FERREIRA, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisbonne, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, vol. 2, p. 13.

¹⁴² M. D. DANTAS, « Brasil – Angola e suas intersecções culturais », dans R. Chaves, C. L. T. Secco et T. Macêdo (éd.), *Brasil - África: como se o mar fosse mentira*, São Paulo, Unesp, 2006, p. 129-144, p. 133.

¹⁴³ R. CHAVES, *A Formação do romance angolano: entre intenções e gestos*, Maputo / São Paulo, Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, Via Atlântica, 1999, p. 37.

avec le romantisme brésilien¹⁴⁴, il est intéressant de remarquer que le nom d'Álvares de Azevedo, écrivain représentatif d'un second âge du romantisme au Brésil, est cité aux côtés de ceux de Byron et de Musset dans un feuilleton publié par Da Matta, intitulé *Noites de Luanda*¹⁴⁵ [Soirées de Luanda]. Hélder Garmes nous fournit la piste de ce contact, quand il note les convergences thématiques entre le feuilleton angolais et la pièce de théâtre *Macário*, publiée quelques décennies auparavant par l'écrivain brésilien. Le chercheur relève les similitudes dans la construction de l'espace urbain dans les deux récits, où Luanda et São Paulo sont peintes en villes corrompues par une vie de « débauche ». En outre, l'appel à un *topos* plutôt citadin en plein milieu de la période romantique configurerait aux yeux de H. Garmes un certain éloignement du *topos* de l'Indigène, plus largement exploré à ce moment-là, notamment dans la littérature brésilienne.

Si les mentions du Brésil dans la littérature produite en Afrique ne datent pas du siècle dernier, les interlocutions jusqu'ici répertoriées témoignent d'une circulation contingente, active à des moments où l'idée de « nation » – et de « littérature nationale » – n'était guère tangible au Brésil (malgré son indépendance politique) et moins encore dans les territoires africains sous tutelle portugaise. Il faudra attendre les premières décennies du XX^e siècle pour que les textes brésiliens émergent avec plus d'expressivité sous la plume des auteurs africains, alors en quête de repères identitaires que la métropole portugaise ne pouvait leur fournir.

Comme nous l'avons vu, l'idée d'une « identité littéraire » ne se consolide vraiment au Brésil qu'au début des années 1920, avec le projet moderniste de redéfinition du canon littéraire et dans le contexte de la recherche des racines (ethniques, culturelles, civilisationnelles) du peuple brésilien. Les potentialités de rupture esthétique offertes par un tel projet faisaient du Modernisme un contre-modèle symbolique pour des auteurs désireux de rompre avec le « cordon ombilical » les reliant à la métropole lusitanienne. C'est précisément cette transgression conceptuelle qui se retrouve avec force dans les littératures luso-africaines : d'une part, l'abandon des formes classiques (métrique rigide accompagnée des rimes) en faveur de l'adoption des vers libres ; d'autre part, la quête des repères identitaires, la valorisation des langues locales, du folklore et des cultures populaires.

¹⁴⁴ C'est encore Elisalva Dantas qui voit un rapprochement entre la mise en valeur de la figure de l'Amérindien au Brésil, et celle du Noir – ou plutôt de la femme noire – dans la poésie de Da Matta. M. D. DANTAS, « Brasil – Angola e suas intersecções culturais », *op. cit.*, p. 134-135.

¹⁴⁵ Le feuilleton est publié en 1891 dans le périodique *Correio de Luanda*, de manière inachevée et, depuis, il n'a pas fait l'objet d'une réédition. H. GARMES, « Devassidão e saber nas cidades de Luanda e de São Paulo », dans R. Chaves, T. Macêdo et C. Secco (éd.), *Brasil África como se o mar fosse mentira*, São Paulo, Unesp, 2006, p. 217-233, p. 217.

Après les textes modernistes (notamment en poésie), les romans produits dans les années 1930 vont aussi marquer les écrivains africains lisant le « Brésil ». Une décennie après la semaine d'art moderne de 1922, de nouveaux styles fictionnels voient le jour dans une production identifiée comme « sociale », « régionaliste », ou caractérisée par la période : « de 1930¹⁴⁶ ». Ces nuances terminologiques renvoient aux tensions que ces œuvres mettent en scène. Pour Alfredo Bosi, la brutalité du langage et la captation directe des faits propres au roman « social » ont deux origines : d'une part, le Modernisme et ses innovations expressives ; de l'autre, les événements historiques de la période – la crise du café, la déchéance politique et économique du Nord-Est et les inégalités de classe exacerbées qui structurent la société brésilienne¹⁴⁷. Centrés sur les problèmes liés au climat aride, ou aux difficultés matérielles des groupes marginalisés, le roman de 1930 était alors favorablement accueilli dans les espaces africains traversés de tensions similaires.

C'est donc par le biais de ces deux mouvements intrinsèquement liés – le Modernisme ; la génération romanesque de 1930 – que le Brésil fait son entrée dans les littératures en voie de formation sur l'autre rive de l'Atlantique Sud. Les innovations formelles du Modernisme et le scénario social et géographique du roman de 1930 font du Brésil un pôle littéraire central, d'abord au Cap Vert, puis en Angola et au Mozambique. En témoigne une production luso-africaine diverse et touffue dont nous nous proposons d'analyser quelques exemples-clés. À défaut de fournir un panorama complet, l'analyse de certaines convergences nous permettra de mieux saisir la complexité des échanges qui intéressent cette thèse et de faire le point sur la réflexion critique concernant ces interlocutions historiques.

Cap Vert

Parmi les espaces littéraires dans lesquels le Brésil se fait remarquer comme matrice identitaire et poétique, le Cap-Vert est sans doute le plus représentatif. Les textes brésiliens produisent des échos significatifs dans le mouvement le plus influent de la vie littéraire de

¹⁴⁶ Dans les textes critiques et entretiens avec des écrivains africains, le terme « néo-réaliste » est le plus souvent utilisé, dans une claire assimilation au mouvement littéraire portugais en plein essor au milieu du XX^e siècle.

¹⁴⁷ A. BOSI, *História concisa da Literatura brasileira*, op. cit., p. 436.

l'archipel, la revue *Claridade*. Fondée en 1936 par Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva et Jorge Barbosa, la revue paraît sur 9 numéros, dont le premier invitait à « avoir les pieds bien ancrés dans la terre » [*fincar os pés no chão*], *fincar* ayant le sens plus imagé et concret de planter, enfoncer ses pieds dans le sol, autrement dit d'aller vers les racines du peuple capverdien, d'explorer les traditions, les contes, les folklores, entre autres spécificités du mode de vie des populations locales.

Selon Pierre Rivas, ce repli sur soi, cet enracinement dans le terrain capverdien a jeté les bases d'une « mythopoétique nationale¹⁴⁸ » nécessaire à la création d'une littérature proprement capverdienne, résistant aux valeurs métropolitaines. Dans ce contexte, le Modernisme brésilien de la décennie précédente ne pouvait que servir d'exemple pour les Capverdiens :

c'est ainsi qu'il faut interpréter l'élection du Brésil dans la médiation nationale capverdienne : une rupture avec le « lien placentaire portugais », donc une décolonisation culturelle et la recherche d'un modèle symbolique d'émergence nationale¹⁴⁹.

Au Cap-Vert plus que partout ailleurs, le « détour » brésilien se cristallise dans et par l'appropriation créative de textes « modernistes » par les *claridosos*. Cela dit, de tous les auteurs modernistes cités dans la revue, le seul dont l'œuvre pénètre à fond la production de l'archipel est Manuel Bandeira. Ses textes y sont récurrents, comme sa mention souvent citée par l'un des fondateurs de la revue : dans la plupart des numéros, les poèmes de Jorge Barbosa font entendre en filigrane la voix de M. Bandeira ; mêmes formes, mêmes tons, mêmes thèmes, mêmes discours. Ainsi « Carnaval do Rio de Janeiro » reprend « Bacanal » (1919), « Ocorrência em Birmingham » fait clairement référence au « Poema tirado de uma notícia de jornal », « Carta para Manuel Bandeira » répond à « Estrela da Manhã », « Palavra Profundamente¹⁵⁰ » fait allusion à « Profundamente », « Simplicidade » à « O Último poema¹⁵¹ ».

¹⁴⁸ Le concept inventé par Pierre Rivas pourrait être appliqué au projet moderniste au Brésil, à la revue *Claridade* et, quelques décennies plus tard, au mouvement « Vamos descobrir Angola ». P. RIVAS, « Claridade, émergence et différenciation d'une littérature nationale », *Notre librairie*, n° 112, 1993, p. 20-23, p. 20.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 23.

¹⁵⁰ Les poèmes « Carta para Manuel Bandeira » et « Palavra profundamente », de Jorge Barbosa, sont publiés, respectivement, dans les numéros IV (1947) et VIII (1958) de la revue *Claridade*. « Carnaval do Rio de Janeiro » et « Ocorrência em Birmingham » sont publiés dans une œuvre posthume, *Obra poética*, en 2002. Aucun de ces poèmes a été traduit en français.

¹⁵¹ Le poème « Bacanal » est publié dans le recueil *Carnaval* (1919), « Estrela da Manhã » dans le recueil du même nom (1936), « Poema tirado de uma notícia de jornal », « Profundamente » et « O último poema » se retrouvent dans *Libertinagem* (1930). Seulement ces deux derniers ont été traduits vers le français. D'abord « Profondément »

Citons d'abord les échos de Bandeira dans le poème « Simplicidade » du poète capverdien, publié en 1947 dans le quatrième numéro de la revue *Claridade*. Déjà dans les premiers vers, les références à « O último poema » [Le dernier poème] sont évidentes.

<p>Eu queria ser simples naturalmente Sem o propósito de ser simples Saberia assim sofrer com mais calma E saberia amar sem precipitações [...] A minha poesia seria toda sem gramática feita toda de cor ao som do violão com palavras aprendidas na fala do povo¹⁵²</p>	<p>Assim eu queria o meu último poema. Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais rir com mais graça Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos A paixão dos suicidas que se matam sem explicação¹⁵³</p>
--	---

Les lecteurs familiarisés avec le style du poète brésilien n'ont aucune difficulté à reconnaître dans le poème de J. Barbosa sa quête d'une simplicité sans « artificialité ». Dans le cas de « Simplicidade », les sentiments du poète sont précisés par des séquences d'images dont la structure renvoie au désir ultime du poète moderniste. Ainsi, les couples antinomiques « souffrir tranquillement » ou « aimer sans hâte » renvoient à « sanglots sans larmes », « fleurs sans parfums » ou encore « [passion de suicides qui] se tuent sans explication ». On remarque néanmoins une différence significative dans le passage d'un poème à l'autre. Dans « Mon dernier poème », ces couplets antinomiques ont quelque chose d'anti-intuitif, car ils dissocient des éléments que le sens-commun mettrait ensemble comme « fleur » et « parfum » ; « larmes »

apparaît dans *L'Anthologie de la poésie ibéro-américaine* (1956) dans une traduction de Federico de Onís. Puis, il figure avec « Le dernier poème » dans *Poèmes* (1960), recueil sélectionné par le poète lui-même, dans une traduction de Luis Annibal Falcão. F. de ONIS et UNESCO (éd.), *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, F. de Onis (trad.), Paris, Nagel, 1956, p. 300 ; M. BANDEIRA, *Poèmes*, M. Bandeira, F. H. Blank-Simon et L. A. Falcão (trad.), Paris, Seghers, 1960, p. 33 et p. 39.

¹⁵² « Je voudrais être simple naturellement / sans l'intention d'être simple / Je saurais ainsi souffrir plus tranquillement / rire avec plus de grâce / Et je saurais aimer sans hâte [...] / Ma poésie / N'aurait pas de grammaire / Serait toute colorée / Au son de la guitare / Avec des mots appris dans le parler du peuple ». J. BARBOSA, « Simplicidade », *Claridade : revista de arte e letras*, n° 4, 1947, p. 39.

¹⁵³ Comme la plupart des poèmes publiés dans ce recueil, « Le dernier poème » a été traduit par le poète lui-même : « Je voudrais que mon dernier poème / Fût tendre tout en disant les choses les plus simples et les moins intentionnelles : / Ardent comme un sanglot sans larmes : / Qu'il eût la beauté des fleurs presque sans parfum : / La pureté de la flamme où se consomment les diamants les plus limpides : / La passion de ceux qui se suicident sans laisser d'explication ». M. BANDEIRA, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 39.

et « sanglots ». Hautement esthétiques du point de vue des images, ces vers dépourvus de toute raison logique (comme la mort) évoquent tous l'anéantissement, la disparition de la vie. Ainsi, le « sanglot sans larmes », c'est la fin des pleurs intenses ; les fleurs « presque sans parfum », la phase finale du fanage. Même le diamant qui est une matière brute, inanimée, se voit consommé par une autre matière brute, la flamme, comme pour signaler que rien ne dure, tout aboutit à la mort. Ces images « ultimes » ne se présentent pas en ces termes dans le poème de Jorge Barbosa. Tandis que pour M. Bandeira dire le simple, c'est accepter la nature de la vie qui s'interrompt sans aucune raison, la « simplicité » à laquelle aspire le poète capverdien est tout simplement une condition pour aboutir à la joie (« rire avec grâce »), à l'amour (« aimer sans hâte ») ou à la sérénité (« souffrir plus tranquillement »). Il n'y a là rien d'anti-intuitif, d'antinaturel, aucune pulsion de mort, seulement de vie.

Malgré cette différence établie au niveau de la voix lyrique, à la fin du poème l'objet convoité par le désir devient l'écriture elle-même. Dès lors, tout comme dans « O Último poema », les formes rigides (rimes, métrique, grammaire) cèdent la place à des formes orales (le « parler du peuple ») et à des sonorités populaires (vers libres, guitare). Ainsi, on retrouve dans « Simplicidade » une double inspiration bandeirienne. D'une part, par le processus métalinguistique qui fait de sa poésie son propre objet poétique ; de l'autre, par la quête d'une simplicité sans prétention, une simplicité non-voulu qu'il retrouve dans les formes d'expression orales, dans un langage simple et direct. En effet, son « parler du peuple » nous fait penser à la « langue du peuple » de M. Bandeira dans les vers de « Evocação do Recife » :

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil¹⁵⁴

On voit ici à quel point la production poétique de J. Barbosa se choisit un modèle à travers un réseau intertextuel non « mimétique », mais « méthodique et symbolique¹⁵⁵ », comme l'écrit P. Rivas. C'est dire que, sans être systématiquement reproduite, la voix de M. Bandeira

¹⁵⁴ Publié dans le recueil *Libertinagem*, ce poème a été traduit en français par Luis Annibal Falcão : « La vie ne me parvenait pas par les journaux ni par les livres : / Elle m'arrivait toute fraîche de la bouche du peuple / Par le mauvais parler du peuple, / Bon parler du peuple, / Car c'est lui qui sait donner de la saveur à notre langue ». *Id.*, p. 26.

¹⁵⁵ P. RIVAS, « Claridade, émergence et différenciation d'une littérature nationale », *op. cit.*, p. 23.

traverse la structure interne et externe de ses poèmes comme un archétype qui viendrait redimensionner son travail de création. En 1953, le poète explique ainsi la connexion établie entre eux, les *claridosos*, et les Brésiliens :

L'exemple, je le répète, de l'essayiste, du romancier et du poète moderne brésilien a fait résonner en nous, avec sa nouveauté, une nouvelle ardeur, et de là ont surgi de nouvelles idées, ainsi que l'indication de nouveaux chemins¹⁵⁶.

Jorge Barbosa n'est pas le seul à mobiliser un corpus brésilien à l'intérieur de son œuvre, ou à le revendiquer. À ses côtés, d'autres *claridosos* reconnaissent l'importance de José Lins do Rego, Jorge Amado, Ribeiro Couto, Jorge de Lima et, bien sûr, Manuel Bandeira. Le cofondateur de la revue, Baltasar Lopes, affirme dans son essai *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956) que les auteurs brésiliens cités ci-dessus lui auraient dévoilé un environnement social et humain très proche du sien. À ce titre, il évoque l'effet d'« illumination » (*alumbramento*, mot clé de la poétique de Bandeira) qu'a eu sur lui « Evocação do Recife » : il y visualisait « avec ses figures dramatiques, [sa] ville de Ribeira Brava¹⁵⁷ ».

Ce poème s'avère particulièrement cher à nombre d'auteurs capverdiens – qu'il s'agisse des *claridosos* ou de ceux de la génération suivante. Conçu pour figurer dans le *Livro do Nordeste* (1925) – conformément à la « commande » de Gilberto Freyre, organisateur de l'ouvrage qui réunissait des travaux sur les aspects géographiques et culturels de la région –, le poème retrace l'enfance de M. Bandeira passée dans la capitale du Pernambouc. Y défilent les fragments d'une ville « sans histoire ni littérature », faite de coutumes et de traditions religieuses, du langage de ses habitants, des personnages du peuple, leurs parlures, leur habitudes alimentaires, entre autres détails prosaïques de l'enfance du poète. Son évocation récurrente n'est donc pas un hasard : le paysage, l'atmosphère, le milieu social populaire qui s'en dégagent – bien qu'inscrits dans le Recife de la fin du XIX^e siècle – révèlent à bien des poètes capverdiens leur propre univers.

C'est aussi dans cette perspective que l'on doit comprendre la présence de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego et, plus encore, de Jorge Amado, auprès des *claridosos*. Se sentant

¹⁵⁶¹⁵⁶ Dans l'original : « O exemplo, repito-o, do ensaísta, do romancista e do poeta moderno brasileiro fez ecoar em nós, com a sua novidade, um ardor novo, e daí advieram novas ideias e a indicação de novos caminhos » M. FERREIRA (éd.), *Claridade Revista de arte e letras*, Linda da Velha, A.L.A.C – África, Literatura, Arte e Cultura, 1986, p. XXXI.

¹⁵⁷ B. LOPES, *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre : apontamentos lidos ao microfone de Radio Barlavento*, Praia, Imprensa nacional, 1956, p. 509.

très proches du milieu physique et social évoqués par le « roman de 1930 », les auteurs de la revue capverdienne ont su transposer dans leurs espaces fictionnels des problématiques associées à un environnement similaire, tant du point de vue de la nature (inondations, sécheresse) que de la société (faim, misère, migration).

Les romans *Chuva braba* [Forte pluie] (1956) et *Les Victimes du vent de l'est*¹⁵⁸ (1960), de Manuel Lopes, donnent la mesure de cette inspiration brésilienne. Le climat et la géographie du Cap-Vert sont au centre de ces deux récits, et déterminent le parcours et le destin des personnages. Dans le cas du premier, la scène de la pluie qui empêche le protagoniste Mané Quim de partir au Brésil n'est pas sans évoquer l'épisode des inondations de *L'Enfant de la plantation*¹⁵⁹ (1936), de J. Lins do Rego. Dans le cas du second, José da Cruz est un paysan partagé entre la pénurie de son village natal et les incertitudes d'une vie meilleure en ville. Le drame de devoir quitter sa terre natale, sèche et inhospitalière, pour survivre, est aussi au cœur de *Vies arides*¹⁶⁰ (1938) : dans le roman de Graciliano Ramos, Fabiano et sa famille errent dans le *sertão*, région aride du Nord-Est brésilien mise au premier plan dans les romans de 1930.

C'est aussi dans sa dimension tellurique que Manuel Lopes envisage l'apport du corpus brésilien, moderniste ou des années 1930, à la littérature capverdienne : au premier courant, il attribue le mérite de « fertiliser » le sol capverdien, au deuxième celui de l'« enraciner » :

Le modernisme brésilien avec Manuel Bandeira et Ribeiro Couto, ayant exercé une forte influence au Cap-Vert, avec Jorge de Lima, Mário de Andrade, parmi d'autres, a fertilisé le terrain, dans lequel la réponse du Nord, je veux dire du Nord-Est, allait plonger les racines abondantes de la prodigieuse littérature brésilienne moderne – avec les romans du peuple et de la terre, précisément ce peuple et cette région dont on se souvient souvent lorsque l'on prétend évoquer certaines affinités entre Capverdiens et Brésiliens, la région des sécheresses, des exodes, des *paus-de-arara*¹⁶¹.

¹⁵⁸ *Os flagelados do vento leste* a été traduit en France par Marie-Christine Hanras et Françoise Massa en 1996, aux éditions Harmattan ; le roman *Chuva braba* (« Forte pluie ») n'a pas encore été traduit.

¹⁵⁹ Publié en France en 1953 dans une traduction de Jeanne Worms-Reims (Deux Rives), *Menino de Engenho* est retraduit en 2013 par André Diniz (Anacanoa), toujours comme *L'Enfant de la plantation*.

¹⁶⁰ Du titre original *Vidas Secas*, le roman est d'abord traduit comme *Sécheresse* par Marie-Claude Roussel en 1964 (Gallimard). Cinquante ans plus tard, en 2014, il est retraduit comme *Vie arides* par Matthieu Dosse (Chandeigne).

¹⁶¹ Dans l'original : « O Modernismo brasileiro com Manuel Bandeira e Ribeira Couto, que exerceram forte influência em Cabo Verde, com Jorge de Lima, Mário de Andrade e outros, deixaram o terreno adubado, onde a resposta do Norte, quero dizer, os romancistas Nordeste, lançariam as raízes abundantes da prodigiosa literatura brasileira moderna com os romances do povo e da terra, precisamente aquele povo e aquela região sempre tão lembrada quando se pretende evocar certas afinidades entre cabo-verdianos e brasileiros; a região das secas, dos êxodos, dos paus-de-arara [...] ». M. LOPES, « Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana », dans *Colóquios Cabo-*

La sensation de proximité avec cette littérature « du peuple et de la terre » n'est pas exclusive des *claridosos*. Bien des auteurs des générations suivantes y font constamment référence dans les entretiens menés par Michel Laban. C'est le cas de Manuel Delgado, qui reconnaît l'influence de Jorge Amado sur *Sêló*, le groupe littéraire qu'il fonde dans les années 1960¹⁶². Ou de Corsino Fontes, dont l'œuvre aurait puisée dans les nouveautés apportées par Carlos Drummond de Andrade et par Jorge de Lima¹⁶³. « Evocação da minha infância » d'Arménio Vieira dialogue à son tour de manière manifeste avec « Evocação de Recife », même si l'enfance en question dans le premier poème renvoie explicitement au Cap-Vert¹⁶⁴. De même, Henrique Teixeira de Sousa et Orlanda Amarilis reconnaissent dans les romans sociaux du Nord-Est une « ambiance humaine¹⁶⁵ » très proche de la leur. Inspirée par J. Lins do Rego, O. Amarilis évoque la « douceur » de traitement, une manière « plaisante » de parler qui la rapprochait affectivement du Brésil¹⁶⁶. Enfin, chez Gabriel Mariano, l'œuvre de Jorge Amado aura joué le même rôle d'« illumination¹⁶⁷ » que M. Bandeira l'aurait fait chez Baltasar Lopes.

L'« illumination » évoquée par maints écrivains capverdiens doit être ici entendue au sens large : en termes d'affinités, de convergences géographiques, sociales et culturelles avec le Nord-Est brésilien, une région dont la représentation au Cap-Vert (mais aussi ailleurs en Afrique) est largement fournie par Gilberto Freyre. Transposée dans les œuvres de J. Lins do Rego et de Jorge Amado – si souvent cités par les *claridosos* –, la vision du sociologue sur le Nord-Est comme berceau de la « brésilianité » semble implicitement réactualisée par la production romanesque de l'archipel.

Par ailleurs, si le système social brésilien que décrit G. Freyre pénètre les textes littéraires capverdiens, les références à sa personne s'avèrent encore plus explicites dans la production essayiste de l'archipel. On trouve dans le discours *claridoso* maintes citations à ses théories, notamment lorsque ce discours met en avant un patrimoine culturel « capverdien » :

verdianos, Lisbonne, Junta de Investigações do Ultramar, 1959, p. 16. Le *pau-de-arara* désigne le camion amenant le journalier agricole sur son lieu de travail (quand il y a du travail).

¹⁶² M. LABAN, *Cabo Verde: encontro com escritores II*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, vol. 2/2, p. 732.

¹⁶³ *Id.*, p. 416.

¹⁶⁴ *Id.*, p. 509.

¹⁶⁵ L'expression est d'Henrique Teixeira de Sousa dans son entretien avec Michel Laban. M. LABAN, *Cabo Verde: encontro com escritores I*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, vol. 1/2, p. 163.

¹⁶⁶ Dans l'original : « A realidade brasileira aproxima-se da de Cabo Verde, assim como a sua doçura (morabeza) de trato, a maneira “gostosa” (sabe-de-mundo) de dizer as coisas ». *Id.*, p. 265.

¹⁶⁷ « Cela a été une illumination parce que je lisais Jorge Amado et je voyais le Cap-Vert ». Dans l'original : « Foi um alumbramento porque eu lia Jorge Amado e estava a ver Caboverde [*sic*] ». *Id.*, p. 332.

la langue créole, le folklore, les traditions populaires, parmi d'autres spécificités locales. Il suffit de feuilleter quelques pages, des premiers numéros notamment, pour repérer comment les Capverdiens relient leur culture et leur géographie à la « brésilianité » métissée de G. Freyre, ou, plus généralement, comment ils se pensent au sein d'une civilisation commune aux sociétés issues de la colonisation portugaise¹⁶⁸.

Un exemple frappant se trouve dans le texte du Portugais José Osório de Oliveira, « Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil » [Propos sur le Cap-Vert destinés à être lus au Brésil], publié dans le deuxième numéro de *Claridade*. Pour affirmer les qualités intrinsèques de l'archipel, l'auteur se sert d'un concept très cher à Gilberto Freyre, celui de l'ethos différencié des Portugais dans leur mode de colonisation¹⁶⁹. Comme le sociologue brésilien, J. O. de Oliveira envisage les liens sociaux et culturels entre le Brésil et le Cap-Vert avec pour angle d'analyse une structure de colonisation commune, qu'il considère « excellente » par la « capacité civilisatrice¹⁷⁰ » dont elle serait dotée.

Qu'il soit érigé et validé comme l'archétype du « monde que le Portugais a créé », selon le titre de l'ouvrage de G. Freyre, toujours est-il que le Brésil constituait aux yeux de l'intellectuel capverdien un modèle « alternatif » à celui de la métropole, un modèle qui se rapprochait beaucoup plus de la réalité quotidienne des Capverdiens :

Les Capverdiens avaient besoin d'un exemple que la littérature du Portugal ne pouvait donner, mais que le Brésil a fourni. Les affinités existantes entre le Cap-Vert et les états du

¹⁶⁸ Alors que l'idée d'une culture brésilienne métissée est au centre de son ouvrage clé, *Maîtres et esclaves* (1936), la conception que se fait G. Freyre du rôle de Portugal dans ses colonies occupe son œuvre *O mundo que o Português criou* [Le monde que le Portugais a créé] (1940).

¹⁶⁹ La distinction faite par G. Freyre entre l'entreprise portugaise et celles entamée par d'autres puissances coloniales européennes atteint son point culminant après le séjour du sociologue dans les territoires portugais d'outre-mer en 1951 et en 1952. Suite à cette expérience financée par Salazar, le sociologue soutiendra beaucoup plus fermement l'existence d'une culture moderne « luso-tropicale ». Selon, Fernanda Arêas Peixoto, le voyage de G. Freyre en Afrique à ce moment-là lui permet de confirmer des hypothèses déjà esquissées sur les modes de vie « luso-africains » au Brésil et dans les colonies portugaises, dans la mesure où il suit déjà le modèle de civilisation qu'il a préconisé, c'est-à-dire celui « que le portugais a créé ». Dans les mots de l'anthropologue, « [l]'idée d'une civilisation luso-tropicale produit une carte qui subvertit les frontières nationales et les conventions cartographiques, et dont les contours sont déterminés par la colonisation portugaise sous les tropiques. ». F. A. PEIXOTO, *Le Voyage pour vocation, op. cit.*, p. 179.

¹⁷⁰ J. O. OLIVEIRA, « Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil », *Claridade: revista de arte e letras*, n° 2, 1934, p. 4.

Nord-Est brésilien prédisposaient les Capverdiens à comprendre, sentir et aimer la nouvelle littérature brésilienne¹⁷¹.

Si l'on sort cet extrait de son (con)texte, il est possible de comprendre le choix du Brésil comme un véritable détour entrepris par des auteurs soucieux de se défaire du joug colonial qu'exerçait alors le Portugal. Mais quelques lignes plus loin, J. O. de Oliveira va jusqu'à suggérer, toujours avec le soutien théorique de G. Freyre, que ces affinités témoignent de la réussite du modèle civilisateur portugais, avant de conclure :

Et que nous, les Portugais du continent, sachions voir dans cette entente entre Brésiliens et Capverdiens la meilleure preuve de l'universalité de notre action spirituelle, de notre gloire éternelle¹⁷².

Ce point de vue apparaît aussi dans le texte de Baltasar Lopes, « Uma experiência românica nos trópicos » [une expérience romane sous les tropiques], figurant dans la quatrième édition de la revue. En partant d'une « unité de sentiment et de culture » entre « luso-descendants¹⁷³ », l'auteur amorce une réflexion sur le créole en tant que langue du peuple capverdien. Dans une approche comparatiste qui lui permet d'illustrer d'autres « métissages » linguistiques, il se réfère au portugais parlé par les Brésiliens comme un modèle de déconstruction et d'autonomie linguistique.

La réception que font les Capverdiens de la société et de la littérature brésiliennes doit beaucoup au regard de G. Freyre. D'abord par la valorisation de la culture du Nord-Est – une région parfois prise comme un miroir identitaire par les *claridosos* –, mais aussi par l'adhésion de certains à sa conception d'une société métissée sous les tropiques. Pour cette raison, Thiago Mio Salla soutient que le discours tenu dans *Claridade* n'allait pas tout à fait vers un éloignement, mais plutôt vers une proximité avec le Portugal :

¹⁷¹ Dans l'original : « Os caboverdianos precisavam de um exemplo que a literatura de Portugal não podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste brasileiro predispunham os caboverdianos [*sic*] para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira ». *Id.*, p. 4.

¹⁷² Dans l'original : « E que nós, portugueses do continente, saibamos ver nesse entendimento de brasileiros e de caboverdianos a melhor prova da universalidade da nossa acção espiritual, nossa glória eterna ». *Id.*, p. 4.

¹⁷³ B. LOPES, « Uma experiência românica nos trópicos », *Claridade: revista de arte e letras*, n° 4, 1947, p. 15-22, p. 15.

La quête d'une supposée capverdianité aura pour rôle de faire connaître le Cap-Vert au Portugal et de mieux insérer l'archipel dans le monde luso-tropical, renforçant ainsi les liens qui l'unissaient à la métropole¹⁷⁴

S'il n'est pas tout à fait possible d'identifier une démarche proprement anticoloniale dans les textes de *Claridade*, la place centrale qu'y occupe le Modernisme et les romans de 1930 ne laisse pas de place aux doutes. La littérature brésilienne si souvent référencée par les *claridosos* était vue et interprétée comme exemplaire d'une autonomie ou, en tout cas, d'une recherche d'autonomie qui intéressait particulièrement les Capverdiens soucieux de créer leur propre discours littéraire et identitaire. C'était une autonomie certes relative, mais qui représentait aux premiers abords un affranchissement avec les modèles esthétiques et thématiques métropolitains. Et c'est justement dans ce processus d'affranchissement que les thèses de G. Freyre jouent un rôle intéressant, en ce qu'elles font du métissage (et de l'élément noir) la force et la vitalité de la société brésilienne. Certes, en s'appropriant les constructions mythiques d'un métissage pour penser le Cap-Vert, les *claridosos* sont parfois allés dans le sens d'une « lusotropicalité » qui pouvait servir les intérêts de la métropole. Mais là encore, le « détour » est clair et net : ce n'est pas le Portugal, mais le Brésil (et ce que l'on appréhendait de sa culture et de sa société) qui permettait aux Capverdiens de partir à la recherche de leurs propres repères identitaires.

¹⁷⁴ Dans l'original : « a busca pela suposta cabo-verdeanidade cumpriria papel de dar a conhecer Cabo Verde a Portugal e, assim, enquadrar melhor o arquipélago no mundo luso-tropical, reforçando os laços que o uniam à metrópole ». T. M. SALLA, « A revista Claridade e o discurso freyreano: regionalismo e aproximação entre a elite letrada cabo-verdiana e a metrópole portuguesa nos anos 1930 », *Via Atlântica*, n° 25, 2014, p. 103-117, p. 114.

Angola

Nous sommes ensemble, Paulino, dans le *va-et-vient* de bateaux, atlantiques, même¹⁷⁵.

Ruy Duarte de Carvalho

Comme dans les îles capverdiennes, le Brésil joue en Angola un rôle de « catalyseur¹⁷⁶ », selon l'expression de P. Rivas, dans l'élaboration d'un discours identitaire pour fonder sa littérature. Le mouvement « Vamos descobrir Angola ! » [Découvrons l'Angola !] rappelle en tous points le projet de *fincar os pés no chão* de la revue capverdienne. Dès 1948, soit près d'une décennie après la naissance de *Claridade*, le slogan circule dans les milieux intellectuels angolais en vue de faire redécouvrir le pays, la terre et ses « racines ». Leurs représentants comptaient donner à la poésie angolaise des formes d'expression « authentiques », selon un idéal de « pureté » antérieur à l'arrivée des colons, dans le but de conquérir une certaine autonomie esthétique.

Deux ans plus tard, le mouvement aboutit à la création des Nouveaux Intellectuels d'Angola et, en 1951, Viriato da Cruz, Antonio Jacinto et Agostinho Neto fondent la revue *Mensagem – A voz dos Naturais de Angola* [La voix des « Natifs » d'Angola]. À l'instar des Capverdiens, les Angolais se rapprochent aussi des Modernistes pour écrire le programme de cette revue. Selon Carlos Erverosa, le premier contact avec le courant brésilien remonte à la fin des années 1940, et précède la revue *Mensagem*. L'auteur affirme que les fondateurs du mouvement « Vamos descobrir Angola ! »

savaient très bien ce qu'avait été le mouvement moderniste de 1922. Leur était parvenu le « cri de l'Ipiranga » des arts et des lettres brésiliennes, et la leçon de ses écrivains les plus

¹⁷⁵ Dans l'original : “Nós estamos é juntos, Paulino, no *vaivém* das balsas, atlânticas, até”. R. D. de CARVALHO, *Desmedida*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁶ P. RIVAS, « Claridade, émergence et différenciation d'une littérature nationale », *op. cit.*, p. 20.

représentatifs, notamment Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego et Jorge Amado, a été très bien assimilée¹⁷⁷.

La réponse que le Modernisme a fourni aux Angolais désireux d’asseoir leur discours littéraire apparaît clairement dans le poème « Exortação », de Maurício Gomes de Almeida, un des fondateurs du mouvement angolais. Les voix de Ribeiro Couto et de Manuel Bandeira sont convoquées dès les premiers vers du poème, comme pour illustrer le lien avec les formes poétiques « brésiliennes », autour d’une tropicalité (des vers « chauds » et « forts ») inscrite dans un imaginaire commun aux territoires du Sud (« Brésil, notre frère ») :

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão, disseram:
“– É preciso criar a poesia brasileira”
de versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada¹⁷⁸.

En suivant la consigne de ses frères modernistes (en particulier du Bandeira de « Evocação do Recife »), le poète se sert lui aussi de vers libres pour peindre les coutumes des Angolais dans un cadre naturel, ce qui lui permet, comme il le précise à la fin de chaque strophe, d’« inventer », d’« écrire », de « créer » et de « forger » la poésie de sa terre natale. Mais outre les innovations sur un plan formel et thématique, ce poème joue un rôle aussi prééminent dans le projet littéraire local qu’il est cité dans une conférence dont le propos est de lancer les bases de « Vamos descobrir Angola ! ». Selon l’information fournie par Antonio Jacinto dans un entretien à Michel Laban¹⁷⁹, la manifestation se clôt par la récitation du poème « Mamã

¹⁷⁷ Dans l’original : « sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o ‘grito do Ipiranga’ das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada ». C. ERVEDOSA, *Roteiro da literatura angolana*, Lisbonne, Éd. 70, 1979, p. 105.

¹⁷⁸ « Ribeiro Couto et Manuel Bandeira / poètes du Brésil / du Brésil, notre frère ont dit : « – Il faut créer la poésie brésilienne » / Avec des vers chauds, forts, comme le Brésil, / Sans singer la littérature lusiade. » M. FERREIRA (éd.), *No Reino de Caliban Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa II: Angola e São Tomé e Príncipe*, Lisbonne, Plátano, 1976.

¹⁷⁹ M. LABAN, *Angola: encontro com escritores I*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, vol. 1/2, p. 146-147.

Negra¹⁸⁰ », de Viriato da Cruz, une citation qui « prouvait » l'existence d'une poésie libre en Angola. En vers libres, le poème de V. da Cruz relie les voix des Noirs d'Amérique – on les entend venir des moulins de canne à sucre, des *senzalas*¹⁸¹, mais aussi à travers Zumbi dos Palmares, leader d'esclaves insurgés, érigé à icône de la résistance anti-esclavagiste au Brésil – à l'Afrique, leur mère noire.

À l'instar de Jorge Barbosa et de Maurício Gomes, Antonio Jacinto tisse un réseau intertextuel à plusieurs niveaux avec M. Bandeira. Dans son poème « Bê O », publié dans *Fábulas de Sanji* (1988), il explore un thème récurrent de la poétique bandeirienne, en mettant en scène une situation qui rappelle en tous points « Pneumotórax » (*Libertinagem*, 1930). D'abord par la « permission » demandée en guise d'ouverture, un clin d'œil qui se place sous la protection et l'inspiration du poète brésilien. Puis, par d'autres citations à l'intérieur du poème ayant fait l'objet de nombreux travaux¹⁸², dont nous nous contenterons de rappeler les grandes lignes. À la place du médecin et du tango argentin de « Pneumothorax », on a dans « Bé O » un dictionnaire et des cigarettes, mais le langage et la mise en scène des paroles et des gestes convergent dans les deux poèmes vers un sentiment de résignation du sujet face à la maladie (et la menace de mort qu'elle contient).

Ces brefs exemples nous montrent la similarité entre le discours en faveur d'une « angolité » et celui qui s'est constitué au Cap-Vert dans la décennie précédente, à un détail près : la revue *Claridade* n'avait pas à sa naissance une orientation anticoloniale, à la différence du groupe angolais des années 1950, pour lequel l'appropriation esthétique des modernistes se situe sur un plan plus clairement politique, comme l'affirme Antonio Jacinto à M. Laban : « Dans le Mouvement, au début, l'idée d'Indépendance était lancée¹⁸³ ».

En comparant les modernismes du Sud (Brésil, Afrique) aux avant-gardes du Nord (Europe), Benjamin Abdala Júnior signale une distinction d'ordre sociolinguistique. Au Portugal, les courants esthétiques des années 1920 proposaient un programme de rupture

¹⁸⁰ M. FERREIRA (éd.), *No reino de Caliban*, op. cit., p. 173.

¹⁸¹ Logement destiné aux esclaves dans les propriétés rurales du Brésil colonial.

¹⁸² A. C. MURARO, « Foi assim uma vez: alguns apontamentos sobre Fábulas de Sanji, de António Jacinto », dans A. P. TAVARES, F. M. DA SILVA ET L. DA C. PINHEIRO (éd.), *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*, Lisbonne, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 121-135 ; J. PASSOS, « António Jacinto, a escrita e a história », dans A. P. TAVARES, F. M. DA SILVA ET L. DA C. PINHEIRO (éd.), *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*, Lisbonne, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, p. 241-262.

¹⁸³ Dans l'original : « No Movimento, no início, a ideia de Independência estava posta ». M. LABAN, *Angola*, op. cit., p. 149.

essentiellement artistique, tandis que dans les espaces colonisés ce processus acquiert une dimension naturellement identitaire. En effet, à l’instar des Brésiliens, les Africains avaient conscience de la dimension politique de la langue qu’ils utilisaient. Que cette conscience débouche ou non sur les luttes nationalistes, le fait est que le renouveau esthétique en Afrique

était lié à une situation de conscientisation politico-sociale. Il s’agissait dans ces pays-là, comme au Brésil quelques décennies auparavant, de célébrer un niveau de parole nationalement identifié¹⁸⁴,

selon les mots du critique brésilien.

Si le modernisme est un moment clé pour comprendre l’aspiration identitaire de la littérature angolaise, il ne faut pas oublier le rôle des romans sociaux dans cette prise de conscience, comme c’était le cas au Cap-Vert. Dans les années 1960, au moment où l’expression littéraire devient plus manifestement politique en Angola, plus véritablement orientée vers la dénonciation coloniale, les poètes et romanciers sont nombreux à mentionner ce courant régionaliste brésilien. Parmi ceux qui reconnaissent avoir lu et s’être inspiré de la prose de Jorge Amado, on peut citer Óscar Ribas, qui décrit en détail les procédés narratifs du romancier brésilien ayant attiré son attention¹⁸⁵ ; Antonio Cardoso, même s’il attribue, lui, une plus grande importance à Graciliano Ramos¹⁸⁶ ; Fernando Costa Andrade qui, en s’adressant aux Brésiliens dans une conférence prononcée à São Paulo au début des années 1960, déclare :

Entre notre littérature et la vôtre, amis brésiliens, les liens sont très forts. Des expériences similaires et des influences concurrentes ont eu lieu. Il est facile pour l’observateur actuel de trouver Jorge Amado et les capitaines de sable parmi nos meilleurs écrivains¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Dans l’original : « O modernismo, ao chegar à África, esteve ligado a uma situação de conscientização político-social. Tratava-se nesses países, como ocorreria no Brasil, de prestigiar um nível de fala de identificação nacional ». B. ABDALA JÚNIOR, *Literatura, história e política : literaturas de língua portuguesa no século XX*, São Paulo, Ática, 1989, p. 73.

¹⁸⁵ M. LABAN, *Angola, op. cit.* p. 28.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 360.

¹⁸⁷ Dans l’original : « Entre a nossa literatura e a nossa, amigos Brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificaram. É fácil, ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os Capitães de Areia nos nossos melhores escritores [...] » F. C. ANDRADE, *Literatura angolana : opiniões*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 26.

Le poème de Mário António « Canto de farra », publié dans *100 poemas* (1963) et plus tard transformé en chanson par Fausto Bordalo Dias, illustre parfaitement ce sentiment de « proximité » à l'égard de la prose de J. Amado. La référence au roman *Jubiabá* (1935) apparaît dès le premier vers et se précise, par la suite, dans la transfiguration du poète et de son cousin en « João Balbino » et « Zeca Camarão » (dans la fiction, Zé Camarão) :

Quando li Jubiabá
Me cri Antônio Balduíno
Meu primo, que nunca leu,
Ficou Zeca Camarão
Eh, Zeca!¹⁸⁸

Dans les vers suivants, M. António réinscrit la marginalité bahianaise, si chère à l'auteur de *Capitães de Areia* (1937) et de *Jubiabá*¹⁸⁹, dans l'espace urbain de Luanda et, pour ce faire, il mobilise aussi deux de ses personnages-types : le *malandro*¹⁹⁰ et la prostituée. À travers la vision du corps féminin qui danse la *samba*, on voit se construire dans le poème une « joie de vivre » puisée dans un certain imaginaire littéraire amadien. Les scènes de plaisir et de sensualité qui composent le cadre de la fête (la *farra* du titre) sont à l'origine d'un processus d'identification qui s'opère entre le poète et les représentations fictionnelles du peuple brésilien. Comme le laisse entendre Mário António dans un entretien avec Michel Laban, cette proximité entre les modes de vie des sociétés brésilienne et angolaise se traduit dans les textes :

¹⁸⁸ « Lorsque j'ai lu Jubiabá / Je me suis cru Antônio Balduíno / Mon cousin, qui ne l'a jamais lu, / est devenu Zeca Camarão... »

¹⁸⁹ *Capitães de Areia* est traduit en France en 1952 comme *Capitaines des sables* par Vanina, tandis que *Jubiabá* l'est en 1938 comme *Baie de Tous les Saints* par Michel Berveiller et Pierre Hourcade, tous les deux chez Gallimard.

¹⁹⁰ Nous y reviendrons prochainement, contentons-nous de dire qu'il s'agit d'un prototype de la littérature brésilienne inauguré dans *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1853) et érigé à symbole national dans *Macounaïma*. Selon la définition d'A. Candido, le *malandro* est un aventurier astucieux et dynamique qui gagne la vie à travers la ruse et l'astuce. A. CANDIDO, « Dialectique du "malandresque" », J. Thiériot (trad.), dans *L'endroit et l'envers : essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco / Métailié, 1995, p. 185-214.

nous pensions tous qu'en fait, la littérature brésilienne nous apportait quelque chose de plus proche que la littérature portugaise. Et nous avons peut-être beaucoup plus de lectures brésiliennes que de lectures portugaises¹⁹¹.

Aux côtés de Jorge Amado et de Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa est fréquemment cité par les Angolais. Publiée entre les années 1940 et 1960 au Brésil, son œuvre circule dans les cercles littéraires angolais au fil de plusieurs générations. Antonio Cardoso, un poète important des revues *Mensagem* et *Cultura* – cette dernière parue de 1957 à 1961 – déclare à M. Laban qu'« on ne parle que de Jorge Amado et de Guimarães Rosa¹⁹² ». Puis, dans une conférence prononcée en 1966, en pleine lutte anticoloniale, F. Costa Andrade accorde à l'écrivain brésilien le titre de « monument linguistique-littéraire¹⁹³ » pour le processus d'affirmation de la littérature angolaise. Alors que de nombreux écrivains angolais reconnaissent avoir lu Guimarães Rosa, on retrouve dans le corpus littéraire de Luandino Vieira l'exemple le plus transparent de cette interlocution. Ayant participé activement à la vie politique et littéraire de l'Angola dès les années 1950, l'auteur s'est surtout fait remarquer par sa production romanesque, aujourd'hui une référence fondamentale pour la littérature écrite en langue portugaise, comme l'indique le critique Manuel Ferreira :

Son œuvre, aux fondements d'une innovation stylistique ayant pour seule comparaison Guimarães Rosa, s'élève au rang des meilleurs romanciers de langue portugaise¹⁹⁴.

En lisant les fictions de Luandino Vieira, on est d'emblée frappé par l'usage d'un langage dont les processus de création s'avèrent très proches de ceux de G. Rosa. Dans un entretien avec M. Laban, l'Angolais cite les auteurs du Nord-Est, et notamment Jorge Amado, parmi les lectures importantes de sa formation, mais c'est surtout sur Guimarães Rosa qu'il s'attarde. Celui-ci lui aurait révélé la possibilité de créer un langage complètement nouveau, qui ne reproduit pas mimétiquement le parler des gens, mais sera accouché par le travail de

¹⁹¹ Dans l'original : « nós pensávamos todos que, efectivamente, a literatura brasileira nos trazia qualquer coisa mais próxima do que a literatura portuguesa. ». M. LABAN, *Angola, op. cit.*, p. 381.

¹⁹² Ensuite, A. Cardoso affirme que Machado de Assis et Graciliano Ramos sont ses auteurs de prédilection. *Id.*, p. 360.

¹⁹³ F. C. ANDRADE, *Literatura angolana, op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁴ Dans l'original : « A sua obra, nos fundamentos de inovação estilística só tendo paralelo em J. Guimarães Rosa, ganha uma altura que pode ser colocada ao lado da dos melhores prosadores da língua portuguesa ». M. FERREIRA, *Literaturas africanas de expressão portuguesa, op. cit.*, p. 56-57.

création de l'écrivain. C'est en prison, pendant les luttes nationalistes¹⁹⁵, que Luandino Vieira découvre G. Rosa. Voici son témoignage sur sa lecture du recueil de nouvelles *Sagarana* (1946) :

Et alors ce fut une révélation pour moi. Je pensais déjà qu'il était nécessaire de tirer parti de l'instrument parlé des personnages, ceux que je connaissais, qui m'intéressaient, qui reflétaient – de mon point de vue – les vrais personnages à mettre dans la littérature angolaise. [...] je savais] que l'enregistrement naturaliste d'une langue était un processus, mais que cela n'en valait pas la peine car, assurément, un magnétophone le faisait mieux que moi. Seulement je ne m'en étais pas encore rendu compte, et c'est ce que João Guimarães Rosa m'a appris, qu'un écrivain a la liberté de créer une langue qui n'est pas celle que ses personnages utilisent : un homologue de ces personnages, de ces langages à eux¹⁹⁶

Dans *Luuanda* (1963) – ouvrage composé de trois nouvelles rédigées, selon l'auteur, avant la lecture de *Sagarana* –, la présence du kimboundou, une langue bantou parlée dans la région de Luanda, fait déjà l'objet d'un travail de création remarquable. C'est toutefois dans *João Vêncio : ses amours*¹⁹⁷, publié dix ans après, que l'esthétisation des langues parlées dans les *musseques* se propage à toute l'écriture du texte. Pour que ce travail soit véritablement novateur, Luandino Vieira ne se contente pas de mêler une langue à l'autre ; en faisant de son écriture un terrain d'expérimentation esthétique, il construit et déconstruit les structures morphologiques et syntaxiques de ces langues parlées en Angola. Les subversions liées à ces processus ont d'autant plus de sens qu'elles réinventent le parler du peuple angolais avec leurs histoires, leurs traditions et leurs problèmes du quotidien. Selon Rita Chaves, l'invention, de divers points de vue, d'un langage différent de celui produit en métropole coloniale en termes littéraires, s'inscrit dans un projet de construction interne de la nationalité angolaise. Dans ce

¹⁹⁵ Comme d'autres écrivains militant au mouvement MPLA, le « Mouvement populaire de libération de l'Angola », J. Luandino Vieira a passé de longues années en prison – d'abord de 1950 à 1960, puis de 1961 à 1972 –, période pendant laquelle il écrit la plupart de son œuvre fictionnelle.

¹⁹⁶ Dans l'original : « E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram os que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. [...] [sabia] que o registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo dessas personagens, dessa linguagem deles. » M. LABAN, *Luandino : José Luandino Vieira e sua obra. Estudos, testemunhos, entrevistas*, São Paulo, Ed. 70, 1980, p. 27-28.

¹⁹⁷ Du recueil *Luuanda*, composé de trois contes, seulement « Histoire de la poule et de l'œuf » a été traduit en France en 2002, par Béatrice du Chavagnac. Quant au roman *João Vêncio : os amores*, il est traduit en 1998 par Michel Laban aux éditions Gallimard.

processus, l'oralité populaire qui émerge des discours des personnages configure une façon de « libérer la langue » des formes rigides pour produire une forme d'expression angolaise :

Les personnages se libèrent au moyen de formes de langage qui s'opposent au modèle rigide d'une langue qui, n'étant pas un instrument de communication, se présente comme un moyen coercitif et réducteur de plus de leur humanité. Libérer la langue, c'est se l'approprier et la moduler pour qu'elle puisse être l'expression de cet univers plein de marques, de valeurs, de symboles¹⁹⁸.

En effet, la démarche d'écriture de Luandino Vieira consiste moins à reproduire le « parler du peuple » qu'à « moduler » ce parler par des accents poétiques. En ce sens, l'efficacité politique de son discours se retrouve dans le renouvellement esthétique visant à atteindre une profondeur humaine, à dimension universalisante. C'est dans cette perspective qu'il mène son combat anticolonial, et dépasse le plan idéologique pour s'installer dans les structures internes du langage. En effet, le travail de la langue déployée dans son œuvre ne s'arrête pas au niveau du mot, du vocabulaire, il crée un nouveau langage poétique, un langage fondé dans l'oralité, dans le parler populaire des *musseques* qui le conduit à une autonomie littéraire grâce au renouvellement esthétique qui en résulte.

C'est précisément dans l'incorporation d'une forme d'oralité inventée – tirée du parler du peuple et devenue autre chose dans le texte littéraire – que les œuvres de J. Guimarães Rosa et J. Luandino Vieira convergent. En faisant un usage abondant de néologismes et d'anacoluthes, le romancier angolais transfigure, par un travail esthétique d'une grande complexité, les contes et les proverbes emblématiques des cultures populaires qui sous-tendent son univers fictionnel. Il en résulte que, comme les histoires du *sertão* chez Rosa, celles des *musseques* qu'il recrée dépassent la scène où elles sont conçues pour devenir le « monde », par la valeur allégorique des mots et les questions existentielles qu'elles portent et qui touchent tout individu.

Il faudrait citer aussi Ruy Duarte de Carvalho, dont l'œuvre renvoie à Guimarães Rosa dans une autre perspective. À vrai dire, son immersion dans la fiction de l'écrivain brésilien acquiert une dimension moins allégorique que territoriale. Abondant en citations de *Grande*

¹⁹⁸ Dans l'original : “Os personagens libertam-se por meio de formas de linguagem que atentam contra o modelo rígido de uma língua que, não sendo instrumento de comunicação, apresenta-se como mais um meio coercitivo e redutor da sua humanidade. Libertar a língua significa pois apropriar-se dela e modá-la de forma que ela possa ser a expressão desse universo pleno de marcas, valores, símbolos.” R. CHAVES, *Angola e Moçambique*, op. cit., p. 42-43.

sertão : *veredas*¹⁹⁹ (1956), son récit de voyage *Desmedida : Luanda, São Paulo, São Francisco e volta: crônicas do Brasil* (2006) puise dans l'espace géographique et culturel mis en scène par G. Rosa. Mais au lieu de transposer le paysage de la fiction dans un espace africain – tel que le fait, par exemple, Manuel Lopes, qui « adapte » le décor de *Vies arides* dans ses romans –, R. Duarte de Carvalho construit son regard du *sertão* dans le *sertão*, puisque le livre est fruit d'un voyage dans la région²⁰⁰. En faisant de la rivière São Francisco le fil conducteur de son récit, l'auteur redimensionne non pas la structure des mots comme Luandino Vieira, mais l'espace même de la narration, grâce notamment aux nouvelles perspectives de son regard sur le terrain. Ainsi, en citant des personnages roséens, il décrit le *sertão* comme

[u]n de ces vides, de ces trous de précipice où une mer peut passer et où il y a un sous-bois profond avec de vieux arbres noirs, un lieu de jaguar, pour éviter de descendre pour le voir. C'est un creux, un ravin épais et abrupt, comme celui où Augusto Matraga a été blessé, puis secouru et soigné par un vieux couple de Noirs de l'arrière-pays [...] la démesurée démesure d'un immense plat, plat pervers, la pire des plâtitudes qui soit, le fléau de l'enfer, la terre brûlée, ces mers du *sertão*... C'est-à-dire le plat du Suassurão, que le grand chef *jagunço* Riobaldo Taratana, le vautour blanc *Grande Sertão : Veredas*, a traversé en neuf jours²⁰¹.

L'écriture de José Eduardo Agualusa, auteur angolais d'ascendance portugaise et brésilienne, s'enracine, elle aussi, dans des sources brésiliennes. Bien que son œuvre ne renvoie à aucun auteur en particulier, on y trouve maintes références à la littérature et à la culture brésiliennes. C'est le cas de son roman *Théorie générale de l'oubli*²⁰²(2012), sur l'histoire de l'Indépendance de l'Angola, mais rempli de citations renvoyant à la ville de Rio de Janeiro, aux feuilletons télévisés brésiliens et à des auteurs comme Jorge Amado (à deux reprises),

¹⁹⁹ L'œuvre a connu deux traductions en France, la première de 1965 par Jean-Jacques Villard ; la deuxième trente ans plus tard, de 1995, par Maryvonne Pettorelli, toutes deux sous le titre *Diadorim* chez Albin Michel.

²⁰⁰ « Le voyage qui m'attend, je vais le faire parce que, tout au long de ma vie, j'ai toujours gardé le Brésil comme une passion, soutenu par la condition périphérique d'un Angolais excentrique... », lit-on au tout début de son récit, lorsqu'il se trouve à São Paulo. Dans l'original : “A viagem que tenho pela frente, vou fazê-la de facto porque ao longo da vida sempre fui mantendo o Brasil como paixão, ancorado numa condição periférica de angolano excêntrico [...]”. R. D. de CARVALHO, *Desmedida, op. cit.*, p. 56.

²⁰¹ Dans l'original : “Um desses buracões precipícios onde cabe um mar e tem matagais fundos com árvores pretas de tão velhas, lugar de dar onça, de evitar descer e ir ver. É um oco, um barranco matoso e escalavroso como haverá de ter sido aquele em que Augusto Matraga foi ferido, e recolhido e tratado depois por um casal velhinho de sertanejos, pretos [...] a desmesurada desmesura de um liso enorme, raso perverso, o liso pior havente, escampo dos infernos, chão esturricado, esses mares do sertão... Quer dizer, o liso do Suassurão, que o grande chefe jagunço Riobaldo Taratana, Urubú branco do *Grande Sertão: Veredas*, atravessou em nove dias”. *Id.*, p. 65.

²⁰² Le roman est traduit en France en 2014 par Geneviève Leibrich aux éditions Métailié.

Machado de Assis et Clarice Lispector²⁰³. Deux figures de la musique populaire brésilienne figurent aussi dans le récit : l'une, d'Elza Soares et la phrase devenue célèbre – « Je viens de la planète faim » – que la chanteuse aurait énoncée lors de l'entretien télévisé à Ary Baroso, dans les années 1970²⁰⁴ ; l'autre, de Chico Buarque et les vers de sa chanson *Funeral de um lavrador* [Funérailles d'un paysan], suivie d'une citation au poème époque *Morte e Vida Severina* [Mort et Vie Sévérines²⁰⁵], de João Cabral de Melo Neto :

Lors de sa septième année de lycée, dans la ville de Huambo, il avait fait partie d'une troupe de théâtre amateur qui avait mis en scène *Mort et Vie Severina*, une pièce écrite par João Cabral de Melo Neto avec une musique de Chico Buarque. Cette expérience avait changé sa façon de voir le monde. En jouant le rôle d'un paysan pauvre du Nordeste brésilien, il avait compris les contradictions et les injustices du système colonial. [...] Tant d'années avaient passé et il se trouvait là en train de chanter *Funérailles d'un paysan* tout en ensevelissant dans une terre inconnue un écrivain malchanceux²⁰⁶.

On retiendra en outre trois de ses romans qui font une relecture des événements historiques reliant le Brésil au continent africain, plus précisément à l'Angola. En partant du récit situé à la période la plus ancienne de cette Histoire, citons d'abord *La Reine Ginga et comment les africains ont inventé le monde*²⁰⁷ (2014). Le narrateur Francisco José, un prêtre brésilien originaire du Pernambouc, se rend au pays du roi Ngola pour servir de secrétaire à la reine Ginga, représentée tantôt comme l'héroïne nationale en Angola, tantôt comme une combattante s'opposant à la traite négrière. En s'immergeant dans la vie privée et publique de ce personnage mythique aux multiples facettes, le narrateur transmet aux lecteurs une certaine vision de l'Angola du XVII^e siècle.

²⁰³ Ainsi, le personnage de Magno Moreira Monte, ancien agent de Sécurité de l'État de l'Angola récemment indépendante, ayant toute sa vie exercé le métier de « tortureur », « envisageait de passer les dernières années de sa vie à relire Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector, Luandino Vieira, Ruy Duarte de Carvalho, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez. J. E. AGUALUSA, *Théorie générale de l'oubli*, G. Leibrich (trad.), Paris, Métailié, 2014, p. 151.

²⁰⁴ « Le gamin aurait pu se servir de la répartie géniale d'Elza Soares, au début de sa carrière, à treize ans, maigre comme un clou, vêtue de hardes, quand Ary Baroso lui adressa une question identique (derrière, la salle de théâtre se tordait de rire. Chez elle, un de ses enfants agonisait): *Je viens de la planète Faim*. Id., p. 103.

²⁰⁵ Une sélection de poèmes de l'auteur vient de sortir en français, dans une traduction de Matthieu Dosse (Gallimard), sous le titre *Poèmes choisis* (2022).

²⁰⁶ J. E. AGUALUSA, *Théorie générale de l'oubli*, op. cit., p. 119.

²⁰⁷ Publié au Brésil comme *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, le roman est apparu en France en 2017, dans une traduction de Danielle Schramm aux éditions Métailié.

Dans une démarche historiquement analogue, le roman *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), non traduit en français, plonge le lecteur dans une époque plus proche de la nôtre, celle de la deuxième moitié du XIX^e siècle. En se servant de la structure épistolaire du roman *La Vie extravagante de Fradique Mendes*²⁰⁸, de l'auteur portugais Eça de Queirós, J. E. Agualusa met à jour des circulations liées à la traite, à l'esclavage et à la campagne abolitionniste en pleine essor dans les villes comme Luanda, Salvador et Lisbonne.

Tandis que les personnages de ces deux récits évoluent entre le Brésil, l'Angola et le Portugal, l'intrigue de *La Saison des fous*²⁰⁹ (1996) se tient essentiellement dans la Luanda de la fin du XX^e siècle, au cœur des luttes nationalistes. Le narrateur, un journaliste, suit les pas de Lídia do Carmo Ferreira, une historienne et poète mystérieusement disparue en 1992. Il examine un ensemble de documents sur sa vie : des entretiens, des notes et des lettres qu'elle aurait échangées avec Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade..., des noms emblématiques de la littérature angolaise. En parcourant la scène littéraire et politique de l'Angola colonial et postcolonial à la recherche de Lídia, le narrateur laisse échapper des indices sur le rôle du Brésil dans la circulation clandestine des textes d'orientation marxiste dans les cercles intellectuels angolais. Dans la fiction, Viriato da Cruz aurait lu les textes d'auteurs brésiliens à la fin des années 1940, en pleine éclosion du mouvement « Vamos descobrir Angola » : « Il recevait du Brésil les livres interdits sur la révolution, qu'il dévorait. Il lisait aussi un peu de littérature : Jorge Amado, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos²¹⁰ », peut-on lire dans le roman.

Ce rôle exemplaire du Brésil dans le processus de décolonisation sera problématisé dans un débat sur le futur de l'Angola, où l'héroïne Lídia se dit moins représentée par la Négritude que par « un mélange de l'Afrique profonde et de la vieille Europe coloniale », une Afrique qui se serait disséminée « dans les Antilles et au Brésil, au Cap-Vert ou à São Tomé²¹¹ ». Le personnage de Mário Pinto de Andrade dénonce alors l'arrière-fond idéologique de son discours : « C'est du Gilberto Freyre tout craché ! [...] La maudite mystification luso-

²⁰⁸ Cet ouvrage posthume présente ses correspondances avec un personnage fictif, Fradique Mendes, et qu'il aurait jugé préférable de ne pas publier. Publié en 1900 au Portugal, le roman est traduit en France en 2014 comme *La Correspondance de Fradique Mendes*, par Marie-Hélène Piwnik, aux éditions La Différence. En 2021, l'ouvrage est réédité comme *La Vie extravagante de Fradique Mendes* (même traductrice, aux éditions Chandeigne).

²⁰⁹ La traduction française de *Estação das Chuvas* est de Michel Laban en 2002 aux éditions Gallimard.

²¹⁰ J. E. AGUALUSA, *La Saison des fous*, M. Laban (trad.), Paris, Gallimard, 2002, p. 59-60.

²¹¹ *Id.*, p. 76.

tropicaliste²¹² ! ». Si d'une part ce dialogue nous montre l'importance de G. Freyre dans les débats intellectuels menés dans l'Angola des années 1950, il suggère, d'autre part, que l'idéologie luso-tropicaliste suscite plus de questionnements que dans le Cap-Vert des années 1930 et 1940. De ce point de vue, il est symbolique que le personnage de Mário de Andrade réfute l'idée d'un « métissage culturel » sous les tropiques, quand on sait à quel point cette question était centrale dans ses écrits des années 1950²¹³.

La réception de la littérature brésilienne chez J. E. Agualusa est singulière sous plusieurs aspects. D'abord, elle fait résonner les œuvres dans de nouveaux cadres qui amènent à les relire et à les réinterpréter. Puis, en soulignant la présence du Brésil dans l'histoire littéraire angolaise dans ses fictions, le romancier problématise la construction d'images et de discours associés à cette présence, ce qui permet de penser le Brésil à partir de l'Angola et, inversement, l'Angola à partir du Brésil.

Mozambique

Outre sur les territoires lusophones situés sur la façade ouest de l'Afrique, ses côtes atlantiques, la littérature brésilienne a pénétré aussi sur le versant de l'océan Indien. Quoique dans une moindre proportion si l'on se réfère au Cap-Vert et à l'Angola, le Brésil occupe une place importante au Mozambique, demeuré lui aussi sous tutelle portugaise jusqu'en 1975. Rappelons que de tous les pays du continent africain colonisés par le Portugal, le Mozambique demeure encore à ce jour le moins lusophone. Bien que le portugais y soit la langue officielle avant et après l'Indépendance, ce n'est pas la langue parlée par la majorité de la population

²¹² *Id.*, p. 76.

²¹³ L'article « Qu'est-ce que le "luso-tropicalismo" ? » que Mário Pinto de Andrade publie en 1955 dans la revue *Présence africaine* nous donne une mesure de son intérêt sur la question. En se servant du pseudonyme de Buanga Fele, le poète et intellectuel angolais affirme que le voyage de G. Freyre en Asie et en Afrique s'inscrit dans une « mystification coloniale moderne », que « le luso-tropicalisme n'étant pas valable pour la formation du Brésil, est entièrement faux pour les circonstances coloniales de l'Afrique ». Quelques années plus tard, dans son introduction à l'*Anthologie de poésie noire d'expression portugaise* (1958), il s'en prend encore aux thèses du sociologue brésilien, en insistant sur leur dimension colonialiste. En parlant de l'assimilation des cultures « à la portugaise », il affirme que ces processus se traduisent « dans la pratique par une déstructuration sociale des cadres noirs-africains et par la création d'une élite ». B. FELE, « Qu'est-ce que le "luso-tropicalismo" ? », *Présence africaine*, n° 4, 1955, p. 24-35, p. 26 et p. 29 ; M. DE ANDRADE (éd.), *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, Paris, P. J. Oswald, 1958, p. 12.

mozambicaine. Les travaux de Perpétua Gonçalves nous montrent certes que la situation tend à évoluer. Dans les années 1980, seulement 25 % de la population mozambicaine parlait portugais et moins d'1 % l'avait comme langue maternelle ; à la fin du XX^e siècle, ce taux arrive jusqu'à 39,6 %, selon les recensements officiels²¹⁴. Toujours est-il que le portugais est une langue à moindre portée au Mozambique, ce qui aura une répercussion dans l'émergence de sa littérature.

La première génération littéraire d'écrivains mozambicains ne s'est pas fédérée au sein d'une revue comme *Claridade* ou *Mensagem*, mais la revue *Msafo*, qui n'a connu qu'une livraison, en 1952, a quand même ouvert la voie vers une rupture coloniale. Ce fut surtout dans le cadre d'anthologies qu'on vit naître une esthétique maintenant familière à nos yeux : l'élaboration d'un discours identitaire allant du régional au national pour fonder l'idée d'une « mozambicanité ». Lorsqu'il revient sur ce processus de nationalisation littéraire, Virgílio Lemos, un des fondateurs de *Msafo*, mentionne le mouvement anthropophage brésilien :

Nous étions l'exemple de ce que Mário de Andrade, à São Paulo dans l'année 1923, a appelé « anthropophagie culturelle » : avides de tout, mais ne digérant que ce que nous voulions²¹⁵.

Quoi qu'il en soit du malentendu sur la date et sur l'auteur – l'anthropologie est impulsée par Oswald de Andrade et non par Mário de Andrade, et ce à la fin de la décennie, à partir de 1928 –, pointe ici un désir latent d'autonomie qui se manifeste, pour toute une génération, par le choix des sources sur lesquelles fonder un discours littéraire. Que le geste anthropophagique serve d'exemple poétique et politique, renforce l'importance du mouvement brésilien pour l'émergence d'une conscience littéraire nationale au Mozambique. Le poème « Olá Maria », publié par José Craveirinha dans le recueil *Maria* (1988), pourrait illustrer l'apport brésilien dans l'émergence de cette littérature. Entre autres références du canon occidental qu'il sollicite en hommage à sa femme décédée, tels Cervantès, Michel-Ange, L. de Camões, Picasso, P. Neruda ou G. García Márquez, figurent dans le poème des noms d'auteur brésiliens déjà bien connus dans les autres colonies portugaises :

²¹⁴ P. GONÇALVES, « Panorama geral do Português de Moçambique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 79, 2001, p. 977-990, p. 977.

²¹⁵ Dans l'original : « Nós fomos o exemplo típico daquilo a que o Mário de Andrade, em São Paulo, nos anos 23, chamou de “antropofagia cultural” : ávidos de tudo, mas digerindo só aquilo que quiséssemos ». M. LABAN, *Moçambique: encontro com escritores*, Porto, Fundação eng. António de Almeida, 1998, 3 vol., p. 364.

Olá, Miguel Angelo
o da Pietá / Olá, Luís de Camões
o dos Lusíadas
Olá Drummond, olá Manuel Bandeira
e olá, Graciliano Ramos o trio
avançado no time do Tiradentes²¹⁶

Un sentiment de « familiarité » avec le Brésil est revendiqué de façon récurrente par les écrivains mozambicains. Dans un entretien concédé à Rita Chaves et Omar Thomaz, J. Craveirinha résume la question d'une manière simple : « Nous sentions davantage les choses brésiliennes que les portugaises, notamment dans la littérature. Tous les poètes²¹⁷. » Réputé être le « poète majeur » du Mozambique, il reconnaît l'importance de J. Amado dans ce processus d'identification avec le Brésil : « Jorge Amado nous a beaucoup marqués, car cette façon de raconter les histoires nous faisait penser à de nombreuses situations qui existaient ici²¹⁸ ». Dans un autre entretien, cette fois-ci accordé à Michel Laban, J. Craveirinha laisse entendre la portée politique des textes brésiliens dans les territoires colonisés par le Portugal : « Il y avait en nous ce désir secret d'indépendance, notamment à travers la littérature, et la littérature brésilienne, qui nous a beaucoup marqués²¹⁹ ».

L'œuvre de Noémia de Sousa, plus encore que celle de J. Craveirinha peut-être, laisse entrevoir ce sentiment de proximité avec le Brésil que la poétesse dit commun à tous les Mozambicains. C'est le cas des poèmes « Samba », « Poema para João » ou « Poema a Jorge Amado », publiés entre 1948 et 1951 et rassemblés au sein de son seul recueil, *Sangue negro* [Sang noir] (2001). On retiendra celui dédié au romancier bahianais, qui montre comment cette « brésilianité » de matrice amadienne s'est cristallisée dans l'imaginaire mozambicain. Tout le poème s'inscrit dans la construction d'une affinité culturelle et sociale entre le Mozambique et

²¹⁶ De son vrai nom Joaquim José da Silva Xavier, « Tiradentes » a mené la conjuration de Minas Gerais, un mouvement séparatiste contre l'empire portugais. Ayant été pendu sur une place publique lorsque le plan fut découvert, il est devenu le « héros » martyr de l'indépendance brésilienne. « Bonjour Michel-Ange / celui de la Pietà / Bonjour, Luís de Camões / celui des Lusíadas / Bonjour Drummond, bonjour Manuel Bandeira / et bonjour, Graciliano Ramos le trio / de tête de l'équipe de Tiradentes ». J. CRAVEIRINHA, *Maria*, Lisbonne, Caminho, 1998, p. 115.

²¹⁷ Dans l'original : « sentíamos mais as coisas brasileiras do que as portuguesas, principalmente na literatura. Os poetas todos ». R. CHAVES, *Angola e Moçambique, op. cit.*, p. 227.

²¹⁸ Dans l'original : « Jorge Amado nos marcou muito, porque aquela maneira de expor as histórias fazia pensar em muitas situações que existiam aqui. ». *Id.*, p. 226.

²¹⁹ M. LABAN, *Moçambique, op. cit.*, p. 96.

le Brésil, qu'il s'agisse du paysage, des coutumes ou d'une manière d'être supposée similaire, sans oublier l'ancestralité reliant un espace à l'autre.

As estrelas também são iguais
às que se acendem nas noites baianas
Que importa, afinal, que as gentes sejam
moçambicanas
ou brasileiras, brancas ou negras?
Jorge Amado, vem!
Aqui, nesta povoação africana
O povo é o mesmo também
É irmão do povo marinho da Baía, Companheiro Jorge Amado,
Amigo do povo, da justiça e da liberdade²²⁰!

L'effort du je-lyrique de faire converger des réalités diverses vers un seul univers naturel, un même peuple de Bahia au Mozambique traduit l'idée qu'il se fait d'une « fraternité Sud-Sud²²¹ ». L'invitation faite au romancier bahianais est à ce titre symbolique. D'une part, les problématiques sociales au centre des fictions de J. Amado fonctionnent comme une sorte de miroir dans lequel la « mère des poètes²²² » regarde son propre pays ; d'autre part, l'ennoblissement des personnages pauvres et marginalisés, leur « joie de vivre » pour affronter l'oppression raciale et les inégalités de la société brésilienne contribuent à forger une vision utopique du pays « frère ». Rita Chaves nous rappelle d'ailleurs que « la dénonciation des inégalités sociales – cette injustice presque structurelle de la société brésilienne – est devenue une sorte de mot de passe pour communier²²³ ».

²²⁰ « Les étoiles sont aussi les mêmes / Que celles qui illuminent les nuits de Bahia / De mystère et macumba / Qu'importe, après tout, que les gens soient / Mozambicains / ou Brésiliens, blancs ou noirs ? / Jorge Amado, viens ! / Ici dans ce village africain / Le peuple est le même / Il est le frère du peuple marin de Bahia, mon compagnon Jorge Amado, / Ami du peuple, de la justice et de la liberté ». N. de SOUSA, *Sangue negro*, Maputo, Marimbique, 1961, p. 125.

²²¹ Cette idée que Noémie de Sousa partage avec d'autres auteurs africains de langue portugaise n'est pas tout à fait réciproque. Rappelons en effet que la place du Brésil en Afrique n'est pas la même que celle de l'Afrique au Brésil, où les littératures africaines n'ont été reçues que très tardivement.

²²² Par son importance dans le panorama littéraire mozambicain, l'écrivain Nelson Saúte appelle ainsi Noémia de Sousa dans l'introduction qu'il rédige pour l'édition de 2001 de son recueil *Sangue negro*.

²²³ Dans l'original : « a denúncia das desigualdades sociais – essa injustiça quase estrutural na sociedade brasileira – tornou-se uma espécie de senha para a comunhão ». R. CHAVES, *Angola e Moçambique, op. cit.*, p. 153.

À côté de la plume engagée de J. Amado, figurent, quelques vers plus tard, des personnages symboliques de luttes sociales comme Zumbi, Lampião, Luís Prestes et Castro Alves. L'imaginaire brésilien se construit ainsi comme un idéal de syncrétisme et de diversité, ce qui rappelle la poétique mise en œuvre par Mário António dans son « Canto de Farra ». Dans un contexte de quête identitaire et d'oppression coloniale, cet idéal constitue une clé de lecture importante pour comprendre les ponts luso-africains jetés vers le Brésil. Le poète Calane da Silva insiste lui aussi sur cet aspect social dans son analyse de la réception de Jorge Amado en Afrique lusophone et, en particulier, au Mozambique :

Jorge Amado a aussi apporté une lecture de la société au niveau suburbain un tant soit peu semblable. Les types humains qui apparaissent dans ses romans ressemblent beaucoup à nos types humains de banlieue, des prostituées, des ivrognes etc. Ça collait²²⁴.

Tandis que les écrivains de la première génération mettent en avant la proximité culturelle ou civilisationnelle avec le Brésil, l'écrivain Mia Couto va explorer, quelques décennies plus tard, les enjeux (socio)linguistiques de ce contact. Pour celui qui est aujourd'hui l'un des romanciers les plus influents des littératures luso-africaines aux côtés de Luandino Vieira, l'inspiration va dans les deux sens. Ainsi, la manière d'être, de vivre et d'écrire des Brésiliens, si souvent revendiquée par les Africains de langue portugaise, reflète en fait un héritage africain :

il y a une similitude entre la réalité brésilienne et la nôtre. Ils ont subi l'influence africaine et leur travail sur la langue portugaise est très important pour nous car c'est une brèche ouverte pour dire qu'il est possible de changer la langue mère²²⁵.

À l'instar d'autres auteurs mozambicains, angolais ou capverdiens, Mia Couto cite Jorge Amado comme une référence primordiale dans sa formation d'écrivain, mais il reconnaît aussitôt être plus proche de Guimarães Rosa et de Luandino Vieira, des écrivains pour lesquels il voue une profonde admiration esthétique. Tandis que ce dernier lui aurait appris « la

²²⁴ Dans l'original : « o Jorge Amado trouxe também uma leitura da sociedade a nível suburbano um bocado parecida. Os tipos humanos que lá aparecem são muito parecidos com os nossos tipos humanos suburbanos das prostitutas, dos bêbados, etc. Encaixava-se. » M. LABAN, *Mozambique, op. cit.*, p. 773-774.

²²⁵ M. LABAN et B. MAGNIER, « Entretien avec Mia Couto », *Littérature du Mozambique*, n° 113, 1993, p. 73-74.

possibilité de recréer la langue portugaise²²⁶ », la rencontre avec G. Rosa lui aurait permis de poursuivre dans cette voie²²⁷. En grande partie médiatisé par Luandino Vieira, son dialogue avec G. Rosa a déjà fait l'objet de nombreux travaux, notamment au niveau du langage hautement poétique de leurs productions respectives²²⁸. L'usage récurrent de néologismes, l'emploi abondant de jeux de mots existants, mais qui sont recoupés, juxtaposés ou réarrangés, deviennent des caractéristiques de l'auteur, notamment à partir de *Cada homem é uma raça: estórias* [Chaque homme est une race : histoires] (1990). C'est ce travail esthétique mené au niveau de la langue (syntaxe, morphologie) qui le rapproche de celui qui, à ses yeux, constitue le « grand maître dans l'expérimentation de la langue portugaise²²⁹ ».

Le fait de s'affranchir des codes de la « langue-mère » pour rendre la langue plus souple, la syntaxe plus relâchée, acquiert une dimension forcément politique, tout comme c'était le cas chez Luandino Vieira. Mais à la différence de ce dernier, dont le travail de création implique la juxtaposition de plusieurs langues, M. Couto restreint sa création à la seule langue portugaise. La transgression langagière qu'il propose n'est pas seulement anticoloniale ; elle suppose la création d'univers enchantés, peuplés et réinventés par le pouvoir de fabulation :

Il ne s'agit pas seulement de visiter le monde de l'oralité. Nous devons nous permettre d'être envahis et dissous par l'univers de la parole, de la légende, des proverbes²³⁰,

réitère le romancier mozambicain pour lequel le *sertão* brésilien et la savane africaine sont tous deux des « mondes construits par le langage²³¹ ». En effet, comme les histoires du *sertão* roséen, celles de Mia Couto sont tirées des *mythoi* emblématiques des cultures traditionnelles, d'un imaginaire à la fois fantastique et ancestral, raison pour laquelle la critique a attribué à son

²²⁶ *Id.*, p. 74.

²²⁷ Dans l'original : « O encontro do Guimarães Rosa foi também importante, encorajou-me a continuar neste caminho. » M. LABAN, *Moçambique, op. cit.*, p. 1119.

²²⁸ M. N. S. FONSECA et M. Z. F. CURY, *Mia Couto: espaços ficcionais*, Belo Horizonte, Autentica, 2008 ; R. CHAVES, « Guimarães Rosa: do sertão às savanas », *Ângulo*, n° 115, 2008 ; B. dos SANTOS, « João Guimarães Rosa et Mia Couto ou l'art de créer leurs histoires », dans *Pôle de recherche interuniversitaire sur les pays de langue portugaise* (éd.), *João Guimarães Rosa : mémoire et imaginaire du sertão-monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 273-280.

²²⁹ Dans l'original : « Guimarães Rosa deve ser referido de facto como um grande mestre nesta experimentação da língua portuguesa ». M. LABAN, *Moçambique, op. cit.*, p. 1020.

²³⁰ Dans l'original : « Não se trata apenas de visitar o mundo da oralidade. É preciso deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios ». M. COUTO, *E se Obama fosse africano ? Ensaio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 108.

²³¹ *Id.*, p. 110.

travail d'écriture une esthétique « réaliste animiste²³² ». Mais au-delà des étiquettes, c'est son rapport au *sertão* qui nous intéresse, non dans sa topographie, mais dans son sens allégorique ; le *sertão* comme espace de création d'autres mondes et de sa propre réalité, un espace accueillant, selon ses mots, l'« utopie d'un monde rêvé²³³ ».

C'est en quoi on pourrait concevoir le rôle de la littérature brésilienne en Afrique comme la réponse à un certain monde rêvé, en fonction du besoin qu'ont les écrivains luso-africains de construire des imaginaires utopiques à l'échelle politique, culturelle et littéraire. Nous l'avons vu, ces imaginaires utopiques sur le Brésil se cristallisent à un moment où s'amorçaient des projets identitaires, puis, dans un deuxième moment, des projets nationalistes. Le pays devient alors un modèle symbolique pour penser les réalités littéraires et sociales des pays sous le joug d'une métropole qui fut aussi jadis celle de la colonie Brésil. En témoignent, outre les textes littéraires et les déclarations des auteurs eux-mêmes, les nombreux travaux des spécialistes des littératures africaines de langue portugaise, dont certains sont mentionnés dans cette thèse.

Dans cet état des lieux, nous nous sommes imposés quelques choix pour ne pas perdre notre fil central. D'abord, celui de laisser de côté São Tomé et Príncipe et la Guinée-Bissau pour privilégier les aires géographiques où les contacts avec le Brésil ont été les plus marqués. En outre, nous avons passé sous silence l'importance d'une figure comme Carlos Drummond de Andrade dans l'œuvre de J. Craveirinha, de Luís Carlos Patraquim et d'Eduardo White au Mozambique, ou bien dans celle de João Maimona en Angola, pour ne rien dire des dialogues des Angolais Paula Tavares et Ondjaki avec la Moderniste Adélia Prado, entre autres contacts importants sur cet axe dans l'Atlantique Sud. Compte tenu de ces lacunes, nous tenons à rappeler que l'objectif de notre « cartographie littéraire » ne visait qu'à illustrer l'étendue et la profondeur du réseau qui relie les textes luso-africains aux brésiliens, et plus encore les types de rapports qu'ils ont noués entre eux.

Pour analyser ces zones de contact, maints écrivains africains se servent du terme « influence », politiquement connoté et renvoyant à des enjeux de dépendance. Selon Silviano Santiago,

²³² L'expression apparaît dans un roman de Pepetela, *Lueji* (1989), puis est reprise par Henrique Abranches dans un entretien avec Aguinaldo Cristóvão de l'Union des Écrivains Angolais, dans les années 1990. Mia Couto lui-même a employé l'expression, dans son entretien avec Michel Laban et Bernard Magnier. M. LABAN et B. MAGNIER, « Entretien avec Mia Couto », *op. cit.*, p. 76.

²³³ M. COUTO, *E se Obama fosse africano ?*, *op. cit.*, p. 110.

[l]e discours critique qui parle d'influences établit l'étoile comme seule valeur qui compte. Retrouver l'échelle et contracter la dette qui pourrait minimiser la distance insupportable entre lui, mortel, et l'immortelle étoile : tel serait le rôle de l'artiste latino-américain²³⁴.

Dans son analyse de la réception de textes européens en Amérique latine, l'étoile serait la référence centrale qui projette sa lumière vers d'autres planètes, ce qui présuppose l'idée d'une hiérarchie d'ordre colonial. Le corpus que nous venons rapidement de balayer montre la complexité de ce contact entre des zones périphériques : il ne s'agit pas d'une reproduction mimétique, mais d'un travail de création avec la langue, le style d'écriture et, bien sûr, les thématiques abordées d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

Alors que des références littéraires brésiliennes ont nourri la production africaine lusophone, l'Afrique soutient au Brésil des formes de représentations politiques et identitaires. Les actions affirmatives en faveur de la littérature noire-africaine montrent une prise de conscience progressive de la dette brésilienne vis-à-vis du passé de l'esclavage du pays. À ce titre les romans *Mayombe* (1979) de l'Angolais Pepetela, et *Terra sonâmbula* (1992) de Mia Couto, ont figuré dans le programme de certains concours d'accès aux universités (*vestibular*²³⁵). Mais malgré cette ouverture à un corpus africain dans un cadre institutionnel, ce même corpus, quelle que soit sa langue d'expression, ne produit guère d'échos dans la littérature brésilienne.

Si l'on lit cette asymétrie dans le prisme d'une sociologie de la littérature, on localisera la source du problème dans le processus d'exclusion des textes brésiliens et africains des zones centrales de la reconnaissance internationale. Mais ce schéma de canonisation littéraire, décrit par Bourdieu dans une « économie de biens symboliques », risque de ne pas tenir compte des échanges littéraires entre zones périphériques dotées d'un plus ou moins faible capital littéraire comme les nôtres. En effet, bien qu'en marge des zones d'internationalisation, la littérature brésilienne a pu fonctionner comme centre pour une zone non moins périphérique, l'Afrique. Sa présence sur la scène littéraire luso-africaine en témoigne ; elle reconfigure les schémas centre-périphérie de deux façons intrinsèquement liées. D'une part, en opérant un vrai détour

²³⁴ Dans l'original : "O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função da sociedade ocidental". S. SANTIAGO, « O entre-lugar do discurso latino-americano », dans S. Santiago, *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 9-26, p. 18.

²³⁵ Au Brésil, l'accès aux universités se fait tantôt par moyen d'un examen national que l'on passe à la fin du secondaire (*Exame nacional do Ensino Médio – Enem*), tantôt par moyen d'un examen organisé par les universités elles-mêmes (*vestibular*).

des centres conventionnels situés dans le « pôle dominant » des relations de pouvoir ; d'autre part, en faisant d'une zone périphérique comme le Brésil une zone centrale pour l'élaboration des projets littéraires.

Le Brésil et l'Afrique occupent certes une position périphérique par rapport à des espaces centraux, mais cette position n'est pas statique ; elle peut changer, se reconfigurer selon l'angle d'analyse envisagé. Notre thèse s'inscrit dans cette reconfiguration des circulations littéraires, parfois sous-estimées par une critique à la fois polarisée sur les chiffres et adhérant à l'intangibilité des catégories centre-périphérie. Envisager le Brésil et l'Afrique autrement que comme des espaces figés dans le jeu de la domination nous semble essentiel pour repenser les relations sud-atlantiques par le biais de la traduction. Cette démarche peut emprunter un autre sens que celui de la quête de consécration, et opérer elle-même un détour symbolique dans cette dynamique centre-périphérie, nord-sud, *etc.*

Dans le chapitre suivant, nous structurerons le cadre des conditions de traduction de *Verre Cassé* et de *Pelourinho* au Brésil, en ce qu'elle représente, à bien des égards et à des échelles différentes, plusieurs types de détours de la francophonie. Quels enjeux enclenchent ces deux romans récemment traduits au Brésil ? Dans quelle mesure la traduction peut-elle contribuer à dépasser des binarités Nord-Sud et à promouvoir de nouvelles approches de lecture dans un espace du Sud ?

Chapitre 3. Une préparation à la traduction

Toute œuvre littéraire est avant tout une sorte d'objet, un objet construit ; et il est grand le pouvoir humanisant de cette construction, *en tant que construction*²³⁶.

Antonio Candido

Tiré de l'essai « Le droit à la littérature », l'extrait qui sert d'épigraphe à ce chapitre nous offre une définition courte et précise de la nature de l'« objet » que nous proposons d'étudier dans la perspective de la traduction. L'accent sur le mot « construction » semble vouloir indiquer que cet objet est moins un produit achevé qu'un processus : s'il agit *en tant que construction*, c'est qu'il engage les lecteurs à prendre part dans les opérations d'élaboration, d'organisation et de transformation qui le fondent et le caractérisent comme « littérature ». Quelques lignes plus loin dans ce même essai, Antonio Candido nous décrit plus en détails l'expérience esthétique que fait naître cette « construction » :

Mais les mots organisés sont plus que la présence d'un code : ils communiquent toujours quelque chose qui nous touche pour obéir à un certain ordre. Lorsque nous recevons l'impact d'une production littéraire, orale ou écrite, il est dû à la fusion inextricable du message et son organisation. Quand je dis qu'un texte me frappe, je veux dire qu'il impressionne parce que sa capacité à impressionner était déterminée par l'ordre reçu de celui qui l'a produit. Autrement dit : le contenu n'agit que par la forme, et la forme porte virtuellement en elle une capacité d'humaniser grâce à la cohérence mentale qu'elle présuppose et suggère. Le chaos originel, c'est-à-dire la matière première à partir de laquelle le producteur a choisi une forme, devient un ordre ; par conséquent, mon chaos intérieur est également ordonné et le message peut agir. Toute œuvre littéraire présuppose ce dépassement du chaos, déterminé par un arrangement particulier de mots et par une proposition de sens²³⁷.

²³⁶ Dans l'original : « Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção* » A. CANDIDO, « O direito à literatura », dans *Vários escritos*, São Paulo / Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191, p. 177.

²³⁷ Dans l'original : « Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe

Les mots dans un état brut (matière première) sont transformés en un langage structuré d'une telle façon qu'ils organisent le « chaos » du sujet, éveillant en lui des émotions qui le « confirme[nt] dans son humanité²³⁸ ». C'est précisément dans sa portée humaine que l'on retrouve la spécificité de l'objet littéraire, la possibilité qu'elle offre de toucher tout individu, quelle que soit sa langue d'expression, moins par ce qu'elle dit (son contenu) que par la façon dont elle le dit (sa construction). Si nous avons tenu à expliciter la façon dont la « construction » du fait littéraire dépasse la dimension particulière (ou « locale ») du contenu de l'œuvre pour atteindre le sujet dans son humanité, c'est que la traduction peut jouer un rôle de premier ordre dans ce processus. En maintenant vivant l'objet littéraire en dehors de son contexte de publication, la traduction contribue d'une certaine façon à assurer sa portée poétique au-delà de l'espace linguistique, culturel ou politique d'où il provient.

Pourtant, lorsque le traducteur traduit, il se confronte à des aspects irrémédiablement « locaux ». D'une certaine façon, pour mettre à portée d'un nouveau public de lecteurs un objet esthétique susceptible de l'humaniser, il se retrouve en face de deux mondes éloignés par l'usage d'une langue, mais aussi par tout un système d'organisation sociale et d'expression culturelle, artistique et littéraire sous-jacent à cette langue²³⁹. Le choc entre ces mondes – l'un, celui du livre à être traduit avec toutes les spécificités de son système littéraire ; l'autre, celui des lecteurs visés qui accueillent ce livre et le légitiment à l'intérieur d'un autre système littéraire – fait apparaître la notion de « différence », fondatrice de l'idée même de traduction.

La traduction comme expression de la différence est au cœur de la pensée d'Antoine Berman, dont les travaux ont reconfiguré les études sur la traductologie à la fin du XX^e siècle. Inspiré du philosophe et traducteur allemand du XIX^e siècle Friedrich Schleiermacher, le traducteur et théoricien français sort de la traditionnelle binarité « trahison-fidélité » et replace la discussion dans l'optique d'une mise en relation entre soi et l'autre. Cette réorientation méthodologique se doit, en grande partie, à la place centrale que l'Autre (ou l'Étranger) occupe dans ses réflexions théoriques ; sans la différence fournie par cet Autre, les cultures en jeu dans ce processus seraient repliées chacune sur son propre ethnocentrisme :

e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. » *Id.*, p. 178.

²³⁸ *Id.*, p. 175.

²³⁹ Cette distance varie en fonction des mondes et des langues en jeu dans la traduction. Ainsi, le portugais est plus proche du français que du japonais ou du chinois, non seulement du point de vue des codes de la langue, comme de la culture.

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction il y a quelque chose de la violence du métissage. [...] l’essence de la traduction est d’être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n’est rien²⁴⁰.

Les termes « ouverture », « dialogue », « métissage » et « décentrement » nous fournissent une bonne synthèse de la visée « éthique » de la traduction qu’A. Berman formule dans *L’Épreuve de l’Étranger* (1984), d’où est tiré l’extrait cité. Ces mots mettent tous en relief un rapport entre soi et l’Autre – que l’on peut aussi comprendre comme un rapport entre les lecteurs et l’œuvre traduite –, résultant en quelque chose d’à la fois nouveau et instable. Le rapport à l’altérité déclenché par la traduction produit des tensions qui agissent non seulement sur l’idée de « pureté » des langues et des cultures, mais aussi sur les certitudes et les visions unilatérales du monde sur lesquelles se fondent ces langues et ces cultures. C’est dans ce sens que l’on doit comprendre le décentrement auquel vise A. Berman : non pas comme une fusion entre l’Autre et soi visant à rendre un tout homogène et sans traces de la présence d’une altérité, mais comme une mise en tension des structures prétendues homogènes, par l’émergence de la différence.

En partant de cette vision « décentrée » et, plus précisément, du « système de déformation » qui, selon Berman, touche « toute traduction, quelle que soit la langue, du moins dans l’espace occidental²⁴¹ », Michel Riaudel nous offre un prisme d’analyse éclairant pour penser cette « différence » au cœur de la traduction :

La fabrique d’identité est porteuse de différence, dans la mesure où le traducteur est au cœur d’une tension essentielle entre le nous et eux, entre le même et l’autre. Le texte étranger, introduit dans une autre langue, déplacé dans une autre culture, dans un autre contexte énonciatif, est par nature (parce qu’étranger et, ajouterions-nous, *a fortiori* parce que texte littéraire) supposé renvoyer « de nous-mêmes une image où nous ne nous

²⁴⁰ A. BERMAN, *L’Épreuve de l’étranger : culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

²⁴¹ Dans *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain* (1991), Antoine Berman décrit treize façons dont la traduction peut « déformer » le texte original au profit soit du « sens », soit de la « belle forme ». Selon les lectures et les choix effectués par le traducteur, ces déformations peuvent assumer des formes diverses et dériver les unes des autres, mais l’essentiel, c’est qu’elles se manifestent de manière inconsciente et caractérisent, d’une façon ou d’une autre, tout texte traduit. Or ces « tendances déformantes » pourraient être comprises dans le sens d’une « transformation » inévitable (et donc inhérente) à toute traduction, processus que Michel Riaudel envisage dans les termes d’un « transfert ». M. RIAUDEL, « Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction », dans E. Montel-Hurlin (éd.), *Écritures et Pratiques de la Traduction*, Neuville-sur-Saône, Chemins de tr@verse, 2015, p. 39-51 ; A. BERMAN, *L’Épreuve de l’étranger*, op. cit., p. 53.

reconnaissons pas²⁴² ». Sans eux, pas de traduction. Sans nous, pas de (re)connaissance. Dans cet entre-deux, le transfert opère ses compromis. Autrement dit une traduction est toujours différentielle. Elle aspire certes à la ressemblance, mais cette ressemblance ne peut être entendue que comme une différence tendant vers \emptyset ²⁴³.

On note clairement le dialogue que trace M. Riaudel avec A. Berman pour penser la traduction comme une « tension essentielle » entre l'« Autre et le même », l'œuvre traduite et les lecteurs visés. Si tous les deux s'accordent à affirmer que la traduction fait pénétrer l'Autre dans la langue cible, les travaux de M. Riaudel soulignent que cette entrée dévoile une certaine version inconnue de nous-même ou, en reprenant les mots de Patrick Maniglier, une image « que nous ne reconnaissons pas ». Autrement dit, si l'objet littéraire est capable de produire de l'identification chez le sujet, dans sa version traduite ce processus ne peut s'accomplir, paradoxalement, que dans et par la dissemblance. En nous fournissant un angle d'analyse inédit (parce que différent de nous-mêmes, de nos repères culturels et identitaires) la traduction viendrait combler, avec son *étrangeté*, un certain *manque* de la langue/culture cible. On est alors face au « transfert », opération entendue ici, toujours selon le chercheur, comme une « transformation » qui agit en deux temps et en complémentarité :

Ni le texte initial, ni le texte d'arrivée ne peuvent sortir indemnes de cette expérience, dans la mesure où quelque chose de chaque ensemble (langue, culture, littérature), par l'existence même de cette traduction, va s'en trouver changer. Ou c'est que la traduction a raté son but. Au cœur même de l'activité traductive, de cette opération de transfert qu'est la traduction, il faut donc placer un manque en la culture cible ou, ce qui revient au même, l'étrangeté en la culture source, l'élément littéralement palpitant du traduire²⁴⁴.

Dans le miroir d'une autre langue – et aussi de l'histoire, de la culture et du « monde » que cette langue renferme – l'objet littéraire est naturellement redimensionné dans son ensemble, y compris dans ses formes esthétiques. Une fois transféré dans un nouveau milieu, cet objet ne pourrait plus produire les mêmes effets car ce qui relève de l'humain (donc de l'universel) dans l'original se heurte dans la traduction au poids d'une culture et d'une société

²⁴² P. MANIGLIER, « La parenté des autres. À propos de Maurice Godelier », *Critique*, n° 701, 2005, p. 758-774, p. 773-774.

²⁴³ M. RIAUDEL, « Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction », *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁴ *Id.*, p. 43.

forcément différentes. En effet, l'altérité, cette Autre écarté²⁴⁵ de nos repères, s'exprime par des spécificités qui seront reconfigurées grâce aux nouvelles lectures et interprétations auxquelles elles seront soumises dans le texte d'arrivée.

L'exemple tiré de notre propre corpus illustre bien ce processus de « dés-universalisation » inhérent à la traduction. L'analyse comparative de *Pelourinho* et de *Verre Cassé* au Brésil met en tension des éléments qui « particularisent » ces œuvres, qui les situent en un lieu et une culture plus ou moins proches ou éloignés des lecteurs potentiels brésiliens. Si traduire implique toucher à la dimension locale de l'œuvre littéraire, on se demande ce qu'il advient de ce corpus « africain » dans un nouvel espace de lecture au Brésil. Dans quelle mesure la traduction peut restituer le travail esthétique qui touche à l'humain alors qu'elle souligne la dimension locale, *a priori* africaine et francophone de ces œuvres ? Ces questionnements s'avèrent d'autant plus pertinents dans notre cas de figure qu'ils reprennent la dialectique « local-universel » au centre des discussions d'abord au Brésil puis en Afrique noire.

Avant de mettre en examen les différentes lectures qui reconfigurent notre corpus de l'original à la traduction, il est nécessaire de prêter attention aux effets qu'ils déclenchent dans leur « monde » original. Nous commencerons donc par situer notre corpus dans l'ensemble de l'œuvre de leurs auteurs, en tenant compte des stratégies qu'ils emploient pour se détourner d'une dynamique « centre-périphérie ». Il s'agira ensuite d'introduire les destinataires brésiliens dans la discussion et de présenter les questions interculturelles de la traduction, objet des parties II et III de cette thèse.

²⁴⁵ Selon François Jullien, pour aborder le sujet des « identités », il est nécessaire de renoncer à l'idée de différence et prioriser celle d'écart, en ce que cette dernière fait émerger un autre rapport à l'altérité, grâce à la distance ouverte créée entre l'un et l'autre. « Dans la différence, chacun s'en retournant de son côté, s'étant séparé de l'autre pour mieux identifier son identité, il n'y a plus d'« entre » qui s'ouvre entre eux et plus rien ne se passe. Mais dans l'écart, en revanche, c'est grâce à l'*entre* ouvert par la distance apparue que chacun, au lieu de se replier sur soi-même, de se reposer en soi, reste tournée vers l'autre, mis en tension par lui – en quoi l'écart est à vocation éthique et politique. Dans cet entre ouvert entre les deux, se déploie une intensité qui les *déborde* l'un par l'autre et les fait travailler : on perçoit déjà ce que le rapport des cultures pourra y gagner. F. JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle : mais nous défendons les ressources d'une culture*, Paris, l'Herne, 2016, p. 38-39.

Monénembo et Mabanckou : quelques points de clivage

Tierno Monénembo est né en 1947 à Poredaká, dans le Fouta-Djalon, territoire de l'Afrique de l'Ouest fortement touché d'abord par la traite négrière, puis par la colonisation française (de 1891 à 1951) et, enfin, par des régimes dictatoriaux surgis après les Indépendances. Témoin de la décolonisation et de l'ascension du premier dictateur, Ahmed Sékou Touré (au pouvoir de 1958 à 1984), Monénembo part en exil en 1969, alors âgé de 22 ans. Après avoir trouvé refuge au Sénégal et en Côte d'Ivoire, il rejoint la France en 1973 et obtient à Lyon un doctorat en biochimie. Parallèlement à ses activités dans le domaine scientifique, la publication de son premier roman *Crapauds-brousse* (1979) inaugure une production littéraire qui compte aujourd'hui treize romans et une pièce de théâtre, *La tribu des gonzesses* (2006). Son œuvre a reçu plusieurs prix, parmi lesquels le grand prix littéraire d'Afrique noire pour *Les Écailles du ciel* (1986) et le prix Renaudot pour *Le Roi de Kahel* (2008). Monénembo a par ailleurs effectué plusieurs séjours à l'étranger, suite à son exil. Dans les années 1980 il enseigne les sciences en Algérie et au Maroc et, quelques décennies plus tard, l'écrivain, déjà consacré, est invité comme professeur à l'Université de Middlebury, aux États-Unis. Il a également effectué des séjours de courte durée au Brésil et à Cuba, dans le cadre de résidences littéraires. Après une longue période vécue en Normandie, il est retourné dans son pays d'origine et vit actuellement à Conakry.

La trajectoire d'Alain Mabanckou est d'un certain point de vue comparable à celle de Tierno Monénembo. Ayant quitté son pays natal vers 20 ans, il mène lui aussi une carrière d'abord hors de la littérature avant de se consacrer entièrement au métier d'écrivain. Né en 1966 dans la ville côtière de Pointe Noire, dans la République du Congo, il entame des études de premier cycle à Brazzaville avant de s'envoler pour la France grâce à une bourse d'études. Il obtient un DEA en Droit des affaires et travaille comme conseiller juridique durant une dizaine d'années dans le secteur privé. Comme beaucoup d'écrivains issus du continent africain, Mabanckou fait son entrée en littérature par la voie de la poésie, bien qu'aujourd'hui la renommée de sa plume soit due à sa production romanesque. Suite à la parution de plusieurs recueils de poèmes²⁴⁶, l'auteur congolais publie en 1998 son premier roman *Bleu-blanc-rouge*,

²⁴⁶ Mabanckou publie son premier recueil *Au jour le jour* en 1993, puis *La Légende de l'errance* et *L'Usure des lendemains* en 1995. Deux recueils voient encore le jour avant que l'écrivain ne se consacre exclusivement à

pour lequel il obtient le Grand Prix de Littérature Noire, décerné par l'association des écrivains de la langue française, l'ADELFI. Il se lance dès lors dans une production touffue et souvent récompensée par des prix littéraires, parmi lesquels le Renaudot pour *Mémoires de porc-épic* (2006). Traduit dans une quinzaine de langues et jouissant d'une grande popularité dans les milieux francophones et ailleurs, Mabanckou a 13 romans publiés – le dernier, *Le Commerce des allongés*, vient tout juste de sortir (2022) – et enseigne depuis 2006 la littérature francophone à l'Université de Californie (UCLA), aux États-Unis. Son passage par le Collège de France en 2016 suite à sa nomination à la chaire annuelle de Création artistique donne la juste mesure de son rayonnement les dernières années : il est le premier romancier à intégrer cette prestigieuse institution française.

Ayant tous les deux suivi une trajectoire qui les a menés de l'Afrique à l'Europe, Monémbo et Mabanckou ont écrit, publié et vécu durant des décennies en dehors de leur continent d'origine, comme d'ailleurs une bonne partie de romanciers africains qui émergent sur la scène littéraire francophone à partir des années 1980. Ce n'est donc pas un hasard si l'errance, le déplacement et les plus diverses formes de circulation et de mouvement constituent des thématiques chères à ces deux auteurs, comme en témoignent leurs ouvrages respectifs déjà cités *Un rêve utile* et *Bleu-blanc-rouge*. L'errance de sujets en quête de repères identitaires se retrouve aussi dans *Pelourinho* et *Verre Cassé*. Toutefois, ces deux ouvrages représentent à bien des égards des tournants dans leur production littéraire respective. Divergeant l'un de l'autre tant dans leur matière (thématique) que dans leur forme (poétique), ils opèrent tous les deux une sortie des sentiers battus de la littérature africaine, bousculant, sous différents points de vue, les centres conventionnels et leurs dites périphéries. Avant de regarder de près la façon dont Mabanckou et Monémbo procèdent à ce décentrement, il serait utile de les situer brièvement dans le débat sur la « francophonie » dont leurs œuvres sont issues, moins pour utiliser leurs discours en outil d'analyse littéraire que pour ponctuer les questions qui touchent de manière directe ou indirecte leur production romanesque.

Pour Mabanckou, la francophonie est depuis longtemps objet de nombreuses protestations. Une année avant de cosigner le polémique manifeste « Pour une littérature-monde » dans *Le Monde*, l'auteur congolais s'était déjà exprimé sur la question dans son article « La francophonie oui, le ghetto, non ! », paru dans le même quotidien. Il s'insurgeait alors contre une littérature « des marges, [...] qui virevolte autour de la littérature française, sa

l'écriture en prose : *Les Arbres aussi versent des larmes* en 1997 et *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour* en 1999.

génitrice²⁴⁷ », et proposait à la place une vision « élargie » de la francophonie, comme un espace englobant la littérature française aux côtés de celles d'autres pays de langue française. Dans *Écrivain et oiseau migrateur* (2011), un recueil d'essais publié quelques années plus tard, le romancier poursuit sa réflexion en proposant de remplacer l'encombrante étiquette par la formule non moins polémique de « littérature-monde », tout comme dans le manifeste qu'il signera l'année suivante. Par cette notion de « littérature-monde », l'auteur entendait déjà une littérature sans frontières, située « dans un ensemble plus étendu, plus éclaté, plus bruyant, c'est-à-dire, le monde²⁴⁸ ».

Comparé à Alain Mabanckou, Tierno Monénembo est un auteur plus discret dans la promotion de son œuvre. Bien qu'il publie couramment des romans, il est expressivement moins médiatisé et s'est abstenu de prendre part au manifeste de ses contemporains en faveur d'une « littérature-monde ». Pourtant, plus d'une décennie avant que ces débats prennent de l'ampleur sur la scène littéraire française, Monénembo posait déjà tout le problème sur lequel se pencheront plus tard les signataires dudit manifeste. Dans l'entretien qu'il accorde à Françoise Cevaër au début des années 1990²⁴⁹, le romancier guinéen se montrait tout à fait conscient de l'impasse vécue par les écrivains africains d'expression française :

la francophonie a des relents néo-colonialistes évidents, des arrière-pensées politiques fragrant. [...] Oui, j'écris et je parle français. Mais en même temps, je sais très bien ce que, pour l'instant, l'espace francophone signifie. Est-ce que l'intervention des créateurs eux-mêmes peut l'amener à être plutôt un centre d'échange au lieu d'être un centre de diktat²⁵⁰ ?

Toute l'œuvre littéraire de Monénembo est non seulement écrite en français, mais aussi éditée et publiée à Paris. Comment alors échapper aux « relents néo-colonialistes » de la francophonie alors qu'on y est rattaché du point de vue éditorial et linguistique ? La question qui clôture l'extrait lance l'hypothèse d'une réponse politique fournie par les textes eux-mêmes,

²⁴⁷ A. MABANCKOU, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! », sur *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html. Consulté le 13 juin 2019.

²⁴⁸ A. MABANCKOU, *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, A. Versaille, 2011, p. 111.

²⁴⁹ L'entretien figure dans un recueil de textes publiés en 1998 sans que l'on puisse affirmer avec certitude la date où il a été mené par Cevaër. On déduit seulement qu'il date de l'avant la publication de *Pelourinho* (1995), puisque l'on retrouve une présentation de la production romanesque de l'auteur allant jusqu'à la publication d'*Un attiéké pour Elgass* (1993).

²⁵⁰ F. CEVAËR (éd.), *Ces écrivains d'Afrique noire*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1998, p. 119.

comme si la création littéraire pouvait ébranler la dépendance imposée à la littérature africaine par des espaces centraux. Cette réflexion revient à un autre moment de l'entretien où l'auteur problématise la centralité de l'Occident (et particulièrement de la France) dans les discours littéraires africains et signale son refus de suivre cette voie dans son écriture.

En fait, on a toujours parlé à l'homme blanc. Pendant la colonisation, c'était pour se décoloniser ; après la colonisation, c'était pour prouver à l'instar de Cheikh Anta Diop que l'Afrique aussi avait une civilisation – comme si on en avait besoin ! – au lieu de s'interroger sur... le devenir même des sociétés ! Qu'est-ce que ces sociétés-là portent en elles-mêmes ? Voilà la question qu'on ne s'est jamais posée. Je pense que la littérature africaine est obligée d'aller dans ce sens. Il faut aujourd'hui que nous nous tournions vers nous-mêmes ; en tout cas, c'est ce que j'essaierais [*sic*] de faire²⁵¹.

Ici aussi, Monémbo fait part de son malaise à l'égard d'un flux Sud-Nord installé dans les lettres africaines dès leur « naissance » – avec les luttes anticoloniales – jusqu'à la dénonciation contemporaine de l'ethnocentrisme occidental. En prenant comme anti-exemple Cheikh Anta Diop, un anthropologue sénégalais qui s'est surtout fait connaître pour ses thèses soutenant l'origine africaine de l'Antiquité égyptienne, Monémbo critique toute pratique d'écriture systématiquement tournée vers l'Occident – qu'il s'agisse de dénoncer la domination ou de prouver l'apport ou la valeur de l'Afrique ou de sa littérature.

Une décennie plus tard, Mabanckou se plaignait lui aussi du combat presque obligatoire que doit mener l'écrivain africain dans sa pratique littéraire. Dans l'article précédemment cité, tiré du livre *Écrivain et oiseau migrateur*, il déclare :

pour l'écrivain originaire d'Afrique comme moi, toute la difficulté est de reconsidérer sa position, le poids qu'il porte d'une mission souvent nuisible à son épanouissement, parce qu'on lui a souvent expliqué que la littérature était une rébellion qui ne pouvait prendre sa source que dans la communauté. Partant de là, tout écrivain africain deviendrait un greffier du « passé », et rares seraient ceux qui oseraient entreprendre d'écrire le présent ou de tenter d'inventer l'avenir²⁵².

Pointe ici un désir d'ériger un discours littéraire qui dépasse une dichotomie Nord-Sud, un désir comparable à celui de Monémbo d'écarter de sa production les enjeux de domination coloniale ou postcoloniale souvent invoqués dans les lettres africaines. Mais tandis que ce

²⁵¹ *Id.*, p. 112.

²⁵² A. MABANCKOU, *Écrivain et oiseau migrateur*, *op. cit.*, p. 109-110.

dernier propose un ressourcement à partir du continent africain visant à dégager un discours autonome – « il faut que nous nous tournions vers nous-mêmes » –, Mabanckou refuse de penser l’Afrique depuis l’Afrique, alléguant qu’une telle démarche nuirait à sa liberté de création – « une mission souvent nuisible à son épanouissement ».

Néanmoins, bien que ces deux auteurs prennent leurs distances avec un discours africain centré sur les plaies coloniales (ou sur les cicatrices encore perceptibles dans le présent), les stratégies poétiques qu’ils élaborent pour contourner le pôle central des littératures francophones diffèrent sensiblement. L’un pose la question du devenir des sociétés africaines loin d’un combat frontal avec le « centre » ; l’autre tente de construire une approche décentrée à l’intérieur même des catégories qu’il souhaite briser. Nous verrons plus loin comment les romans *Verre Cassé* et *Pelourinho* donnent à voir ce décentrement, l’un par la voie d’un détournement géopolitique ; l’autre par une subversion de la notion de « centre » elle-même.

La (dé)route identitaire ou la construction d’un décentrement

Paru aux éditions du Seuil en 1995, *Pelourinho* est le cinquième roman de Tierno Monénembo et le premier à sortir de ce que Romuald Fonkoua considère être son « cycle guinéen²⁵³ ». Entièrement centré sur la diaspora noire au Brésil, le roman inaugure une pratique d’écriture « excentrée » que Monénembo prolongera dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* (2015) et dans *Bled* (2016), dont les intrigues se déroulent respectivement à Cuba et en Algérie. S’il est vrai que l’exil ou l’immigration figurent déjà dans toute sa production antérieure, cette thématique acquiert ici un tout autre sens. Il ne s’agit pas là, comme jadis dans *Les Écailles du ciel* (1986) ou dans *Un Attiéké pour Elgass* (1993), de parcourir les villages et les villes effondrés par la servitude coloniale ou par les indépendances ; non plus que d’assister à la déshumanisation des sociétés en proie à des Coups d’État, des dictatures ou des guerres civiles avec leur lot de tyrannies, d’assassinats et de violences en tout genre, comme dans *Les Crapauds-brousse* (1979) ou *L’Aîné des orphelins* (2000), qui porte en particulier sur le génocide des Rwandais tutsis. Encore moins de refaire les chemins de la colonisation française

²⁵³ R. FONKOUA, « Tierno Monénembo ou “la mélancolie du voyeur” : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, 2006, p. 209-231, p. 209.

en Afrique, en mettant à nu les drames de l’Africain déraciné en France, victime d’une incontournable marginalisation sociale comme dans *Un Rêve utile* (1991), ou bien d’évoquer l’existence effroyable des camps de concentration dans la Guinée de Sékou Touré comme dans *Saharienne Indigo* (2022), qui vient tout juste de sortir.

Déjouant l’horizon d’attente de la critique autant que de ses lecteurs, Monénembo opère avec son récit *Pelourinho* (1995) un retour aux « sources brésiliennes » de l’Afrique. Le récit tourne autour d’un écrivain africain dont le voyage au Brésil répond à une double mission : retrouver ses cousins, les descendants de Ndindi-Grand-Orage pour, ensuite, écrire un livre qui « sceller[a] les retrouvailles²⁵⁴ ». Selon la légende racontée par le héros-voyageur, Ndindi-Grand-Orage est leur ancêtre commun, le roi de la tribu des Mahi qui, ayant été vaincu par un baobab, se livre volontairement comme esclave aux « Transparents », c’est-à-dire les Européens commerçants d’esclaves dans la fiction :

Moi, roi des Mahis, fils de roi, esclave volontaire, je veux qu’on m’enchaîne deux fois plus que les autres. Que, sur chacune de mes épaules, soit marquée au fer rouge l’image de mon figa. [...] Je veux qu’il en soit ainsi pour tous les mâles issus de mon sperme et ceux issus du leur, et ainsi de suite jusqu’au déclin du monde²⁵⁵.

Muni de ce mythe d’origine et d’un « figa » – une amulette dont le poing fermé (d’où ressort le pouce) recouvrirait les épaules des hommes du lignage des Mahis –, le héros parcourt, à l’instar de son ancêtre, le trajet original de la traite négrière. Après ce voyage, il s’installe, non pas par hasard, au Pelourinho, un quartier symbolique de l’esclavage situé dans ce qui fut la première « capitale » du Brésil, Salvador de Bahia.

Je vais faire œuvre de moissonneur : ramasser les éclats, les bouts de ficelles, les bricoler et imbriquer le tout. Je veux rabibochoer le présent et l’autrefois, amadouer la mer. Ma personne et mon livre conçus le même jour viennent se révéler ici en achevant le voyage²⁵⁶,

déclare l’écrivain africain de la fiction, comme pour faire écho au geste inaugural de l’auteur, qui a lui aussi séjourné à Bahia avant de rédiger son roman à son retour en France, à Caen. Dans un entretien accordé à Taina Tervonen, Monénembo nous offre un aperçu du « Brésil » qu’il

²⁵⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 179.

²⁵⁵ *Id.*, p. 142-143.

²⁵⁶ *Id.*, p. 150.

découvre lors de son périple outre-Atlantique à l'occasion d'une bourse de mobilité internationale.

J'y suis resté six mois, dont quatre à Bahia. Je me suis installé à l'hôtel Pelourinho où Amado a vécu, étudiant, et qui est situé sur la place du même nom, la plus belle de la ville²⁵⁷.

Le choix de l'emplacement nous montre surtout que Bahia intègre un imaginaire qui n'est pas inconnu des lecteurs francophones ayant lu, à l'exemple du romancier, l'œuvre de Jorge Amado. Outre que Bahia est l'espace scénographique de prédilection de l'écrivain brésilien le plus traduit en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle²⁵⁸, la ville est aussi et surtout particulièrement liée au continent africain par la traite négrière et l'esclavage. Le rôle de premier plan que cette partie du pays a joué dans l'histoire afro-brésilienne attire l'attention de Monénembo, qui cherche toujours à mettre en valeur la part « africaine » de l'identité nationale :

Je savais que j'allais écrire un roman sur le Brésil et que Bahia y figurerait au moins en partie. Bahia symbolise le pays tout entier, c'est le berceau du Brésil. Je voulais suggérer les liens très forts et en même temps très diffus qui existent entre le Brésil et l'Afrique noire. Jusqu'ici, les romanciers africains se sont peu intéressés à ce sujet²⁵⁹.

Ce n'est donc pas un hasard si la géographie, l'architecture, mais aussi la langue et la culture « brésiliennes » explorées dans le roman sont entièrement puisées dans un imaginaire de Bahia, la région sans doute la plus africanisée du pays et dont la capitale a abrité un des plus grands ports d'esclaves du Brésil et des Amériques. C'est en grande partie ce qui explique que tout le paysage bahianais soit dépeint dans un jeu de ressemblances avec le continent africain

²⁵⁷ T. TERVONEN, « L'Afrique au Brésil, c'est comme l'air que l'on respire », *Africultures*, vol. 2, n° 67, 2006, p. 120-123, p. 120.

²⁵⁸ Jorge Amado est traduit par la première fois en France en 1937, mais c'est surtout dans les années 1950 que son œuvre commence à circuler de manière consistante auprès du public de l'hexagone. Le romancier bahianais est d'abord publié dans *La Croix du Sud*, une collection dédiée aux œuvres latino-américaines, avant d'être très favorablement accueilli dans les milieux intellectuels de gauche comme auteur sympathique au mouvement communiste. Dans ce contexte, quelques-uns de ses romans sont traduits et préfacés par Jean-Paul Sartre dans la revue *Les Temps modernes* et ce jusqu'en 1960, après quoi la traduction de son œuvre en France connaît une éclipse. Elle est à nouveau mise en circulation dans les années 1970, grâce notamment aux publications de la maison d'édition Stock. Pour plus de détails sur la publication de J. Amado en France, cf. les travaux de M. Riaudel : M. RIAUDEL, « Teria havido um boom latino-americano? », *op. cit.*, p. 17-19.

²⁵⁹ T. TERVONEN, « L'Afrique au Brésil, c'est comme l'air que l'on respire », *op. cit.*, p. 120.

dans le récit. Plus précisément, le quartier du Pelourinho offre dans ses moindres recoins le témoignage silencieux de la présence des Africains et de leurs descendants au sein de la diaspora. Tel un frère disparu et enfin retrouvé, le Brésil devient une sorte de miroir de l’Afrique dans la mesure où les représentations du pays décèlent constamment quelque chose d’« africain », quelque chose qui remonte en tout cas à la composante africaine de l’histoire du pays. Cette vision d’un Brésil africanisé apparaît nettement dans la voix de l’écrivain africain de la fiction qui, à l’instar de son auteur, ne peut s’empêcher de s’émerveiller de sa rencontre avec un « Autre » qui lui ressemble en tous points.

À quelques exceptions près, on n’entend pas directement la voix, au premier plan du récit, du voyageur ébloui par ce décor afro-brésilien. Son voyage nous est raconté par Leda et Innocencio, deux habitants du quartier qui s’adressent à lui après sa mort en le surnommant à tour de rôle « Africano » et « Escritore ». Cette double narration donne d’emblée la mesure de l’inversion de perspectives opérée par Monénembo, puisque ce n’est pas au voyageur de raconter sa rencontre avec l’Autre, mais plutôt à l’hôte qui l’accueille de l’interpréter. Ce qui change alors, c’est l’optique adoptée pour penser ce déplacement : alors qu’il part au Brésil comme dans une quête personnelle des origines, son arrivée réveille des questions identitaires chez les personnages brésiliens. En conséquence, au lieu d’avoir seulement affaire au voyage de ce personnage écrivain, les lecteurs appréhendent petit à petit comment ce voyage modifie le destin des Brésiliens au moment où ceux-ci prennent le périple – et le destin – du voyageur en main.

Africano pour l’une, Escritore pour l’autre, le protagoniste est une ombre dont on ne peut saisir que les contours, une créature fantasmatique dont l’image est toujours cernée par le regard de l’Autre – celui des narrateurs, mais aussi d’autres personnages qui voient en lui une figure excentrique et excentrée. Le rôle en quelque sorte passif du héros est d’autant plus symbolique qu’il pourrait correspondre au projet de Monénembo de donner à voir l’Afrique à travers le prisme brésilien. Ainsi, de même qu’on n’accède pas à sa voix sans passer par celles des narrateurs, l’Afrique ne pourrait être énoncée, vue, comprise ou pensée qu’à partir de sa diaspora brésilienne (ou afro-brésilienne), de ce que son histoire permet de raconter.

L’enracinement dans l’espace brésilien peut alors être lu comme un geste nécessaire pour lancer sur l’Afrique un autre regard, un regard forgé, en l’occurrence, à Salvador de Bahia, la ville la plus noire du Brésil et en dehors du continent africain. C’est ce que suggère l’auteur lui-même lorsqu’il déclare son intérêt pour une « Afrique mythique et mentale, celle de la

sérénité intérieure, des races, des peuples et des cultures²⁶⁰ », une conception qui se serait fortement forgée dans les diasporas afro-américaines. En cherchant au Brésil la trace de ses ancêtres afin de refonder une mémoire commune, Escritore/Africano se dirige lui aussi vers l'élaboration de cette mythisation diasporique. Mais au fur et à mesure qu'il pénètre cette Afrique « mythique » construite dans la diaspora, la diaspora devient elle-même l'objet d'une mythisation à part entière. Il résulte de ce jeu de miroirs une série d'images de l'« Afrique » et du « Brésil » que Monénembo met en perspective en vue de relever, indépendamment du prisme adopté, une ancestralité commune, fondatrice des identités. Dans un entretien accordé à Éloïse Brezault quelques années après la sortie du roman, l'auteur laisse entendre l'existence d'un fond commun à des espaces partageant les mêmes traumatismes historiques :

C'était une espèce d'appel à une autre partie de la mémoire africaine qui est la mémoire noire-américaine. Je considère que cette mémoire est collective, commune. On ne peut pas la régler d'un côté et puis d'un autre côté seulement. Il me semble, comme je l'ai dit, qu'il faut rabibochoer le Noir et on ne peut pas le faire d'un seul côté de l'Atlantique²⁶¹.

Conçu comme un roman de réparation historique, *Pelourinho* concrétise le projet de l'auteur de restituer les parties manquantes de l'identité noire. C'est dans cette perspective que doit être comprise l'apparente inversion du geste anthropologique au cœur de la trame narrative : le voyage réalisé par Escritore/Africano au Brésil n'aboutit pas à la découverte d'un Autre forgé dans la différence, mais à la rencontre d'une partie de soi-même et de sa mémoire captée à travers l'optique brésilienne. Le verbe « rabibochoer » dont se sert le romancier ne pourrait être plus suggestif, d'autant plus que son héros l'emploie à son tour pour annoncer sa mission : « rabibochoer le présent et l'autrefois²⁶² », proclame-t-il à son audience brésilienne. Dans un autre entretien, cette fois-ci accordé à Boniface Mongo-Mboussa une décennie après la publication de *Pelourinho*, Monénembo réaffirme sa vision compacte de ces deux espaces :

L'Afrique et ses diasporas en Amérique sont les deux morceaux d'une mêmealebasse. C'est au continent que les diasporas doivent leur mémoire et c'est aux diasporas que le

²⁶⁰ P.-P. CELERIER, « Autour de *Pelourinho*. Entretien avec Tierno Monénembo », *Notre Librairie, Cinq ans de littératures (1991-1995) – Afrique Noire*, vol. 2, n° 126, juin 1996, p. 111-115, p. 111.

²⁶¹ E. BREZAULT, « Entretien d'Eloïse Brezault avec Tierno Monénembo », sur *Africultures*, 1998 (en ligne : <http://africultures.com/entretien-deloise-brezault-avec-tierno-monemenbo-2581/> ; consulté le 13 juin 2019).

²⁶² T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 150.

continent doit sa modernité. [...]. Nos liens sont indestructibles [...] Seulement nous n'avons pas encore trouvé les mots pour les définir²⁶³.

S'il est vrai que le Brésil et l'Afrique trouvent leurs points de convergence dans une seule et même mémoire, les représentations de cette mémoire changent radicalement selon l'optique adoptée. C'est ce que l'on remarque lorsque l'écrivain africain de la fiction se propose de « révéler sa personne » et qu'il devient, à travers le regard de Leda et d'Innocencio respectivement, Africano et Escritore. Au-delà du rapport émerveillé qu'il établit avec l'Autre – et des marques d'exotisme qui peuvent découler de ses projections sur le Brésil –, son immersion dans l'espace bahianais transfère en quelque sorte la quête d'identité aux narrateurs brésiliens qui se chargent de raconter sa vie et sa mort en terres brésiliennes.

Or ce renversement de perspectives peut aussi être envisagé comme une réponse aux questions qui travaillent l'auteur déjà au début des années 1990. Pour décentrer son discours littéraire de l'Europe, de la France, de la francophonie et des questions postcoloniales, l'écrivain guinéen change radicalement d'interlocuteur et implique le Brésil dans sa discussion sur le « devenir » des sociétés africaines. À la recherche d'un autre discours sur l'Afrique, il mobilise une autre histoire (post-)coloniale qui concerne tout aussi bien le Brésil que le continent africain. Le projet d'« amadouer la mer » dont se voit chargé son héros reflèterait alors le sien de reconnecter, à travers son livre, les peuples noirs dispersés à travers l'Atlantique Sud.

Alors que Monénembo refait dans son récit la route inaugurée par la traite négrière au XVI^e siècle entre l'Afrique et le Brésil, Mabanckou explore des topographies et des problématiques plus habituelles à l'espace francophone. Publié en 2005 aux éditions du Seuil, soit une dizaine d'années après la sortie de *Pelourinho*, *Verre Cassé* est également le cinquième roman de l'auteur congolais. Il arrive après *Bleu-blanc-rouge* (1998), *Et Dieu seul sait comment je dors* (2001), *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) et *African psycho* (2003). Il remporte trois prix littéraires – le Prix des Cinq continents de la Francophonie, le Prix Ouest-France Étonnants Voyageurs et le Prix RFO du livre – et est traduit dans une quinzaine de langues. En 2018, il a été publié au Brésil, aux éditions Malê, dans une traduction de Paula Nogueira de Sousa Dias.

Si on la compare à la mission du héros de *Pelourinho*, celle dont il est question dans *Verre Cassé* s'avère hasardeuse, presque profane. En effet, il ne s'agit plus de renouer avec une mémoire supposée ancestrale, pré- ou post-coloniale, mais de conserver celle du « Crédit a

²⁶³ B. MONGO-MBOUSSA, *L'indocilité : supplément au « Désir d'Afrique »*, Paris, Gallimard, 2005, p. 121-122.

Voyagé », un bar situé dans les bas-fonds d'un quartier populaire de Pointe-Noire, ville du Congo-Brazzaville où se déroule le récit. Celui-ci est assuré par un des habitués du bar, le vieil alcoolique Verre Cassé, qui répond à la commande d'Escargot Entêté de « pondre un livre » en mémoire de son bar :

disons que le patron du bar *Le Crédit a voyagé* m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre [...] j'ai voulu savoir pourquoi il tenait tant à ce cahier, il a répondu qu'il ne voulait pas que *Le Crédit a voyagé* disparaisse un jour comme ça, il a ajouté que les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage [...] ainsi c'est un peu pour lui faire plaisir que je griffonne de temps à autre sans vraiment être sûr de ce que je raconte ici²⁶⁴

N'ayant d'autre principe que celui de garder sa liberté, Verre Cassé est aux antipodes d'Escritore/Africano. La distinction entre les deux est d'autant plus flagrante que l'écriture est pour l'un un outil de réparation historique, alors que pour l'autre, le fruit du pur hasard. Le héros de *Pelourinho* se propose de réparer une mémoire enfouie, absente des discours officiels. Verre Cassé n'a quant à lui aucune prétention de réparer l'Histoire ; aucun but préalable n'anime sa mission à part celui de « faire plaisir » à Escargot Entêté. Mais si au départ il n'écrit que pour satisfaire un caprice de son ami (et patron de bar), la tâche qu'il se voit confiée finit par lui procurer un certain plaisir :

je ne cache pas que je commence à y prendre goût depuis un certain temps, toutefois je me garde de le lui avouer sinon il s'imaginerait des choses et me pousserait encore plus à l'ouvrage, or je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre, j'écris aussi pour moi-même, c'est pour cette raison que je n'aimerais pas être à sa place au moment où il parcourra ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne²⁶⁵

Le goût que lui procure l'écriture s'avère intrinsèquement lié à la liberté de création éprouvée à la découverte de l'exercice. On la remarque, cette liberté, dans la forme peu classique du style qu'il adopte lorsqu'il « griffonne » dans son cahier. L'absence de ponctuation hormis les virgules, les marques d'hésitations (« disons que ») et les imprécisions (« c'est un

²⁶⁴ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005, p. 11.

²⁶⁵ *Id.*, p. 12.

peu pour lui faire plaisir ») construisent un langage libéré des contraintes formelles et fortement inspiré par le registre spontané de l'oralité. Il affirme n'écrire que quand il veut et quand il peut, mais on note surtout qu'il écrit comme il veut, ou comme s'il proférait en un seul souffle tout ce qui lui traverse l'esprit. Au langage de la rue (ou du bar), à la liberté de création revendiquée dès l'incipit, s'ajoute le contenu du récit. L'intention de ne « ménager personne » indique un refus de suivre les règles du « beau langage » mais aussi, plus largement, un certain désengagement idéologique du narrateur – et par extension de Mabanckou lui-même.

Cela dit, lorsqu'il déclare : « il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre », il ne parle pas seulement de liberté d'expression ; ou plutôt, pour en parler, il fait allusion à des événements douloureux qui ont marqué l'histoire du continent africain. Rappelons d'abord que le « travail forcé » était une pratique courante et légale dans les territoires africains sous tutelle française. Jusqu'à son abolition en 1947, cette pratique consistant à soumettre les populations civiles à toute sorte de tâches en faveur de la construction de l'Empire colonial. Puis, le terme « nègre » vient complexifier le cadre d'exploitation coloniale ici évoqué. On pourrait d'abord penser au « nègre littéraire » ou, en anglais, le *ghost-writer*, écrivain anonyme qui prête sa plume à un tiers. Écrivant sous la commande d'Escargot Entêté l'histoire de son bar, Verre Cassé retracerait dans un certain sens ce vieil office qui remonte au XVIII^e siècle. Dans cette perspective, son refus d'être un « nègre littéraire » pourrait incarner la contestation d'une écriture « africaine » au service des attentes françaises ou ex-coloniales.

En outre la plume d'emprunt, le lexique choisi dans le passage, font résonner le statut des populations africaines appelées tantôt « indigènes » tantôt « nègres » dans les discours officiels à l'heure de la colonisation. N'oublions pas que l'usage de ce terme en Afrique a gardé les stigmates de la traite et de l'esclavage en Amérique, où le « nègre » désignait l'esclave, un être forcément dépourvu d'humanité, réduit au statut de marchandise selon sa force de travail. Enfin, l'expression « je ne suis pas son nègre » donne aussi à entendre la voix de James Baldwin, écrivain afro-américain et militant des droits civiques auquel Mabanckou dédiera un recueil d'essai sous forme épistolaire nommé *Lettre à Jimmy*²⁶⁶ (2007).

²⁶⁶ James Baldwin a affirmé « je ne suis pas votre nègre » dans un entretien télévisé dans les années 1960 aux États-Unis, mais la formule ne s'est popularisée en France qu'après la sortie du documentaire de Raoul Peck *I Am Not Your Negro* (Je ne suis pas votre nègre) en 2017, longtemps après la publication de *Verre Cassé*. On peut donc parler d'un effet de rattrapage du texte, comme une résonance de transfert, en quelque sorte, produit par le dialogue inattendu entre ces deux œuvres. J. BALDWIN et R. PECK, *I Am Not Your Negro*, P. Furlan (trad.), Paris, Robert Laffont, 2017.

Les quelques fragments historiques ici repérés illustrent une pratique intertextuelle caractéristique de la plume d’Mabanckou, et qui acquiert dans ce récit particulier son point culminant. Comme le suggère son titre, *Verre Cassé* est le produit d’un collage de morceaux consciemment excessifs de titres d’ouvrages, de noms d’auteurs, de paroles de chansons, de formules historiques, érudites ou populaires, souvent tirées du sens-commun. D’une part ce montage de citations hétéroclites donne au narrateur la liberté d’emprunter des références diverses sans souci de concilier le style, le genre ou la cohérence de ses emprunts. D’autre part, cette technique lui permet de subvertir par l’humour, l’ironie ou la farce tout propos prétendument sérieux. C’est là que l’on retrouve les traits d’une écriture « désengagée » qui trouve refuge dans le rire au lieu de prendre position. L’extrait que nous venons de montrer illustre bien le procédé. Prises en dehors de leur contexte, les plaies coloniales auxquelles l’auteur fait allusion ne produisent pas une critique ou une dénonciation des régimes qui les ont engendrées et il en est ainsi pour les voix historiques ou littéraires sans cesse sollicitées dans le récit. Chacune d’entre elles reçoit un traitement stylistique incompatible avec son contexte de départ et, par les effets d’inadéquation suscités, se prête à des jeux entre sérieux et comique, sacré et profane, érudit et populaire.

Ce décalage entre ce qui est dit et la façon dont on le dit introduit une profonde ambiguïté qui distingue *Verre Cassé* de la production précédente (et postérieure) de Mabanckou. Dans un entretien livré après la sortie de son roman *Black Bazar*, l’auteur associe ces effets esthétiques à une variation de registres et à des « licences » qu’il s’autorise désormais :

Verre cassé représente également un tournant dans ma façon d’écrire. Je change de registre, je prends des licences dans l’écriture. Je l’ai écrit dans la solitude des États-Unis et de l’Afrique. C’est d’ailleurs le livre vers lequel les lecteurs me ramènent toujours²⁶⁷.

À vrai dire, on constate surtout un changement radical au niveau du style, là où la matière fictionnelle demeure pourtant déjà bien connue et de sa plume et de la littérature africaine. Un rapide survol sur *Bleu-blanc-rouge* peut nous livrer une mesure considérable du virage que représente *Verre Cassé*. Dans son premier roman, l’auteur congolais peignait la détresse matérielle et psychologique des Africains arrivés à Paris avec des couleurs plus

²⁶⁷ P. DELAROCHE et L. BAPTISTE, « Entretien avec Alain Mabanckou », sur *L’express*, 2009 (en ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html ; consulté le 13 juin 2019).

sombres que celles de la verve corrosive de l'écrivain-sapeur Verre Cassé²⁶⁸. Les trajectoires de Massara-Massara et de L'Imprimeur, similaires à plusieurs égards, illustrent bien ce décalage. Personnages respectivement de *Bleu-blanc-rouge* et de *Verre Cassé*, chacun connaît l'immigration à Paris, puis un rapatriement forcé au Congo. Tous deux nourrissent à l'égard de la ville-lumière des imaginaires idylliques sur fond d'idéologie coloniale française. Mais alors que les mésaventures de Massara-Massara reçoivent un traitement à la hauteur de leur « gravité », celles vécues par L'Imprimeur sont objet d'une perpétuelle dérision dans la bouche du narrateur de *Verre Cassé*.

Ce qui change, en effet, c'est le ton désormais comique employé pour traiter de thèmes auparavant enveloppés d'un certain sérieux. Le héros de *Bleu-blanc-rouge* apprend quelque chose de la dystopie vécue dans l'ex-métropole, mais L'Imprimeur n'en tire aucune leçon ; au contraire, une fois rentré au Congo, il s'acharne à mythifier son séjour parisien dans une réitération permanente de clichés sans que l'on perçoive une visée politique ou idéologique, qui serait soutenue par l'auteur, derrière la construction des mythes liés à un espace central (le Nord) ou périphérique (le Sud). Le rire assume dès lors une fonction importante, non en ce qu'il rend le récit plus léger, mais parce qu'il crée une proximité, une certaine complicité avec les lecteurs. En effet, en « désengageant » sa plume de toute position politique, le romancier nous oblige, paradoxalement, à prendre une certaine position : lorsque l'on rit avec l'Autre, on est déjà en quelque sorte compromis avec lui.

À l'exemple du sujet traité, de type de détournement par le rire ne représente pas tout à fait une innovation esthétique. Nous l'avons vu, tourner en dérision des discours que l'on veut critiquer pour désamorcer leur efficacité est une procédure déjà connue et courante dès la fin du XX^e siècle dans la littérature africaine francophone. En témoigne l'usage politique que font de l'ironie Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances*, 1968), Sony Labou Tansi (*La Vie et demie*, 1978) ou, à un autre niveau, Yambo Ouologuem (*Le Devoir de violence*, 1968). De même son style oralisé qui donne à entendre une langue populaire figurait déjà chez son compatriote Daniel Biyaoula (*L'Impasse*, 1997 ; *Agonies*, 1998 ; *La Source des joies*, 2003) ou bien chez le Camerounais Patrice Nganang (*Temps de chien*, 2003). Ce dernier récit présente d'ailleurs une structure narrative fort similaire à celle de *Verre Cassé*, au sens où il est constitué

²⁶⁸ Selon Lydie Moudileno, « [e]n faisant du "Parisien refoulé" un personnage central, *Bleu-blanc-rouge* dénonce non seulement les actes et discours qui participent du mythe parisien, mais également le silence complice des migrants sur certains aspects de leur expérience. ». L. MOUDILENO, « Les parades du migrant. *Bleu blanc rouge* d'Alain Mabanckou ou l'art de la manipulation », dans *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, p. 107-130, p. 129.

d'une série de confidences de sujets déchus, entendues et compilées par un chien dans un bar. Rappelons que Mabanckou donne voix à un porc-épic dans *Mémoires de porc-épic* (2006), un roman paru un an après *Verre Cassé* et qui établit une sorte de continuité avec celui-ci, puisque le narrateur, le porc-épic, retrouve et reprend le manuscrit que Verre Cassé abandonne au bord de la rivière avant d'y disparaître, comme le précise l'incipit de *Mémoires de porc-épic*.

Soulignons tout de même quelques distinctions importantes entre *Verre Cassé* et les récits dans lesquels Mabanckou semble de fait avoir puisé. À contre-courant du rire dénonciateur, ouvertement conçu comme la critique d'une époque, d'une politique ou d'une morale, celui dont il est question dans ce roman ne traduit pas un projet de témoigner ou de dénoncer quoi que ce soit. Même l'ironie, si souvent utilisée comme un outil de contestation dans les romans africains de la période postindépendance, mérite d'être réexaminée sous la plume du romancier. Cette figure de style fonctionne ici comme une sorte de discours rapporté : elle fait parler un Autre, explorant un point de vue qui n'est certes pas le nôtre, ni non plus son contraire. L'essentiel, c'est d'exposer une pensée, un discours, une idée pour ensuite en prendre de la distance et produire une sorte de rétroaction. Cette rétroaction peut venir des lecteurs sous la forme d'une critique ou d'une colère, mais aussi comme un rire ou une relativisation des discours, finalement. Ainsi utilisé, comme du discours rapporté, l'ironie produit des effets politiques, des effets liés à la dimension politique de notre existence, mais il serait hâtif de la considérer comme une arme de contestation. Dans la fiction en question, elle repose sur une distanciation cynique des discours et des rituels sociaux, que Mabanckou met en scène pour montrer leur absurdité, pour s'en moquer.

En ce sens, l'usage qu'en fait Verre Cassé serait plus proche de celui de Ferdinand Bardamu, narrateur de *Voyage au bout de la nuit* (1932), du Français Louis-Ferdinand Céline, ou bien de Bras Cubas dans *Mémoires posthumes de Bras Cubas*²⁶⁹ (1881), du Brésilien Machado de Assis, que de ses homologues africains. Nous aurons l'occasion d'explorer plus en détails les rapports entre ces trois auteurs mais, pour l'instant, concentrons-nous sur ce que dit Mabanckou sur l'ironie dans ses fictions. Dans un entretien accordé à la sortie de *Black Bazar*, l'auteur affirme :

L'ironie et le rire sont des armes redoutables qui suscitent souvent bien plus de réflexion qu'une approche stricte et sérieuse. [...] Je préfère jouer le rôle du clown qui, derrière le

²⁶⁹ La première traduction française du roman voit le jour en 1911, par Adrien Delpech, aux éditions Garnier. Ensuite, sort la deuxième traduction en 1948 chez Émile-Paul Frères par René Chadebec de Lavalade, rééditée en 1989 aux éditions Métailié.

rire, dissimule les vérités les plus criantes. Un proverbe africain dit : « Si vous voulez savoir la vérité, écoutez les fous²⁷⁰ ».

Bien qu'il utilise ici le mot « arme », le romancier ne fait pas du rire ou de l'ironie un instrument didactique dans son œuvre romanesque, d'autant moins à partir de la publication de *Verre Cassé*. Si ces outils rhétoriques ont une utilité, elle consiste à mettre des « vérités » à nue et à agir sur leurs représentations, non pour les conforter ou les dénoncer, mais simplement pour lancer sur ces « vérités » de nouveaux regards, ou pour les regarder autrement. On comprend alors mieux le refuge qu'offre à l'auteur le masque d'un clown. Il lui sert de subterfuge pour brouiller les codes du vrai et du faux par la dérision et, ainsi, multiplier les possibilités d'interprétation des discours tenus comme des « vérités » mis en scène dans la fiction. Ses détournements ne s'arrêtent donc pas à un renversement de discours dominants en faveur d'autres, une telle démarche équivaldrait à élire une « vérité » comme plus « vraie » que les autres. L'enjeu est plutôt de construire et de déconstruire des moyens rhétoriques pour explorer ces « vérités » dans toute leur charge idéologique sans pour autant établir des hiérarchies ou prendre parti.

Comme ces « vérités » s'articulent aux clichés tirés du sens commun et sur un vaste réseau intertextuel, il ne suffit pas toujours de maîtriser l'ironie pour accéder aux ambiguïtés et aux effets de rire qu'elles produisent. Souvent, un certain degré d'érudition est requis de la part des lecteurs, censés reconnaître les morceaux de texte choisis pour repérer les processus de déformation dont ils sont l'objet, une fois acclimatés dans le roman. Le fait de conditionner une partie importante du sens de son œuvre à la maîtrise d'un patrimoine littéraire érudit n'a pas manqué de susciter des reproches de la critique francophone. On a parfois interprété la dimension intertextuelle de la pratique romanesque de Mabanckou comme partie d'un projet d'assimilation à une littérature centrale dotée de prestige et de visibilité. C'est notamment la vision d'Anthony Mangeon, dont les travaux s'attachent à dénoncer la « posture » de l'auteur congolais visant à adhérer à ce qu'il appelle un « francocentrisme²⁷¹ ». Élaborée par Pierre

²⁷⁰ M. CARPENTIER et M. MENOSSI, « Interview d'Alain Mabanckou Puzzle identitaire », sur *Le Figaro*, 2009 (en ligne : <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php> ; consulté le 13 juin 2019).

²⁷¹ Plus largement, A. Mangeon vise les auteurs non-français ayant participé au manifeste « Pour une littérature-monde » aux côtés des auteurs français. « Il y a, de fait, une adhésion implicite à un certain francocentrisme quand des auteurs “francophones” s'alignent à des auteurs “français” pour affirmer que “le monde, l'histoire, le sens, le référent” avaient depuis quarante ans déserté la littérature d'expression française », affirme-t-il en citant un extrait dudit manifeste. A. MANGEON, « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et Le Manifeste pour Une littérature-Monde en français », dans M. Symington, J. Moulin et J. Bessière (éd.), *Actualité et inactualité de la notion de postcolonial*, Paris, H. Champion, 2013, p. 105-129, p. 119.

Bourdieu – et puis reprise par Jérôme Meizoz dans *L'Âge du roman parlant* (2001), auquel A. Mangeon fait référence lorsqu'il se penche à son tour sur la question – la notion de « posture d'auteur » implique, pour tous ces chercheurs, une « manière stratégique d'occuper une certaine position dans le champ littéraire²⁷² ». En faisant venir une « littérature-monde » dans ses ouvrages, et en la revendiquant dans ses essais, l'auteur congolais incarnerait parfaitement cette « posture » stratégique qui consiste à se coller au pôle prestigieux de la littérature au lieu de s'en détourner ou de désamorcer ses inégalités et ses asymétries. Une stratégie d'inscription dans des zones centrales assurée non seulement par sa pratique intertextuelle, mais aussi par la mise en scène d'un personnage alcoolique qui fait de la littérature tout en refusant l'étiquette d'écrivain.

Comment manifester, au sein même de l'écriture, son appartenance à la littérature mondiale, sinon en s'inscrivant dans une intertextualité ouverte avec d'autres traditions littéraires, ou bien en produisant un récit métatextuel qui disserte sur la littérature en même temps qu'il la produit²⁷³ ?

L'article « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? », issu d'un ouvrage collectif sur la notion de « postcolonial », rend bien compte de cette critique qui s'en prend à Alain Mabanckou, autant qu'à d'autres signataires du manifeste « Pour une littérature-monde », notamment le Djiboutien Abdourahman Waberi dont le cas est également analysé dans l'article d'A. Mangeon. À partir d'une vision de la littérature découlant nettement des thèses que P. Bourdieu développe dans *Les Règles de l'art* et, par la suite, d'une conception de « centre » et de « périphérie » comme des catégories inébranlables et inhérentes au jeu de la domination, cette critique s'en est prise à des auteurs africains « centralisés » à Paris, en arguant que leurs œuvres refléteraient leur seule ambition d'atteindre une certaine « universalisation », processus entendu ici dans le sens strict d'une internationalisation de l'objet littéraire. Dès lors qu'A. Mangeon s'éloigne des discours de Mabanckou pour se pencher sur sa production littéraire, il regrette l'absence d'une « charge subversive » dans ses détournements et oppose sa démarche d'écriture à celles des auteurs qui dévoileraient mieux à son sens les « violences symboliques²⁷⁴ » discernées par P. Bourdieu dans le champ littéraire. Les analyses de Gaël

²⁷² *Id.*, p. 118.

²⁷³ *Id.*, p. 119.

²⁷⁴ Le critique mentionne un certain nombre d'auteurs dont les textes présenteraient une déconstruction des « violences symboliques ». Ce serait le cas d'André Schwartz-Bart dans *Le Dernier des justes* (1959) et de Yambo Ouologuem dans *Le Devoir de violence* (1968), roman sur lequel le chercheur s'attarde pour construire sa critique

Ndombi Sow s'inscrit dans cette même approche bourdieusienne de la littérature. Le chercheur argue que Mabanckou adapte sa « posture » et sa pratique d'écriture (choix thématique et stylistique) aux « attentes du champ », soit aux attentes d'un lectorat situé dans le « centre » :

L'acte d'écriture apparaît ainsi comme inséparable d'un positionnement dans le système littéraire, par le recours à un style (d'écriture et de posture auctoriale). La trajectoire de consécration d'Alain Mabanckou peut donc s'expliquer par l'efficacité de sa réponse aux attentes esthétiques actuelles du champ (écriture faisant intervenir l'oralité populaire et l'intertextualité), mais aussi aux attentes thématiques (immigration, métissages et bricolages culturels²⁷⁵.)

De fait, la portée peu ou pas politique d'un texte littéraire peut paraître problématique chez un auteur africain réputé s'attaquer avec véhémence à la place subalterne des littératures « francophones » dans les rayons de librairies. Compte tenu de cette visée combative ou subversive dont on investit la littérature africaine – censée exposer « les impensés autant que les contraintes du système littéraire²⁷⁶ » – on peut aussi comprendre qu'aux yeux de certains critiques, *Verre Cassé* ne se présente pas comme un roman voué à rompre les binarités Nord-Sud, centre-périphérie. Mais au-delà des inégalités matérielles et symboliques qui agissent sur le choix et la « posture » d'un auteur, l'œuvre qu'il produit suscite d'autres lectures et d'autres interprétations que peut laisser supposer l'attente d'un contre-discours ou d'une rupture du jeu de la domination. Qu'il s'agisse de répéter un cliché comme une « vérité » ou, au contraire, de le dénoncer comme une « fausseté », Mabanckou revisite dans son roman la construction de certaines notions comme l'identité, la race, l'Afrique, l'Occident, mais aussi celles de périphérie ou de centre, quitte à les renforcer ou à les essentialiser jusqu'à l'excès ou la caricature à un certain niveau de lecture. Au lieu d'écrire un discours sur chacune de ces notions,

du modèle d'écriture de Mabanckou. En citant P. Bourdieu à la fin de son texte, A. Mangeon salue enfin la portée politique du premier livre africain lauréat du prix Renaudot, en ce qu'il problématise le « statut » et le « positionnement » des écrivains dans le « champ littéraire », avant de conclure son analyse avec les mots suivants : « Ouologuem s'est d'abord voulu un écrivain sans concession à l'encontre des diverses formes de la domination symbolique ». *Id.*, p. 128.

²⁷⁵ G. NDOMBI SOW, « Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone. Le cas d'Alain Mabanckou », *Loxias*, n° 26, 2009 (en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3050> ; consulté le 21 juin 2022).

²⁷⁶ A. MANGEON, « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et Le Manifeste pour Une littérature-Monde en français », *op. cit.*, p. 124.

il explore leurs contradictions en ayant recours à une superposition de plans qui déstabilise les certitudes et nous oblige à renouveler nos outils critiques pour envisager les textes littéraires.

Là où une partie de la critique a vu une stratégie d'assimilation, on retrouve le véritable décentrement opéré par Mabanckou ; c'est en effet l'aspect jugé « non politique » et « centralisé » de son œuvre qui lui permet de quitter le débat sur le jugement moral ou idéologique de la littérature et, en même temps, de susciter une réflexion sur la complexité des notions stratégiquement traitées comme étanches dans sa fiction. Ainsi, au lieu de mettre les effets de lecture que cette œuvre suscite sur le compte du seul désir d'assimilation de son auteur, nous préférons examiner ce que deviennent ces constructions au-delà de l'espace francophone, en l'occurrence au Brésil. C'est là tout l'intérêt (et toute la difficulté) de se détacher d'un certain paradigme de lecture attaché à la « position » de l'œuvre (et de son auteur) dans un champ institutionnel (historique et géopolitique) pour analyser l'œuvre dans deux étapes fondamentales qui la constituent comme « littérature » : l'écriture (production) et la lecture (critique et traduction).

Bien qu'opéré de façon diamétralement distincte, le décentrement dans *Verre Cassé* pourrait être comparé à celui que l'on observe dans *Pelourinho*, au sens où aucun des récits ne s'articule autour d'une opposition directe et catégorique au pôle dominant d'un système littéraire inégal. Conscients de la place périphérique à laquelle les littératures africaines seraient assignées, nos deux auteurs tentent de troubler des modèles stables par des moyens aussi divers qu'innovateurs. Pour l'un, c'est le court-circuit géopolitique du jeu de la domination ; pour l'autre, c'est la mise en scène des contradictions propres à ce même jeu. Il résulte de ces deux pratiques distinctes non seulement une déstabilisation des frontières entre le centre et la périphérie, mais aussi une mise en question de ces notions désormais tenues comme mouvantes ou fragiles selon la perspective adoptée.

Puisque les deux textes produisent déjà un décentrement et de la littérature africaine et de la francophonie, le cadre Afrique-Brésil, francophonie-lusophonie, préalablement posé par la traduction est en quelque sorte bouleversé. Il nous reste à savoir quelles formes prennent ces procédures de décentrement au Brésil, lorsqu'on y traduit *Pelourinho* et *Verre Cassé*. Comment l'entrée de ces romans « étrangers » dans un espace de lecture brésilien peuvent-ils décentrer la langue portugaise, compte tenu du décentrement qu'ils opèrent déjà dans leur contexte de création original ? La traduction peut-elle soutenir ou prolonger ce décentrement, voire en produire d'autres, par les outils d'analyse et d'interprétation qu'elle apporte aux textes originaux ?

Vers un horizon de lecture brésilien

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux²⁷⁷.

Marcel Proust

« Jamais la considération du récepteur ne s'est avérée féconde pour la connaissance d'une œuvre d'art ou d'une forme artistique²⁷⁸ ». Avec ces mots Walter Benjamin écarte, dès le début de son célèbre essai, « La tâche du traducteur », la conception de la littérature (et de la traduction) comme communication. En effet, pour le critique, philosophe et traducteur allemand, l'essence de l'œuvre tient à la dimension incommunicable de ses formes esthétiques. Par conséquent, la tâche du traducteur serait non pas de communiquer mais, presque au contraire, de produire des échos de ces formes incommunicables que W. Benjamin appelle « la langue pure²⁷⁹ ». Or qu'une œuvre d'art n'ait pas à communiquer un message, qu'une traduction ne se réduise nullement à un simple transport, les récepteurs ou destinataires de l'œuvre sont toujours là pour appréhender l'œuvre, en être touchés, pour y ajouter de nouvelles interprétations. Qu'on veuille ou non les prendre en compte, la perspective des lecteurs intègre l'existence même d'une œuvre littéraire et il en est ainsi inversement.

La traduction enclenche de nouveaux sens qui contribuent à réorienter et à redimensionner l'œuvre tout entière. D'où l'importance de mettre ces activités de lecture et d'interprétation au cœur de notre discussion. Si les lecteurs qui « reçoivent » nos deux romans au Brésil ne les accueillent pas de la même manière que les lecteurs du français, il nous intéresse de savoir à quoi se doit ce changement, ce décalage de lecture. Sans prétendre construire le prototype d'un lecteur unique ayant recours à des essentialismes ou à des stéréotypes identitaires, nous nous proposons d'observer attentivement les différents effets de lecture qui

²⁷⁷ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 297-298.

²⁷⁸ W. BENJAMIN, *Expérience et pauvreté suivi de Le conteur La tâche du traducteur*, C. Cohen Skalli (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 109.

²⁷⁹ « Délivrer dans sa propre langue cette langue pure qui est bannie et exilée dans les langues étrangères, libérer la langue emprisonnée dans l'œuvre à travers sa transposition littéraire, telle est la tâche du traducteur ». *Id.*, p. 133.

se produisent entre l'original et la traduction, ce qui nous mènera à explorer de nouveaux outils critiques pour penser la circulation des littératures africaines écrites en français au Brésil.

En gardant à l'esprit la notion de différence (ou d'écart, selon F. Jullien) que la traduction met en relief de façon incontournable, notre question est de savoir ce que deviennent ces œuvres dans une perspective d'analyse dite « brésilienne ». D'aucuns pourraient définir l'Autre que leur traduction fait émerger au Brésil comme « Africain » – Guinéen ou Congolais – et « francophone ». Or nous avons vu que malgré les étiquettes qui peuvent de fait les réunir dans les rayons de librairies, *Pelourinho* et *Verre Cassé* donnent à voir de la francophonie et de l'Afrique des images dissonantes, à commencer par l'usage de la langue française qui diffère largement d'une fiction à l'autre.

Dans les pays africains anciennement colonisés, où la présence des langues européennes résulte d'un projet politique d'interventionnisme linguistique, les écrivains s'en sont souvent emparées à des fins subversives. En témoignent la plume d'Ahmadou Kourouma du côté de la francophonie, ou celle de Luandino Vieira du côté de la lusophonie. Éloignés l'un de l'autre à plusieurs égards, ces deux auteurs se rejoignent vers une esthétique de rupture des codes de la langue métropolitaine, que ce soit par l'insertion du malinké dans le cas de l'Ivoirien, ou du kimboundou dans le cas de l'Angolais.

Antoine Berman compare cette procédure linguistique au dilemme du traducteur qui doit, lui aussi, faire entrer la langue de l'Autre dans son texte (la traduction), en vue de lui assurer une certaine étrangeté. Pour les écrivains francophones, ce dilemme se manifesterait à travers l'usage d'un « français étranger » que le critique et traducteur allemand associe à la langue originale d'une œuvre :

Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction. Dans un cas, on a des étrangers écrivant en français et donc imprimant le sceau de leur étrangeté à notre langue ; dans l'autre, on a des œuvres étrangères réécrites en français, venant habiter notre langue et donc la marquer, elles aussi, de leur étrangeté²⁸⁰.

Ce postulat présuppose de concevoir l'écriture d'un écrivain francophone non métropolitain comme une traduction des langues et des cultures « étrangères » aux Français de France. S'il est vrai que cette comparaison mérite d'être nuancée pour ne pas verser dans des essentialismes, l'image de l'écrivain-traducteur rend bien compte de la démarche linguistique

²⁸⁰ A. BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 18.

de certains auteurs mentionnés. Elle nous semble néanmoins inexacte et peu utile pour penser notre propre corpus. La langue d'écriture de Monénembo et de Mabanckou n'est pas précisément la traduction des formes d'expression « africaines ». Elle ne signale pas davantage une résistance anticoloniale comme jadis dans le cas de Luandino Vieira ou d'A. Kourouma, pour reprendre nos exemples.

À part quelques empreintes que l'on repère ici et là au niveau du lexique, le français de notre corpus n'a pas à accueillir, dans sa structure morphologique ou syntaxique, des formes autochtones de vivre et de penser. Par conséquent, cette langue ne soulève pas de questions de diglossie ou de plurilinguisme auxquelles pourrait s'attendre une branche de la critique postcoloniale dédiée à la traduction. On pense notamment aux travaux de Chantal Zabus, consacrés à l'interférence des langues africaines chez des auteurs de l'Afrique de l'Ouest qui écrivent en français ou en anglais²⁸¹, ou bien ceux de Paul Bandia portant sur les mêmes questions et sur le même corpus anglophone et francophone. Partant de la visée éthique du traduire d'A. Berman, P. Bandia propose de penser les spécificités culturelles et linguistiques des textes africains comme des étrangetés à maintenir dans les traductions vers d'autres langues européennes²⁸². On pourrait aussi évoquer l'étude de Myriam Suchet sur les textes « hétérolingues²⁸³ », entendus par la chercheuse comme comprenant plusieurs langues imbriquées et qui, pour cette raison, mériteraient une approche de traduction décentralisée ou non-binaire. Malgré l'intérêt de ces théories pour penser la traduction d'un corpus africain écrit en français, on ne pourrait l'appliquer sans réserve à notre étude, sous peine de réduire *Pelourinho* et *Verre Cassé* à des problématiques linguistiques qui ne les concernent que très peu, voire pas du tout.

Nous l'avons dit, dans *Pelourinho*, le dialogue qu'entretient Monénembo avec l'espace brésilien est une façon de « libérer » la langue française de sa charge coloniale, de ne plus dire l'Afrique dans les termes d'un antagonisme avec le monde occidental. Ce projet s'annonce dès le titre de son ouvrage. N'appartenant pas à la langue française, le mot *pelourinho* dégage une étrangeté dans les champs visuel et sonore, attirant l'attention des lecteurs implicites, d'abord parce qu'il s'écrit et sonne de façon différente, inhabituelle. D'ailleurs, la façon de prononcer

²⁸¹ C. J. ZABUS, *Le palimpseste africain : indigénisation de la langue dans le roman ouest-africain europhone*, M. Labbé et R. Théry (trad.), Paris, Karthala, 2018.

²⁸² P. BANDIA, « Le concept bermanien de l'«Étranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2001, p. 123-139.

²⁸³ M. SUCHET, « L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale : une poétique de la traduction », *Études littéraires africaines*, n° 24, 2007, p. 35-42 ; M. SUCHET, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2009.

le mot change radicalement d'une langue à l'autre. Si en portugais l'accent tonique se retrouve sur l'avant-dernière syllabe, en français il se replace à la dernière syllabe. En outre, le mot perd le son [ˈɲ], représenté par les lettres « nh » et le son [ˈou] de la deuxième syllabe devient tout simplement [ˈu]. Ce qui fait qu'au lieu de [ˈpelorino], le mot sera probablement prononcé par les locuteurs francophones comme [ˈpəluzino²⁸⁴].

Cette nouvelle sonorité frappe non seulement par son aspect étrange, mais surtout parce qu'elle ne correspond pas à ce qu'on attend, dans l'espace francophone, d'un écrivain originaire d'Afrique subsaharienne. Cet effet de dépaysement est en quelque sorte prolongé tout au long du roman, par une quantité expressive de mots en portugais que l'on retrouve dès ses premières pages. Ce sont des expressions, des interjections, des toponymes, des anthroponymes et autres référents culturels qui contribuent à connoter, à l'instar du titre, une réalité distincte de celle des lecteurs auxquels l'œuvre se destine. Tirés d'un répertoire socioculturel brésilien, ces marques d'étrangeté créent un dialogue imagé et acoustique en consonance avec celui que l'auteur guinéen souhaite promouvoir entre l'Afrique et le Brésil, en même temps qu'elles donnent à entendre et à voir sur le plan linguistique le détour géopolitique que *Pelourinho* représente.

L'appel à une deuxième langue est une démarche d'autant plus révélatrice de l'altérité mise en scène par le romancier guinéen qu'il ne concerne que certains de ses ouvrages, en l'occurrence, ceux dont l'intrigue ne se déroule ni en Afrique noire ni en Europe. Dans *Peuls* (2004), récit qui raconte l'épopée de ce peuple de l'Afrique de l'Ouest au long de cinq siècles, on ne retrouve que de rares indices de la langue peule qui est pourtant la langue maternelle de l'auteur. En revanche, l'émergence d'un vocabulaire local est notable d'abord en portugais dans *Pelourinho*, puis en espagnol dans *Les Coqs chantent à minuit* (2015) et, dans une moindre mesure, en arabe dans *Bled* (2016). Mais de ces trois ouvrages, c'est surtout dans *Pelourinho* que cette pratique linguistique s'avère la plus répandue. Elle traduit, pourrait-on dire, le dessein de Monénembo de dire les réalités qu'il met en scène « de l'intérieur », comme l'indique l'auteur lui-même dans l'entretien accordé à Éloïse Brezault :

Ce que je voulais d'abord, c'était exprimer Bahia dans son histoire, sa mythologie, dans tout le fouillis racial, génétique, historique, culturel, culinaire, archéologique et

²⁸⁴ Nous utilisons la graphie de l'alphabet phonétique international (API).

architectural que constituait cet endroit. [...] je voulais le faire de l'intérieur parce qu'il fallait que quelque chose émerge vraiment de l'intérieur de Bahia²⁸⁵.

L'enracinement dans l'espace bahianais n'aboutit pas à une fusion entre soi et l'Autre ou, plus précisément, entre Monénembo et l'espace qu'il dépeint. Plus le héros du récit s'efforce de ressembler aux habitants du Pelourinho en imitant leurs gestes et paroles, plus les lecteurs implicites sont mis en présence d'un Autre qui frappe surtout par sa différence. La présence de cette altérité sera difficilement aussi marquée dans la traduction où à vrai dire le contraste linguistique tend à disparaître, tout comme les spécificités locales, en quelque sorte « naturalisées », ne résonnent plus en tant que telles. Pour donner un exemple rapide, il suffit de penser qu'entre danser la *samba*, prier *Xango* ou *Exu*, boire de la *pinga* ou manger du *xinxin [sic] de galinha*, il n'y a là rien qui puisse véritablement étonner ou retenir l'attention d'un public qui a l'habitude de ces représentations. Contrairement aux lecteurs francophones, qui peuvent ne pas appréhender toutes les dimensions, les subtilités de ces référents, ceux situés au Brésil savent que la *samba* est une danse, ou une constellation musicale englobant un genre de chanson, un rythme et une danse, *Xango* et *Exu*, des divinités du panthéon Yoruba populairement connues dans les religions afro-brésiliennes, *pinga*, une forme populaire pour l'eau-de-vie locale connue aussi comme *cachaça*, et *xinxin [sic] de galinha*, une préparation culinaire de poulet. C'est dire que si la langue hautement « brésilianisée » de *Pelourinho* installe un sentiment de distance culturelle chez les lecteurs implicites, qu'ils soient d'Afrique, d'Europe ou d'ailleurs, cette même langue sera familière aux destinataires brésiliens, de plain-pied avec ce que l'auteur, le protagoniste ou bien le public francophone pourraient, eux, juger « exotique ».

Nous sommes ici face à une situation atypique où, au lieu de faire apparaître des différences essentielles, le travail du traducteur consistera à dévoiler des ressemblances. En effet, le binôme classique qui articule le proche et le lointain semble en quelque sorte troublé. Penser la réception de *Pelourinho* au Brésil implique une sorte d'inversion du geste traductif, dans le sens où le mouvement d'ouverture et de décentrement préconisé par A. Berman assume la forme d'un retour à son lieu d'appartenance en faveur d'une reconnaissance de soi. Nous nous demanderons dès lors ce que l'œuvre pourrait dire de plus ou de différent dans sa version traduite qu'elle ne dit déjà dans l'original. Si l'univers fictionnel est objet d'une explicitation avant même que l'œuvre soit proprement traduite, quel est véritablement le rôle du traducteur ?

²⁸⁵ E. BREZAULT, « Entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », *op. cit.*

Serait-il censé remettre l'Autre à sa place d'origine en soustrayant, pour ce faire, toute marque d'étrangeté ?

La tâche peut paraître simple au premier abord car, nous l'avons signalé, les défis ne se posent pas dans les termes d'un choc entre deux mondes éloignés par l'expression de deux langues et deux cultures contrastées. On pourrait alors songer à la traduction comme une simple opération de clarification à laquelle le traducteur n'aurait à faire que des ajustements ou des adaptations mineures. Mais on a beau affirmer que le « monde » dépeint dans *Pelourinho* est celui des destinataires brésiliens, force est de constater qu'il n'est pas appréhendé de la même façon et ne suscite pas les mêmes effets une fois « transféré » au Brésil. Que les signes apparents de l'étrangeté de l'œuvre aient disparu ou aient tout au moins été clarifiés, il subsiste un rapport à l'altérité qui se trouve tout à fait renouvelé, là où, ironiquement, l'Autre devient une apparente version de soi-même.

D'abord, parce qu'en faisant de Bahia – plus précisément du quartier du Pelourinho – la toile de fond et l'objet central de son récit, Monénembo fait moins le portrait du Brésil que d'un certain rapport au pays et à l'altérité qu'il représente à ses yeux. En ce sens, le rôle du traducteur sera moins celui de « retraduire » le Brésil aux Brésiliens que de mettre à leur portée les angles de vue adoptés par l'auteur guinéen dans la construction d'un certain Brésil hautement africanisé. C'est là que sa tâche se complexifie car auteur, personnages et lecteurs (ceux de l'original comme ceux de la traduction) ne partagent pas les mêmes visions de « l'identité (afro)brésilienne ». Il se produit alors un choc de perspectives qui redimensionne le seul et même « monde » dépeint dans *Pelourinho* et, par la suite, tout le projet poétique et politique de réparation historique dont ce livre serait l'incarnation.

Le deuxième point à noter, c'est que la traduction fournit une sorte d'angle mort pour traiter ce rapport à l'altérité mis en avant dans le récit. Tout le sujet du roman – le voyage du personnage africain au Brésil, la mission qu'il y mène jusqu'à son dénouement fatal – se trouvera reconfiguré grâce à des outils d'analyse et d'interprétation jusqu'alors indisponibles dans le texte original. Les lecteurs implicites, francophones, appréhenderaient le sujet de la mémoire afro-brésilienne sous le signe du dépaysement ou de l'opacité. En revanche, ceux de la traduction, Brésiliens, parviendraient à y lancer des regards inédits, car ils se trouvent à l'intérieur ou proches des réalités dépeintes, bien que le paysage bahianais corresponde aussi dans le pays à un certain imaginaire exotique, ou du moins touristique.

Revenons au titre du récit car il nous livre un bon exemple de cet angle mort mis en avant par le travail de traduction. Nous avons dit que le mot *pelourinho* peut sonner comme exotique et attirer vers une destination sinon inconnue, en tout cas lointaine des lecteurs

francophones. Mais au-delà de son apparente coloration locale, il suggère bien plus qu'une invitation au voyage. À vrai dire, les implicites historiques qu'un tel titre dégage n'ont pas à nous dépayser ou à nous transporter dans un monde de rêve ou d'évasion. Si durant le Moyen Âge le « pilori » – ce qui serait sa traduction française – servait, entre autres choses, à exposer les criminels dans l'espace public, au Brésil son usage remonte à une histoire plus récente. Tout au long du régime esclavagiste qui a duré, rappelons-le, jusqu'en 1888, le *pelourinho* était le poteau auquel les esclaves évadés ou ayant commis des délits étaient attachés, fouettés et torturés à titre d'exemple. C'est parce qu'il abritait une place jadis destinée à ces châtiments publics, le largo do Pelourinho, que le quartier où se déroule l'intrigue a reçu ce nom. C'est aussi parce qu'il retrace cette histoire avec précision et expressivité qu'il sert de titre au récit de Monénembo. Avec cette place symbolique de l'esclavage pour espace central, le roman évoque et dans son titre et dans sa topographie le souvenir à la fois concret et immatériel de la violence indélébile qui a caractérisé un tel régime.

Parce qu'il évoque toute l'histoire douloureuse qui a fondé le quartier du Pelourinho, le titre du roman laisse entrevoir la recherche d'une « vérité » au sujet du passé du pays, celle d'une mémoire oubliée enracinée dans le territoire et la langue portugaise. De ce point de vue, si voyage il y a, il est moins proprement touristique que d'apprentissage, au sens où la découverte « physique » des lieux et des personnages locaux dévoile peu à peu au voyageur (et par extension aux lecteurs) une certaine connaissance de soi qui le bouleverse et le transforme. À vrai dire, le cadre inhabituel signalé dès le titre ne s'oppose pas tant au dévoilement symbolique du passé du quartier ; au contraire, il constitue une étape importante pour aboutir à ce voyage initiatique sur le passé reliant l'Afrique au Brésil.

Bien que cet apprentissage soit un processus graduel qui suit la lecture du roman, le seul titre nous permettrait d'en avoir déjà un aperçu, si nous parvenions à y lire les marques de cette plaie encore ouverte au Brésil. Mais comme l'affirme à juste titre Florence Paravy, ces marques demeurent « opaques » dans le champ de vision des lecteurs francophones, ce qui contribue à instaurer une esthétique de l'énigme caractéristique de toute la production de l'auteur guinéen. « [L]es mots conservent leur opacité, car l'objet nous reste inconnu²⁸⁶ », affirme la chercheuse.

Si cette opacité reproduit symboliquement le brouillage de la mémoire provoqué par l'esclavage, sujet central du roman, les lecteurs implicites qui ne connaissent pas le portugais

²⁸⁶ F. PARAVY, « Une écriture de l'énigme : Pelourinho de Tierno Monénembo », dans D. Tang et P. Bissa Enama (éd.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles / New York, P.I.E. P. Lang, 2010, p. 41-52, p. 46.

sont privés de toute une dimension importante de l'œuvre, à commencer par son titre. Même pour ceux qui savent que ce dernier est tiré du portugais et désigne un quartier à la fois touristique et historique de Salvador de Bahia, l'étrangeté suscitée par cet emprunt risque d'indiquer tout au plus le volet linguistique du détour topographique et géopolitique de Monénembo, mais, sauf à faire un travail de documentation à l'instar de l'auteur, le voyage interne, d'ordre initiatique, demeure somme toute inaccessible à ces mêmes lecteurs.

La situation change lorsque *pelourinho* vient intituler la version traduite du roman. Au lieu du dépaysement ou de la différence, énigme ou opacité, on constate des rapports de reconnaissance entre sujet et objet. Certes, la blessure à laquelle le titre fait référence n'est pas un chapitre exclusif de l'histoire de la diaspora africaine au Brésil. Nous avons vu que l'esclavage est le nœud d'un traumatisme collectif affectant tous les Noirs dispersés à travers l'Atlantique, ce dont témoigne l'existence même de ce livre. Pourtant, ce passé commun a laissé des marques spécifiques sur le territoire brésilien, et dans la langue du pays. Celles que *pelourinho* fait remonter en filigrane sont enracinées dans un lieu précis, connu des lecteurs visés par la traduction, qu'ils habitent ou non Bahia.

De ce point de vue, l'angle mort de la traduction tient à la capacité du public brésilien à déchiffrer la référence historique que brouillait l'original. Ce dévoilement ne se produit pas uniquement sur le plan linguistique. S'il en était ainsi, le titre de l'ouvrage serait appréhendé de façon univoque par tous les locuteurs lusophones et Monénembo aurait pu le traduire avec toute sa charge symbolique par « pilori ». Nous savons néanmoins que bien que requise, la maîtrise de la langue portugaise ne suffit pas à elle seule à rendre compte des images et des discours sous-jacents au seul titre *Pelourinho*. En effet, si les signifiants demeurent substantiellement les mêmes entre l'original et la traduction, le véritable changement s'opère à un niveau interne du signe, sur son signifié. C'est là que l'on trouve la séquence bien précise de l'histoire de l'esclavage pratiqué au Brésil jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Il en résulte que *pelourinho* est pour un public spécifique porteur d'un poids particulier : il raconte une histoire coloniale dans laquelle ce même public peut se (re)connaître. C'est pourquoi il dit bien plus de choses au Brésil que nulle part ailleurs.

Sans vouloir entrer d'ores et déjà dans le détail de ces opérations, disons seulement que dans le texte original les points de vue « brésiliens » sur le seul personnage africain de la fiction contribuent à réorienter le débat « francophone » sur l'Afrique. Mais la mise en relief des points de vue « étrangers » pour penser un débat africain « local » est une démarche qui sera nécessairement redéfinie dans un espace de lecture qui déconstruit ou renverse des catégories telles que l'Autre ou le même ; le proche et le lointain. En effet, les voix de l'Autre dans

l'original disent (une version de) soi-même dans la traduction et il en va de même pour les marques d'étrangeté qui disparaissent en tant que telles. Tous les points de vue convergent ainsi vers un même espace socio-culturel, un même imaginaire et une même histoire coloniale ; et c'est précisément dans cette convergence de points de vue que les images « déjà connues » des lecteurs brésiliens auraient une toute autre portée. Forgées par l'incursion de Monénembo dans le passé de l'esclavage au Brésil, elles se transforment en des outils puissants pour comparer les constructions idéologiques de l'identité brésilienne et de la mémoire africaine qu'elle retrace. On voit clairement ici l'intérêt que le renversement de perspectives opéré par le romancier introduit dans la traduction. Comme les personnages brésiliens du roman, les lecteurs potentiels sont invités à prendre conscience de leur héritage africain et à réfléchir de façon critique sur les discours et les représentations formulés à propos de cet héritage, au fil du temps, au Brésil et ailleurs.

Pour réinventer un discours « africain », Monénembo trace dans son roman une ligne horizontale « Sud-Sud » qui touche de près les destinataires de la traduction. Dans une toute autre perspective, Mabanckou s'attache à montrer les rapports de verticalité Nord-Sud que ces mêmes lecteurs connaissent moins. Certes ces connaissances sont relatives et doivent toujours être nuancées. S'il est vrai que les Brésiliens ne sont pas du tout concernés par les plaies coloniales du continent africain, ils savent se placer du point de vue européen, dont ils ont une connaissance, même incomplète. Toujours est-il que par rapport à *Pelourinho*, les défis de traduction de *Verre Cassé* se posent dans les termes d'une dissemblance structurelle entre l'objet traité et le public visé. La matière fictionnelle de *Pelourinho* est tirée de l'environnement « local » des destinataires de la traduction ; une fois réaménagée au Brésil, cette matière perd ses marques d'étrangeté et dévoile les angles morts de l'« identité (afro)brésilienne » dont elle serait l'incarnation. Dans le cas de *Verre Cassé*, les spécificités culturelles, littéraires, sociales ou historiques mises en scène sont dans la plupart des cas appréhendées avec naturalité dans l'original, mais conservent dans la traduction toutes les traces « lointaines » de leurs origines. Le cadre traditionnel de la traduction semble ainsi rétabli et avec lui tout le rapport de différence qui le caractérise.

L'écart entre le « monde » de la fiction et celui des destinataires de la traduction est très net sur le plan de l'intertextualité qui nourrit l'écriture d'Alain Mabanckou. À commencer par le lieu central du récit, « Le Crédit a Voyage », dont le nom résulte d'un jeu de mots entre deux romans de Louis-Ferdinand Céline : *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Ainsi, sans dépasser le périmètre d'un bar local situé sur l'avenue de l'Indépendance et pas très éloigné de la rivière Tchinouka, dans le quartier des Trois-Cents de Pointe-Noire, l'espace

fictionnel fait résonner une des voix les plus emblématiques de la littérature française du XX^e siècle, dont la renommée remonte à un moment où une partie considérable du continent africain se trouvait sous tutelle européenne et le Congo était part de l'Empire colonial français.

La place centrale que le romancier congolais fait à la France et à sa littérature s'exprime également au niveau de la trame narrative de son roman. Parmi les histoires tragi-comiques compilées par Verre Cassé, nous avons déjà cité celle de L'Imprimeur qui a fait de Paris « son unité de mesure », « le sommet de la reconnaissance²⁸⁷ ». Si ce personnage nourrit une fascination pour Paris, ceux n'ayant pas « fait la France²⁸⁸ » comme lui indiquent par d'autres moyens le poids plus ou moins lourd de la colonisation dans les relations franco-africaines. Ayant comme point commun le fait de fréquenter le « Crédit a Voyagé » et de figurer dans le cahier qu'y écrit le narrateur éponyme du roman, ces individus ne sont pas moins touchés par une culture de la francophonie à laquelle les lecteurs brésiliens n'auront pas directement accès. Mis à part L'Imprimeur, aucun d'eux ne quitte ou n'aspire à quitter son pays natal, pas même le narrateur ; pourtant, l'apparent enracinement en terres africaines n'est pas le signe d'une coupure avec l'ancienne métropole coloniale. Il suffit d'être attentif à leur patronyme pour entrevoir la présence d'un « ailleurs » dans la plupart des cas incarné par un corpus littéraire « français » et/ou « francophone ».

Citons à titre d'exemple des personnages tels que le patron du bar L'Escargot Entêté, la vendeuse de « poulet-bicyclette » Marna Mfoa surnommée La Cantatrice Chauve, ou encore Casimir qui mène la grande vie – ce dernier étant connu comme le Géographe pour avoir dessiné, avec « ses zigzags urinaires²⁸⁹ », la carte de France. Sans nous pencher de façon exhaustive sur leurs histoires – dont certaines feront plus loin l'objet d'une analyse détaillée –, on retiendra que leurs surnoms sont tous tirés de titres d'ouvrages francophones : *L'Escargot entêté* est un roman de l'Algérien Rachid Boudjedra, paru en 1977 ; *La Cantatrice chauve*, une pièce de théâtre du Roumain naturalisé français Eugène Ionesco, de 1950 ; *Casimir mène la grande vie*, un roman du Français Jean d'Ormesson de 1997²⁹⁰. La critique que nous avons déjà citée a souligné à maintes reprises que l'appel à ce patrimoine précis porte la marque d'un héritage colonial dans la production romanesque de l'auteur congolais. À ce titre, même les

²⁸⁷ A. MABANCKOU, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 64.

²⁸⁸ *Id.*, p. 64.

²⁸⁹ *Id.*, p. 104.

²⁹⁰ Casimir fait aussi allusion à un personnage historique, Casimir Maistre, un géographe français et explorateur parti en Afrique à la fin du XIX^e siècle. Il publie deux ouvrages à partir de ses expéditions : *À travers l'Afrique centrale, du Congo au Niger* (1893) et *La région du Bahr Sara* (1902).

ouvrages écrits dans d'autres langues que le français sont cités en traduction française, ce qui donne la mesure de la connaissance, de la fréquentation et de l'appropriation d'un patrimoine « central », largement relayé par Paris dans le travail de création d'Alain Mabanckou.

Si l'on arrêtaît là notre analyse, on dirait que le plus grand défi de traduction posé par *Verre Cassé* consiste à restituer un corpus d'ouvrages aussi vaste que varié pour un public qui ne pourra le repérer que partiellement. La difficulté de reconnaître et de manier ce corpus compilé à Paris n'est pas exclusive du public brésilien. Quelle que soit la langue vers laquelle il traduit, le traducteur de ce roman sera confronté à un complexe panorama littéraire constitué de classiques français, africains et, dans une moindre mesure, de la littérature mondiale traduite en français. Il lui faudra aussi faire face aux implicites coloniaux que ce même panorama engage avec plus ou moins d'intensité selon l'usage qu'en fait Mabanckou. Selon son degré d'insertion dans une culture française et, par extension, francophone, le public étranger sera plus ou moins touché par cette compilation qui ne passe pas transitivement d'une langue à l'autre. Sans aller jusqu'à comparer les nombreuses traductions du roman existantes à ce jour, il est évident que l'intertextualité active dans *Verre Cassé* n'aura pas la même portée en allemand, en anglais, en coréen, en espagnol, en polonais, en catalan ou, tout récemment, en portugais, pour ne citer que quelques-unes des langues dans lesquelles l'ouvrage a été traduit. Cette variation peut être significative si l'on compare une langue majeure – « hypercentrale²⁹¹ » diraient G. Sapiro et J. Heilbron – comme l'anglais, avec une langue mineure ou « périphérique » comme le portugais ou le coréen.

Pour revenir à notre cas de figure, de tous les titres d'ouvrage mentionnés plus haut, seuls trois ont été traduits en portugais : la pièce de Ionesco *La Cantatrice chauve*, que Luis de Lima a traduit sous le titre *A Cantora careca* en 1959, soit neuf ans après sa sortie en France²⁹² ; les deux romans de Céline, traduits au Brésil un demi-siècle après leur sortie : *Morte a crédito* a paru en 1982, dans une traduction de Maria Arminda de Souza-Aguiar et Vera de Azambuja Harvey (Nova Fronteira) ; en 1994, Rosa Freire d'Aguiar a traduit *Viagem ao fim da noite* (Companhia das Letras). Publiées il y a des décennies, ces traductions pionnières ont contribué à la diffusion outre-Atlantique de l'œuvre d'Eugène Ionesco et de celle de Louis-Ferdinand

²⁹¹ J. HEILBRON, « Le système mondial des traductions », *op. cit.* ; G. SAPIRO, *Translatio, op. cit.*, p. 21.

²⁹² Si la pièce est mise en scène au Brésil dès 1954 par Luís de Lima, la publication de sa traduction voit le jour seulement en 1959 à Lisbonne (Contraponto), avec une note de l'éditeur qui précise qu'elle est destinée au public brésilien. Sur la réception de Ionesco au Brésil, cf. les travaux de Márcia Regina Rodrigues : M. R. RODRIGUES, « O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco », *Sala Preta*, vol. 18, n° 2, 28 décembre 2018, p. 46-56.

Céline : les mises en scène de *A Cantora careca* prolifèrent sur les scènes brésiliennes encore à nos jours ; quant au roman *Viagem ao fim da noite*, il a connu au Brésil plusieurs éditions, y compris le poche. On compte aussi un nombre considérable de travaux universitaires, de comptes rendus et d'articles de blog en portugais à leur sujet. Dans ce contexte, le dialogue entre Mabanckou et ces deux célèbres noms de la littérature et du théâtre du XX^e siècle sollicite les lecteurs avertis, connaisseurs de deux classiques, qui circulent aussi bien dans un espace franco-brésilien que franco-africain.

Pour voir dans quelle mesure les patronymes gardent en portugais les jeux intertextuels qui les composent, il suffit de jeter un regard sur ce qu'ils deviennent dans *Copo Quebrado*, la traduction brésilienne du roman publiée à ce jour. Traduit comme « Cantora careca²⁹³ », le nom de la vendeuse de brochettes et de poulet-bicyclettes conserve la référence à Ionesco ; il n'en est pas de même pour le lieu central du récit, devenu « O Crédito Acabou » [Le Crédit est fini]. À ce propos, puisque les deux romans de Céline ont fait l'objet d'une réception significative au Brésil, on se demande pourquoi ne pas maintenir le jeu de mots afin de permettre de le repérer dans une traduction comme « O Crédito Viajou » au lieu de « O Crédito Acabou ».

Ce type de questionnement peut être pertinent à un certain degré de notre travail, mais nous ne souhaitons pas en faire le fil conducteur. Plutôt que de nous lancer dans une critique de la traduction publiée, nous préférons observer les conditions dans lesquelles le roman d'Alain Mabanckou circule au Brésil, avec les effets de lecture qu'il y suscite et pourquoi. Indépendamment des choix déjà effectués dans *Copo Quebrado* (2018), ce sont surtout les effets de sens constatés qui peuvent nous renseigner sur le « transfert » de cette œuvre au Brésil. C'est pourquoi notre démarche sera davantage attachée aux décalages de sens qu'aux éventuels « problèmes » et « solutions » de traduction.

Revenons sur le cas de l'anthroponymie que nous venons de voir. L'intertextualité du roman de Mabanckou aide à construire une relation de complicité entre auteur et lecteurs. Cette relation sera modifiée dans la traduction où, nous l'avons dit, certaines références se perdent. En effet, le corpus « caché » sous les noms des personnages ou du lieu central du récit ne peut être dévoilé qu'à la condition que les œuvres concernées aient préalablement circulé au Brésil. Entre Jean d'Ormesson, Rachid Boudjedra, Louis-Ferdinand Céline et Eugène Ionesco, seuls ces deux derniers sont de fait susceptibles d'être « reconnus » du nouveau public, et encore, partiellement. Est-ce à dire que l'accès à l'intertextualité dépendra de la portée « universelle »

²⁹³ A. MABANCKOU, *Copo quebrado*, P. Souza Dias Nogueira (trad.), Rio de Janeiro, Malé, 2018, p. 110.

des œuvres citées ? Plus ces œuvres seraient canoniques, plus elles circuleraient au Brésil et auraient des chances d'y produire un écho. Dans ce cas, l'expression d'un pôle « hyper »-central de la littérature sera favorisée au détriment de pôles « périphériques », irrémédiablement perdus dans le geste traductif.

Prendre en compte l'état de la circulation des œuvres compilées dans *Verre Cassé* nous permettra de mesurer comment évolue la relation auteur-lecteurs dans la traduction. Bien que cette étape s'avère incontournable dans notre analyse, nous ne pourrions pas nous arrêter là. D'abord, parce que le processus de canonisation ne suffit pas à lui seul à expliquer la présence d'un texte dans un autre, encore moins les différents effets que cette présence suscite dans un nouveau contexte de lecture. Puis, parce qu'une telle hypothèse pourrait se voir reprocher un positionnement idéologique ou, pour reprendre les mots d'Anthony Mangeon, une « posture » : comment voir dans l'intertextualité à l'œuvre dans *Verre Cassé* l'expression d'un assujettissement à une hiérarchie littéraire dont Paris serait le sommet, sans adhérer à cette même hiérarchie, sans implicitement y assigner la place ou le rôle de l'écrivain ? En tant qu'écrivain « africain », « périphérique » donc, Mabanckou serait d'abord lu à travers la « position » qu'il occupe (ou qu'il aspire à occuper) dans le champ littéraire, et il en serait ainsi pour le dialogue qu'il tisse avec un corpus littéraire plus ou moins canonisé. Il nous semble que la « posture » n'épargne pas le critique. Elle consiste dans ce cas à se valoir d'une certaine vision préalable de la « francophonie » pour analyser les procédures littéraires des auteurs francophones, à transformer les enjeux de domination coloniale auxquels ferait stratégiquement appel l'auteur congolais en outil d'analyse à part entière pour interpréter son œuvre. Comme dans un cercle vicieux, on passerait sous silence les ambiguïtés, les contradictions et les déformations qui fournissent une clé d'interprétation importante à son travail de création et, notamment, à sa démarche intertextuelle.

L'appel à un éventail d'ouvrages plus ou moins classique enclenche d'autres lectures qu'il convient d'explorer dans l'original comme dans la traduction. Au-delà des clins d'œil adressés aux lecteurs informés ou érudits, que font dans *Verre Cassé* le maître du théâtre de l'absurde et l'écrivain ayant renouvelé la langue littéraire au XX^e siècle ? Sans approfondir pour l'instant la question, soulignons seulement que l'intertextualité lance à bien des égards une sorte de provocation. Cette provocation consiste à déplacer un ouvrage de la tradition dans laquelle il est inscrit – ou bien un événement de son contexte historique – pour le dé-caractériser ou le déformer. Ces démarches en apparence gratuites s'avèrent complexes à mesure qu'elles détournent non seulement l'ouvrage ou le fait social évoqué, mais la langue d'écriture elle-même.

Comme c'était le cas dans *Pelourinho*, les mots disent dans ce roman bien plus qu'il n'y paraît. Doués d'une puissance évocatoire, ils racontent souterrainement une histoire à travers les images et les discours dont ils sont chargés. Néanmoins, leurs sens « cachés » n'ont pas la vocation de dévoiler une « vérité » occulte, d'ordre existentiel, comme c'était le cas dans le récit guinéen. Vidées d'un véritable sens idéologique, les références littéraires ou historiques n'ont d'autre fonction que de déconcerter ou de faire rire les lecteurs capables de les repérer. En témoignent les expressions « travail forcé » et « je ne suis pas son nègre » de l'extrait que nous venons de voir, tirées du début du roman, où le narrateur prétend parler de sa liberté d'expression et fait allusion à la colonisation française en Afrique. Ces morceaux sonnent familiers aux oreilles des « francophones » de France et d'Afrique parce qu'ils éveillent en eux des événements qui intègrent une mémoire collective, connue et partagée. Essaimés dans le texte de Mabanckou, ils contribuent à fragmenter et à désarticuler la cohésion de cette mémoire.

Ces types de détournement sont loin d'épuiser toutes les dimensions du « français » et de la « francophonie » mis en avant par le romancier, mais ils offrent un échantillon des questions de traduction traitées dans cette thèse. Le défi consiste à « transférer » ces procédés aux lecteurs brésiliens, à mettre à leur portée un travail de la langue qui repose sur la maîtrise d'une histoire, d'une expérience et d'une culture littéraire qui ne sont pas les leurs. Les traductions de « travail forcé » et « je ne suis pas son nègre » comme « trabalho forçado » et « eu não sou seu negro²⁹⁴ » dans *Copo Quebrado* illustrent la nature du problème. On note à ce propos que quelle que soit la solution adoptée, les implicites historiques ne passent pas dans la traduction de ce passage précis.

Là où Monénembo se servait des représentations « brésiliennes » pour forger une identité « afro-atlantique », Mabanckou explore un répertoire plus proprement « francophone », moins pour rejeter ou affirmer l'idée d'identité qu'il contient que pour en interroger les fondements. Son récit est ainsi fondé sur un rapport de complicité avec le public francophone, qui se trouve quant à lui mieux placé pour repérer le travail de (dé)construction d'un patrimoine culturel, historique et littéraire auquel procède l'auteur congolais. Si les angles d'analyse partagés entre auteur et public entrent avec la traduction dans une zone d'ombre, menaçant parfois l'esthétique de rupture et de déconstruction du récit, l'arrivée en librairie de *Copo Quebrado* le raccroche aux débats identitaires en vigueur dans le pays, en y ajoutant sa touche « post » sur les définitions de l'« Afrique », de l'« Africain » ou de la littérature « africaine ».

²⁹⁴ *Id.*, p. 9.

Circonscrites dans une langue et dans un moment historique, les constructions diverses de la culture ou de l'identité seront tantôt ré-contextualisées (*Pelourinho*), tantôt décontextualisées (*Verre Cassé*) dans la traduction. Dans la partie suivante, nous allons nous appliquer à lire plus attentivement ces deux processus dans la perspective des éléments locaux qui agissent dans ces constructions. Il s'agira alors de penser la dimension culturelle et sociétale de nos deux œuvres, c'est-à-dire ce qui les ancre ou, au contraire, les fait sortir de la francophonie. La « culture » tiendra une place de premier plan dans cette analyse, moins en tant qu'objet d'analyse que comme outil fournissant, dans ses formulations diverses, des angles d'interprétation pertinents pour notre travail comparatif.

Partie II. Éléments « micro »

Chapitre 1. Traduire la « culture »

Nous avons jusqu'ici montré à quel point la traduction déplace et réarrange dans un nouveau contexte – ce que l'on suppose être – les aspects de la culture d'un texte littéraire, sollicitant par là des lectures qui changent profondément la nature de celui-ci. Le but ultime d'une traduction, signale Michel Riaudel, c'est de transférer : « [t]ransférer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, des images, une histoire, des sensations, des idées²⁹⁵... ». Mais cette opération, rappelle-t-il, ne laisse indemnes ni le texte-source ni le texte-cible, car le « transfert » implique une transformation à part entière de l'objet littéraire, quel que soit son contexte de lecture. Dans l'extrait transcrit ci-dessus, tiré de l'article « Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction », l'idée de la culture est placée juste après celle de la langue, comme si l'une ne pouvait se concevoir sans l'autre dans ce processus. De chaque langue se dégage un monde, une société, des histoires, des images, des idées, le tout comprenant une culture que le traducteur est chargé de « transférer ». Inversement, chaque culture s'exprime dans et par les intonations d'une langue, dans et par ses manières de dire, de représenter le monde, de construire des discours. Ainsi, s'il est malaisé d'envisager la traduction dans une perspective purement linguistique, il le serait tout autant de tenir la culture comme un tout homogène, dissocié du langage, transposable sans risques et périls d'une langue à l'autre.

Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu²⁹⁶,

affirme Michel Espagne et son affirmation va dans le même sens que celle de M. Riaudel à propos de la réinterprétation nécessaire à toute traduction. Puisque le bien culturel passe par une métamorphose au fur et à mesure qu'il circule dans un autre contexte, il ne peut se concevoir que comme un élément mouvant, instable, qui s'adapte selon l'usage et la perception dont il est objet.

²⁹⁵ M. RIAUDEL, « Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction », *op. cit.*, p. 42.

²⁹⁶ M. ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013 (DOI : 10.4000/rs1.219 consulté le 17 juin 2019).

Forgée à partir des analyses des relations franco-allemandes du XIX^e siècle, la théorie du « transfert culturel » peut nous fournir une piste intéressante pour penser notre propre objet d'étude. En se gardant d'une approche essentialiste de la culture ou de l'identité, M. Espagne conçoit ces catégories comme des constructions provisoires, locales, historiquement construites, mais réelles, en ce qu'elles produisent du sens. À vrai dire, elles invitent le sujet à leur donner des significations diverses et, le cas échéant, à questionner le projet idéologique ou politique qu'elles soutiennent.

Ni l'Allemagne ni la France ne sont des essences. Toutefois, aussi discutables que soient ces entités, la nécessité d'une description oblige à supposer pour un moment fugitif l'existence d'un système qu'on baptisera Allemagne ou France, hellénisme ou latinité. Mais on s'attachera immédiatement à montrer que ces entités sont élaborées à partir d'importations. La France c'est l'Allemagne, comme la latinité est grecque ou la scolastique médiévale est arabe, le bouddhisme chinois est indien, etc. Les aires culturelles, dont la recherche sur les transferts culturels révèle les imbrications, sont donc des configurations provisoires, mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle²⁹⁷.

Gardons cette formulation à l'esprit pour penser notre propre cas de figure. Comme la France et l'Allemagne, le Brésil et l'Afrique ne constituent pas des entités homogènes ou génériques et peuvent, de ce point de vue, être tout et rien à la fois. Qu'est-ce que le Brésil ou l'Afrique au fait ? La réponse dépendrait du moment et du lieu d'énonciation, mais nous pouvons aussi dire que le Brésil est l'Afrique et vice-versa, dans le sens où ces deux constructions ne peuvent être tout à fait définies. Si l'intérêt de penser la traduction comme un « transfert » est de faire entrer la « culture » dans la discussion sans l'enfermer dans une identité figée, une telle approche n'écarte pas le malaise de mobiliser un concept aussi complexe et difficile à définir. Nos guillemets ne signalent que ce malaise, et le besoin de nuancer, de relativiser ces opérations de catégorisation. Nous avons beau penser la traduction de *Verre Cassé* et de *Pelourinho* au Brésil comme un exercice de (ré)interprétation plutôt que comme un transport, la « culture » s'impose dans ce processus comme un concept palpable et allant de soi, alors que, même en tant que construction provisoire, elle échappe à toute définition précise.

Ce concept a toujours occupé une place de premier plan dans les études vouées aux littératures africaines. Dans le domaine francophone, on n'a cessé de mettre en garde contre les dangers du « culturalisme », cette approche qui tendrait à prendre les textes africains comme le

²⁹⁷ *Id.*

reflet d'une société, d'une situation de domination, de contestation ou de subversion de l'ordre établi. Sans aborder ce débat en profondeur, il peut être utile d'évoquer quelques-uns de ses moments-clés afin de mieux situer l'élément local des textes que nous souhaitons explorer dans la perspective de la traduction.

Bernard Mouralis est un des premiers critiques à aborder ce débat. Dans la plupart de ses travaux, ce pionnier de la critique africaniste s'attache à déconstruire des dichotomies qui situent à un pôle l'Afrique, l'ancestralité ou l'oralité, et à l'autre l'Europe, la modernité, l'écriture. Il démontre avec maints exemples et détails dans *Littérature et développement* (1981) que ces dichotomies trouvent leur origine dans la colonisation et seront reprises et renforcées par les poètes et essayistes de la Négritude dans leur volonté de défendre les langues et les cultures occultées ou méprisées à l'époque de la colonisation. Suite à une analyse de la production essayiste de Léopold Sédar Senghor et de l'écrivain et traducteur allemand Janheinz Jahn dans *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*²⁹⁸, le chercheur conclut :

Le continent africain ne se laisse pas aussi facilement réduire à l'unité. La synthèse à laquelle aboutissent Senghor et Jahn n'est possible qu'au prix d'une conception hasardeuse de la notion de culture. Coupée arbitrairement de la réalité et ne faisant pas suffisamment l'objet d'un inventaire méthodique, la culture négro-africaine devient très vite chez l'un et l'autre une idée, quelque chose qui n'existerait, à la limite, que dans la pensée des Africains²⁹⁹.

En mettant en relief la formule devenue légendaire de L. S. Senghor, « l'émotion est nègre comme la raison hellène³⁰⁰ », B. Mouralis condamne l'idée d'une Afrique vouée à une culture monolithique, et va jusqu'à critiquer la conception de « culture » forgée par les tenants de la Négritude. Bien qu'il ne problématise pas ce qu'est la culture en soi, il est clair ici que, pour lui, le problème est de réduire la diversité d'un si vaste continent à l'expression d'une

²⁹⁸ L'ouvrage est d'abord rédigé en allemand en 1958, puis traduit en français en 1961 par Brian L. de Martinoir aux éditions du Seuil.

²⁹⁹ B. MOURALIS, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 217.

³⁰⁰ À l'origine de maintes polémiques du vivant de son auteur et aujourd'hui devenue symbole de sa pensée « binaire », cette formule est proférée dans un discours en 1939 avant d'apparaître dans son article sur l'esthétique négro-africaine, publié en 1956, dans les termes suivants : « *La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation* ». L. S. SENGHOR, *Négritude et humanisme*, 1964, op. cit., p. 203. Pour plus de détails sur l'histoire de la formule, cf. X. GARNIER, « La notion de raison intuitive », dans *Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, vol. 31, p. 115-120.

culture pure. Un peu plus loin dans son ouvrage, il relie cette vision essentialiste aux stéréotypes qui pullulent dans les textes littéraires d’Afrique noire :

Et d’une façon générale, pour n’en rester qu’au problème de l’influence de la littérature coloniale sur les écrivains africains, il faut convenir que celle-ci reste en définitive beaucoup plus prégnante qu’on ne pourrait le croire *a priori*. Elle se manifesterait par exemple dans la pertinence de certains stéréotypes (personnages, intrigues, décors, perception « exotique » des hommes et du monde, etc.) qui relèvent d’une vision anachronique de l’Afrique³⁰¹.

B. Mouralis dénonce ici les conséquences du colonialisme dans le travail de création d’écrivains africains : non seulement leur continent d’origine serait réduit à un réservoir de pratiques ancestrales, mais leurs textes incarneraient le renouvellement de ces mêmes pratiques. Certes, le lien que fait le chercheur entre cliché et héritage colonial ne nous apporte aujourd’hui rien de concrètement nouveau. Toute critique littéraire qui se veut anti-ethnocentrique devrait au besoin mesurer le legs du colonialisme pour s’en déprendre, mais la tâche n’est pas des plus simples. Les théories pour lire et penser les textes d’Afrique noire en rapport avec le (post)colonialisme se multiplient dans l’aire francophone sans que l’on envisage aucun consensus méthodologique à l’horizon.

À la fin du XX^e siècle, on voit émerger un courant qui vient bouleverser et nourrir cette discussion de nouvelles perspectives : c’est le « postcolonial ». Son diffuseur en est Jean-Marc Moura avec la publication de *Littératures francophones et théorie postcoloniale*³⁰² (2001). À vrai dire, J. -M. Moura entend « transférer » les études postcoloniales de l’aire anglophone à l’aire francophone, et ce avec toutes les implications politiques que cela suppose. Bien que les propositions théoriques de ces études ne soient pas tout à fait nouvelles ni en France ni ailleurs, elles reconfigurent le panorama critique des littératures africaines. C’est que le postcolonial vient discuter les questions de domination sur lesquelles une sociologie de la littérature s’était déjà penchée auparavant, en même temps qu’il se présente comme un modèle alternatif à une francophonie perçue comme trop centralisée à Paris.

Tributaires de *L’Orientalisme. L’orient créé par l’Occident* (1978), d’Edward W. Saïd, les études postcoloniales entendent, selon J. -M. Moura, donner voix à ceux « que le langage

³⁰¹ B. MOURALIS, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d’expression française*, op. cit., p. 247.

³⁰² Suite à sa première publication PUF en 2001, l’ouvrage a reçu deux éditions supplémentaires, une en 2013 et l’autre en 2019, toutes les deux aux PUF, ce qui confirme l’intérêt qu’on lui porte, au-delà des critiques qu’il suscite.

politique cherche à exclure » et interroger les « stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes³⁰³ ». Au vu de cette double-ambition, son préfixe « post » pourrait ne pas être compris comme un marqueur temporel³⁰⁴. Signe à la fois de continuité (le colonialisme est encore là) et de dépassement (mais on tente de s'en défaire), le « postcolonial » s'efforce de promouvoir un véritable décentrement épistémologique et politique. C'est dans cette perspective qu'il s'oppose (ou veut s'opposer) à la francophonie. En ayant la colonisation comme épiceutre d'une perpétuelle remise en question, il réévalue le rôle central joué par les anciennes métropoles coloniales dans des littératures tenues comme mineures ou périphériques.

Sans évaluer les mérites ou les échecs d'un projet aussi légitime qu'ambitieux, ni les réactions polémiques qu'il a suscitées et suscite toujours dans les milieux universitaires, en France et ailleurs, nous nous contenterons d'analyser en quoi consiste ce décentrement et comment il s'articule avec une critique francophone qui ne se revendique pas forcément postcoloniale. Notre but est d'évoquer les lignes générales d'un débat qui touche à une question essentielle à notre réflexion : l'analyse des aspects culturels, sociaux et historiques des textes africains. Il nous intéresse particulièrement d'observer la place de premier plan qu'occupe la colonisation dans la critique africaniste, notamment après l'éclosion et l'appropriation de ces études dans l'horizon critique francophone.

Dans l'édition de 2013 de son ouvrage, J. -M. Moura souligne l'intérêt du postcolonial à l'ère de la mondialisation et décrit ce qui constitue pour lui une des « tâches de la littérature et de sa critique » :

les médias tout comme Internet présentent un ensemble de représentations des cultures du monde, à travers lesquelles nous sont livrés des stéréotypes globaux, chargés de résumer de manière emblématique les diverses modalités culturelles. Ils nous transforment en voyageurs mondiaux consommateurs des clichés. L'une des tâches de la littérature et de sa critique ne serait-elle pas de réagir à ceux-ci ou, au moins, d'en déjouer les faux-semblants³⁰⁵ ?

³⁰³ J.-M. MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 10.

³⁰⁴ Toute la différence reposerait, d'après J. -M. Moura, sur l'absence ou présence d'un trait d'union. Ainsi, le terme « post-colonial » correspondrait à une période historique – à l'après la colonisation –, tandis que celui de « postcolonial », orthographié sans trait d'union, à l'étude sur l'influence du colonialisme dans les textes littéraires produits avant, durant ou après la période coloniale. *Id.*, p. 10.

³⁰⁵ *Id.*, p. 21.

Le postcolonial aurait donc pour mission de renverser des « stéréotypes globaux » sur les « cultures du monde » et de « déjouer les faux-semblants » des constructions coloniales ou essentialistes de la culture, qu'elle soit dite africaine ou, par extension, brésilienne, pour reprendre les aires culturelles et géopolitiques de cette thèse. De ce point de vue, cette approche ne renvoie-elle pas en tous points à celle adoptée par B. Muralis, qui repérait et combattait les clichés véhiculés par les auteurs de la Négritude et par la critique elle-même, il y a de cela bien des décennies ? Dans les deux cas, le travail de la critique (postcoloniale ou non) ne serait-il pas réduit à la dénonciation des clichés ou, le cas échéant, à la description de stratégies d'écriture employées dans les œuvres littéraires pour les subvertir ?

Il est vrai qu'en se présentant comme une innovation épistémologique nécessaire pour briser le dogme républicain qui se veut universaliste³⁰⁶, les études postcoloniales se sont essentiellement attachées à la déconstruction des stéréotypes, à la condamnation des discours hégémoniques de réduction de l'Autre en plaidant, tout comme la critique qui les précède en France, pour une plus grande pluralité de cultures. Pour faire preuve de sa pluralité et de son ouverture à l'altérité, ces études assument une dimension assurément politique. Leur mission est claire : décentraliser la construction des discours, renverser l'hégémonie et ainsi, être en mesure de raconter l'Histoire autrement. Dans le sillage de J.-M. Moura, Yves Clavaron nous fournit un argument de ce genre :

[le postcolonial] interroge les discours (notamment sur l'Histoire), les représentations et les identités, individuelles et collectives. Mais, là aussi, « l'Empire contre-attaque » car ce sont les ressortissants des ex-colonies qui prennent désormais en charge le discours critique monopolisé jusque-là par les Occidentaux³⁰⁷

Comme indiqué en note de la citation, l'auteur fait référence à *The Empire Writes Back* (1989), ouvrage australien de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin sur la post-

³⁰⁶ Sur le fond colonial de la construction du modèle civique républicain, cf. *Sortir de la grande nuit* (2013) d'Achille Mbembe et, en particulier, le chapitre « Liquider l'impensé de la race ». Le chercheur pointe dans ce chapitre le « mur de narcissisme » que la France aurait érigé autour d'elle et qui l'empêche, sous couvert d'universalisme républicain, de surmonter ses problèmes de racisme. J.-A. MBEMBE, *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, la Découverte, 2013, p. 115.

³⁰⁷ [Note de l'auteur] Il s'agit bien sûr d'une allusion à l'ouvrage décisif de B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS et H. TIFFIN, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London / New York, Routledge, 1989 ; Y. CLAVARON, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 18.

colonialité³⁰⁸. Le jeu de mots du titre original avec le film *Star Wars : L'Empire contre-attaque* (1980) ne pourrait être plus symbolique : il reprend le renversement du canon envisagé par les études postcoloniales dans leur dessein de faire entendre la voix des sujets démunis, peu ou mal représentés en Occident. Y. Clavaron entend alors, comme J. -M. Moura, « transférer » dans la francophonie l'idéal subversif qui caractérise ces études dans leur aire d'origine, l'espace anglophone ou le Commonwealth. Il se sert pour autant des mêmes méthodes mises en avant dans l'ouvrage qu'il cite : la dénonciation du colonialisme dans les représentations culturelles et identitaires contemporaines d'une part ; l'analyse des stratégies poétiques et linguistiques des écrivains « ressortissants des ex-colonies » de l'autre.

Nous pourrions problématiser la vocation explicitement militante d'une critique plus soucieuse de mesurer la portée hégémonique ou subversive des textes que de les prendre, au-delà des discours qu'ils véhiculent, comme des objets qui ont leur part de création, d'inventivité et d'imagination. Cette question donne du fil à retordre aux tenants du postcolonial comme à ses pourfendeurs, ici elle nous montre comment se construit l'idée de la culture et de l'identité dans ces études. En se proposant de combattre les pratiques d'écriture et de lecture ethnocentriques en faveur des « différences culturelles³⁰⁹ », le postcolonial ne renonce pas à la notion d'identité ; au contraire, celle-ci semble plutôt cloisonnée dans une conception universalisante, ce qui relève après tout d'une démarche historiquement occidentale³¹⁰. Les études postcoloniales laisseraient alors sans réponses les questions qui hantaient déjà la critique francophone avant son éclosion dans les années 2000, à savoir : au nom de quelles identités « véritables » prétend-on déconstruire ou renverser les visions de monde dominantes dans la littérature ? La subversion ne pourrait-elle pas évoluer vers une caricature et devenir, elle aussi, un autre cliché ?

Dans le domaine francophone, on a souvent attiré l'attention sur les sources, sur les origines d'une théorie qui s'assume pleinement comme un contre-discours. En partant de cette

³⁰⁸ L'ouvrage est traduit de l'anglais sous le titre *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales* (2012) par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job aux éditions Presses universitaires de Bordeaux.

³⁰⁹ « le postcolonialisme se concentre sur la valeur et la nécessité des différences culturelles ». J.-M. MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 20.

³¹⁰ Selon Valentin-Yves Mudimbe, le simple fait de « penser l'Afrique » relève d'une pratique anthropologique d'origine coloniale, celle de mettre l'Autre en position d'objet, un problème que le philosophe considère occidental, un vieil ethnocentrisme épistémologique visant à contrôler les corps noirs. « Le colonialisme devient son projet et peut être pensé comme la reproduction et l'accomplissement du pouvoir des discours occidentaux sur les variétés humaines », affirme-t-il dans *L'invention de l'Afrique* (1988). V.-Y. MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique: gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, L. Vannini (trad.), [1988], Paris, Présence africaine, 2021, p. 57.

prémisse, Jean-François Bayart en fait le procès à part entière dans son ouvrage *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique* (2010). Précisons toutefois que le politologue s'en prend au postcolonial dans les sciences humaines en général, et non dans la théorie littéraire, tandis que la perspective postcoloniale adoptée par J. -M. Moura et Y. Clavaron concerne la littérature. Toujours est-il qu'il accuse ces derniers de n'avoir rien inventé et cite à juste titre une critique robuste qui s'est érigée contre le colonialisme dès les années 1950 dans l'aire francophone, bien avant donc la réception des études postcoloniales³¹¹. Outre les auteurs qui « pratiquaient les postcolonial studies sans le savoir³¹² » et *L'Orientalisme* d'Edward W. Saïd, J. F. Bayart mentionne des courants français, post-structuralistes d'une part (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault) et sociologiques de l'autre (Pierre Bourdieu). D'autres chercheurs critiquent cet emprunt non déclaré du postcolonial à la *French Theory*, notamment A. Mangeon, quoique dans sa pensée la question se formule une fois de plus en termes de domination (géo)politique :

Or ce décentrement procède, paradoxalement, d'un usage presque exclusif de théories ou de pensées venues du Nord : entre autres Hannah Arendt et Antonio Gramsci, mais surtout la fameuse *French Theory*, cette génération des penseurs français dits poststructuralistes, de Michel Foucault à Jacques Derrida en passant par Jacques Lacan ou Gilles Deleuze. L'aventure critique s'effectue de surcroît essentiellement depuis le monde académique ou éditorial occidental, notamment étatsunien et européen³¹³.

Comment opérer un décentrement épistémologique et renverser les rapports de domination Nord-Sud alors que nos outils et théories sont façonnés par des courants de pensées occidentaux ? C'est la question qui sous-tend l'affirmation de A. Mangeon dans l'introduction de l'ouvrage collectif qu'il dirige, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais* (2012), consacré, à l'instar de bien d'autres, à faire le bilan des études postcoloniales dans l'aire francophone. Reprocher au postcolonial de ne pas être suffisamment décentralisé nous replace face à un vieux dilemme, déjà traité ici, mais qui, malgré son ancienneté, demeure encore sans solution dans le panorama des lettres africaines et, jusqu'à un certain point, aussi brésiliennes.

³¹¹ Il s'agit, en l'occurrence, des travaux d'Aimé Césaire (*Le Discours sur le colonialisme*, 1950), d'Albert Memmi (*Portrait du colonisé*, 1957), de Frantz Fanon (*Peau noire, Masques blancs*, 1952 ; *Les Damnés de la terre*, 1961) et, enfin, de Jean-Paul Sartre qui a préfacé les deux essais de F. Fanon.

³¹² J.-F. BAYART, « Les Études postcoloniales. Un carnaval académique », *Politique étrangère*, Hiver, n° 4, 2010, p. 21.

³¹³ A. MANGEON (éd.), *Postures postcoloniales : domaines africains et antillais*, Paris Montpellier, Karthala MSH-M, 2012, p. 7-8.

Ce dilemme n'est autre que celui de la relative autonomie des textes (littéraires et critiques) issues des processus de colonisation ; il prend la forme d'une dialectique local-universel dans les textes littéraires, ou bien d'un antagonisme centre-périphérie dans les discours critiques, comme nous l'avons vu.

Cette question de l'autonomie pourrait aussi être posée dans d'autres termes : la critique (postcoloniale ou anti-postcoloniale) parvient-elle à nous faire sortir de l'impasse de la domination (coloniale ou symbolique) avec toute sa « posture » politique, idéologique ? Peut-elle briser les murs du colonialisme qui enclosent à plusieurs égards ces littératures (lecture, critique, circulation, traduction) ? Au vu du trouble sans précédent que le postcolonial suscite dans l'aire francophone par le fait même de trouver sa source dans le « pôle central » de la littérature et de sa critique, on aurait tendance à y répondre négativement.

En réponse à l'accusation d'ethnocentrisme portée contre le postcolonial, on a vu surgir ensuite un courant ayant pour but principal celui de le dépasser. Il s'agit du décolonial. Né dans les années 1950 à la conférence de Bandung, en Indonésie, il s'est surtout répandu en France après l'éclatement du postcolonial, comme pour le concurrencer. À vrai dire, les études décoloniales visent à pousser un peu plus loin le décentrement, ou à le faire plus véritablement. Selon Walter D. Mignolo, une des figures majeures du mouvement, ses objets et outils théoriques sont entièrement puisés dans la périphérie – ou ce que l'on appelait à l'époque le « tiers-monde » –, d'où le relief donné aux questions raciales découlant des colonisations dans les Amériques et la présence considérable de chercheurs latino-américains, y compris brésiliens, au sein de telles études. C'est donc par la voie de la quête de ressources épistémologiques extra-occidentales que le décolonial entend se « dépendre » de l'eurocentrisme, comme l'affirme W. Mignolo :

on se dépend une fois qu'on a réalisé que son infériorité n'est autre qu'une fiction créée pour dominer, et qu'on ne désire ni s'assimiler ni accepter avec résignation la malchance d'être né égal à tous les êtres humains mais d'avoir rapidement perdu cette égalité du fait de son lieu de naissance. Se dépendre signifie refuser les options disponibles³¹⁴.

À lire cet extrait, on ne peut pas s'empêcher de relier le « dé » au « post », les deux préfixes indiquant le dessein de rompre pour de bon avec la fabrique des discours sur l'Autre et les différentes formes d'ethnocentrisme et d'assimilation qui en découlent. En effet, les deux

³¹⁴ W. MIGNOLO, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », V. Lee (trad.), *Mouvements*, vol. 1, n° 73, 2013, p. 181-190, p. 184.

théories s'attachent à mesurer et à se défaire du colonialisme (ou de la colonialité, diront les tenants du deuxième courant), mais à une différence près. Tandis que l'une se limite aux problématiques Nord-Sud découlant essentiellement des colonisations du XIX^e siècle en Afrique, en Inde et au Moyen Orient, l'autre se propose d'articuler toutes les dominations d'ordre colonial, aussi différentes soient-elles, ayant l'exclusion (surtout raciale) comme expérience commune et partagée parmi les peuples opprimés de l'hémisphère sud. De ce point de vue, le changement de préfixe ne doit pas être interprété comme la nuance d'un même projet. Le « dé » constituerait une marque distinctive, le signe d'une rupture des binarismes réifiés par le « post » qu'il propose de « déconstruire » justement. Déconstruire, ce n'est pas détruire, mais démonter le processus pour vérifier comment il fonctionne avec ses paradoxes et ses incohérences. Alléguant que le postcolonial reproduit toujours une certaine dynamique de pouvoir, le décolonial cherchera des modes d'expression et de perception en dehors des espaces centraux pour opérer cette déconstruction. C'est du moins le discours que l'on retrouve dans la plupart des travaux décoloniaux : l'anéantissement des effets du colonialisme, le « refus des options disponibles³¹⁵ » en faveur de la construction d'un idéal extra-occidental.

Le problème, c'est que les rapports de domination dont on veut se détacher ne s'expriment pas seulement dans l'hémisphère où on se trouve, mais dans l'énonciation elle-même, au nord comme au sud, au centre comme à la périphérie. Les tenants de ce deuxième courant le savent bien et veulent à ce titre tout décoloniser : la pensée, les discours, le langage, les représentations, les savoirs. Serait-ce possible ? Comment s'y prendre ? En interrogeant sans cesse la rationalité occidentale et en valorisant les savoirs que cette rationalité considère locaux ou contingents, nous répondra Boaventura de Sousa Santos dans ses « Épistémologies du Sud » :

Beaucoup de mouvements sociaux dans le sous-continent latino-américain construisent leurs luttes sur un savoir différent de celui des pays européens : un savoir ancestral, populaire, spirituel, qui n'a rien à voir avec le scientisme. En outre, leurs conceptions de l'être et du vivant sont tout à fait dissemblables du présentisme et de l'individualisme occidentaux. Les êtres sont des communautés d'êtres plutôt que des individus ; ces communautés incluent les ancêtres, les animaux et la Terre Mère. Nous sommes face à des conceptions non occidentales qui, afin d'être comprises et valorisées, requièrent un travail de traduction interculturelle³¹⁶.

³¹⁵ *Id.*, p. 184.

³¹⁶ B. de S. SANTOS, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, n° 187, 1^{er} août 2011, p. 21-50, p. 31.

Aussi éloignée qu'elle soit de notre objet d'études, cette formulation nous fournit un petit aperçu théorique du décolonial, de la façon dont il dialogue avec le postcolonial et, en même temps, entend s'en éloigner, ne serait-ce que par sa dimension économique. Pour faire face à un racisme global renouvelé dans la nouvelle phase du capitalisme, B. de S. Santos se tourne vers des formes de vivre typiques de l'hémisphère sud, occultées ou reléguées par le Nord³¹⁷. De manière analogue à W. Mignolo, le sociologue portugais dénonce les pratiques impérialistes qui fabriquent les savoirs, en arguant que ceux-ci ne sont pas universellement valides dans tous les contextes et dans toutes les situations du monde comme on nous le fait croire en Occident. Là où W. Mignolo appelle à une désobéissance épistémologique qui implique, entre autres choses, de changer les mots (de remplacer, par exemple les « visions du monde » par « sensibilité au monde³¹⁸ »), B. de Sousa Santos entend construire auprès des penseurs du Sud un savoir qui ne soit pas marqué par la colonialité³¹⁹.

Aller vers l'Autre, connaître et respecter ses formes de vivre et de concevoir le monde sont des actions qui trouvent toute leur raison d'être dans un monde pluriel, mais régi par les seules lois de l'universalisme occidental. Sans nul doute, le décolonial s'inscrit dans un mouvement de décentrement géographique et épistémologique. À juste titre, B. de S. Santos soutient qu'en sortant du centre européen, on renoue avec un savoir autre que le nôtre, un savoir qui élabore différemment l'idée de l'« être » et du « vivant », pour reprendre ses mots.

³¹⁷ B. de S. Santos prend les catégories géopolitiques comme des métaphores du jeu de la domination capitaliste et colonialiste. Le Sud représente à son sens la « souffrance humaine », l'exclusion et le racisme, tandis que le Nord, l'Occident, le privilège économique et social, bref le côté dominant de ce jeu. Ainsi, le Sud peut habiter le Nord comme une zone de précarité et de marginalité qui s'y crée et, inversement, une certaine forme de Nord peut se trouver dans le Sud, sous la forme, par exemple, de pouvoirs et de privilèges des élites locales. *Id.*, p. 39.

³¹⁸ W. MIGNOLO, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *op. cit.*, p. 85.

³¹⁹ La ressemblance entre le discours décolonial et celui de la Négritude des années 1930 s'avère ici frappante. Dans son *Discours sur le colonialisme* mais aussi dans sa production poétique, Aimé Césaire a constamment montré que les cultures noires n'étaient pas barbares ou primitives comme l'Occident les avaient construites. Dans *Une tempête* (1969), par exemple, Caliban s'attache à sa langue et à sa religion d'origine africaine pour s'élever contre le discours de Prospero, le maître qui représente l'Europe, la colonisation. La dénonciation du système de pensée occidental, du scientisme et du christianisme apparaît également chez Léopold Sédar Senghor et notamment dans « Orphée noir », la préface que fait Jean-Paul Sartre à son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948). Dans son analyse sur le renversement symbolique opéré dans la poésie d'A. Césaire, le philosophe français distingue les Noirs et les Blancs par leur rapport à la nature. Celui des Blancs serait marqué par la domination, leur rôle étant de la maîtriser avec des outils techniques, tandis que celui des Noirs relèverait d'une interaction intime, la nature étant partie intégrante de leur famille : « Le rapport technique avec la Nature la dévoile comme quantité pure, inertie, extériorité : elle meurt. Par son refus hautain d'être *homo faber*, le nègre lui rend la vie. [...] L'action du nègre est d'abord action sur soi. Le noir se dresse et s'immobilise comme un charmeur d'oiseau et les choses viennent se percher sur les branches de cet arbre faux. Il s'agit bien d'une captation du monde, mais magique, par le silence et le repos : en agissant d'abord sur la Nature, le blanc se perd en la perdant ; en agissant d'abord sur soi, le nègre prétend gagner la Nature en se gagnant ». J.-P. SARTRE, « Orphée noir », dans L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 9^e éd., Paris, PUF, 2015, p. XXX-XXXI.

Remarquons néanmoins que sa propre démarche épistémologique s'appuie sur une conception somme toute occidentale du savoir, comme d'ailleurs c'était le cas du postcolonial. À vrai dire, l'idée selon laquelle il existe un seul monde, le nôtre, universel et unique, mais plusieurs façons de l'appréhender, ne sera tout à fait démontée que par le perspectivisme amérindien, dont nous nous occuperons prochainement. Pour l'instant, concentrons-nous sur le travail de « traduction interculturelle » défendu par le sociologue portugais, lequel consiste à faire connaître un savoir non-occidental (les êtres qui se comprennent comme des communautés) en Occident (où l'être est un individu).

Si cette traduction s'avère légitime et nécessaire du point de vue politique, nous nous demandons dans quelle mesure elle peut de fait « décoloniser » le savoir. L'ouverture à l'Autre qu'elle prône ne reflète pas, sinon une quête de dépaysement, tout au moins un rapport d'idéalisation historiquement construit ? Il se peut qu'un tel projet exprime ce vieux désir de retrouver quelque chose qui est perçu comme fini, épuisé ou inexistant dans nos sociétés occidentales. De ce point de vue, on peut dire que le décolonial cherche dans les théories et les modes de vie du Sud un autochtone primitif, doté d'un savoir ancestral, reproduisant par là le schéma modernité *versus* tradition constitué dans les plus divers processus de colonisation.

L'Europe, l'Occident, le Nord d'un côté ; l'Afrique, l'Amérique latine, le Brésil, le Sud de l'autre. Les études « post- » et « dé- » coloniales nous ont montré qu'un passé colonial agit encore et toujours dans nos façons de représenter ces catégories, de construire des discours sur elles, mais aussi de produire des textes littéraires, de les lire et, notamment, de les traduire. En revanche, elles ont aussi mis en relief la difficulté de s'en défaire complètement, à commencer par le fait que leurs outils et approches relèvent du même monde colonial que celui dont elles cherchent à se défaire. Pour J. F. Bayart, la présence presque ontologique d'un perpétuel jeu de domination relève d'un péché capital : l'essentialisme.

[E]lles s'enferment dans le concept catastrophique d'« identité » et réifient une condition postcoloniale à laquelle elles confèrent un statut quasi ontologique, selon une sorte de calvinisme tropical ou diasporique : la colonie, l'esclavage, c'est la prédestination de l'indigène (et de son maître)³²⁰.

J. F. Bayart s'en prend ici à ce qu'il considère une réification du couple « maître-indigène » dans des études censées le déconstruire aujourd'hui. Certes, le politologue vise la

³²⁰ J.-F. BAYART, « Les Études postcoloniales. Un carnaval académique », *op. cit.*, p. 45.

réception du postcolonial en France, mais sa critique pourrait également s'adresser au décolonial, d'autant que ce courant articule des contextes géographiques et historiques encore plus vastes et éloignés les uns des autres. On pourrait alors supposer que du point de vue de l'essentialisation du fait colonial, les deux théories risquent de succomber au mal qu'elles dénoncent, l'eurocentrisme. Pour déconstruire ou « dés-universaliser » des discours hégémoniques, elles s'appuient sur des catégories identitaires qui ne peuvent se constituer qu'en opposition à l'Occident. À force de jouer les mêmes rôles dans les représentations du passé et du présent, le centre et la périphérie, le Sud et le Nord, mais aussi l'Occident et son Autre, l'indigène, garderaient tous un statut statique. En ce sens, le risque de l'ethnocentrisme ne serait pas lié à la source occidentale de la théorie comme l'a suggéré A. Mangeon, mais au fait de postuler, selon les mots de J. F. Bayart, « une reproduction mécanique, univoque et surdéterminante du colonial³²¹ ».

L'Histoire nous montre que l'hégémonie occidentale n'agit pas toujours de la même façon, ni non plus cet Autre créé dans les différentes colonisations en Amérique et plus tard en Afrique. La colonisation a sans doute joué un rôle de premier ordre dans les littératures issues des espaces du Sud, mais chacune d'entre elles présente une historicité et un rapport à la domination, comme nous avons essayé de le montrer. Si dans un premier moment la critique francophone s'est attachée à mesurer le poids de la colonisation dans les textes littéraires, elle a ensuite su se prévenir contre l'univocité de cette thématique. Les travaux de Pierre Halen sont remarquables en ce sens. Bien que clairement inspiré de P. Bourdieu – comme d'ailleurs la plupart de ses homologues africanistes –, l'auteur refuse la notion de « champ » pour penser les littératures francophones, et propose à la place celle de « système littéraire francophone », une alternative aux encombrants implicites ethnocentriques portés par l'étiquette francophone. En insistant sur l'hétérogénéité des textes d'Afrique noire, le critique propose d'en finir avec ce qu'il appelle les « lectures culturalisantes³²² » :

L'essentiel est sûrement de mettre fin à la croyance, – diffusée par les acteurs eux-mêmes souvent –, selon laquelle la texture des œuvres serait déterminée ou, à tout le moins, s'expliquerait par un « fonds culturel », par des « racines », voire même par une Histoire, etc., que le critique aurait alors pour tâche prioritaire de retrouver et de mettre en valeur.

³²¹ *Id.*, p. 58.

³²² « Il faut aussi accepter d'en finir avec les lectures culturalisantes, ou du moins, puisqu'elles ont aussi un intérêt, d'en relativiser les enjeux : ne plus croire qu'on a bien lu un texte francophone quand on a retrouvé, dissimulé derrière celui-ci, un arrière-plan culturel et sociétaire ». P. HALÉN, « Le "système littéraire francophone". Quelques réflexions complémentaires », dans L. D'Hulst et J.-M. Moura (éd.), *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Villeneuve-d'Ascq, Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 25-37, p. 30.

Combien de naïves apologies de l'oralité traditionnelle, qu'on discernerait à l'arrière-plan du texte moderne et qui serait la garantie de son « identité³²³ » !

Ici encore, on note combien problématique peut devenir la notion d'identité ou de culture au sein des études africanistes. En mettant entre guillemets les termes « fond culturel », « racines » et « identité », P. Halen interroge une critique qui, depuis la Négritude, tend à voir à l'œuvre le reflet d'une société ou d'un processus historique. À ce propos, on peut lire le refus du chercheur de penser l'œuvre par le prisme exclusif de l'Histoire comme une mise à distance avec des théories qui portent en leur propre nom la hantise de ce dont elles veulent se « déprendre ». D'ailleurs, la publication de ses travaux est concomitante de l'éclosion du postcolonial en France ; il était alors nécessaire de signaler les dangers d'une approche plus attachée aux enjeux sociétaux ou culturels des textes qu'à leur portée proprement littéraire. Dans ce contexte, on peut comprendre comme « culturalisante » l'analyse qui réduit l'oralité à l'héritage du griot, mais aussi celle qui voit en l'usage de langues locales une arme contre l'imposition linguistique, ou encore l'humour comme une façon de résister au (néo)colonialisme. Façonné par l'ethnocentrisme occidental, ce type d'analyse tendrait à reproduire une « position de pouvoir, celle de l'incontournable “guide indigène”, fût-il ethnologue français³²⁴ », en ce qu'elle fait de l'Autre un objet exotique, forcément différent, porteur d'une culture authentique, d'une identité profonde.

[I] serait temps de changer de modèle ethnographique et d'en adopter un qui soit plus conforme à l'objet littéraire moderne. Au lieu de laisser penser qu'il existe une vérité du texte qui serait derrière celui-ci, dans un système de pensée, une langue ou une culture locale, et dont le texte serait l'expression, acceptons le principe que le texte, *a fortiori* le roman, est d'emblée pluriel et métissé, comme l'est du reste, ou plutôt comme le sont, les sociétés de références, toujours diverses en soi, et plurielles ; et que celles-ci ne sont pas représentées, mais *produites* pour le texte³²⁵.

³²³ P. HALEN, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans P. S. Diop et H.-J. Lüsebrink (éd.), *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, G. Narr, 2001, p. 55-67, p. 66.

³²⁴ P. HALEN, « Le “système littéraire francophone”. Quelques réflexions complémentaires », *op. cit.*, p. 30.

³²⁵ *Id.*, p. 31.

Ce commentaire se traduit par une invitation à prendre la littérature pour ce qu'elle est : un lieu « d'inventivité et de jeu, sur la base de codes disponibles³²⁶ », dira Pierre Halen. Nous l'avons déjà dit, mais les extraits transcrits ci-dessus nous le rappellent, la littérature ne saurait porter en elle une vérité extratextuelle (« derrière le texte »). Elle peut certes nous dépayser ou nous instruire sur une société ou une culture données, mais ce n'est pas là sa fonction première. Ce n'est pas la nature composite des textes qui assure leur « littéralité », mais le fait qu'ils produisent de la diversité, c'est-à-dire des effets de sens imprévisibles et inépuisables dans cet espace d'élaboration qu'est la littérature par excellence. Toujours est-il que la « diversité » apparaît dans la pensée de P. Halen comme une notion abstraite, politiquement employée dans les discours institutionnels pour en cacher une autre, à son sens bien concrète, « celle des positions inégalitaires à l'intérieur du système³²⁷ ». Au nom de cette seule « vraie » diversité des littératures plus ou moins impactées par le centre franco-parisien, l'auteur considère les effets d'exotisme d'un texte littéraire comme une adéquation aux valeurs relayées par des espaces centraux :

Dans la relation *centre vs périphérie*, l'exploitation plus ou moins habile des signes exotiques est encore un mode de l'obéissance, puisque le dictionnaire et la grammaire qui organisent les énoncés sont encore déterminés par le centre où ils doivent être lus³²⁸.

Nous voici à nouveau amenés à considérer les aspects « locaux » ou « culturels » d'un texte comme le reflet ou la confirmation d'un rapport de dépendance et de domination. Ces aspects deviennent des « signes exotiques », des clichés ou des préjugés qui reflètent ou confirment des rapports de dépendance ou de domination. Rien donc de concrètement nouveau en termes critiques. À vrai dire, si P. Halen va jusqu'à remettre le concept d'identité en cause, ce n'est que pour adopter, dans le sillage de P. Bourdieu et de P. Casanova, ceux de capital symbolique, de centre et de périphérie.

Les textes littéraires n'ont pas à énoncer une vérité profonde sur la société ou à refléter sa prétendue culture, ne cesse de signaler une critique soucieuse de se débarrasser de son propre ethnocentrisme. Mais à en croire cette même critique, la littérature dévoile toujours une autre vérité incontournable, celle des inégalités à l'intérieur de son « champ ». Nous nous demandons

³²⁶ *Id.*, p. 30.

³²⁷ P. HALÉN, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *op. cit.*, p. 65.

³²⁸ *Id.*, p. 67.

si faire de ce constat un outil d'analyse ne revient pas à placer la littérature au bout d'une chaîne de déterminismes. Dès lors, tout ce qui a trait aux représentations d'une culture devrait être pensé en rapport avec le centre et il en serait ainsi pour l'ensemble de l'œuvre. Le déterminisme reposerait ici non pas sur la notion hasardeuse d'identité, mais sur les stratégies éditoriales de l'auteur, ce qui reviendrait à remplacer une vérité de type « culturaliste » par une autre de type « sociologique ». Nous avons déjà évoqué cette discussion dans notre thèse, mais le fait qu'elle revienne ici souligne sa centralité dans la critique francophone, en même temps qu'elle laisse en suspens la question suivante : comment se déprendre d'une conception culturaliste ou sociologique des littératures historiquement fondées sur une histoire de domination ?

Si le texte dit des choses bien plus variées et multiples que ne peut supposer l'expression d'une culture, il sollicite des lectures toutes aussi diverses et plurielles qu'il faudrait prendre en compte au cas par cas, ajouterions-nous. Nous l'avons dit, la sociologie des biens symboliques ne nous fournit qu'une clé de lecture et, là encore, sous un régime qui n'est pas le sien. Antonio Candido nous montre que la littérature nous mène vers le terrain de la fabulation pour nous humaniser : « c'est le rêve réveillé des civilisations³²⁹ », selon ses mots. L'image du rêve permet aussi à Michel Riaudel de distinguer la littérature de l'histoire : « [u]n document dort, il ne rêve pas. Et une œuvre rêve, elle rêve d'être rêvée³³⁰ », affirme-t-il. Si une œuvre « rêve d'être rêvée », c'est qu'elle compte avec les effets produits chez le sujet qui l'appréhende ; son langage nous touche si profondément qu'on est amené à rêver nous aussi, à prendre part à sa puissance de création et d'imagination, mais aussi de réflexion. En outre, elle nous engage vers la voie de l'examen critique, comme une machine à penser qui déconstruit peu à peu nos certitudes, ce en quoi elle nous bouleverse également. Selon M. Riaudel, le régime de connaissance de la littérature comprend deux phases : une de production, l'autre de lecture :

[l]a dimension inachevée de l'œuvre est voulue et peut être instillée par l'auteur ou injectée par le lecteur (lorsqu'il devient le producteur du caractère littéraire d'un texte). Il s'ensuit que, contrairement à la posture scientifique qui entend rendre compte d'un raisonnement, en démontrant et en prouvant, l'œuvre littéraire ne dit pas tout, mais contient quelque chose d'incontrôlé³³¹.

³²⁹ A. CANDIDO, « O direito à literatura », *op. cit.*, p. 175.

³³⁰ Dans l'original : « Um documento dorme, mas não sonha. E uma obra sonha, sonha em ser sonhada ». M. RIAUDEL, « Literatura vs história », *op. cit.*, p. 163.

³³¹ Dans l'original : « tal inacabamento é proposital, podendo ser ele instilado pelo autor ou injetado pelo leitor (quando passa a ocupar a posição de produtor do caráter literário de um texto). Resulta daí que, ao contrário da

Arrêtons-nous sur le tout début et la fin de l'extrait, soit sur la dimension à la fois inachevée et incontrôlée de l'œuvre littéraire. Inachevée, parce qu'elle se déploie continuellement dans la lecture et, une fois lue, n'est jamais entièrement épuisée ; incontrôlée, car elle suggère, laisse des pistes, nous donne des indices et, ce faisant, nous mène dans une direction méconnue, de destination incertaine. L'œuvre demeure ouverte à ce qui n'existe pas encore, à des effets que l'on ne peut ni prévoir ni contrôler, car ni l'auteur ni la critique n'ont la maîtrise des lectures qu'on peut en faire. Ainsi, ce que l'œuvre dit, par sa dimension polysémique, dévoile plusieurs choses à la fois, et des choses forcément différentes pour chacun d'entre nous, ses lecteurs. Il en résulte que, comme dans un transfert psychanalytique, nous sommes en quelque sorte arrachés de notre zone de confort pour être élanés dans une expérience dont nous ne sortons jamais indemnes :

le travail d'interprétation devient un processus de *transfert* : appropriation de l'œuvre, production de sens, création. Elle fait face non seulement à ce qui a été mis dans le texte pour être déchiffré, suivant le paradigme de l'initiation [...] mais aussi aux potentialités et virtualités non calculées ou non programmées du texte, de ses déploiements³³².

Parce que l'œuvre « transfère » l'activité de création qui la caractérise jusqu'à l'étape de la lecture, on ne peut pas s'arrêter à la compréhension de l'histoire, à la découverte d'une ou de plusieurs cultures ou sociétés, bien que cette contextualisation ne soit pas à négliger. Même les détails les plus anodins parfois attribués à la couleur locale d'un roman peuvent se déplier, dérapier et, par des glissements de sens, produire des effets inattendus auprès des lecteurs. Quant à l'auteur, il a beau se « positionner », formuler des stratégies pour s'attacher au centre – ou bien pour s'en éloigner –, son œuvre dira forcément quelque chose de plus, quelque chose qui relève d'une appréhension historique, sociale, politique, mais aussi personnelle de chaque individu impliqué dans ce processus de « transfert ».

Cela ne veut pas dire que les dynamiques de pouvoir n'atteignent pas la littérature ; nous savons que les œuvres en disent beaucoup sur les inégalités auxquelles les auteurs sont soumis. Mais au moment où entre en jeu la lecture, il y a cette part d'incontrôlé qui assure non pas une

postura científica que pretende dar conta de um raciocínio, demonstrando e provando, a obra literária não diz tudo, mas contem algo de incontrolado. » *Id.*, p. 164.

³³² Dans l'original : « o trabalho de interpretação torna-se processo de *transferência*: apropriação da obra, produção de sentido, criação. Ele defronta-se não apenas com o que foi depositado no texto a fim de ser decifrado, seguindo o paradigma da iniciação [...] mas com as potencialidades e virtualidades não calculadas nem programadas do texto, seus desdobramentos ». *Id.*, p. 165.

liberté absolue, mais une certaine dose d'imprévisibilité à l'œuvre littéraire. Ce processus est identique dans la traduction : lorsqu'ils sont « transférés » d'une langue à l'autre, les éléments « microscopiques » du texte sont soumis à des lectures qui peuvent radicalement changer leurs significations. La question est de savoir en quoi les faits de culture redimensionnent les œuvres de notre corpus au Brésil et, surtout, comment en faire un lieu de malentendu, pour employer un concept tiré du perspectivisme amérindien dont il sera question ici.

Au moment où la dénonciation des dangers du culturalisme au profit d'une plus grande diversité de cultures devient presque convenue, une redondance qui ne résout pas le problème de la réduction de l'Autre, une pensée amérindienne vient inverser les bases de cette discussion. Théorisée par Eduardo Viveiros de Castro comme une expérience radicale de traduction, le « perspectivisme » aura le mérite de court-circuiter tous les paramètres de notre rationalité occidentale. Selon son principe « multinaturaliste », toutes les espèces voient les choses de la même façon, mais chacune d'entre elles vit dans un monde différent, et cette affirmation ne doit pas être comprise comme une métaphore. En fait, dans cette « perspective », le point de vue est la chose la mieux partagée entre les espèces (qui sont toutes humaines), ce qui change, c'est le monde ou la nature. Ainsi, alors que nous, Occidentaux, croyons nous différencier par l'esprit (ou la culture), pour les Amérindiens de l'Amazonie, toute la différence repose dans le corps (la nature), car le corps dévoile, à partir des mêmes concepts, une nature éminemment différente de la nôtre.

L'anthropologue brésilien traduit cette cosmovision opposée à la « vision » commune à l'aide d'une série de « malentendus » (ou d'équivoques), dont nous citerons un exemple représentatif : « ce que les jaguars considèrent comme de la “bière de manioc” (la boisson propre des hommes, de type jaguar ou autre), l'homme le considère comme du “sang³³³” ». En lisant cette proposition, notre premier réflexe serait de l'interpréter dans ces termes : « les jaguars boivent du sang comme si c'était de la bière ». En effet, notre langage conceptuel se trouve à tel point enraciné dans l'idée d'une nature commune à toutes les espèces qu'il nous est difficile de concevoir que la bière correspond ici à un référent auquel nous attribuons un autre concept (le sang). Mais il faut garder à l'esprit que, dans ce perspectivisme, les valeurs ou les concepts sont des catégories uniques, contrairement à la nature qui, elle, change. Le fait que la bière des jaguars soit du sang pour les humains constitue une équivocation que le chaman

³³³ Dans l'original : « what jaguars see as “manioc beer” (the proper drink of people, jaguar-type or otherwise), humans see as “blood.” » E. VIVEIROS DE CASTRO, « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, n° 1, 2004 (en ligne : <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1> ; consulté le 4 octobre 2021), p. 6.

– celui qui accède aux mondes des autres espèces – doit traduire dès son retour au monde de son espèce. Ainsi, la cosmologie amérindienne se trouve entièrement fondée sur un exercice de traduction. Mais cette traduction, au lieu de chercher à faire correspondre des points de vue, souligne les différences de nature. Son but, nous révèle l’anthropologue brésilien,

n’est pas de trouver un « synonyme » (une représentation coréférentielle) dans notre langage conceptuel humain pour les représentations que les autres espèces de sujets utilisent pour parler d’une seule et même chose. Il s’agit plutôt de ne pas perdre de vue la différence cachée dans des « homonymes » équivoques entre notre langue et celle d’autres espèces, puisque nous et eux, nous ne parlons jamais des mêmes choses³³⁴.

L’accent mis sur les homonymies en détriment des synonymes nous donne la mesure de l’écart entre la pensée perspectiviste et le relativisme culturel propre à notre anthropologie occidentale. Les synonymes, ce sont des représentations d’un seul et même monde ou nature ; les homonymes, ce sont les mêmes concepts appliqués à des mondes ou des natures différents, mais exprimés conjointement sous la forme d’une « équivocation³³⁵ ». Fondée sur « de l’altérité référentielle entre des concepts homonymiques³³⁶ », l’« équivocation » consiste à accepter, ici précisément, qu’un même mot puisse renvoyer à la fois au référent bière (pour les jaguars) et au référent sang (pour les humains). Comme nous ne parlons pas des mêmes choses – nous parlons de sang, eux de bière –,

[t]raduire, c’est mettre en valeur ou potentialiser l’équivocation, c’est-à-dire ouvrir et élargir l’espace dont on n’imaginait pas qu’ils existent entre les langages conceptuels en contact, un espace que l’équivocation dissimulait, justement. L’équivocation n’est pas ce qui empêche la relation, mais ce qui la fonde et l’approfondit : une différence de perspective. Traduire, c’est présumer qu’il existe toujours une équivocation ; c’est

³³⁴ Dans l’original : « the aim of perspectivist translation [...] is not that of finding a “synonym” (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal “homonyms” between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things ». *Id.*, p. 7.

³³⁵ Le mot n’existe pas en français, mais nous l’avons conservé car en anglais, tel qu’il est employé dans l’original, le concept renvoie à un principe actif, contrairement au mot « équivoque », qui lui vient comme une sorte de constat.

³³⁶ Dans l’original : « Indigenous perspectivism is a theory of the equivocation, that is, of the referential alterity between homonymic concepts ». E. VIVEIROS DE CASTRO, « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », *op. cit.*, p. 5.

communiquer par différences, au lieu de faire taire l'Autre en présumant une univocité – la similitude essentielle – entre ce que l'Autre et Nous disons³³⁷.

Si la traduction est communément associée à un dialogue entre des cultures, dans la pensée amérindienne ce dialogue est le lieu d'une « équivocation » qu'il ne faut jamais résoudre ou défaire. Ce qui met en avant la notion d'équivocation, c'est la ressemblance trompeuse, par exemple les faux amis qui nous donnent l'illusion de savoir, lorsqu'en vérité, nous ne savons pas. L'équivocation met en œuvre le soupçon et le questionnement permanent pour dévoiler les dissemblances qui se cachaient sous la ressemblance, sous l'homonymie. Reprenons à titre de comparaison le travail de traduction que Boaventura de Sousa Santos propose comme forme de résistance à l'hégémonie de l'Occident. Ce travail, affirme-t-il, vise « à clarifier ce qui relie et ce qui sépare les différents mouvements et pratiques, déterminant ainsi les possibilités et les limites d'une telle articulation³³⁸ ». Le verbe employé ici ne pourrait être plus symbolique. « Clarifier », c'est enlever de l'obscurité, rendre compréhensible ce qui était ambigu ou trouble ; on clarifie pour comprendre, pour maîtriser, pour faire entrer l'Autre dans notre langage conceptuel. En revanche, la traduction perspectiviste ne résulte pas en une clarification ou une compréhension de l'Autre, elle décèle plutôt un permanent malentendu avec l'Autre, en vue de comprendre quelque chose de lui (et non pas sa totalité). À travers l'équivocation, elle creuse la différence, faisant apparaître non seulement l'écart, mais ce qu'il relève de plus profond (les paradigmes épistémologiques, par exemple). E. Viveiros de Castro insiste sur l'idée que l'« équivocation » n'est nullement synonyme d'erreur ou de tromperie. Elle n'empêche pas la communication, au contraire, elle en est le moyen. C'est parce que nous sommes différents les uns des autres que nous nous voyons véritablement, la différence étant « une condition de la signification et non un obstacle³³⁹ » ; l'identité, un mode qui signale la différence et non le contraire.

³³⁷ Dans l'original : « To translate is to situate oneself in the space of the equivocation and to dwell there. It is not to unmake the equivocation (since this would be to suppose it never existed in the first place) but precisely the opposite is true. To translate is to emphasize or potentialize the equivocation, that is, to open and widen the space imagined not to exist between the conceptual languages in contact, a space that the equivocation precisely concealed. The equivocation is not that which impedes the relation, but that which founds and impels it: a difference in perspective. To translate is to presume that an equivocation always exists; it is to communicate by differences, instead of silencing the Other by presuming a univocality—the essential similarity—between what the Other and We are saying. » *Id.*, p. 10.

³³⁸ B. de S. SANTOS, « Épistémologies du Sud », *op. cit.*, p. 43.

³³⁹ Dans l'original : « difference is therefore a condition of signification and not a hindrance. » E. VIVEIROS DE CASTRO, « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », *op. cit.*, p. 20.

Comprenant une pluralité de natures qui cohabitent et partagent le seul et même point de vue, il permet de voir l'Autre sans l'anéantir ou le soumettre à une épistémologie hégémonique (puisque'il n'y aurait qu'un seul point de vue commun à tous). C'est précisément parce qu'il nous est nécessaire de renoncer à notre propre langage conceptuel pour appréhender l'Autre que notre rationalité perd ici son hégémonie, sa fonctionnalité ou sa légitimité. Ainsi, à la différence des études postcoloniales ou décoloniales qui se sont heurtées à une perception (multi)culturaliste de l'Autre, le perspectivisme évite de remettre sur le compte d'une « différence culturelle » ce qui n'appartient pas aux mêmes modalités de lecture ou au même régime de connaissance et, par conséquent, relève d'un « équivoque » de traduction. En partant de cette prémisse (et uniquement), on est en mesure de se déprendre du rationalisme occidental pour accepter autrement que comme une métaphore que la bière des jaguars est en même temps du sang pour les humains.

Comme les humains face à d'autres espèces ou comme l'anthropologie occidentale face au perspectivisme amérindien, la littérature présente elle aussi une série d'« équivocations » face aux lecteurs. Ce sont les effets « incontrôlés » de l'œuvre, les angles morts que l'on perçoit dans la lecture ou dans la traduction, ces deux processus que nous appelons, dans le sillage de M. Espagne et de M. Riaudel, « transfert ». Parce que le perspectivisme cherche ce qui nous éloigne et nous diffère de l'Autre pour établir le dialogue, il fait remonter les malentendus, les ambiguïtés, les divergences de sens, de signifiés, d'interprétations entre une langue et une autre. C'est là, dans cette chasse aux homonymies entre soi et l'Autre, que l'on retrouve tout intérêt du perspectivisme pour notre discussion sur les « transferts culturels » entre le Brésil et l'Afrique.

Nous l'avons vu, les deux auteurs de notre corpus font de la « culture » un objet de (dé)construction à part entière. Ils sollicitent des représentations diverses des identités – le Brésil et la brésilianité, l'Afrique et la francophonie –, des processus historiques – la traite, l'esclavage, la colonisation et l'immigration – et, enfin, de la littérature elle-même. Ces représentations ne prennent tous leurs sens que dans un certain cadre de lecture « francophone », que ce soit pour désamorcer des catégories qui sous-tendent une telle construction (Mabanckou) ou pour tenter d'en sortir définitivement (Monénembo). Cela ne veut pas dire que la « signification profonde » de l'œuvre demeure cloisonnée dans le contexte de production de ces romans ; une telle perception relèverait d'une vision restreinte de la traduction, mais aussi du texte littéraire lui-même, auquel on attribuerait un sens unique et immuable.

Il n'en reste pas moins qu'un cadre de lecture « brésilien » viendrait forcément brouiller radicalement ces représentations. Au contact avec une autre langue, l'œuvre débouche sur une multiplicité de sens, et ce aux dépens des lectures déjà effectuées initialement, en français. Pour avoir une idée précise de ce phénomène, il suffit de regarder les contours que prennent les aspects locaux de nos deux romans une fois qu'on les soumet à un espace de réception brésilien. Si *Pelourinho* puise dans une certaine idée de brésilianité et *Verre Cassé* tout autant dans une certaine francophonie, ces constructions ne résonneront plus de la même manière en dehors de leur contexte de départ. Quelles significations prennent-elles au Brésil ? Qu'y deviennent les projets poétiques et politiques que Mabanckou et Monénembo mettent en œuvre dans leurs productions respectives ? Autant d'interrogations qui nous invitent à repenser la signification de la culture à partir des effets de sens qu'elle suscite d'une langue à l'autre, d'un contexte à l'autre, entre l'original et la traduction. Dans le chapitre suivant, nous livrerons à une analyse pratique de la question, à partir d'éléments locaux de notre corpus de traduction. Notre but sera de décrire, à partir d'exemples précis, comment le niveau « microscopique » des textes s'articule au travail esthétique mis en avant par nos deux auteurs, compte tenu de différents effets qu'ils suscitent dans le passage de l'original à la traduction.

Chapitre 2. L'anthroponymie

Sa personnalité sociale, si incertaine, me devint claire aussitôt que je sus son nom, comme quand, après avoir peiné sur une devinette, on apprend enfin le mot qui rend clair ce qui était resté obscur et qui, pour les personnes, est le nom.

Marcel Proust

Le narrateur de *À la recherche du temps perdu* (1913) affirmait dans l'épigraphe ci-dessus saisir la « personnalité sociale » d'un personnage de son récit « aussitôt qu'[il sut] son nom ». Ce faisant, il sous-entend ce que nommer veut dire pour nous, Occidentaux, mais aussi, plus largement, pour tout groupement humain. Le personnage en question, c'est la princesse Sherbatoff, une « figure énorme, laide et vieille » qu'il avait prise, sans en avoir la certitude, pour une « tenancière de grande maison de filles³⁴⁰ ». Ce n'est que plus tard, par l'association du nom à la personne, que l'énigme de son identité est enfin résolue³⁴¹. À notre avis, l'essentiel de ce passage dit que le nom, rien que le nom, indique avec précision la position que le personnage occupe dans la vie mondaine du récit. S'il « rend clair ce qui était obscur » comme l'affirme le narrateur proustien, c'est qu'il porte en lui un signe de distinction. Ce signe peut renvoyer à un statut, à une position dans une hiérarchie, à une origine ou à une appartenance, à quelque chose enfin qui situe l'individu dans un contexte social donné, et qui fournit sur lui des informations complémentaires.

Lorsque nous nommons quelqu'un – ce qui devient par la suite son « nom » –, nous donnons à cette personne une existence sociale et individuelle. En ce sens, l'acte de nommer établit un certain rapport à l'altérité, fondateur des identités. Il s'agit d'une forme parmi d'autres de communication, d'un acte de langage commun à toutes les sociétés. Claude Lévi-Strauss constate dans *La Pensée sauvage* (1962) que nous donnons tous, Européens, Amérindiens, Africains ou Australiens, des noms les uns aux autres. Cela ne veut pas dire que nos systèmes

³⁴⁰ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe. Tome V de À La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, vol. 4/7, p. 892.

³⁴¹ « Apprendre le surlendemain quelle était la personne à côté de qui on a voyagé dans le train sans parvenir à trouver son rang social est une surprise beaucoup plus amusante que de lire dans la livraison nouvelle d'une revue le mot de l'énigme proposée dans la précédente livraison », affirme-t-il quelques lignes plus loin dans le récit, à la vue de la princesse de Sherbatoff chez les Verdurin. *Id.*, p. 892.

de nomination sont identiques ; la façon dont nous (nous) nommons diffère largement selon le temps (historique) et l'espace (social). Selon C. Lévi-Strauss, chez les Amérindiens de l'Amazonie, l'usage de noms propres prévoit plusieurs systèmes de classification : on retrouve ainsi des noms secrets, imprononçables, parfois liés à des exploits ou à des moments caractéristiques de la vie sociale, parfois liées à des hiérarchies claniques³⁴². Christian Bromberger nous apprend, par ailleurs, que chez le peuple Guidar du Cameroun, on donne un premier nom relatif au rang lors de la naissance et, quelques mois plus tard, un surnom pour désigner l'individu de façon plus personnelle³⁴³.

Dans les sociétés occidentales, l'anthroponymie est censée désigner les individus dans leur vie sociale et juridique. L'histoire de ce système de nomination remonte au Moyen Âge, plus précisément aux XII-XIII^{es} siècles, au moment de la création de registres et d'actes de naissance. On commence alors à accoler au prénom un nom (ailleurs dit *sobrenome* ou *apelido*) indiquant des attributs personnels ou des précisions géographiques sur la personne qui le porte. Ce qui était à la base une dénomination circonstancielle prendra au fur et à mesure le sens d'un patronyme héréditaire pour devenir le « nom de famille » tel qu'on le connaît aujourd'hui. Ainsi, « Dupont » ou « Lepetit » ne sauraient plus indiquer, comme autrefois, qu'on habite près d'un pont ou qu'on est de petite taille ; ils peuvent en revanche porter la marque d'une filiation ou d'un statut dans un milieu social donné.

Les noms propres sont ainsi toujours porteurs de sens, quel que soit l'usage qu'on en fait. Chargés d'une histoire, d'une étymologie et d'une forme linguistique et phonétique, ils peuvent susciter des effets tout à fait distincts selon le temps et l'espace où ils figurent. Un même nom n'aura pas la même connotation en France, au Brésil, au Congo ou en Guinée, pour ne citer que les espaces mobilisés dans notre thèse. Mais en dépit de ces évidentes fluctuations de sens, il demeure invariable dans toutes les langues, et constituerait, pour cette raison, une sorte d'« intraduisible ». Parce qu'il traverse souvent intact les frontières linguistiques, on l'a souvent décrit par sa fonction « déictique », en ce qu'il n'existe que par rapport à ce qu'il montre ou nomme dans la réalité où il s'inscrit.

³⁴² Parmi les exemples fournis par C. Lévi-Strauss, nous retrouvons ceux du peuple Bororo, présent dans l'état du Mato Grosso du Sud, au Brésil : « Chez les Bororo [...] les noms propres semblent être la propriété de certains clans. Sont réputés "pauvres" ceux qui, pour avoir un nom, dépendent du bon vouloir d'autres clans ». C. LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 209.

³⁴³ C. BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », *Langages*, vol. 16, n° 66, 1982, p. 103-124, p. 106.

Ce que l'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique³⁴⁴.

Voici la définition qu'en fournit Émile Benveniste. Les noms propres sont régis par le principe de la singularité, affirme le linguiste, ils fixent un individu particulier dans un espace et un temps précis, à la différence des noms communs, qui renvoient eux à toute une catégorie d'êtres et de choses. Comme pour signaler qu'ils ne sont pas comme les autres, on conviendra de les orthographier dans toutes les langues indo-européennes avec une majuscule. C'est aussi la raison pour laquelle ils n'ont pas leur place dans les dictionnaires : « uniques », les noms propres n'auraient pas d'équivalent, pas de définition propre, pas de signification en soi.

Comme dans la vie sociale, le statut et la fonction des noms propres évoluent aussi dans la littérature occidentale. Dans les récits épiques de l'Antiquité et de la Renaissance, ils étaient riches de signification, pouvant retracer un trait de personnalité, un exploit, un destin, voire encore une circonstance historique ou géographique déterminante pour l'identité des personnages. L'œuvre de François Rabelais illustre magistralement la procédure ; les noms des héros éponymes de *Pantagruel* (1532) et de *Gargantua* (1534) signifient beaucoup plus qu'ils ne réfèrent. Étant né dans une période de forte sécheresse, Pantagruel est celui qui a grand soif : « son père luy imposa tel nom, car *panta* en grec veut dire tout, et *gruel* en langue Hagarene, vault autant comme *altéré*³⁴⁵ », lit-on au début du récit ; quant au géant Gargantua, il naît en criant « “À boire, à boire, à boire”, comme invitant tout le monde à boire ! », ce qui lui vaut l'imposition de son nom Gargantua, composition de « que (gosier) grand tu as³⁴⁶ ! »

À partir du XVIII^e siècle, les noms reliés à de larges caractérisations personnelles cèdent la place à des désignations plus restreintes, consonantes avec l'usage social de l'époque. Selon Ian Watt, ce changement se doit à l'avènement du genre roman, qui remplace le personnage-type d'autrefois par un être plus individualisé, plein de subjectivité et de complexité psychologique. Afin de produire des effets d'identification chez les lecteurs et d'éveiller leurs émotions, cet être « unique » sera chargé de représenter au plus près la vie réelle et contemporaine de ces derniers, ce qui inclut adopter leurs problèmes sociaux, leurs modes de vivre et, notamment, de (se) nommer. Rien de plus vraisemblable que de doter les êtres

³⁴⁴ É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 200.

³⁴⁵ F. RABELAIS, *Œuvres complètes*, P. Jourda (éd.), Paris, Garnier Frères, 1962, p. 231.

³⁴⁶ *Id.*, p. 31.

fictionnels d'un nom et d'un prénom communs que n'importe qui d'entre nous pourrait porter, affirme encore Ian Watt dans son essai « Littérature et forme romanesque », figurant dans *Littérature et réalité* (1982). Selon le critique anglais, le processus d'individualisation propre au réalisme a conduit les créateurs à baptiser leurs personnages avec des noms de notre « vraie vie » :

La façon typique dont un romancier annonce son intention de représenter un personnage comme un individu particulier [...] [est de] le nomm[er] exactement de la même manière que les individus particuliers sont nommés dans la vie courante³⁴⁷.

Ce type de rapport au réel, marqué par un souci d'adéquation à la réalité empirique, n'aurait pas pour but de montrer la « vérité » de notre vie, mais seulement de nous en donner l'impression. Il s'agit d'une illusion de vérité, selon le principe de vraisemblance propre à la littérature, qui ne se restreint pas pour autant aux romanciers emblématiques du réalisme. Prenons comme exemples les cas de « Madame Bovary », du roman éponyme de Gustave Flaubert (1857), et de « Gregor Samsa », héros kafkaïen qui se transforme en un monstrueux insecte dans la nouvelle *La Métamorphose* (1915). Le rapport de ces personnages au réel diffère largement, mais la nature de leurs noms reste identique : tous les deux désignent socialement les êtres fictionnels et suscitent des effets de sens dans le récit, tout comme ils le feraient dans notre vie sociale à nous.

Selon Michel Ballard, les noms propres doivent être reportés tels quels dans la traduction parce qu'ils remplissent cette fonction d'identification sociale :

Le nom propre a pour fonction première (sociale) d'être un désignateur de personne, d'être, de lieu, d'institution ; cette fonction première d'identification et de repérage d'un référent, en principe unique, lui confère en traduction une sorte d'immunité qui induit sa préservation et oriente le traducteur vers une stratégie de report³⁴⁸.

Par « report », le critique comprend l'acte de faire passer d'un texte à l'autre le nom sans le modifier. Dans une autre publication également portée sur la traduction de noms propres, M. Ballard élabore son idée dans les termes d'une contradiction entre le principe de cette classe de mots et la nature de la traduction elle-même :

³⁴⁷ I. WATT, « Réalisme et forme romanesque », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-46, p. 23.

³⁴⁸ M. BALLARD, « Epistémologie du nom propre en traduction », *Translationes*, vol. 3, n° 1, 2011, p. 33-47, p. 45.

Par sa nature, le nom propre sert, en principe, à désigner un référent unique, qui n'a pas d'équivalents ; or la traduction étant par nature recherche d'équivalences, il est évident qu'il y a contradiction théorique entre les termes³⁴⁹.

Le problème de ce raisonnement est qu'il repose sur des définitions catégoriques et quelque peu simplistes des objets traités. En attribuant aux seuls noms propres le statut d'« unique », dans le sillage d'É. Benveniste, le critique suggère qu'ils sont une exception à la règle, comme si, en dehors d'eux, les langues étaient basées sur des rapports de correspondance (d'équivalence) les unes avec les autres. Or les énoncés ne trouvent que rarement d'équivalent exact dans d'autres langues, même lorsqu'il s'agit d'un simple nom commun. En outre, si nous partions du principe d'une « singularité » en traduction, il faudrait admettre au bout du compte que tous les mots d'une langue sont intraduisibles, car ils sont tous uniques. Il est encore moins vrai que les noms propres soient dépourvus de sens en tant que désignateurs ou identificateurs. Nous avons vu comment un nom en apparence dérisoire peut engendrer des significations profondes dans un texte littéraire et ailleurs.

Ce qu'il ne faut pas oublier, surtout, c'est que les noms propres agissent par ce qu'ils réfèrent ; c'est là leur sens, sans quoi ils seraient entièrement dénaturés. Dans un texte traduit, ils peuvent se comporter comme des indices importants de l'origine du texte : « la préservation du signifiant est comme une concession à l'étranger, et contribue, du point de vue de la réception, à la couleur locale³⁵⁰ » affirme encore M. Ballard. Dans la traduction, cette « couleur locale » que les noms déclenchent, de par leurs formes graphiques et sonores, renseignent les lecteurs locuteurs d'une autre langue sur l'origine de l'œuvre. C'est pourquoi les traducteurs pourraient se contenter de les transcrire tels qu'ils figurent dans le texte source, préservant ainsi leur pouvoir évocateur d'une culture ou d'une société données dans le texte d'arrivée.

Les noms de personnages peuvent par ailleurs ne plus remplir les mêmes fonctions de référencement ou, en tout cas, pas de la même manière que dans la vie courante. La rupture avec ce qui est devenu la règle du roman moderne, selon le postulat d'Ian Watt, est d'autant plus expressive dans les « romans du Sud » qui voient le jour au XX^e siècle. L'étiquette « romans du Sud » est forgée par Milan Kundera dans sa vision des littératures puisées dans des traditions

³⁴⁹ M. BALLARD, *Le nom propre en traduction : anglais-français [français-anglais]*, Paris, Ophrys, 2001, p. 17.

³⁵⁰ *Id.*, p. 27.

orales et relevant d'une « imagination débridée³⁵¹ », selon le critique et écrivain, sans équivalent dans la modernité. Franchissant toutes les règles de vraisemblance respectées dans la tradition réaliste, ces littératures auraient comme point de convergence un sens du réel en tous points comparable à celui de l'écriture rabelaisienne à la Renaissance.

Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoiqu'un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, et son même étonnement proches de ses sources premières ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens³⁵²

affirme M. Kundera dans *Les Testaments trahis* (1993). Il n'est pas besoin d'entrer dans le mérite de la coloration foisonnante et « débridée » qu'accorde l'écrivain tchèque naturalisé français aux romans du Sud. En survolant rapidement l'usage des noms propres dans cette production située « au-dessous du trente-cinquième parallèle », il nous est aisé de comprendre ce qui pouvait frapper et dérouter les lecteurs européens, et M. Kundera lui-même. Chez des romanciers africains, latino-américains ou antillais, il n'est pas rare que les personnages soient désignés par des noms qui sonnent comme inhabituels, comiques ou étrangers du point de vue des conventions occidentales. Des noms que nous ne reconnaissons pas comme « possibles » d'exister dans nos vies sociales. Ou alors ils sont empruntés à une certaine société de référence, mais remplissent à l'intérieur de la trame narrative des fonctions plus complexes que celles d'identification ou de désignation pures et simples.

Du côté de la littérature brésilienne, cette procédure onomastique est illustrée par *Macounaïma* (1928), une œuvre canonique ici déjà citée. Tous les personnages du récit portent des noms dotés d'un grand pouvoir symbolique, à commencer par le héros éponyme. D'après Theodor Koch-Grünberg, dont les travaux sur les mythes et les légendes en Amazonie ont servi de source ethnographique à la création de Mário de Andrade, « Macunaïma » signifie, en langue tupi, « grand méchant³⁵³ ». Néanmoins, selon les recherches en cours de Marco Antonio Gonçalves, l'acception de Macunaïma comme « mauvais », tel que la rapporte Koch-Grünberg, mérite d'être réexaminée à la lumière d'autres sources ethnographiques de la mythologie

³⁵¹ M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1995, p. 43-44.

³⁵² *Id.*, p. 44-45.

³⁵³ La définition de Koch-Grünberg apparaît chez Manuel Cavalcanti Proença, qui la reprend dans son étude sur l'œuvre de Mário de Andrade. M. C. PROENÇA, *Roteiro de « Macunaïma »*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1969, p. 344.

Pemon/Kapon, d'où le personnage est tiré. Au départ, Makunaima (avec un K en tant que mythe indigène) était une entité associée à la création du monde, aux rochers de la région de Roraima (Amazonie). Mais la présence de missions adventistes dans la région l'associe au péché, à la méchanceté, à l'opposé du Christ biblique. Dans cette perspective, l'être plein de lascive et de malice qui apparaît dans les travaux de K. Grünberg reflète en réalité le projet de conversion du rapporteur indigène, Akuli, de l'ethnie Taurepang, que de chaman devient prêcheur adventiste. Ainsi, les mythes indigènes servant de base ethnographique à l'œuvre *Macounaïma* sont déjà, à la base, objet d'une extrême complexité, que Macounaïma poursuit et potentialise à son tour dans la littérature³⁵⁴.

La complexité de l'étymologie de son nom se conjugue avec une question essentielle, amplement abordée dans le récit : l'absence de « caractère » du héros, l'ambiguïté déconcertante de ses actions et, par extension, du Brésilien lui-même³⁵⁵. Son antagoniste Venceslau Pietro-Pietra porte lui aussi un nom étymologiquement évocateur de son rôle dans l'intrigue. « Venceslau » signifie en slave « couronné de gloire » et exprime, pour cette raison, l'idée de prospérité et de succès du géant collectionneur de pierres. Ensuite, « Pietro-Pietra » renvoie doublement à la pierre en italien, donc à la *muiraquitã*, l'amulette qu'il détient et que le héros souhaite récupérer. Enfin, l'origine européenne du nom du géant « mangeur de gens » renvoie au rôle de l'étranger, dominateur et colonisateur, dans l'histoire nationale.

Du côté de l'Afrique noire, sont emblématiques de cette pratique onomastique l'écriture du Congolais Sony Labou Tansi et du Mozambicain Mia Couto, dont nous avons examiné les productions précédemment. Comme les personnages de Mário de Andrade, ceux de S. Labou Tansi portent aussi parfois plusieurs noms au fil du récit. Dans *La Vie et demie*, le guide providentiel devient volontairement Ogramoussando Mbil, tandis que Chaïdana changera de noms deux cents quatre fois dans l'histoire. De plus, tous les deux romanciers semblent s'inspirer de figures historiques pour créer leurs personnages. Dans *Macounaïma*, la figure grotesque de Venceslau Pietro Pietra nous fait penser à l'industriel italien Francisco Matarazzo (1854-1937), l'un des plus riches du pays à l'époque de la sortie de l'ouvrage. Dans *Les Yeux du volcan* (1888), de Sony Labou Tansi, le personnage de Mao Zedong est une référence à l'empereur communiste de Chine, tandis que celui de Matsua s'avère être un clin d'œil à André

³⁵⁴ Pour plus de détails sur la complexité de cette source mythique de Macounaïma, cf. M. A. GONÇALVES, « Conférence Makunaima/Macounaïma: mitos, imagens, personagens (um “emaranhado” de etnologia, mitologia, literatura e cinema) », 14 décembre 2021 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9OCLgxY32dA> ; consulté le 26 août 2022).

³⁵⁵ Sur l'identité de Macounaïma, « le héros sans aucun caractère », cf. p. 45-46 de cette thèse.

Grénard Matsua, militant anticolonialiste ayant créé en France une association d'entraide aux anciens tirailleurs africains. En outre, il n'est pas anodin que le héros du récit soit nommé « Colosse ». Selon la définition fournie par le dictionnaire, ce mot désigne une « statue aux dimensions extraordinaires³⁵⁶ » et, par métaphore, renvoie à ce qui est grand et puissant, à un empire politique dans son apogée. Ici précisément, il rend compte d'une ambiguïté historiquement fondée entre l'idéal de bien social et la corruption du pouvoir au centre du roman. Cette ambiguïté est parfaitement incarnée par Colosse qui souhaite à la fois « faire la révolution » (héroïsme) et « vendre de crimes » (avilissement).

Chez le Mozambicain Mia Couto, cette pratique est à tel point expressive qu'il devient difficile de trouver un seul personnage de son œuvre dont le nom ne soit pas le résultat d'un jeu de mots ou d'une déformation poétique du langage.

Je donne des noms aux personnages pour les éloigner de la réalité, pour qu'ils ne soient pas confrontés à l'épreuve de la réalité. Je veux montrer que ces personnages sont irréels, et qu'on ne peut pas demander de la vraisemblance à ces voix multiples qui racontent des histoires³⁵⁷,

déclare l'auteur à propos de sa façon de nommer ses personnages. Prenons le récit *Un Fleuve appelé temps, une maison appelée terre*³⁵⁸ (2002). La trame se déroule sur une petite île imaginaire dans le Mozambique indépendant. À l'exception de Mariano, le protagoniste, les noms des autres personnages ne sont pas moins étranges que cette île enchantée en proie à des événements mystérieux et fantastiques, nommée « Luar-do-Chão » [Clair-de-Lune]. Abstinêncio, son oncle le plus âgé, est l'incarnation d'une « abstention » de vivre. Cette abstention se traduit par la plus grande absence de la vie sociale, du monde et de lui-même, puisqu'il vit reclus, coupé de tout contact humain et ne parlant à personne. En outre, il maigrit symptomatiquement tout au long du récit, comme pour montrer qu'il disparaît, qu'il quitte progressivement la vie de tous les points de vue : « Petit à petit notre oncle plus âgé avait maigri,

³⁵⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/colosse>.

³⁵⁷ Dans l'original : « Eu dou nomes aos personagens de modo a afastá-los da realidade, de modo a que eles não possam ser confrontados com o teste da realidade. Quero mostrar que esses personagens são irreais, e que não se pode pedir verosimilhança a essas vozes múltiplas que contam histórias ». M. COUTO, « A língua portuguesa é um foco de resistência », sur *Dois pontos*, 2013 (en ligne : <https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/mia-couto/>), p. 15.

³⁵⁸ Le roman *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* est sorti en 2002 aux éditions Caminho, à Lisbonne. La traduction en français de Maryvonne Pettorelli date de 2008, aux éditions Albin Michel.

l'air de vouloir s'insubstancier³⁵⁹ ». Au fur et à mesure que son corps perd de la substance, il prend systématiquement les noms de ceux qui meurent, geste évocateur d'un manque (ou d'une pluralité ?) identitaire, mais aussi du vide, de la mélancolie et de la mort qu'il reprend sur soi. Lorsqu'on lui demande pourquoi il procède ainsi, il répond aussitôt : « [c]'est que, comme ça, je crois qu'il n'est jamais mort personne³⁶⁰ ».

Arrêtons-nous encore sur un deuxième personnage du récit, nommé Miserinha [littéralement « petite misère »]. Comme l'indique son nom, cette femme vit une vie misérable. Dépossédée de tous ses biens après la mort de son mari, elle survit en tant que mendiant ; ses habits sont déchirés, sa peau vieillie et rétrécie, sa « posture [est] souffreteuse³⁶¹ », peut-on lire dans le roman. En dépit de la pénurie de son apparence et de sa cécité partielle (elle ne voit qu'une couleur, le gris), Miserinha est munie d'un pouvoir métaphysique comparable à celui de Leda-paupière-de-chouette dans *Pelourinho* : elle entend des voix, voit dans l'au-delà et lit les chemins des hommes à la façon dont ils marchent. Couturière comme notre narratrice Leda, Miserinha coud en transcendant sa limitation physique : derrière ses yeux fatigués, elle voit la grande « vérité » des hommes, leurs souffrances et leurs secrets intimes.

Nous aurions pu nous attarder sur d'autres romanciers du Sud ayant eu recours à cette approche onomastique, mais ces exemples suffisent pour montrer que les deux auteurs de notre corpus ne sont pas partis de rien lorsqu'ils se sont livrés à des inventions similaires. En reprenant la coutume inaugurée par les anciens, relayée par F. Rabelais et enfin reprise par leurs prédécesseurs de part et d'autre de l'Atlantique Sud, Mabanckou et Monénembo ont tous les deux investi leurs personnages de noms profondément significatifs pour la compréhension et l'interprétation de leurs œuvres. Dans *Pelourinho* et *Verre Cassé* en particulier, chaque nom ou surnom est le résultat d'un travail de création qui dévoile un aspect de la trame narrative ou du processus d'écriture. Il en résulte que, dans les opérations de traduction, les discussions au sujet du « nom propre » dépassent largement les questions d'exotisme ou de couleur locale auxquelles la linguistique et la traductologie ont parfois relégué cette catégorie de mots.

En partant d'un examen approfondi de l'anthroponymie dans les textes originaux, nous nous pencherons ensuite sur leur « transfert » au Brésil, compte tenu de la nouvelle configuration sociale, culturelle, politique et littéraire à laquelle ils seront soumis : Que devient

³⁵⁹ M. COUTO, *Un Fleuve appelé temps, une maison appelée terre*, M. Pettorelli (trad.), Paris, Albin Michel, 2008, p. 124.

³⁶⁰ *Id.*, p. 124.

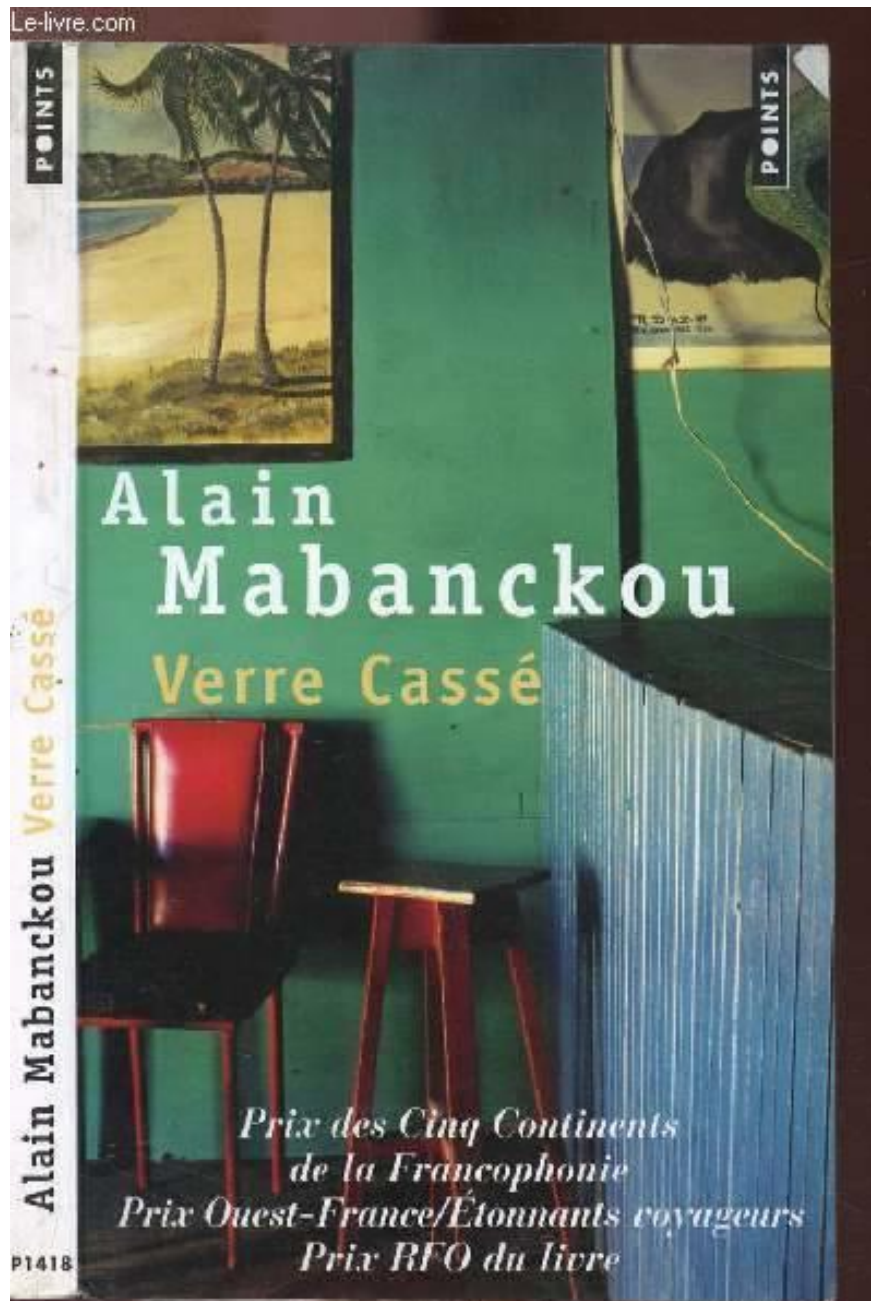
³⁶¹ *Id.*, p. 18.

le narrateur Verre Cassé aux yeux des lecteurs qui le connaîtront comme Copo Quebrado ? Quels décalages de lecture sont en jeu dans une traduction de Leda-paupières-de-chouette comme Leda-pâlpebras-de-coruja ? À vrai dire, même là où le travail du traducteur semble transparent, restreint à un simple « report », force est de constater qu'il n'y a jamais une relation d'équivalence ou de correspondance entre les langues. Les mots ne disent jamais les mêmes choses et il en est ainsi pour les noms propres des êtres fictionnels. Dotés d'un haut pouvoir symbolique, ils produisent des images et des discours tout à fait différents d'un texte à l'autre et c'est précisément sur cette différence – sur cette « équivocation » – que nous allons nous attarder.

Verre Cassé

Comme presque tous les personnages d'Alain Mabanckou, le héros éponyme de *Verre Cassé* présente, en guise de nom propre, un simple surnom. Produit d'une compilation entre une matière commune (le verre) et un qualificatif qui le particularise (cassé), cette appellation rompt d'emblée avec le principe de singularité qu'É. Benveniste attribue à cette catégorie de mots. Lorsque le romancier se sert d'une classe de noms réservés aux « choses » pour nommer un individu censé être « unique », il particularise le commun ou le générique et multiplie son potentiel de signification. Cette multiplicité de sens recouvrant un (sur)nom à l'apparence banal se manifeste de plusieurs points de vue, dès lors qu'on entend parler le personnage qui le porte.

Premièrement, l'image qui saute aux yeux quand on a le livre en mains est celle d'un bar. Et pour cause : la couverture du roman publié aux éditions du Seuil présente au premier plan le dessin d'un comptoir vide devant lequel s'alignent une chaise et un tabouret. En haut de l'image, les parties inférieures de deux tableaux affichés aux murs offrent une vue entrecoupée d'une plage et d'un serpent ; un fil électrique au-dessus du comptoir vient ajouter une certaine touche d'improvisation, voire de précarité au décor.

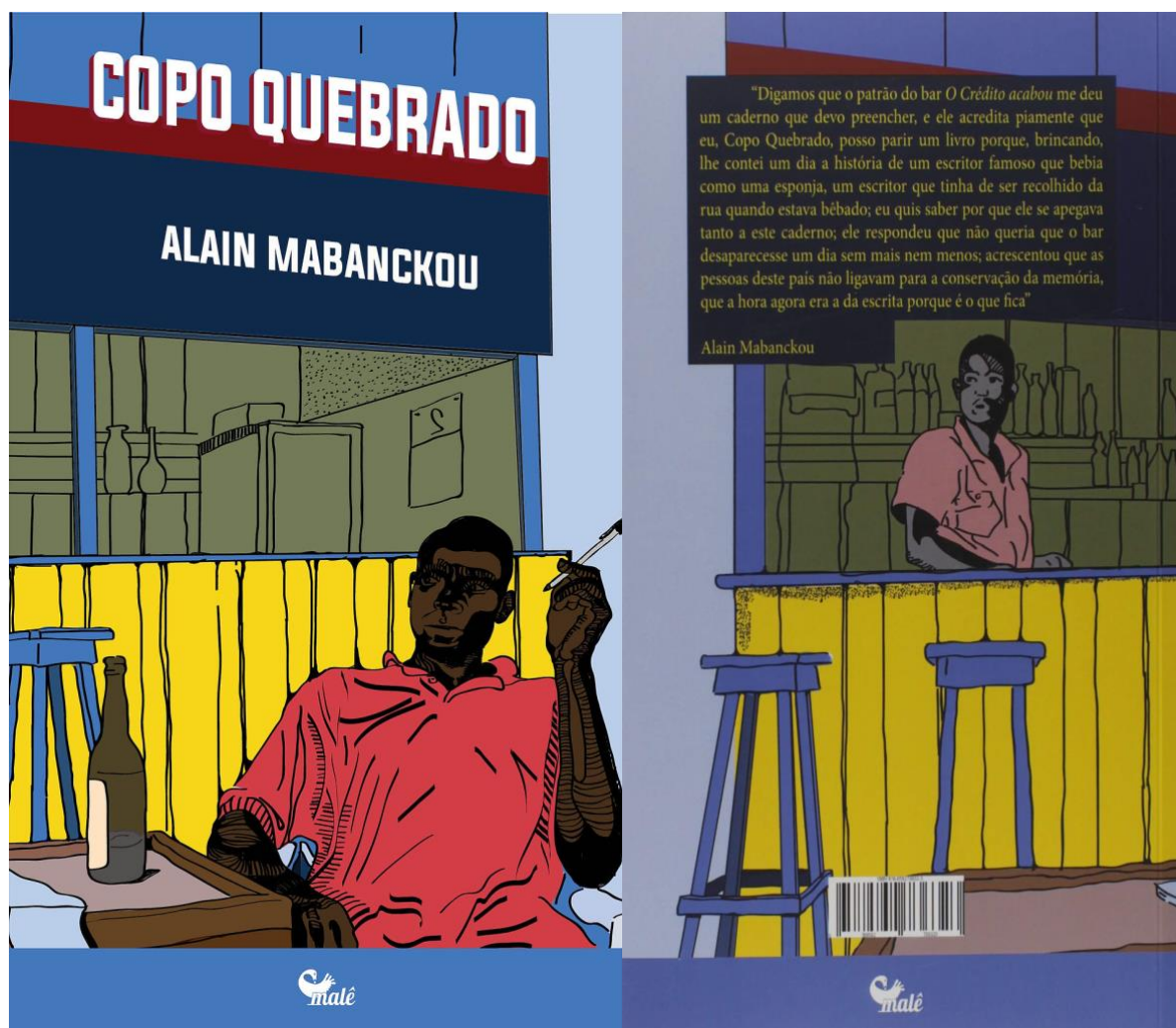


Il peut être intéressant de comparer cette couverture à la touche pittoresque avec celle de *Copo Quebrado* parue aux éditions Malê en 2018. Créée en 2015 à Rio de Janeiro, cette maison d'édition indépendante est exclusivement tournée vers des auteurs afro-brésiliens, africains et de la diaspora, comme l'indique son catalogue en ligne³⁶². Le nom adopté par la maison d'édition ne pourrait être plus symbolique de sa ligne éditoriale. Nous avons vu que

³⁶² « Malê Editora | Literatura afro brasileira », s. d. (en ligne : <https://www.editoramale.com.br> ; consulté le 21 avril 2022). À ce jour, trois romans d'Alain Mabanckou ont été publiés aux éditions Malê : *Mémoires d'un porc-épic* (2006), *Verre Cassé* (2005) et *Black Bazar* (2009), tous les trois traduits par Paula Nogueira de Sousa Dias en 2018.

« Malê » est le nom sous lequel s'est fait connaître la plus grande révolte d'esclaves musulmans à Bahia, en 1835. En reprenant ce nom aujourd'hui devenu un symbole de résistance dans les mouvements noirs au Brésil, la maison d'édition s'engage en faveur d'une plus grande diversité d'acteurs sur la scène littéraire nationale.

Tandis que dans l'édition de poche du Seuil, l'absence de détails et de personnes soulignait la simplicité (et le pittoresque) du décor, ici la vision plus élargie et détaillée de l'ensemble de la scène fournit des indices substantiels sur la trame du récit et ses personnages. L'illustration est en soi assez narrative : on retrouve un dessin en grandes dimensions d'un homme noir attablé devant un comptoir de bar, une plume à la main, en train de regarder sa bouteille d'un air méditatif. La scène continue sur la quatrième de couverture où figure, du côté opposé du comptoir, un autre homme noir debout de profil, le regard posé vers l'extérieur de l'établissement. Ainsi, au-delà du motif commun (le comptoir), ces deux couvertures relèvent de choix éditoriaux très différents : d'un côté, l'origine africaine de l'œuvre est subtilement cernée par l'aspect local d'un bar de quartier, configurant un éventuel dépaysement ; de l'autre, cette origine est doublement suggérée (couverture et quatrième de couverture) par la présence de personnages noirs et elle peut traduire une politique d'affirmation identitaire qui oriente la publication du livre.



Relié aux informations fournies par la couverture, le nom « Verre Cassé » acclimate les (futurs) lecteurs dans une ambiance « éthylique » dès lors qu'ils posent les yeux sur le roman. Il faut dire d'abord que le rapprochement entre « verre » et « alcool » correspond à une métonymie bien connue de la langue française, consistant à remplacer le contenu de ce qu'on boit (l'alcool, précisément) par son contenant (le verre). En partant de ce raccourci couramment employé pour parler d'(un verre d')alcool, on peut comprendre « Verre Cassé » comme une référence au bar où l'écrivain pocharde boit et rédige son manuscrit. Dans la traduction, cette atmosphère alcoolisée s'amplifie grâce aux éléments de la couverture et au signe *copo* qui, en portugais, ne peut que renvoyer au récipient dans lequel on boit, ou à son contenu.

Si l'alcool est une composante essentielle de la personnalité du narrateur, l'écriture l'est tout autant. La fusion entre boire et écrire s'établit dès lors qu'il raconte comment il a entrepris,

entre un verre et l'autre, « d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux³⁶³ ». Verre Cassé boit en écrivant ou écrit en buvant, l'essentiel étant de savoir qu'il écrit et boit à la fois et que ces deux activités deviendront indissociables sous sa plume.

« tu sais, je me souviens d'une de nos conversations où tu me parlais d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, c'est quoi déjà son nom », je n'ai pas répondu, et il a enchaîné « eh bien, depuis notre discussion, je me dis que peut-être que si tu t'es mis à boire c'était pour suivre l'exemple de cet écrivain dont le nom m'échappe, et quand je te vois aujourd'hui, je me dis que tu as quand même une gueule pour ça, en plus tu te moques de la vie parce que tu estimes que tu peux en inventer plusieurs et que toi-même tu n'es qu'un personnage dans le grand livre de cette existence de merde, tu es un écrivain, je le sais, je le sens, tu bois pour cela, tu n'es pas de notre monde, y a des jours où j'ai l'impression que tu dialogues avec des gars comme Proust ou Hemingway, des gars comme Labou Tansi ou Mongo Beti [...] »³⁶⁴

Arrêtons-nous sur l'anecdote de l'écrivain qui « boit comme une éponge » mentionnée pour la deuxième fois dans le récit³⁶⁵. Le narrateur l'a racontée en premier, mais c'est le patron du bar qui la reprend pour l'encourager à écrire et, plus largement, pour lui attribuer l'identité d'écrivain que lui, Verre Cassé, ne revendiquera jamais. À vrai dire, cet apparent refus fait aussi partie de son jeu. S'il acceptait cette étiquette, il lui faudrait maîtriser ou contrôler ce qu'il écrit et comment il le fait, ou bien s'engager vis-à-vis de la littérature, afficher une posture morale d'intellectuel qu'il repousse catégoriquement en faveur de sa « liberté³⁶⁶ ». En revanche, la dépendance à l'alcool qu'il revendique à tout moment peut constituer un mode de résistance, une façon d'esquiver le « sérieux » du métier et de se débarrasser de toute prétention littéraire. Il reste juste un « soulard » et c'est en tant que tel qu'il fait de la littérature. Cette attitude lui permet de subvertir l'idée que l'on se fait d'un « grand » écrivain : au fin fond d'un bar de quartier au fin fond du Congo, la plume d'un être marginalisé « s'universalise » et dialogue avec les grands écrivains de l'ère moderne qui, quant à eux, sont consolidés dans leurs rôles.

³⁶³ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 194.

³⁶⁴ *Id.*, p. 195.

³⁶⁵ Elle apparaît d'abord au moment où le narrateur se présente aux lecteurs, au tout début du récit, lorsqu'il nous rapporte une discussion avec L'Escargot Entêté : « en plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, un écrivain qu'on allait même ramasser dans la rue quand il était ivre ». *Id.*, p. 11.

³⁶⁶ Cf. p. 121-122 de cette thèse.

Il faut reconnaître qu'en se déclarant ivrogne et jamais écrivain – il « griffonne³⁶⁷ » dans un cahier, c'est tout –, notre narrateur revisite une vieille thématique de la littérature occidentale. Déjà dans l'Antiquité, Horace vantait les avantages de l'ébriété dans ses *Épîtres*. En s'adressant à Mécène, il affirme que « nul poème ne peut plaire longtemps, ne peut vivre, s'il a pour auteur un buveur d'eau³⁶⁸ ». À Torquatus, un autre interlocuteur de ses lettres fictives, le poète latin déclare que l'ivresse

tire du cœur les plus secrètes pensées ; elle met la jouissance à la place de l'espoir ; elle entraîne au combat le lâche ; elle soulage le cœur du poids de ses inquiétudes ; elle donne tous les talents. Quel buveur n'a trouvé l'éloquence au fond d'une large coupe ? quel est le malheureux dont au sein de la misère le vin n'ait éclairci le front³⁶⁹ ?

Le dévoilement de nos vérités profondes, les joies de la débauche, le courage, le soulagement, l'« éloquence » et « tous les talents » sont des qualités globalement incarnées par la figure de l'écrivain telle qu'on l'a construite en Occident. Dans une certaine mesure, l'idée que l'alcool libère et potentialise la création peut renvoyer à la liberté dont est censé jouir l'écrivain par la nature de son métier. Selon cet imaginaire associant alcool et littérature, le fait de boire libère le sujet d'un état de contrôle social du corps et de l'esprit, pour donner libre cours à son activité créatrice. C'est dans ce monde différencié des écrivains que L'Escargot Entêté inscrit Verre Cassé en lui disant qu'il a une « gueule pour ça ». Le personnage parle ici des talents littéraires de son ami et client, mais le mot qu'il emploie n'est pas choisi au hasard. « Gueule » désigne à la base la bouche ou le museau des animaux et, dans un registre familier, aussi le visage des êtres humains. Il s'agit alors d'une référence à sa « tête » d'écrivain, mais aussi à sa « bouche » de soulard. Ce jeu de mots basé sur le double-sens du mot « gueule » tend à disparaître dans « penso que tem jeito para isso » de la traduction, où la locution « ter jeito para » correspond à quelque chose comme « être doué pour ». Il n'empêche que la solution trouvée préserve l'ambiguïté du discours de L'Escargot Entêté : la formule, assez neutre, peut évoquer le penchant à la fois littéraire et éthylique de notre narrateur :

“sabe, me lembro de uma de nossas conversas em que você me falava de um escritor famoso que bebia como uma esponja, qual é mesmo o seu nome”, eu não respondi, e ele

³⁶⁷ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁸ HORACE, *Oeuvres d'Horace*, H. J. G. Patin (trad.), Paris, Charpentier, 1866, vol. 2/2, p. 305.

³⁶⁹ *Id.*, p. 231.

encadeou “pois bem, desde a nossa conversa, tenho pensado que talvez se você começou a beber foi para seguir o exemplo desse escritor cujo nome me escapa, e quando te vejo hoje, penso que tem jeito para isso, além do mais você tira sarro da vida porque estima que pode inventar outras e que você mesmo não passa de um personagem no grande livro dessa existência de merda, você é um escritor, sei disso, o sinto, você bebe por isso, você não é desse mundo, tem dias que tenho a impressão de que você dialoga com caras como Proust ou Hemingway, caras como Labou Tansi ou Mongo Beti [...]”³⁷⁰

Ce qui serait alors la source de la marginalisation du personnage devient l’attestation de son génie, son inscription dans une tradition littéraire consolidée depuis l’Antiquité. La piste de cette filiation est lancée par l’« écrivain célèbre qui buvait comme une éponge ». De qui s’agit-il au juste ? Nous ne le ne savons pas car son nom « échappe » à L’Escargot Entêté et Verre Cassé garde le silence à son sujet. Cette omission nous semble d’autant plus stratégique qu’elle laisse ouvert un large éventail de possibilités. En effet, plusieurs générations littéraires ont nourri le mythe du génie alcoolique. Dans le XIX^e siècle, l’alcool est un élément constitutif de l’*ethos* des « poètes maudits ». Rejetant les valeurs bourgeoises de leur société, ces poètes ont mené une vie dissolue et autodestructive poussée parfois au suicide (choix entrepris d’ailleurs par notre narrateur). L’idée d’une ivresse poétique apparaît avec force dans l’œuvre d’Edgar Allan Poe, Paul Verlaine ou Arthur Rimbaud, pour ne citer que quelques noms représentatifs de cette époque que la critique a appelé « romantique³⁷¹ ».

Il ne faut pas oublier Charles Baudelaire qui dans son essai « Du vin et du haschisch », paru dans *Les Paradis artificiel* (1851), fait l’éloge du vin en le désignant comme un « dieu mystérieux caché dans les fibres de la vigne » à l’origine de « profondes joies³⁷² ». Autrefois explorée sous l’angle de la mélancolie, cette thématique gagnera un nouveau souffle sous la plume d’écrivains et des poètes du siècle suivant. William Faulkner, Charles Bukowski, F. Scott Fitzgerald, James Joyce, Ernest Hemingway, Malcolm Lowry et, dans l’aire francophone, Antoine Blondin, sont quelques figures littéraires réputées par leur propension à l’alcool. La plupart d’entre eux ont très fréquemment évoqué la question tantôt comme objet littéraire tantôt comme moteur de leur processus créatif. « Aucun de mes personnages ne boit pour se saouler mais plutôt pour changer les couleurs de la vie³⁷³ », lit-on dans l’épigraphe de A. Blondin à

³⁷⁰ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 138-139.

³⁷¹ Sur ces « poètes maudits », cf. *Les poètes maudits* (1888) où Paul Verlaine rend un hommage à quelques-unes de ces figures qu’il fréquentait personnellement. P. VERLAINE, *Les Poètes maudits*, Paris, L. Vanier, 1900.

³⁷² C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, Y. Florenne (éd.), Paris, Librairie générale française, 1972, p. 28.

³⁷³ R. BASTIDE, J. CORMIER et A. BLONDIN, *Alcools de nuit*, Paris, Michel Lafon, 1988, cf. la quatrième de couverture.

Alcools de nuit (1988), ouvrage qu'il coécrit avec les journalistes Roger Bastide – homonyme du sociologue que nous citons précédemment –, et Jean Cormier sur leurs « ivresses mémorables ».

Le mythe du génie alcoolique est ainsi incorporé par Verre Cassé, jusqu'au nom qu'il porte. En suivant l'exemple d'un écrivain célèbre réputé pour son alcoolisme (dont le modèle référent importe peu), le narrateur ne se rapproche pas de quelqu'un de précis, mais de toute une tradition reliant alcool et littérature. Certes, le modèle archétypal qu'il s'approprie ne change pas d'un espace à l'autre, d'une langue à l'autre, d'autant moins qu'elle est à la base de notre littérature moderne occidentale. Mais tout en demeurant le même, il peut être réinvesti de nouveaux exemples selon l'histoire culturelle et littéraire du pays dans lequel il est envisagé.

Au Brésil, les références qui viennent s'ajouter à l'élaboration de ce mythe amplement consolidé dans la littérature mondiale prennent toute leur ampleur dans le Modernisme. L'alcool sera un thème de prédilection des poètes désireux de poser les bases identitaires de la littérature nationale et qui, pour ce faire, s'ouvrent à la vie prosaïque du peuple. « Heureusement qu'il y a l'alcool dans la vie³⁷⁴ », écrit le poète Manuel Bandeira en proie à ses souvenirs de carnaval dans son poème « Na boca » (« Dans la bouche »), extrait du recueil *Libertinagem* publié en 1930. La même année, Carlos Drummond de Andrade publiait *Alguma poesia*, où figurent les vers de son célèbre « Poema de sete faces » (« Poème de sept faces ») : « Je ne devrais pas te le dire / mais cette lune / mais ce cognac / nous bouleversent en diable³⁷⁵ ». Parmi les écrivains brésiliens qui prendront le relais de ce « breuvage enivrant » dans les générations suivantes, nous ne pourrions pas oublier Vinícius de Moraes, poète et musicien qui aurait déclaré que le whisky, sa boisson de prédilection, « est le meilleur ami de l'homme, c'est le chien embouteillé³⁷⁶ ». C'est aussi l'occasion d'évoquer l'œuvre de Hilda Hilst, figure majeure de la poésie moderniste, dont la série de poèmes *Alcólicas* [alcooliques] – originairement publiée en 1990 (Maison du vin) et, ensuite, dans le recueil *Desejos* [Désires] en 1992 (Pontes) – tisse un dialogue avec la « Vie liquide », métaphore entre autres de l'eau de vie. Il est clair

³⁷⁴ Dans l'original : « Dor daquilo que não se pode fazer / Felizmente existe o álcool na vida ». M. BANDEIRA, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967, p. 261.

³⁷⁵ C. DRUMMOND DE ANDRADE, *Mort dans l'avion & autres poèmes*, A. Witkowski (trad.), Paris, Chandeigne, 2004, p. 25. Dans l'original : « Eu não devia te dizer / mas essa lua / esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo ». C. DRUMMOND DE ANDRADE, *Poesia até agora*, São Paulo, J. Olympio, 1948, p. 9.

³⁷⁶ Cette phrase devenu célèbre qu'aurait prononcé Vinícius de Moraes se retrouve dans un enregistrement audio qui intègre le documentaire lui rendant hommage « Vinícius de Moraes », de Miguel Faria Junior, sorti en 2005. *Vinicius de Moraes*, documentaire, 1001 Filmes Ltda., 2005, 120m.

dans ses vers que le fait de boire lui épargne la médiocrité de la vie et, en même temps la mène dans la profondeur de son être :

Bebendo, Vida, invento casa, comida
E um mais que se agitanta, um Mais
Conquistando um fulcro potente na garganta
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me. Sou menos
Quando não sou líquida³⁷⁷.

La liste d'auteurs lusophones enclins au « verre » d'alcool est loin de s'arrêter là, mais ces exemples suffisent largement pour illustrer notre analyse : le corpus qui risque d'être mobilisé par les lecteurs de *Copo Quebrado* n'est pas forcément celui des lecteurs ayant lu le roman dans la version originale. La figure de l'écrivain porté sur l'alcool est en quelque sorte « acclimatée » dans une tradition littéraire non envisagée par le texte-source. À l'inverse, les références littéraires de l'original ne sont pas transparentes dans la traduction. C'est bien le cas des auteurs cités à la fin de l'extrait. Si Marcel Proust et Ernest Hemingway jouissent d'une réception significative au Brésil, ce n'est pas le cas de S. Labou Tansi et Mongo Beti. Pas traduits et peu étudiés dans les milieux universitaires, ces deux piliers des littératures africaines et francophones demeurent pratiquement méconnus du grand public brésilien. Aucune opération de traduction ne pourrait donc éviter ces pertes et ces gains de sens. Il s'agit d'un phénomène inévitable à la traduction, mais qui s'avère particulièrement récurrent pour celle de *Verre Cassé*, compte tenu des dialogues tissés avec des auteurs venus d'horizons littéraires divers.

C'est précisément dans la dimension dialogique, plus proprement intertextuelle, de sa plume que nous retrouvons le deuxième sens du nom Verre Cassé. Polysémique en français, le signe « verre » désigne la matière transparente, à la fois solide et cassante, à partir de laquelle on fabrique des objets comme le « verre » récipient. De ce point de vue, l'image d'une profusion de particules d'un verre en train de se casser peut représenter une écriture intertextuelle qui se (dé)compose dans un mélange de styles, de voix, de tons et de registres. Autrement dit, la formule « Verre Cassé » peut aussi être mimétique du processus d'élaboration romanesque de

³⁷⁷ « En buvant, Vie, j'invente une maison, une denrée / Et un Plus qui s'agite, un Plus / À conquérir un puissant pivot dans la gorge / Un fouet, une flemme, un chant. Aimez-moi. Je suis moins / Lorsque je ne suis pas liquide ». H. HILST, *Do desejo*, Campinas, Pontes, 1992, p. 95.

Mabanckou. La métonymie est alors double, entre le contenu (l'alcool), le contenant (le récipient), mais aussi la matière (la substance cassante).

Outre que la métonymie du bar ou la métaphore de l'écriture du roman, Verre Cassé est aussi révélateur de la détresse, de la déchéance du personnage qui porte ce (sur)nom. Cette déchéance apparaît bien plus clairement dans les « derniers feuillets » de son cahier, là où, après s'être attardé sur les histoires tragi-comiques des autres clients du bar, il raconte enfin sa propre vie. D'habitude « drolatique », sa plume acquiert alors une touche de mélancolie, comme si le narrateur voulait solliciter autre chose que le rire de son lecteur « indiscret » :

mais il est vrai que j'écris dans un cahier, j'ignore qui d'autre pourrait le lire, et ce lecteur indiscret ne saura rien de tout ça s'il n'est pas de notre sérail, et il se demandera bien ce qui m'était arrivé à moi, il se dira « c'est bien de parler des autres, c'est bien de manger son poulet-bicyclette assis dans un coin, c'est bien tout ça, mais que t'est-il arrivé à toi, Verre Cassé, parle-moi de toi, dis-moi tout, ne tourne pas en rond, confesse-toi », donc il faut bien que je parle de moi aussi, il faut que le lecteur indiscret sache un peu pourquoi je suis tombé si bas sans parachute, il faut qu'il sache pourquoi je passe maintenant mon temps ici, que ça ne soit plus un vide dans son esprit, lui à qui je ne cesse de répéter que je suis un fossile de ces lieux³⁷⁸

Il est notable qu'au moment où Verre Cassé s'apprête à parler de soi même, il fasse appel à son lecteur « indiscret ». Nous le savons, le lecteur indiscret est une sorte de tiers-lecteur. Il lit ce qu'il n'est pas censé lire : le contenu d'une lettre, d'un journal, d'un message dont il n'est pas le destinataire. Dans la littérature, il exerce un certain voyeurisme vis-à-vis du narrateur ou même de l'auteur de l'œuvre. Parfois, celui-ci l'invite à pénétrer son intimité ; parfois, au contraire, il crée des stratégies pour s'en protéger. Nous pourrions évoquer à titre d'exemple les pseudonymes que s'inventait Stendhal dans ses lettres et dans son journal pour égarer ce type de lecteur d'une éventuelle dimension autobiographique de son œuvre³⁷⁹. Quant au cahier dont se sert notre narrateur, il s'avère un support aussi personnel qu'un journal ou une correspondance. Dès lors qualifier son lecteur d'« indiscret » est une façon de donner un ton plus intime ou confessionnel à son discours narratif, d'indiquer que son intimité va être dévoilée.

³⁷⁸ A. MABANCKOU, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 154-155.

³⁷⁹ Béatrice Didier voit en la figure de ce « lecteur indiscret » dans le journal intime de Stendhal un portrait du père de l'auteur : « Le lecteur du journal est [...] nettement masculin, goguenard, méprisant, tel que Stendhal se représentait son propre père ». B. DIDIER, *Stendhal autobiographe*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 97.

Mais ce n'est pas tout. Le lecteur indiscret est aussi quelqu'un d'inconnu dont l'auteur n'a aucune connaissance, aucun contrôle. Peut-être est-il un étranger qui souhaite se faufiler dans le « sérail » de l'écrivain ? Si c'est le cas, Verre Cassé l'avertit d'emblée qu'il ne « saura rien de tout ça ». Mais on s'en doute bien, c'est plutôt Verre Cassé qui n'a pas la moindre idée de l'identité de son lecteur présumé. C'est pourquoi il s'enquiert de son origine, lui attribue des paroles, formule les questions qu'il lui aurait posées et va jusqu'à imaginer comment il lira son cahier, les effets que ce cahier, métaphore de son écriture, lui aurait suscités. À vrai dire, le dialogue que le narrateur entreprend avec son potentiel lecteur fonctionne comme un jeu de miroir : épris qu'il est des divagations sur la portée de son œuvre, il ne parle pas de l'Autre, mais de lui-même et, ironiquement, de l'image de l'écrivain qu'en apparence il réfute. Dans une certaine mesure, le lecteur indiscret incarnerait l'imprévisible de la littérature elle-même. Non pas tant parce que l'auteur ne connaît pas ses lecteurs, mais parce qu'il sait qu'une fois entre les mains de ceux-ci, l'œuvre existe véritablement, et ne lui appartient plus. Qu'ils soient congolais, brésiliens ou français, les lecteurs « indiscrets » chercheront d'infinis « secrets » cachés dans les non-dits, les implicites, les sous-entendus du texte et, ce faisant, ils participent activement à la construction de l'œuvre. C'est là aussi leur part d'« indiscrétion ». D'ailleurs, le passage en portugais contenant la mention à l'écrivain indiscret nous donne une bonne mesure de la dimension incontrôlée ou imprévisible de l'œuvre, selon les lectures qu'elle reçoit.

mas é verdade que escrevo em um caderno, ignoro quem mais poderia lê-lo, e esse leitor indiscreto não saberá nada sobre tudo isso se não for um conhecido nosso³⁸⁰,

dit le narrateur dans *Copo Quebrado* et il est fort probable qu'un lecteur brésilien l'associe à Machado de Assis, cet auteur qui dans toute sa production romanesque ne cesse d'interpeler son lecteur en le qualifiant d'indiscret. Dans les chroniques écrites pour « A Semana » (La Semaine), un journal de Rio de Janeiro de la fin du XIX^e siècle, Machado de Assis intègre son lecteur au jeu narratif comme s'il en était un personnage. C'était là une façon de s'immiscer dans l'exercice de lecture en vue de dérouter son public, de brouiller les perspectives et de lancer d'autres possibilités d'interpréter son œuvre.

Revenons à l'histoire que s'apprête à raconter Verre Cassé dans ses « derniers feuillets » car elle nous fournit une autre dimension de son nom. Avant de connaître sa vie en détails, les

³⁸⁰ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 113.

lecteurs sont en mesure de déduire qu'il s'agit d'un homme ayant atteint le point le plus bas de son existence :

j'ai commencé à être l'un des clients les plus fidèles du Crédit a voyagé l'année où on m'a radié de l'enseignement, je consolidais mes relations avec L'Escargot entêté ; j'étais devenu un meuble de la maison³⁸¹

Cet extrait montre bien l'effondrement social et psychique du personnage, mais aussi l'idée de fragilité qu'il sous-tend. À l'image d'un verre tombé qui se casse en mille morceaux, le narrateur finit sa vie en lambeaux, en miettes. Matériau transparent qui se casse et peut blesser, le « verre » synthétise la douleur de quelqu'un qui a tout perdu et, pour cette raison, habite nuit et jour dans un bar en guise de maison. « Fossile des lieux », « meuble de la maison », autant de métaphores qui indiquent qu'il a pris racine au « Crédit a Voyage ». À vrai dire, il n'en est pas seulement un client assidu, son identité est façonnée et constituée dans et par ce bar, l'endroit par excellence des chômeurs, des gens sans occupation, sans position, bref, de ceux qui sont relégués aux marges de la société. De ce point de vue, le nom qu'il porte constitue un signe permanent de l'exclusion sociale qui définit et caractérise son existence. Il condense la vulnérabilité psychique et matérielle de ce personnage qui se déchire, se blesse et ne peut se recomposer ou être réparé, comme le lui précise le personnage de la Cantatrice chauve :

« [...] en plus tu vas tomber par terre comme je te vois là, waiiihh, combien de litres tu comptes dans ton ventre comme ça, papa » et moi je dis que j'ai pas encore bu, que depuis ce matin j'ai pas bu une seule goutte d'alcool, et je ris en débitant ce mensonge gros comme une résidence secondaire d'un dictateur africain, mais je sais qu'elle ne me croit pas, puisqu'elle me dit « est-ce que tu as déjà vu un soûlard dire qu'il a bu, hein, jamais de la vie, papa, y a d'ailleurs une chanson qui dit "*momeli ya massanga andimaka kuiti té marna*" », je n'ai jamais écouté cette chanson, elle me dit que c'est une chanson de l'orchestre Tout-Puissant OK Jazz, un groupe mythique du pays d'en face³⁸²

La déchéance de Verre Cassé acquiert dans ce passage une dimension très imagée. Au fil des propos de la vendeuse de brochettes, on comprend que son interlocuteur se tient à peine debout : lorsqu'elle crie « waiiihh », c'est qu'il est en train de tomber tant il est ivre. Cette

³⁸¹ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 191.

³⁸² *Id.*, p. 204.

narration simultanée situe Verre Cassé au moment présent de son énonciation et rend toute la scène particulièrement théâtrale, nous donnant l'impression qu'il vit les aventures de son récit en même temps qu'il les écrit. Dans la traduction de ce passage en portugais, l'effet de simultanéité est tout à fait préservé et on retrouve là aussi l'image précise de la chute du personnage. Il y a même une touche de comique qui n'existait pas dans l'original, mais qui fonctionne parfaitement dans la scène. C'est grâce à l'expression « cair duro » qui n'est pas exactement « tomber par terre », mais plutôt « tomber raide », sans aucune souplesse dans le mouvement :

além disso você vai cair duro no chão do jeito que estou te vendo, uoooo, quantos litros você tem na tua barriga assim, papai”, e eu, eu disse que ainda não bebi, que desde hoje cedo não bebo uma só gota de álcool, e dou risada ao contar essa mentira grosseira, como uma residência secundária de um ditador africano, mas sei que ela não acredita nisso já que me diz “será que você já viu um bebum dizer que bebeu, hein, nunca na vida, papai, tem aliás uma música que diz ‘*momeli ya massanga andimaka kuiti té marna*’, eu nunca escutei essa música, ela me diz que é uma música da orquestra Toda Poderosa Ok Jazz, um grupo mítico do país vizinho³⁸³

Verre Cassé compare le « gros » mensonge qu'il raconte à son interlocutrice aux « résidences secondaires » des dictateurs africains. Cette comparaison inusitée suscite sinon le rire, au moins le sourire des lecteurs avertis qui partagent avec lui la connaissance d'une certaine culture politique concernant les dirigeants politiques de nombreux pays africains. Les présidents des pays occidentaux, européens pour la plupart, peuvent aussi avoir des « résidences secondaires » – des maisons de vacances ou de loisirs, pour des périodes de courte durée, selon la définition de l'Insee³⁸⁴. Toutefois, ceux d'Afrique noire sont réputés posséder des palais luxueux acquis avec l'argent public³⁸⁵. Mabanckou a donc recours à l'humour pour tisser une critique des pouvoirs publics de la postindépendance marqués par des régimes dictatoriaux et des pratiques de corruption.

³⁸³ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 145.

³⁸⁴ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1293206>.

³⁸⁵ La presse française et plus largement francophone relaye sans cesse des cas de « biens mal acquis » des dirigeants africains. On y lit que le président du Congo Brazzaville, Denis Sassou-Nguesso, dispose d'un palais et de nombreuses infrastructures dans son village natal, à Oyo, au nord de Brazzaville, ainsi qu'une villa en Espagne ; Paul Biya, président du Cameroun, possède, quant à lui, un château à Genève, dans la région du Mont-Blanc ; le président de Côte d'Ivoire, Alassane Ouattara, une villa à Mougins, près de Cannes, et ainsi de suite. D. SARAH, « Biens mal acquis en Afrique : “Ces affaires révèlent l'absence de mue démocratique” », sur *L'Obs*, s. d. (en ligne : <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20181108.OBS5065/biens-mal-acquis-en-afrique-ces-affaires-revelent-l-absence-de-mue-democratique.html> ; consulté le 4 octobre 2021).

L'image des autocrates africains noyés dans des scandales de corruption circule aussi dans l'imaginaire brésilien, la critique arrive donc indemne dans la traduction, mais à quelques détails près. Dans l'original, le qualificatif « gros » utilisé par le narrateur pour définir son mensonge renvoie à l'opulence des dictateurs mentionnés, ce qui n'est plus le cas de *grosseira*, adjectif qu'en portugais acquiert un tout autre sens. Dire d'un mensonge qu'il est « grossier » signifie simplement qu'il est exagéré, un mensonge à tel point mal raconté qu'il devient invraisemblable. Il y a donc un changement de ton qui donne une autre dimension à l'ironie dans le passage.

Toujours est-il que la scène décrite plonge les lecteurs brésiliens dans un certain décor qui n'est pas tout à fait inconnu, et que d'aucuns appelleraient « africaine » : la vendeuse de brochettes crie dans la rue à la vue de son client alcoolique, dont les plaisanteries puisent dans l'histoire politique commune à plusieurs pays récemment indépendants du continent. Parmi ces représentations généralisantes de l'Afrique noire, la chanson évoquée à la fin de l'extrait est précisément congolaise. Comme l'explique la Cantatrice chauve, « momeli ya massanga andimaka kuiti té marna » sont les paroles d'une chanson du groupe de rumba Tout-Puissant OK Jazz³⁸⁶. Il est révélateur que le romancier transcrive ce morceau en lingala, langue parlée au Congo Brazzaville, où le roman se déroule, et au Congo Kinshasa, le « pays d'en face ». Bien que les paroles soient traduites pour les lecteurs non congolais de son œuvre, on peut penser que Mabanckou s'adresse particulièrement aux locuteurs de cette langue, comme lui, familiarisés avec ce groupe de grand succès dans ce qui était à l'époque le « Congo Belge », plus tard nommé Zaïre, aujourd'hui la République démocratique du Congo. En outre, la transcription de ces paroles reconstitue l'ambiance de bar-dancing qui s'est popularisée dans ces deux pays à partir des années 1950, lorsque surgissent des orchestres de rumba congolaise³⁸⁷ pour animer les soirées dans les milieux urbains, à la périphérie des villes, dans les bars des quartiers populaires.

³⁸⁶ Créé en 1956, le groupe Tout-Puissant OK Jazz est constitué de musiciens brazzavillois et des Kinois (de Kinshasa) et tient son nom d'un bar de même nom situé à deux rues de l'avenue du prince Baudouin, reliant le quartier des indigènes à celui de la ville blanche, Kinshasa. Avec d'autres groupes d'orchestre comme Les Bantous et l'Africain Jazz, le groupe Tout-Puissant OK Jazz a connu un succès remarquable dans les années 1960 et 1970 et, depuis, est devenu emblématique de la « musique congolaise » jusqu'à la génération de Papa Wemba et des « sapeurs ». Pour plus de détails, cf. les travaux de Sylvain Bemba : S. BEMBA, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1984, p. 127.

³⁸⁷ Née au cours du XIX^e siècle à Cuba, la rumba aura une grande postérité au Congo après les indépendances. Grâce aux flux et reflux culturels entre l'Afrique et l'Amérique, plus précisément Cuba, le berceau de ce genre musical, plusieurs orchestres de rumba voient le jour à Brazzaville et à Kinshasa, notamment le groupe Tout Puissant Ok Jazz. *Id.*, p. 127.

Plus encore, « Verre cassé » correspond au titre d'une chanson du groupe cité, le Tout-Puissant OK Jazz. Composée par le musicien Simaro, de son vrai nom Massiya Lutumba Ndomanueno, la chanson intègre l'album *Maya*, sorti en 1969, et se compose presque entièrement en lingala, dont voici un extrait de la traduction :

Dix ans de silence, et aujourd'hui
Tu me donnes raison au fond de ton cœur
Je t'avais prévenu de ne pas partir
Je ne voulais pas rompre avec toi
Aujourd'hui c'est (l'amour) qui est devenu
Un verre cassé sans réparation
Je t'ai suppliée de rester
Tu m'as pas écouté³⁸⁸

La chanson parle d'un amour ancien, perdu, mais encore vivant, donc d'une souffrance prenant la forme d'un « verre cassé sans réparation », selon les vers du poète Lutumba Simaro. « [A]-t-on jamais vu un verre cassé être réparé³⁸⁹ », s'interroge à son tour le narrateur du roman de Mabanckou. Dans les deux cas, le verre cassé transmet l'idée de l'irréparable. À l'image d'un verre brisé, ils se cassent tous deux en mille morceaux et se trouvent irrémédiablement blessés, ne pouvant plus être « réparés ». Dans le blog que l'auteur a tenu dans les premières années de sa carrière littéraire, on retrouve un hommage au chanteur et à son œuvre musicale, en particulier à sa chanson « Verre cassé » :

il y a une chanson intitulée Verre cassé (oui, je sais, je sais !). Très belle chanson. Paroles émouvantes. Sans doute le plus beau chant d'amour congolais. C'est du Simaro bien « romancé ». Simaro ? Artiste hors pair. Guitariste hors norme. Compositeur virtuose. Le génie et l'émotion de ses compositions lui ont valu le juste titre de « Poète ». Verre cassé ?

³⁸⁸ Dans l'original en lingala, selon la traduction d'Abel Kouvouama : « Dix ans de silence oh, / Lelo opesi nga raison na se ya motema en / Na bondelaki yo mingi. Ebongaki oyokela ngai / Tala lelo oyo: okomi ko nyokwama / Nga nasi na bali, nasi na bali en eh eh ». A. KOUVOUAMA, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman Verre Cassé d'Alain Mabanckou », dans *Le statut de l'écrit : Afrique, Europe, Amérique Latine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2008, p. 79-87, p. 80-81.

³⁸⁹ A. MABANCKOU, *Verre cassé, op. cit.*, p. 163.

C'est le titre de l'une de ses chansons. C'est à lui que je dois le nom d'un de mes personnages de fiction³⁹⁰..

Bien que la voix narrative soit le plus souvent ironique, il est possible d'entrevoir, à certains moments où Verre Cassé parle de sa propre vie, une mélancolie sur fond amoureux qui rappelle le ton de la chanson de L. Simaro. Au sujet de cette proximité entre le je-lyrique de la chanson et le narrateur du roman congolais, Abel Kouvouama affirme que Mabanckou « livre avec humilité toute la puissance de la métaphore contenue dans les textes des chansons comme celle de l'orchestre Tout-Puissant Ok Jazz³⁹¹ ».

Dans l'original, si l'on n'est pas connaisseur des orchestres de rumba congolaise, on rate forcément le clin d'œil de Mabanckou à Simaro. Mais on accède à l'image du bar, de l'alcool, de la mélancolie, et de la pratique intertextuelle à l'œuvre dans le roman. En effet, il n'est pas difficile de comprendre que la métaphore est celle du verre cassé figurant le cœur brisé du sujet. Par l'idée de fragilité qu'il véhicule, ce nom symboliserait l'effondrement du sexagénaire alcoolique devant ses pertes et ses échecs successifs. Endeillé par le suicide de sa mère, délaissé par sa femme Angélique (qu'il nomme Diabolique) et démis de ses fonctions d'enseignant, l'ex-instituteur trouvera refuge dans l'écriture et l'alcool. Dépossédé de tout, il entre en relation fusionnelle avec le « verre », image de la fragmentation de l'écriture, mais aussi de sa propre déchéance.

Heureusement qu'à cette époque de malheur il me restait l'amour que je portais aux bouteilles, et seules les bouteilles me comprenaient, me tendaient leurs bras, et quand je me retrouvais dans ce bar que j'aime encore et que j'aimerais toujours, je regardais, j'observais, j'emmagasinais les faits et gestes de tout le monde³⁹²

Signe polysémique qui associe la vulnérabilité du personnage à une écriture embrouillée et recollée par différents morceaux (inter)textuels, le « verre » peut être traduit en portugais comme *copo*, le récipient, *vidro*, le matériau, ou *caco*, le fragment. Pour désigner justement l'état matériel du verre brisé, ce dernier terme restituerait la précarité de quelqu'un consommé

³⁹⁰ A. MABANCKOU, « Et c'est écrit ainsi (Ekomama bongo) : hommage à Simaro Lutumba, auteur de "Verre cassé" », sur *Congopage*, 22 mars 2006 (en ligne : <http://www.congopage.com/Et-c-est-ecrit-ainsi-Ekomama-bongo> ; consulté le 31 août 2019).

³⁹¹ A. KOUVOUAMA, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman Verre Cassé d'Alain Mabanckou », *op. cit.*, p. 81.

³⁹² A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 193.

par la tristesse, par la maladie ou par la fatigue. À ce titre, plus que les deux premiers, le choix de *caco* retracerait l'état émotionnel du protagoniste à travers l'image de la fragmentation, symbolique de la rupture et de l'effondrement. D'autre part, tout comme *Vidro Quebrado*, *Caco de Vidro* [tessons de verre] n'évoque pas le comptoir du bar qui aide à caractériser notre narrateur alcoolique. Or l'espace scénographique n'est pas à négliger car il donne une dimension essentielle de son histoire et de sa personnalité : boire est sa seule activité, le principe de son existence. On comprend d'ailleurs qu'il écrit en état d'ébriété. Le rapport à l'alcool, au vin rouge plus précisément, devient une prise de position identitaire et existentielle, d'où l'image qu'il se fabrique d'un être extralucide et subversif en détriment de celle d'écrivain. Cette image d'un sujet ivre, à l'écart des règles de la société bourgeoise, semble mieux exprimé dans *Copo Quebrado* figurant dans la traduction brésilienne. Il est vrai que le signe *copo* contient moins l'allégorie de la brisure produite par l'objet fait de « verre », le matériau, que *caco*, mais en dépit de cette perte, le titre choisi restitue la scénographie du récit (l'atmosphère du bar), l'alcoolisme et, en conséquence, la marginalité et à la vulnérabilité du narrateur.

Escritore selon Innocencio

Nous avons dit, l'acte de nommer ne relève jamais d'un geste hasardeux, on dit beaucoup de soi-même lorsqu'on appelle un Autre par un nom ou un surnom. Verre Cassé donne des indices de sa propre psychologie lorsqu'il appelle sa femme « Diabolique » et il en est ainsi pour les narrateurs de *Pelourinho*, qui s'adressent au héros en le surnommant tantôt Escritore tantôt Africano. Soulignons d'emblée le grand pouvoir évocateur de ces deux surnoms, rien que par le contraste qu'ils présentent au niveau de la sonorité et de la graphie dans le texte en français. En effet, tous les deux donnent à voir l'optique étrangère (brésilienne) adoptée dans le récit, en même temps qu'ils articulent l'idée d'une origine (l'Africano – l'Afrique) à celle d'une mémoire (l'Escritore – la littérature).

Escritore est le premier surnom que l'on entend dans le roman ; il sort de la bouche d'Innocencio, ce narrateur tourmenté par le remords d'avoir accidentellement provoqué la mort du héros :

Maintenant que tu es mort, Escritore, il ne me reste plus qu'à mesurer le coût de mon étourderie. Je ne trouverai jamais assez de force pour en surmonter le choc. [...] Je comprends les raisons qui t'ont amené de si loin mais, qu'est-ce que tu veux mon vieux, je n'ai jamais su être convivial pour attirer la parentèle. Je suis un mauvais aimant, je n'attire que des ennuis. Je perçois une lueur d'espoir, vlan ! elle se transforme en piège. La preuve, tu ne m'auras apporté que de la peine, toi qui voulais me servir d'ancêtre et de guide³⁹³.

À ce stade du récit, rien ne nous autorise à l'appeler « écrivain ». À vrai dire, toutes les informations à son sujet demeurent vagues. D'où vient-t-il au juste ? Pourquoi est-il mort au Brésil ? Lorsqu'Innocencio lui adresse la parole, il laisse entrevoir dans son énonciation quelques marques d'un sentiment de culpabilité, mais là encore, on ne sait ni pourquoi ni comment il est impliqué dans sa mort – et le mystère perdure jusqu'à la fin du récit. Cette narration imprécise, digressive, fragmentaire, pleine d'omissions et d'allusions, si caractéristique de la plume de Monénembo, est particulièrement déroutante dans ce récit. Florence Paravy le compare à juste titre à un puzzle typique des romans policiers : aux lecteurs incombe la tâche de repérer et rassembler chaque pièce pour aboutir au dénouement de l'intrigue :

Il s'agit de solliciter l'esprit du lecteur par des énoncés énigmatiques qui suscitent l'interrogation, la quête d'indices supplémentaires et l'élimination progressive des fausses pistes, permettant de reconstruire peu à peu le puzzle du récit³⁹⁴.

Le surnom « Escritore » illustre bien cette esthétique de l'énigme dont nous parle la chercheuse. D'abord parce qu'il s'agit d'un mot étranger, que les lecteurs francophones peuvent supposer portugais. Puis, parce qu'il désigne un métier que le personnage lui-même ne revendique pas. Pourquoi donc « Escritore » ? Il faudra avancer la lecture de quelques pages pour que Rosinha, la compagne et tenancière du bar de Preto Velho, tranche la question : « Moi, je sais tout. Il est venu chez nous pour écrire un livre. C'est ce que les gens racontent au musée afro-brésilien³⁹⁵ ». De cette rumeur qui circule dans le quartier est né son surnom :

[...] J'avais remarqué cependant que tu ne prenais pas la mouche quand je t'appelais « Escritore ».

³⁹³ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁴ F. PARAVY, « Une écriture de l'énigme : Pelourinho de Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 42.

³⁹⁵ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 31.

Alors j'ai continué sans jamais savoir quel était ton nom, au juste³⁹⁶.

Lorsqu'Innocencio affirme que le héros « ne prenai[t] pas la mouche » d'être ainsi appelé, il suggère une identification non avouée du héros au métier ; somme toute, il est au Brésil pour écrire un livre, c'est sa mission primordiale. Mais comme tout ce qui le concerne, cette information passe d'abord par le point de vue d'Innocencio. C'est ce dernier qui nous rapporte ses paroles, mime son langage, nous décrit son comportement, ses déplacements dans le quartier. Ce choix de focalisation interne nous prive de l'accès direct à ses pensées, à ses appréciations, à ce qu'il ressent vraiment, et renforce le rôle clé que joue Innocencio (tout comme Leda) dans la construction du personnage.

Si nous ne savons rien sur lui avant son voyage au Brésil, même pas son nom, c'est que son identité est en quelque sorte refaçonnée en terres brésiliennes, réinterprétée dans la voix des narrateurs qui prennent en mains le récit de sa vie (et de sa mort). Ce n'est pas tant que son passé n'a pas d'importance, mais nous n'y avons pas accès, car c'est la perspective brésilienne qui est ici mise en relief. Ainsi, chacun de ses gestes, chacune de ses paroles, de ses inclinations de voix, sera au cœur de l'image qui donnera sens à son existence : celle d'un étranger qui tente tant bien que mal de s'enraciner dans ce pays qui l'attire et l'enchantent tant :

– Faze um favor, vôle conhece onde esta rua do Alvo ?

Tu aurais dit ça aussi bien que les gars de la Piedade, j'aurai quand même su que tu n'étais pas d'ici. Quelque chose dans le ton, dans la saveur des syllabes, quelque chose d'étrange, de pas du tout d'ici. Moins impayable que les Amerloques mais plus guttural que si ça venait d'Aracaju ou de Sao Paulo. Pas de chance, Escritore, tu n'étais pas un vrai Gringo, tu l'étais un petit peu quand même :

– Muito quente. Uma cerveja ? Vôle quer beber uma cerveja ?

J'étais bien désarmé, d'habitude c'est moi qui émets ce genre de proposition. Nous n'avions qu'à nous gratter pour arriver au barzinho de Preto Velho³⁹⁷.

Lui, l'étranger, propose un verre de bière à un habitué du bar de Preto Velho, un voyou réputé racoleur de touristes, justement. Cette apparente inversion de rôles permet à Innocencio de distinguer Escritore des *gringos* qu'il a l'habitude de fréquenter. En outre, son effort d'immersion dans le paysage local passe forcément par la langue, ce qui frappe également notre narrateur. Et pour cause : dans la bouche d'Escritore, cette langue lui paraît maladroite.

³⁹⁶ *Id.*, p. 32.

³⁹⁷ *Id.*, p. 22-23.

Lorsqu'il l'aborde en lui disant – *Faze um favor, vôle conhece onde esta rua do Alvo?*, Innocencio aperçoit « quelque chose d'étrange, de pas du tout d'ici ». Mais d'où vient cette étrangeté au juste ?

D'abord du verbe *fazer* [faire], incorrectement conjugué avec un « e » à la fin, alors que la forme correcte est *faz* ou, dans un registre plus soutenu, *faça*³⁹⁸. Il manque aussi un déterminant avant le mot *rua* [rue] et le verbe *estar* pourrait être remplacé par le verbe *ser*, un peu plus courant – on dirait *onde é a rua* plutôt que *onde está a rua*. Par ailleurs, on peut considérer que le déterminant est en réalité le pronom démonstratif *esta* et, dans ce cas, il manque un verbe comme *ficar* : *onde fica esta rua do Alvo?* À cela s'ajoute une série de fautes d'orthographe : les mots *está* et *você* sont des oxytons se terminant en « a » et en « e » respectivement, raison pour laquelle ils doivent être accentués sur les dernières syllabes, ce qui n'est pas le cas ici.

Ces fautes demeurent imperceptibles aux yeux des lecteurs francophones, *a priori* non locuteurs de portugais. Ils savent qu'il y a une étrangeté dans le langage du héros parce qu'Innocencio le dit lui-même, mais sans une bonne maîtrise du portugais parlé au Brésil, elles passent inaperçues. Ils peuvent certes soupçonner le genre d'approche en lisant *Muito quente. Uma cerveja ? Você quer beber uma cerveja ?*, d'autant plus que le bar de Preto Velho est cité tout de suite après. Mais ce qui est une supposition, une hypothèse de lecture dans l'original devient une certitude dans la traduction. Les lecteurs brésiliens sont en mesure de repérer les fautes qu'eux en tant que natifs ne commettraient pas ; ils remarquent à cet effet l'omission du verbe *estar* dans *muito quente* au lieu de *está muito quente* [il fait très chaud]. Plus que cela, ils saisissent dans chaque énoncé un accent, un ton dissonant, tout ce qui cloche dans la syntaxe de la langue vernaculaire, les omissions, les imprécisions, les répétitions, chaque moindre marque de l'énonciation d'un locuteur non natif du portugais. Il y a donc une dimension de l'altérité du personnage que la traduction viendrait souligner, une sorte d'angle mort que les compétences spontanées des lecteurs visés dévoileraient.

Si l'incapacité du héros à construire des phrases correctes et complètes en portugais souligne à bien des égards son inextricable condition d'étranger, l'accentuation erronée de mots comme « vôle » (*você*) ou « esta » (*está*) demeure plus difficile à cerner. Ce type de faute ne

³⁹⁸ L'impératif du verbe *fazer* [faire] à la deuxième personne du singulier est *faça*, et non pas *faz*, précise la grammaire normative. Cela dit, les règles de formation de l'impératif ont évolué dans la langue parlée, de sorte que l'on emploie de plus en plus les formes indicatives pour solliciter un service ou exprimer un ordre. Dans un registre oral, on dirait *faz um favor* plutôt que *faça um favor* [rendez-moi un service]. Sur l'évolution des modes verbaux au Brésil, cf. les travaux de Marcos Bagno: M. A. BAGNO, *Gramática de bolso do português brasileiro*, São Paulo, Parábola, 2013, p. 35.

semble pas « mimer » la maladresse du héros sur un plan linguistique comme cela peut être le cas d'un verbe mal conjugué comme « faze », ou bien de l'usage impropre de *estar* à la place de *ser* ou *ficar*. Serait-ce une marque de différenciation que l'auteur aurait volontairement laissée pour se mettre dans la peau de son héros locuteur d'un portugais approximatif ?

De par sa façon de s'exprimer, de se déplacer, de regarder autour de lui, Escritore se comporte certes comme un étranger, mais un étranger qui refuse l'invitation au dépaysement. Lorsqu'Innocencio lui propose des sorties touristiques, il rétorque :

– Não turista ! Toi, tu es né ici. Pour toi, c'est le lot quotidien, ces balcons de fer forgé, la jaspure des azulejos, cette multitude de toits pointus ou en dôme, ce profil de maisons en accolade dont l'agencement fait penser à un soufflet de bandonéon. Je n'ai pas envie de visiter, mais de m'asseoir et savourer...

Cela me faisait bâiller que tu parles comme ça, mais je te laissais à ta jouissance, assuré que j'étais de gagner avec toi au moins de quoi dîner³⁹⁹.

La différence qu'il établit entre lui et les autres touristes ne traduit pas seulement son désir de vivre des expériences authentiques avec l'Autre – ce à quoi tout touriste pourrait prétendre en fin de compte. Ce qu'il souhaite au fond, c'est devenir l'Autre proprement dit. Le paysage urbain du Pelourinho avec son architecture coloniale et ses carreaux de faïence d'origine portugaise fascine notre héros parce qu'il garde les traces de sa propre histoire gravée dans la ville. Certes, Escritore s'étonne et s'enchanté d'un pays coloré et tropical, mais pour des raisons plus historiques que les touristes traditionnels, européens. Lorsqu'il aperçoit un groupe d'individus en direction de la fête d'Arempebe⁴⁰⁰ – orthographiée incorrectement comme Berimbepe dans le texte –, il ne peut s'empêcher d'exprimer son admiration face à un peuple si naturellement festif :

– Qui sont ces gens ?

– Rien que des pauvres bougres qui attendent le car pour aller à la fête de Berimbepe. Berimbepe, c'est la plus belle fête après la São João de Cachoeira et le carnaval.

Qu'est-ce que je n'avais pas dit là ! Tu t'es mis debout et as levé ton verre pour dire à la cantonade :

³⁹⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁴⁰⁰ Il s'agit du traditionnel lavage d'Arembepe, une fête annuelle qui se déroule aux alentours de Salvador de Bahia.

– Tout est carnaval ici : les églises, les conversations, le pétard des filles⁴⁰¹ !

Là encore, le désir du héros de rencontrer le « vrai » Brésil de ses racines apparaît dans une série de représentations d'une « brésilianité » faite de religiosité, de fêtes et de femmes sensuelles, le tout réuni dans un grand carnaval. Or ce paysage nouveau, forcément exotique pour Escritore (en ce qu'il se situe hors de son optique) l'est aussi pour les lecteurs francophones de l'œuvre. Somme toute, c'est du regard étranger qu'ils se rapprochent le plus, étant donné l'identique condition d'Autre qu'ils occupent par rapport à l'espace où se déroule la fiction. La situation change de figure dans un cadre de lecture brésilien, où il ne s'agit pas d'un pays étranger, mais du pays natal du public visé. Même si on n'a jamais mis les pieds dans le quartier du Pelourinho, on sera forcément plus familiarisé avec les lieux, ainsi qu'avec la langue mise en scène dans le roman.

En outre, le portugais qui exprimait autrefois une certaine couleur locale deviendra la langue maternelle des lecteurs, atténuant, voire supprimant, les effets de contraste linguistique de l'original. Désormais, seul l'usage anormal de cette langue traduira l'altérité du personnage. Le mot *azulejo*, par exemple, ne produira plus un dialogue de sons et images comme il était le cas dans l'original ; en revanche, le mot « turista », orthographié avec un « o » au lieu d'un « a », déclenche encore une étrangeté, puisqu'il garde la trace d'une hypercorrection erronée, selon le principe que les mots masculins se terminent en général en « o ». On peut alors parler d'une double altérité : Escritore veut être Brésilien, mais en est un simulacre, ce qui aura une répercussion dans la traduction : quel Brésil Escritore invente-t-il et qu'est-ce que cette invention nous dit sur nous, lecteurs brésiliens du roman de Monénembo ?

Nous avons vu à quel point l'énonciation du héros peut être différemment interprétée selon l'angle de vue adopté et il en est ainsi pour son surnom. Escritore renvoie à l'écriture, à sa mission d'écrire un livre pour « sceller les retrouvailles⁴⁰² » avec ses cousins descendants de Ndindi-Grand-Orage, le roi de la tribu des Mahis. Fort de ce mythe d'origine, le héros parcourt, tel son ancêtre, le trajet original du trafic négrier avant de s'installer au cœur de la diaspora africaine au Brésil, à Salvador de Bahia. Toute l'existence du personnage dépend de l'écriture de ce livre réparateur, au point que Xavier Garnier l'appelle un « personnage idéologique » :

⁴⁰¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 28-29.

⁴⁰² *Id.*, p. 180 et p. 221.

« obsédé par une idée fixe, il est une idée⁴⁰³ », affirme-t-il dans le sillage de la théorie bakhtinienne du roman polyphonique⁴⁰⁴. Virant à l'obsession, cette idée est à l'origine du destin tragique du héros, comme l'affirme le narrateur au tout début de son récit : « cette terrible obsession au sujet de l'ancêtre Ndindi [...] avait fini, reconnais-le, par te doper la cervelle⁴⁰⁵ ».

L'idée d'une mémoire restaurée par l'écriture est à tel point centrale dans la construction du personnage qu'elle se trouve condensée dans son surnom. Étrange dans l'original, « Escritore » le serait aussi dans la traduction, puisqu'il ne relève pas tout à fait du portugais, mais d'un croisement entre l'italien *scrittore* et le portugais *escritor*. Alors l'étrangeté qui subsiste ne joue plus d'un contraste linguistique, mais d'une imprécision grammaticale qui saute aux yeux des lecteurs linguistiquement avertis. Ce « e » final est d'autant moins compréhensible qu'il s'agit d'un mot d'Innocencio, le narrateur brésilien censé avoir le portugais comme langue maternelle. Est-ce une coquille, un lapsus de l'auteur mal à l'aise avec le portugais à l'instar de son héros ? Ou bien une erreur volontaire qui signale les réticences du héros à s'assumer comme écrivain, lui qui meurt avant d'écrire son livre ?

Dans ce cas, « Escritore » avec un « e » évoque le projet raté de l'écrivain de relier le Brésil à l'Afrique. Locuteur d'une langue qu'il ne maîtrise pas, il sera aussi l'écrivain d'un livre inexistant, laissant un vide derrière lui. Quelque chose de fautif, d'imparfait, de défectueux et, par extension, de lacunaire chez le héros : la mission inaccomplie, le livre inachevé, l'écriture qui n'a pu être menée à bout. La faute d'orthographe, désormais visible, donne à entendre le transfert de la responsabilité de l'écriture : un écrivain meurt et un autre nouveau (re)naît, conscient de son histoire dans le livre qu'il écrit (et que nous lisons). De ce point de vue, la traduction offre un point mort de l'identité du héros, un aspect non exploré de sa personnalité, de surcroît imperceptible dans l'original.

Alors qu'« Escritore » est métonymique d'un projet de reconstitution identitaire, Innocencio renvoie, tant en français qu'en portugais, à l'idée d'« innocence ». Pourtant, il suffit de lire quelques lignes du roman pour ressentir l'inverse. Le narrateur vit des pièges qu'il tend

⁴⁰³ X. GARNIER, « Pelourinho : précis pour une littérature initiatique », *Interculturel Francophonies*, n° 9, 2006, p. 183-195, p. 185.

⁴⁰⁴ « [...] en chacun d'eux il y a une "grande pensée dont ils n'arrivent pas à trouver la clef". C'est la recherche d'une solution qui fait toute leur vie véritable, et leur inachèvement personnel. Si on leur ôte l'idée dans laquelle ils vivent, leur image n'a plus aucun sens », peut-on lire dans *La Poétique de Dostoïevski*, de Mikhaïl Bakhtine, au sujet des personnages idéologiques. M. M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, I. Kolitcheff (trad.), Paris, Seuil, 1970, p. 136.

⁴⁰⁵ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 11.

aux touristes, la ruse est donc son moyen de survie, la façon dont il affronte la pauvreté dans laquelle il a grandi :

Les Gringos, quand ils venaient encore, ne faisaient aucun chichi : un joint, une nigrinha, une virée à Itapõa et le tour était joué. J'avais failli te foutre une volée, ce soir-là au Banzo, tellement m'excédaient tes airs de beau penseur. En revanche, pour ça oui, cela me faisait rire de voir quelqu'un prendre le bar pour une maison de potaches⁴⁰⁶.

On note dans l'extrait son aisance avec les *gringos*, ces voyageurs en quête d'aventures sensuelles et débridées dans un pays sujet à l'idéalisation occidentale. De l'usage des stupéfiants – « un joint » – aux balades dans les plages connues – « une virée à Itapõa », en passant par le tourisme sexuel – *une nigrinha* (*sic*, pour *neguinha*) –, il leur montre une version on ne pourrait plus exotique du pays en vue de leur soutirer de l'argent. De ce point de vue, il n'a rien d'un innocent et son nom, synonyme de pureté, ne pourrait être plus ironique. En effet, le trait prédominant de son caractère est l'astuce propre au *malandro*. Inauguré dans la littérature brésilienne par *Mémoires d'un sergent de la milice*⁴⁰⁷ (1853), de Manuel Antônio de Almeida, et élevé au rang de symbole national dans *Macounaïma* (1928) de Mário de Andrade, le *malandro* est un aventurier dynamique qui ne s'embarrasse pas d'état d'âme. À la différence du *picaro* espagnol, dont le comportement reflète la « brutalité de la vie qui le rend peu à peu roublard et sans scrupules, presque comme pour s'en défendre⁴⁰⁸ », selon les mots d'Antonio Candido, le *malandro* serait mû par la seule recherche de plaisir. Ce n'est pas le cas de notre narrateur, nettement motivé par un besoin immédiat de survivre et de faire survivre les siens, mais en vivant de petits délits, à l'écart de la norme sociale, il incorpore tout de même une certaine dimension de l'archétype.

Pour quelqu'un comme lui, dont la survie dépend des escroqueries, la quête identitaire et existentielle d'Escritore constitue une rêverie lointaine. D'où son irritation en l'entendant divaguer : « Cela me faisait rire de voir quelqu'un prendre le bar pour une maison de potaches ». Dans un registre familier, le « potache » est un lycéen ou un collégien, par extension de sens, quelqu'un naïvement studieux, un peu gamin, qui manque d'expériences. « Maison de

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 27.

⁴⁰⁷ L'ouvrage a été traduit en français par Paulo Rónai en 1944 sous le nom *Mémoires d'un sergent de la milice* (Atlantica). Plus d'un demi-siècle après, l'ouvrage reçoit une deuxième traduction du même traducteur, Paulo Ronái, mais le titre est changé par *Histoire d'un vaurien* (Chandeigne).

⁴⁰⁸ A. CANDIDO, « Dialectique du "malandresque" », *op. cit.*, p. 188.

potaches » serait donc un lieu fréquenté par celles et ceux qui acceptent et croient en tout, y compris au « mystère du figa et de l'étrange tribu d'hommes que l'arbre a tués⁴⁰⁹ ». Il discrédite ainsi la légende d'Escritore en lui faisant comprendre que le public auquel il s'adresse ne croirait pas non plus en son délire. Cette condescendance de sa voix peut apparaître tantôt comme une forme d'impatience (il a du mal à se maîtriser), tantôt comme une attitude moqueuse (alors il en rit). En voici encore un exemple :

J'avais d'abord cru que tu avais lu ton histoire de figa et d'hommes tués par l'arbre dans un de ces livres où l'on parle de fées et de princesses muées en loups. Mais non. Tu l'as répété à Samuel, à Balbino de Rojão, à Nalva, à Sergio-la-larme, bref, à tous les habitués du Pelourinho. Même à Preto Velho, sans aucun égard pour ses cheveux blancs⁴¹⁰.

Là aussi l'histoire d'Escritore, « son » histoire, relevant du merveilleux, semble tout droit sortie de la tête d'un affabulateur lunatique. Pourtant, derrière le paravent de la moquerie se cache un être dépossédé d'une information qui touche à une des questions les plus fondamentales du sujet : son origine.

Moi, j'ai pas lu les livres mais je connais à la lettre ce que disent les façades des églises, le secret des pavés, des solars, des sobrados. Raison pour laquelle, Escritore, je m'entendais si bien avec les Gringos. Dîner au solar do Unhão, voir le soleil s'engloutir dans la baie devant une bonne caipirinha sur la terrasse du Mercado Modelo, pique-niquer sur la place de la Misericórdia, hai, Escritore, ça n'a rien de profane⁴¹¹ !

Le solar do Unhão, ancienne usine à sucre, le Mercado Modelo, marché situé devant la baie où accostaient les bateaux négriers, la place de la Misericórdia (en fait, c'est une rue) abritant un musée historique du même nom..., autant de lieux qui témoignent silencieusement de l'histoire de l'esclavage qui a façonné la ville de Salvador de Bahia telle qu'on la connaît aujourd'hui. Innocencio sait par cœur l'emplacement de chaque monument, chaque église, chaque musée ; aucune ruelle de la ville et notamment du quartier du Pelourinho ne lui est inconnue. Mais en dépit de ce savoir topographique précis sur le terrain, il méconnaît l'histoire douloureuse qui s'y trouve enracinée. Son surnom renvoie alors à son propre aveuglement : il

⁴⁰⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho, op. cit.*, p. 13.

⁴¹⁰ *Id.*, p. 59.

⁴¹¹ *Id.*, p. 57-58.

se vante de tout savoir, il trompe son monde et se moque de tous, alors qu'en réalité, c'est lui qui vit dans le leurre. Il lui manque ce savoir sur l'origine qui organise et justifie l'existence, donne du sens à la vie, à la mort, à l'être, à tout ce qui est, qui a été et qui sera.

L'ignorance d'Innocencio acquiert encore un autre niveau si l'on suit attentivement certaines pistes fournies par Monénembo dans la narration de Leda. La seconde narratrice glisse dans son récit une scène directement tirée de l'esclavage, où un esclave refuse de renoncer à son nom pour prendre celui de son maître.

– Tu t'appelles Innocencio, dit la femme, et comme ça je ne serai pas veuve. Innocencio Juanicio de Conceição de Araujo, est-ce bien compliqué ?
L'esclave répond avec peine, comme s'il récitait une leçon mal apprise :
– Al-lag-ba-a⁴¹² !

Après avoir été torturé en public et devant sa femme enceinte, Allagbaa finira par accepter d'être appelé Innocencio Juanicio de Conceição de Araujo. Que veulent dire ces deux appellations ? Étymologiquement, « Allagba » vient de l'arabe – Allah wa kbar –, qui, en français, signifie « Allah est grand ». Le personnage est donc vraisemblablement musulman, comme l'étaient les Africains d'origine yoruba ayant participé à la révolte des Malês en 1831 à Bahia. Non par hasard, le nom « Allagbaa » est le nom d'une ancienne ville yoruba (dans l'actuel Nigéria) qui, dans le *candomblé* brésilien, est devenu *alagbé* ou tout simplement *alabê*, le joueur des tambours des rituels de possession⁴¹³. Le nom chrétien qu'il est forcé d'adopter symbolise la dépossession de l'esclavage, puisqu'on « dépossédait » l'Africain de son nom d'origine pour lui en attribuer un autre, comme nous renseigne Roger Bastide :

Sans doute, on donnait à l'esclave un prénom chrétien, s'il était baptisé, ou un prénom mythologique s'il était bossale⁴¹⁴, son nom proprement dit se confondant avec son ethnie. [...] ce nom, ce n'était pas le noir qui se le donnait, c'était le maître blanc qui le lui imposait⁴¹⁵.

⁴¹² *Id.*, p. 83.

⁴¹³ Lors de ces rituels, seuls les *alabés* et ses auxiliaires ayant passé par une initiation sont autorisés à faire résonner les tambours (*atabaques*). P. VERGER, *Orisha, op. cit.*, p. 69.

⁴¹⁴ Note de l'auteur : Terme qui désigne le Noir arrivé d'Afrique ; synonyme de « sauvage ».

⁴¹⁵ R. BASTIDE, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le Nouveau monde*, Paris, Payot, 1967, p. 14.

Il reste à savoir pourquoi le choix de ce nom précis et pas un autre quelconque, aussi chrétien. La réponse à cette question se trouve dans les travaux de Pierre Verger. Une loi du début du XIX^e siècle permettait au Brésil qu'un esclave rachète sa propre liberté au prix où il avait été vendu. Comme l'opinion publique s'insurgeait contre les maîtres voulant passer outre cette loi, certains philanthropes achetaient des esclaves afin de les rendre libres. Parmi ces philanthropes, on retrouve le nom d'Innocencio Marques Araujo dans deux extraits du *Jornal da Bahia* rapportés par P. Verger, l'un du 23 janvier 1855⁴¹⁶, l'autre du 29 mars 1855⁴¹⁷. Le nom de famille Conceição provient vraisemblablement d'autres philanthropes : Ignez et Angelica Maria da Conceição et Maria et Anna Francisca da Conceição, selon une dépêche du Consul britannique⁴¹⁸.

En suivant d'autres pistes dans le livre, on retrouve une histoire de famille reliant Leda et Innocencio. Ignacia, la voisine de Leda l'ayant élevée après la mort de sa mère n'est autre que Mãe Grande, déjà vieille et malade dans le récit d'Innocencio. Dans un éclair de lucidité, cette dernière demande au narrateur où est passée sa mère ; en croyant qu'elle délire, il lui rappelle qu'elle est morte dans un bateau incendié :

- Très bien, mon petit. Où est donc ta mère ? Elle n'est pas encore rentrée de l'hôtel ? Elle va se surmener à travailler comme ça...
- Je lui cale convenablement la tête sur le coussin et j'essaie de la calmer.
- T'excites pas trop, ça te fait délirer. Ma mère est morte, tu le sais bien, je n'avais pas un an. Ce bateau qui a brûlé sur le Paraguaçu, tu ne t'en souviens plus⁴¹⁹ ?

⁴¹⁶ « Un acte de philanthropie. M. le chef de police (Innocencio Marques de Araujo) vient de faire un acte philanthropique digne de louanges. Ayant appris que le maître d'un esclave qui avait tiré en septembre dernier un prix de 400 000 reis à la loterie, avait pris cet argent, et après avoir châtié son esclave l'avait vendu, bien qu'il eût promis de le libérer dans trois ans. Il (le chef de police) fit comparaître l'individu, ainsi que la personne qui avait acheté le nègre ; vérifiant l'exactitude de ses informations, il obtint que les 400 000 reis soient restitués à l'esclave, et que son nouveau maître le libère pour la somme de 1 200 000 reis. L'esclave possédait seulement 400 000 reis, mais il trouva tout de suite, grâce à l'intervention de la police, quelqu'un qui lui prêta 800 000 reis qu'il paierait en travaux pendant six ans ». , p. 515-516.

⁴¹⁷ « Un vœu de gratitude. A la générosité et la bienfaisance des très dignes Messieurs Excellentissimes Présidents de la Province, du Dr. Chef de la Police, M. João da Silva Freire Junior et diverses autres personnes, la personne soussignée doit sa liberté, qui lui a été conférée hier en présence du très philanthropique Chef de Police déjà cité, l'illustrissime Sr Commendador Innocencio Marques de Araujo Goes. [...] ». P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, Paris, Mouton, 1968, p. 517.

⁴¹⁸ « le 24 septembre 1862 l'acte philanthropique de quatre dames résidant dans leur propriété de Embira dans la municipalité de Cachoeira, Ignez et Angelica Maria da Conceição et Maria et Anna Francisca da Conceição, qui ont spontanément et sans réserves émancipé tous leurs esclaves, jeunes et vieux, 73 en nombre, et fait dûment enregistrer leurs lettres d'émancipation à tous chez le notaire public du lieu ». *Id.*, p. 517-518.

⁴¹⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho, op. cit.*, p. 104.

On découvre par une allusion de Leda qu'Ignacia (Mãe Grande) a inventé cette histoire pour cacher l'origine véritable d'Innocencio : celle où sa mère, Leda, le rejette, renie son existence jusqu'à refuser de lui donner un nom. « Je ne lui en donnerai aucun [nom]. Je ne veux pas qu'il soit mon fils⁴²⁰ », déclare-t-elle avant de le rendre à Ignacia. Lors de la seule fois où celle-ci lui donne des nouvelles de son enfant refoulé, elle lui affirme :

– Si tu voyais comme il a grandi ! Je lui ai donné le nom de mon grand-père, ça me consolera d'avoir perdu Lourdes. Je lui ai dit que ses parents étaient morts dans l'incendie de ce bateau sur le fleuve Paraguaçu. Tu comprends, il allait m'assommer de questions ! J'ai bien fait, n'est-ce pas ? Puisque tu ne veux plus le voir⁴²¹ ?

Grâce à l'information sur le bateau incendié transmise aux deux narrateurs par le même personnage – Ignacia pour Leda ; Mãe Grande pour Innocencio –, on découvre le lien mère-enfant jusqu'alors occulté dans le roman : l'enfant que Leda a eu à l'étranger est en réalité Innocencio. Ignorant du rapport de filiation qu'il entretient avec Leda, il lui lance un jet acide sur les yeux et la rend aveugle⁴²². Ainsi, l'autre ironie de son nom provient du geste œdipien qu'il reproduit, puisqu'il est coupable de la cécité de sa mère sans en avoir la moindre idée.

Parce que ces informations nous parviennent par bribes⁴²³ égrenés dans la double énonciation du récit, la critique s'est souvent emparée de l'image du puzzle pour analyser ce texte. Dans le sillage de Florence Paravy déjà citée, Célia Sedai estime que ce puzzle sera progressivement reconstitué par le « doublet narratorial entre la voix du fils et celle de la mère⁴²⁴ », un avis partagé par Jacques Chevrier :

⁴²⁰ *Id.*, p. 208.

⁴²¹ *Id.*, p. 210.

⁴²² Alors que Leda fait très vaguement allusion à ce fait, Innocencio en parle deux fois, toujours au moment où il décrit ses petits délits, comme pour réitérer son caractère de hors-loi. « On me disait turbulent. [...] On savait que je pouvais devenir une vraie bête depuis que j'avais rendu aveugle Leda-paupières-de-chouette », affirme-t-il d'abord et puis plus loin : « “Voilà la grande canaille”, murmurait-on en me voyant déboucher du Barbalho ou du Carmo, celle qui a rendu aveugle Leda-paupières-de-chouette d'un seul jet d'acide ! ». *Id.*, p. 69 et p. 106.

⁴²³ Le terme « bribes » est employé par Noémie Auzas dans son ouvrage sur l'instabilité dans l'œuvre de Monénembo, donc voici un extrait : « Le traumatisme a tendance à se révéler par bribes. Les textes sont quadrillés par des objets qui le portent, qui lui font signe et l'amènent vers son expression. [...] Les signaux envahissent les textes et semblent en saturer le sens. Toute l'écriture tourne autour de ces moments clefs, centre d'un tourbillon verbal entraînant tout, mais difficile à mener à la parole ». N. AUZAS, *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 138.

⁴²⁴ C. SADAI, « Marge et Marginaux chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, n° 9, 2006, p. 133-149, p. 136.

[un puzzle] que l'on ne parvient à déchiffrer qu'une fois achevée la lecture du roman et au terme de laquelle le doublet Léda [*sic*] / Innocencio révèle la filiation mère/fils occultée pendant la plus grande partie du récit, et dont le décryptage nous livre, *in fine*, la clé de ce roman construit en forme de labyrinthe généalogique⁴²⁵.

En guise du patronyme de son géniteur, Innocencio prendra le nom du grand père de sa mère adoptive, c'est-à-dire de l'esclave nagô dépossédé de nom. Une information essentielle pour comprendre toute la chaîne de dépossession qu'il incarne, qui serait presque passée inaperçue sans l'intervention de Rosinha à la fin du récit, la toute dernière pièce du puzzle : « [...] Mãe Grande va mourir et toi tu ne penses qu'à te soûler ! Pauvre Innocencio Juanicio de Conceição de Araujo⁴²⁶ ! ». Rosinha laisse échapper que Mãe Grande se trouve entre la vie et la mort et, en effet, le personnage a une jambe en état de putréfaction, au point qu'Innocencio l'appelle « un gros monstre purulent⁴²⁷ ». On peut penser que ce personnage représente la mémoire de l'Afrique qui risque de s'effacer (de mourir) au Brésil : Mãe grande (littéralement « mère grande ») incarnerait la mère-Afrique des Brésiliens, d'autant plus qu'elle est une descendante directe de l'esclave Allagba devenu Innocencio Juanicio Conceição de Araujo. En reprenant son nom, le narrateur reproduit son destin tragique : comme lui dépossédé d'une origine, d'un passé d'une histoire de famille, il est l'image vive du refoulement de la mémoire produit par l'esclavage, tant du point de vue historique que du point de vue personnel (orphélin).

Que ce soit dans sa dimension esthétique (le paysage géographique et culturel) ou idéologique (l'ancestralité), le discours d'Escritore éveille chez Innocencio des sentiments qui vont de l'ennui – « Cela me faisait bâiller que tu parles comme ça » – à de l'impatience – « J'avais failli te foutre une volée ». Mais en bon *malandro* qu'il est, il joue le jeu dans le seul but d'extorquer le chaland :

En écoutant tes bobards, j'avais fini par me dire que, si je jouais fin, je tirerais autre chose de toi qu'un verre de bière tiède. Par exemple, un de ces traveller's cheques que je te savais cacher dans ta chambre de la pousada Hildalina. Mais je voulais jouer réglo : une petite liasse de billets verts contre ma documentation et, bien sûr, cette amitié et fraternité qui,

⁴²⁵ J. CHEVRIER, « Tierno Monénembo (Saïdou Diallo, Tierno) 1947 (Porédaka, Guinée) », dans U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (éd.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française, 1981-2011*, Paris, H. Champion, 2012, p. 633-638, p. 637.

⁴²⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 216.

⁴²⁷ *Id.*, p. 103.

nous venant des ancêtres, font que, bombe ou grêle, le Nègre est le frère du Nègre, surtout quand le contexte est dur et qu'il y a du blé à prendre⁴²⁸.

Il reproduit ici le langage de l'ancestralité – « le Nègre est le frère du Nègre » – non pas pour affirmer une identité afro-diasporique, mais uniquement pour gagner de l'argent – « surtout quand le contexte est dur et qu'il y a du blé à prendre ». Par ailleurs, bien qu'il dédaigne la mission du héros tout au long du récit, Innocencio se montre aussi profondément impacté par la façon dont elle s'achève, avec sa mort. « Le remords du meurtre d'un ami⁴²⁹ » affirme-t-il dès l'incipit et, puis, à la clôture du récit : « toute la faute me revient⁴³⁰ ». Sa narration semble ainsi constituée par deux inflexions de voix : la première, référente au temps de la diégèse, est régie par une certaine insouciance, une condescendance et surtout une distanciation ironique ; la deuxième, référente au temps de l'énonciation, sonne plus grave, sérieuse, pleine de remords, comme s'il avait enfin compris le sens (et son propre rôle) dans la mission d'Escritore. À quoi se doit ce changement qui lui permet de « mesurer le coût de [s]on étourderie⁴³¹ » ?

On peut dire que sa réorientation idéologique se produit au moment où il aperçoit le figa sur les épaules d'un des trois frères Baeta, nommés Tigrado, Por do Sol et Voltmetro. Nous n'avons pas trouvé la source de ces trois prénoms, mais le nom de famille Baeta apparaît dans les travaux de P. Verger comme un trafiquant d'esclaves. En 1859, neuf ans après le surgissement de la Loi Eusébio de Queirós qui interdisait la traite d'esclaves au Brésil, le consul britannique Benjamin Campbell (lui-même accusé de se livrer à la traite), dénonce dans une correspondance officielle un « *senhor* Baeta, [...] Brésilien de la province de Bahia⁴³² », d'envoyer des esclaves par un bateau négrier depuis Ouidah. D'autre part, un certain João Gonçalves Baeta est l'auteur de neuf lettres échangées avec un autre trafiquant d'esclaves, José Francisco dos Santos⁴³³. On peut penser que la dimension historique de la légende du figa (que l'on suppose tirée de l'imagination de l'auteur) ajoute une touche de complexité à la « fraternité afro-brésilienne » mise en avant par le héros africain du roman. S'agit-il d'un nom de famille

⁴²⁸ *Id.*, p. 65.

⁴²⁹ *Id.*, p. 11.

⁴³⁰ *Id.*, p. 221.

⁴³¹ *Id.*, p. 11.

⁴³² P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 588.

⁴³³ *Id.*, p. 474.

que les ancêtres des frères Baeta auraient été obligés de porter en tant qu'esclaves, comme c'était la coutume à cette période ? À moins que ces personnages représentent les descendants d'un trafiquant d'esclaves dotés de ce même nom chez P. Verger ? Dans ce cas, de quelle racine commune parle-t-on si les descendants brésiliens de ce roi africain portent le nom d'un trafiquant qui approvisionnait Bahia en main d'œuvre servile ?

Revenons à la découverte qui réoriente le regard d'Innocencio. Déstabilisé par une image qui authentifie ce qu'il croyait être une fantaisie, le narrateur réalise enfin à quel point la mission d'Escritore le concerne personnellement :

Et puis j'étais troublé. Moi aussi, je voulais maintenant comprendre ce que signifiaient ces vieux mots, cette ferveur inimitable, cet abandon de soi, ces objets hétéroclites, toute cette atmosphère dans laquelle j'avais toujours baigné et que tu me présentais comme une chose nouvelle⁴³⁴.

Que peuvent représenter tous « ces objets hétéroclites », notamment le figa, cette amulette qu'il découvre sur les épaules des frères Baeta ? À aucun moment du récit sa signification ne nous est livrée avec exactitude. Selon Florence Paravy,

[a]utour de cet objet emblématique s'établit pour le lecteur un nouveau paradoxe dans la mesure où tout est fait pour lui attirer son attention sur cet objet sans pour autant qu'on lui explique – du moins pas d'emblée – de quoi il s'agit, d'où un signifiant à la fois capital et opaque, omniprésent et absent non seulement parce qu'il appartient au passé, mais aussi parce qu'il ne renvoie pas à un référent identifiable⁴³⁵.

Il est vrai que le figa, ainsi que la chanson et la légende, n'existent pas dans notre réalité extra-fictionnelle, pas plus que dans l'Histoire. Cela dit, on ne peut pas dire que « ces objets hétéroclites » n'y font pas référence. L'histoire autour du figa a un fond historique, à commencer par les frères Baeta dont le nom renvoie à un trafiquant d'esclaves selon les archives de P. Verger.

Quant au sens du figa proprement dit, il semble tenir plus à la fonction qu'il remplit dans le récit qu'à une signification intrinsèque. Autrefois ancestral, cet objet est vendu dans les magasins de souvenirs du Pelourinho. « Tout le monde en porte un à la cheville ou autour du

⁴³⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 144.

⁴³⁵ F. PARAVY, « L'absence et la trace », dans B. D. Meyer et P. S. Diop (éd.), *Tierno Monénembo et le roman*, Münster, Lit, 2014, p. 67-82, p. 72.

cou. Tu en as toi-même vendu aux touristes de la Piedade⁴³⁶ », affirme Tigrado à Innocencio lorsqu’ce dernier l’interroge sur son sens. Ravalé à un objet de marchandise, il serait la métaphore de la rupture historique entre l’Afrique et ses diasporas, mais aussi de l’absorption de l’ancestralité par la dynamique capitaliste. Ou bien il synthétise la difficulté des Brésiliens à penser leur société à partir du système esclavagiste qui l’a fondée. Mais une fois qu’Innocencio reconnaît en lui l’indice de filiation revendiqué par Escritore, le figa témoignera au contraire des liens de parenté entre le Brésil et l’Afrique, comme pour remplacer le patronyme dont les esclaves ont été dépossédés.

Muni de ce savoir d’ordre historique, le narrateur fixe un rendez-vous entre Escritore et les frères Baeta, mais au moment convenu, ces derniers prennent le héros pour quelqu’un d’autre et lui tirent dessus, l’écrivain meurt sur-le-champ. Comme Innocencio se trompe de jour, il n’est pas là pour lever le malentendu et éviter la tragédie. Escritore est donc tué par ses cousins qu’il s’apprêtait à retrouver pour restaurer la mémoire afro-brésilienne, dans l’ignorance la plus complète des deux parties. Il reste à Innocencio à gérer tout seul ce savoir qui le bouscule et change à jamais son existence : « Je dois remuer les sous-sols et les combles, remettre un peu d’ordre dans mon foutoir d’existence⁴³⁷ » affirme-t-il au mort dès l’ouverture du roman et, à sa clôture :

Un livre que tu n’auras même pas écrit, avoue que c’est fort ! Tu voulais que ta vie et ton livre éclosent le même jour. Voilà qui est réussi. Tu n’as jamais été aussi présent que depuis le jour où l’on a vu ton sang jaillir en trombe, dévaler la pente comme une petite cascade et dessiner pour finir un véritable nœud de bouline entre le cinéma porno et le magasin de chaussures. Moi-même, je n’échappe pas à l’hallucination. Ce livre, j’attends aussi de le lire, comme un manuscrit posthume en souffrance chez l’imprimeur⁴³⁸.

Il est significatif que le jour où meurt Escritore, au moment même de son décès, lorsque son sang jaillit sur une des pentes de la cité, Innocencio le sent plus présent que jamais. Ce paradoxe apparent nous montre qu’Escritore meurt, mais l’écriture qu’il incarne se transmet aux mains d’Innocencio, qui valide la mission qu’il avait toujours tournée en dérision. À vrai dire, il ne fait pas que la valider, il l’incorpore en écrivant symboliquement le livre à la place du mort. Il est significatif que l’apprentissage de ce savoir sur les origines, donc métaphysique

⁴³⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 178.

⁴³⁷ *Id.*, p. 11.

⁴³⁸ *Id.*, p. 198.

d'une certaine façon, passe par l'écriture d'un livre. Le livre lui rend un savoir essentiel dont il a été dépossédé. Or une des fonctions de la littérature serait justement de donner des réponses narratives à des questions existentielles qu'élaborent les sujets. Au sujet de la mort d'Escritore comme condition à l'écriture du livre, Xavier Garnier postule :

En survivant à Escritore, Innocencio prolonge le récit, par-delà de la Rencontre. Il fallait pourtant que le personnage meure pour que le livre s'incarne. La disparition de celui qui suit Innocencio et que voit Leda est nécessaire pour qu'advienne le livre qui réconciliera la vision et le récit, l'attente et l'action. Il n'y a pas de littérature initiatique qui ne soit sacrificielle⁴³⁹.

La dimension initiatique du roman implique ici l'appréhension d'un message d'ordre généalogique et historique que se propose de transmettre Escritore, culminant dans sa mort. De ce point de vue-là, mourir n'est pas le signe d'un échec, d'un projet inaccompli comme suggère le narrateur tout au long du récit. Au contraire, en mourant, le héros passe le relais de l'écriture à Innocencio pour que celui-ci prenne sa place et « incarne » son projet d'écrire le livre : « [c]e sera un livre de chair et de moelle. Ce sera moi accompli, remembered. Je le vois comme un agneau à immoler en l'honneur des absents⁴⁴⁰ », affirme-t-il au narrateur, une façon subtile d'annoncer ce transfert de responsabilités.

Culpabilité, ruse, dépossession, inconscience, sacrifice, autant de significations que le prénom Innocencio acquiert dans l'original. Il nous reste à savoir les effets qu'il déclenche dans la traduction, face à une nouvelle langue, le portugais, et à un autre public, le brésilien. D'un point de vue linguistique, on pourrait penser que le doublement de la consonne « n » s'accorde avec l'adjectif en français « innocent » et que pour autant il faudrait remplacer Innocencio par Inocêncio, un prénom connu et socialement accepté en portugais. Mais sous prétexte de corriger une apparente faute de langue, on risque de perdre un dialogue plein de subtilités que l'auteur guinéen entretient avec P. Verger, au sujet de l'émancipation des esclaves de Bahia. Une consultation des archives historiques nous permet de comprendre en effet que la double consonne correspond à un usage de la langue de l'époque où les documents ont été rédigés. En 1911, une réforme orthographique a lieu au Portugal (et ensuite au Brésil), visant à une simplification du portugais par une mise à distance du latin. Jusqu'à ce moment-là, il était courant d'employer des consonnes doubles et sans accent comme « dicionario », « caravella »

⁴³⁹ X. GARNIER, « Pelourinho : précis pour une littérature initiatique », *op. cit.*, p. 193.

⁴⁴⁰ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 154.

et, en l'occurrence, « Innocencio⁴⁴¹ ». Dans cette perspective, un simple report du prénom dans le texte traduit permettrait aux lecteurs intrigués par l'orthographe inhabituelle, datant de l'avant la réforme orthographique de 1911, d'entamer une enquête à partir des pistes historiques fournies dans le récit.

En outre, l'ironie d'Innocencio s'accroche parfaitement à son nom en portugais, que ce soit au sujet de sa malice, de l'ignorance qui l'aveugle ou du dévoilement qu'il connaît. En effet, la connotation très souvent ironique de sa voix ne pose pas de problèmes de traduction, d'autant plus que les lecteurs brésiliens pourraient l'interpoler avec le type social du *malandro*. Quant à son langage prosaïque et spontané, il suffit de l'inscrire dans le registre oral et familier du portugais. La traduction d'un mot comme « chichi » par *frescura*, de « joint » par *baseado*, ou bien de l'expression « foutre une volée » par *dar uns tapas* illustrent cette adéquation linguistique. Dans la même perspective, l'expression « maison de potaches » pourrait être traduite comme « lugar de molecagem », puisque l'adjectif *moleque* (gamin), originaire du kimboundou, renvoie à un comportement infantile et immature. Enfin, pour éviter que l'usage du portugais en tant que deuxième langue ne disparaisse complètement de la traduction, il peut être utile de signaler ses occurrences en italiques, comme dans l'exemple ci-dessous.

Os *gringos*, quando ainda vinham, não tinham a menor *frescura*: um *baseado*, uma *nigrinha*, um passeio em Itapõa e a jogada estava armada. Eu quase te dei uns tapas naquela noite no Banzo, tanto que sua pinta de belo pensador me exasperava. Em contrapartida, eu morria de rir ao vê-lo transformando o bar em um lugar de tamanha *molecagem*⁴⁴².

Nous pourrions citer d'autres passages illustratifs du registre de langue d'Innocencio, puisé dans un usage récurrent de l'argot vieilli et dans l'oralité, mais ces exemples suffisent pour montrer tout le « transfert » qui est en jeu. À vrai dire, au-delà de ces adéquations linguistiques, ce qui nous intéresse en termes de traduction sont les décalages de lectures. Les mots du roman peuvent demeurer les mêmes ou bien changer, l'essentiel est de savoir qu'ils portent un sens qui se reconfigure radicalement face au public brésilien. Si Innocencio écrit le livre d'Escritore à partir du récit que celui-ci lui « lègue », c'est au terme d'une forme d'apprentissage : il assimile sa propre histoire, son origine, reconnaît une identité qui le relie au

⁴⁴¹ Sur la réforme orthographique, cf. les travaux de Maria Filomena Gonçalves : M. F. GONÇALVES, « A Ortografia Nacional (1904) de Gonçalves Viana e as ideias ortográficas dos reformistas sul-americanos », *Eutomia*, vol. 1, n° 06, 2010 (en ligne : <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1694> ; consulté le 27 août 2022).

⁴⁴² Cet extrait relève de notre traduction du roman, en voie de publication au Brésil (Nós).

continent africain. C'est à se demander si le message du roman ne s'adresse finalement pas à un public avant tout brésilien, d'où le choix du titre en portugais. En fin de compte, c'est Innocencio qui rétablit le lien entre le Brésil et l'Afrique et non le protagoniste africain. Le dévoilement du savoir d'ordre généalogique et historique auquel il est en proie peut alors symboliser une forme de réception de l'œuvre au Brésil : comme lui les lecteurs de *Pelourinho* sont invités à prendre conscience du phénomène d'afro-ascendance et de l'africanité brésilienne.

Africano selon Leda

« Escritore » sous la plume d'Innocencio, le héros de *Pelourinho* deviendra « Africano » sous celle de Leda. Malgré sa cécité, la seconde narratrice le voit à travers la lumière d'Exu, *orixá* du mouvement et la communication du panthéon africain et afro-américain. Tel Hermès dans la mythologie grecque par la ruse et la vitesse de ses mouvements, Exu court le monde afin de transmettre des messages entre les divinités et les humains et, en même temps, surveille les entrées des maisons et des villes. Selon Roger Bastide dans *Le Candomblé de Bahia* (1958),

c'est lui qui commence le rituel, comme c'est lui qui garde le portail, qui est enterré sous les portes [...]. Il est en même temps le dieu des chemins [...]. On transporte ses offrandes sur des routes écartées ou aux carrefours, là où les voies de communication s'entrecroisent, parce qu'on est sûr qu'à force de courir le monde, il finira bien par passer à cet endroit. C'est justement en tant que tel qu'il préside aux ouvertures et aux chemins et pas pour d'autres raisons qu'il est devenu le messager de tous les *Orixá*. Qu'il ouvre la porte séparant la nature des choses divines et reliant ainsi les deux strates du monde⁴⁴³

Messager au carrefour des chemins, il est la première divinité à être invoquée lors des rituels religieux que lui-même préside. Dans *Mitologia dos Orixás* (2001) Reginaldo Prandi affirme que « sans sa participation, il n'existe pas de mouvement, pas de changement, pas de

⁴⁴³ R. BASTIDE, *Le Candomblé de Bahia : rite Nagô*, Paris, Plon, 2000, p. 199.

reproduction, ni d'échanges mercantiles, ni de fécondation biologique⁴⁴⁴ ». Tant R. Bastide que R. Prandi insistent sur le caractère exigeant d'Exu : si l'on ne reconnaît pas sa fonction de messenger en l'invoquant et en lui offrant des plats de sa préférence lors des rites initiatiques, une punition risque d'intervenir. Peut-être pour être à la hauteur de cette exigence, Leda l'invoque constamment et lui attribue toutes ses visions. L'*orixá* exerce en effet un rôle de premier plan dans sa vie, il est son messenger personnel, il l'informe sur le monde demeuré en Afrique, sur la route des esclaves parcourue par ses ancêtres ou bien sur l'esclavage, il lui promet enfin un prince du royaume Dahomey, qu'elle verra s'incarner en la figure d'Africano :

Mes yeux l'ont bien vu, Exu n'est pas menteur : le foulard jeté au feu, les ailes de l'oiseau-mouche, le grément d'un bateau pris dans les flots. Une longue féerie à la suite de la migraine, des figures à l'encre de Chine, un halo de lumière grise qui devient jaune, puis qui devient rouge, qui finit par former de petits disques laiteux comme chaque fois que le vertige me prend. Tu étais là, au milieu, à contre-courant de la foule qui déferlait de l'église São Francisco pour se préparer à la Benção, sublime, imperturbable⁴⁴⁵.

Comme c'était le cas chez Innocencio, les informations sur le héros ne sont pas tout à fait précises chez Leda. Nous ne savons ni d'où il vient, ni ce qu'il fait au Brésil ; même son surnom reste voilé à ce stade. Au lieu d'un récit clair et chronologique de sa trajectoire, Leda enchaîne des énoncés déconnectés les uns des autres, censés correspondre aux visions qu'elle reçoit d'Exu lors d'une crise de vertige, comme dans une sorte de transe mystique. Dans ce flux discontinu d'images obscures et pas toujours cohérentes, on retrouve des allusions au chemin qu'il a parcouru depuis l'Afrique, comme l'oiseau-mouche ou le bateau pris dans les flots, autant de symboles de la traversée transatlantique. Dans une autre vision, d'autres informations viennent renforcer l'origine « africaine » du héros :

Je regardais et je reconnaissais tout : le tatouage, les scarifications sur le front et au milieu des tempes, ton odeur d'initié et le vrai nom de ton village. Tout, même le plat de ton orixa, la chanson m'avait déjà tout dit sur toi. Maints autres détails montraient que tu venais d'ailleurs⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Dans l'original : « [...] sem sua participação, não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica ». J. R. PRANDI, *Mitologia dos orixás*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 21-22.

⁴⁴⁵ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁶ *Id.*, p. 37.

En le voyant arpenter les rues du quartier, Leda « reconnaît » la terre natale d'Africano. À en croire les scarifications de son corps et son odeur d'initié, on dirait qu'il sort tout droit d'une tribu. Ainsi, avant même d'être nommé en tant que tel, Africano synthétise déjà l'idée d'une Afrique tribale, « traditionnelle ». Plus encore, il témoigne du savoir ancestral de la narratrice, sa maîtrise des rites et des artefacts symboliques des sociétés orales. Il est donc la représentation du mythe, du passé lointain et collectif qui affleure dans le présent de la narratrice pour se montrer vivant. Parmi les images africaines qu'il incorpore, il y en a une qui remonte à ses interlocutions historiques avec le Brésil. Il s'agit du « plat de [s]on orixá », référence au nom archétypal des divinités d'origine yoruba ayant subsisté en Amérique après la traite et l'esclavage – dans le vaudou haïtien, ces divinités sont désignées *loas*. Selon la mythologie yoruba, chaque divinité manifeste des goûts et des préférences culinaires au même titre que les humains ; aux fidèles incombe la tâche d'offrir les mets qui plaisent à la divinité qui leur correspond.

Compte tenu de cet arrière-plan socioculturel, on subodore un significatif glissement de sens entre l'original et la traduction. Le rite dont il est question risque de passer inaperçu aux yeux de lecteurs qui méconnaissent l'archétype yoruba, son origine ou son usage social. Ils peuvent tout au plus l'associer à une Afrique authentique au même titre que l'appartenance ethnique (les scarifications) et le rite initiatique (l'odeur d'initié) du héros, mais le signe garde globalement une certaine opacité. Dans la traduction, en revanche, le « plat de l'*orixá* » subit une incontournable « domestication », ce processus qui, selon Lawrence Venuti, rend invisible le travail du traducteur en faveur du confort du public cible, grâce à ce qu'il appelle « illusion de transparence » :

L'illusion de la transparence est un effet du discours courant, de l'effort du traducteur pour assurer une lisibilité facile en adhérant à l'usage courant, en maintenant une syntaxe continue, en fixant un sens précis⁴⁴⁷.

Dans notre cas de figure, la transparence n'est pas une illusion, mais une condition du « transfert » d'une référence comme celle-ci. En effet, le « plat de l'*orixá* » sera naturellement « acclimaté » dans la culture du public visé, étant donné que les offrandes alimentaires aux dieux du panthéon yoruba constituent une des pratiques les plus répandues des religions afro-

⁴⁴⁷ Dans l'original : « The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. » L. VENUTI, *The translator's invisibility : a history of translation*, London / New York, Routledge, 1995, p. 1.

brésiliennes et, à ce titre, intègrent le patrimoine culturel et religieux du pays. En parlant des cuisinières qui préparent les aliments des dieux lors des rituels dans le *candomblé*, Roger Bastide affirme que ce rituel intègre toutes les classes sociales du pays :

[c]e sont ces descendantes d’Afrique qui ont ainsi maintenu à travers le temps la cuisine religieuse africaine, qui est passée par la suite des sanctuaires aux salles à manger bourgeoises, qui a pénétré dans la cuisine profane et qui est une des gloires de Bahia⁴⁴⁸.

On ne peut donc pas passer à côté de ce geste religieux souvent réalisé dans l’espace public, qu’on le connaisse de l’intérieur, en tant que pratiquant, ou qu’on en ait seulement entendu parler, en tant que spectateur. Il indique que l’Afrique demeure le berceau original des pratiques religieuses afro-brésiliennes et, de ce point de vue, aide à transmettre aux destinataires brésiliens un message sur leur afro-ascendance.

Revenons sur l’énonciation du surnom « Africano » dans le récit. Il est pour la première fois énoncé lors d’une discussion entre le héros et un vendeur ambulancier :

Je t’ai revu un matin, rue Forte de São Pedro, marchander avec nostalgie une corbeille de manioc. Le camelot t’a demandé : « Você, Africano ? » Tu as répondu, un rien excédé : « Si, Africano. Você tambem⁴⁴⁹ ? »

Aussi brève qu’elle soit, la description que Leda fait du personnage apporte déjà assez d’indices sur son origine, à commencer par l’intérêt dont il témoigne pour le manioc, aliment symbolique du commerce bilatéral entre l’Afrique et le Brésil comme le montrent les travaux de Luiz Felipe de Alencastro et d’Alberto da Costa e Silva. Originellement cultivé et consommé par les Amérindiens, le manioc sera échangé contre des esclaves durant la traite négrière, à l’exemple d’autres produits comme le sucre, la *cachaça* ou le zinc. Il intègre ensuite les habitudes culinaires des pays de la côte ouest africaine, d’où la « nostalgie » du héros devant une telle denrée. La négociation qu’il entreprend lors de son achat peut également être révélatrice de son origine. Faute de maîtriser ce jeu où le vendeur déclare le prix d’un produit en incluant déjà la réduction ensuite consentie, les touristes européens se contentent le plus

⁴⁴⁸ R. BASTIDE, *Le candomblé de Bahia*, op. cit., p. 47.

⁴⁴⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 37.

souvent de payer le montant annoncé de prime abord. Africano marchande quant à lui si aisément sa corbeille de manioc qu'il finit par se voir demander, à juste titre, s'il est Africain.

La question posée par le vendeur de manioc semble cohérente avec l'être qu'il a devant ses yeux, un individu qui déambule d'un pas incertain dans les ruelles du Pelourinho, ébloui par une si banale marchandise, parlant avec un accent qui le trahit. Pourtant, Africano réagit avec perplexité : « Si, Africano. Vôce tamben ? ». Les lecteurs visés dans la traduction sont d'emblée frappés par les inconsistances grammaticales : au mot *sim* il manque un « m » ; le mot *você*, encore une fois, est accentué sur la mauvaise syllabe et, enfin, la dernière syllabe du mot « também » reçoit un accent aigu et fini avec un « m ».

Mais au-delà des fautes d'orthographe dont nous avons déjà évoqué les enjeux, concentrons-nous sur les raisons qui le poussent à retourner une question en apparence inoffensive, adressée à l'étranger qu'il est au Brésil. Lorsqu'il demande si son vendeur est lui aussi Africain, il sait parfaitement qu'ils n'ont pas la même nationalité, néanmoins, ce qui est en jeu ici, c'est l'ancestralité, la racine commune unissant Africains et Brésiliens dans une même fratrie. Le redoublement de la question fonctionne alors comme une sorte de miroir venant confirmer son apparence, son identité, puisqu'il attend une réponse symétrique. Mais l'image qu'il reçoit en retour est moins le reflet exact de sa personne que celui de son dessein d'être un Autre. Une image agrandie en quelque sorte, qui souligne ses efforts d'être vu et perçu comme l'égal des Brésiliens : ses mots en portugais, le mouvement calculé pour se fondre dans la foule et ne pas se faire remarquer, tous ses gestes traduisent cette aspiration et reflètent sa différence. Le message est accessible à tous les lecteurs, quelle que soit leur langue, leur origine ou leur nationalité, mais il touchera potentiellement davantage le public de la traduction, comme si celui-ci était le principal public visé, avant même qu'on envisage de traduire le roman en portugais.

Comme pour d'autres (sur)noms de la fiction, il n'y a pas de traduction possible pour Africano en portugais, au sens où le mot se trouve déjà « traduit » dans l'original. Ce qui change, c'est la perspective. Où qu'il soit lu, Africano renvoie au continent d'origine du héros, mais dans la diaspora afro-brésilienne il pourra susciter une interpellation d'ordre identitaire. En fin de compte, la question qu'Africano retourne au vendeur de manioc pourrait s'adresser aux lecteurs brésiliens du roman, comme une provocation les incitant à repenser leurs origines. Faussement naïve, cette question éveille dans le fond une réflexion sur la partie africaine de l'héritage national. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'Africains et Brésiliens sont égaux comme le prétend Africano, mais de lancer un questionnement profond : « Nous, Brésiliens, serions-nous aussi quelque part des Africains ? »

En l'appelant Africano, la seconde narratrice du récit en dit moins sur le héros que sur elle-même. Née dans les bidonvilles de Salvador, Leda-paupières-de-chouette a grandi dans un couvent comme bonne à tout faire, après le décès de sa mère Madalena. Suite à des crises de vertiges qui s'aggravent, elle quitte l'établissement religieux pour être employée – et surexploitée – comme brodeuse par Dona Gerová, une revendeuse d'articles africains. Recluse dans une chambre sombre et exigüe, elle tisse son récit où s'entremêlent des fragments de l'esclavage, du passé d'Africano et aussi de son enfance passée dans la favela « Baixa de Cortume⁴⁵⁰ ». En voyant le héros arpenter les rues du Pelourinho, « sublime » et « imperturbable », elle l'associe aussitôt au prince du Dahomey de la chanson que lui chantait sa mère :

J'y croyais dur comme fer, Africano ; la chanson ne finirait jamais. Elle était un inépuisable chemin qui, à chaque tournant, remontait jusqu'à moi les choses les plus enfouies⁴⁵¹...

Cette chanson devient un véritable *leitmotiv* des liens que Leda tisse entre passé et présent, l'Afrique et le Brésil. Ses paroles sont transcrites deux fois dans le récit, toujours aux moments où elle se remémore son enfance passée en compagnie de Lourdes, quand elles jouaient au sommet d'un dépotoir ou qu'elles vendaient des bananes dans une gare routière. Voici ce qu'elles disaient alors :

Éku lai lai
Éku a ti djo
Je salue les gens
Que j'ai pas vus
Depuis longtemps
Éku lai lai
La perdrix m'a apporté une aiguille
Le songe me l'a dit à l'oreille
Éku lai lai
C'est demain qu'il vient resplendir

⁴⁵⁰ Nous n'avons pu vérifier l'existence d'une *favela* ainsi nommée à Salvador ou bien ailleurs au Brésil. Il se peut que le nom « Baixa de Curtume » soit un mélange créé pour Monénembo entre une désignation commune des favelas de la partie basse de la ville (« cidade baixa ») et la « feira do curtume », un marché populaire situé dans le quartier commerçant « Calçada », dans les périphéries de la ville.

⁴⁵¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho, op. cit.*, p. 43.

Le je-lyrique de la chanson nous parle ici au nom d'une collectivité. Il représente les Africains et leurs descendants qui, déportés et réduits en esclavage au Brésil, saluent leurs proches restés en Afrique. Le but de ce chant est donc d'appeler à l'unité le peuple africain dispersé dans la diaspora. Les vers « Je salue les gens / Que j'ai pas vus / Depuis longtemps » ne pourraient être plus clairs. On en déduit que le refrain « Eku lai lai / Eku a ti djo » constitue la salutation dans une langue commune à ce peuple. Mais laquelle ? Dans l'original, grâce à la sonorité qu'elle déclenche, on peut la distinguer du portugais, langue plus proche du français par son origine latine, et globalement plus récurrente dans le roman.

Dans le texte traduit, par ailleurs, la présence de cette langue fait appel à un héritage. Les échanges directs et bilatéraux entre Bahia et le golfe du Bénin ont fait du yoruba la langue africaine la plus répandue au Brésil, ayant subsisté notamment dans les religions afro-brésiliennes comme le *candomblé* et l'*umbanda*. Il ne s'agit donc pas d'une langue quelconque, mais d'une langue avec un statut mythique, capable de restituer, par le culte aux *orixás*, une mémoire commune aux peuples africains dispersés dans l'Atlantique. C'est en parlant cette langue lors des rituels religieux que les descendants d'esclaves peuvent communiquer avec leurs ancêtres, avec ceux qui ont été réduits en esclavage ou bien avec celles et ceux demeurés sur le continent original.

Puisque la signification exacte de ces paroles apparaît « chiffré » déjà dans l'original, il suffirait de reporter ces vers pour restituer leur dimension invocatoire, réalisant ce que Michel Ballard appelle un « transfert intégral⁴⁵³ ». En fin de compte, la présence d'une langue inconnue telle que le yoruba porte une dimension mythique, appartenant au sacré, mais dont le sens reste hermétique que ce soit en français ou en portugais. En effet, à moins de connaître le yoruba, on ne peut être sûr qu'Eku est un mot de salutation, que « lai lai » signifie « pour toujours » et « a ti djo », « il y a longtemps », de sorte qu'ensemble, ces vers signifient, mot à mot, « cela fait longtemps, mais je te reconnais ». L'appréhension du sens global de la chanson ne dépend pas de la maîtrise du yoruba, d'autant moins que les vers en français donnent une idée assez précise de leur sens en yoruba. Mais il est significatif qu'ils expriment en yoruba l'idée d'une « reconnaissance ». Aucun autre mot ne pourrait mieux traduire les propos de la chanson et le

⁴⁵² *Id.*, p. 41.

⁴⁵³ M. BALLARD, *Le Nom propre en traduction, op. cit.*, p. 18.

projet d'écriture de Monénembo. Reconnaître, c'est une action de l'ordre de la mémoire et du jugement. On reconnaît quelqu'un ou quelque chose dont on se souvient, dont on a eu déjà l'expérience ailleurs ou dans le passé. Le je-lyrique « reconnaît » que l'expérience africaine façonne son existence brésilienne ; il s'adresse à ses ancêtres pour leur montrer cette reconnaissance et, ce faisant, il renoue symboliquement avec eux.

Au-delà de la reconnaissance d'un passé et d'un présent africain, la chanson évoque le pouvoir surhumain qu'a Leda de voir au-delà du temps et de l'espace. On le remarque, par exemple, dans le vers « La perdrix m'a apporté une aiguille ». L'aiguille est l'instrument de travail de la couturière, l'outil dont elle se sert pour broder les articles de Dona Gerová, mais aussi, dans un sens symbolique, pour tisser les fragments de sa vie et de l'Histoire qu'elle remonte au moyen de ses visions. Quant à la perdrix, elle symbolise son lien avec Exu. À l'instar de l'archétype yoruba, cet oiseau a été recouvert de stéréotypes négatifs dans l'iconographie occidentale. Dans la mythologie grecque, la perdrix représente le meurtre de Talos par son oncle Dédale⁴⁵⁴, tandis que dans la tradition chrétienne, elle est une voleuse de poussins. Chez Aristote il s'agit d'un animal de « mœurs licencieuses ». Philippe Glardon résume la mauvaise réputation dont jouit l'animal au fil des siècles :

[m]ais c'est son ardeur à la reproduction qui rencontre de loin le plus de succès chez les commentateurs. Aristote décrit en effet longuement les mœurs licencieuses de l'oiseau, dominé par l'attrait de la chair, et dont les mâles insatisfaits pratiquent l'homosexualité. Voilà qui vient à point nommé renforcer l'image négative de l'oiseau, et tous les auteurs reprennent les griefs aristotéliens à l'égard de l'oiseau lubrique [...]

La perdrix offre donc une image négative stable et durable, preuve de sa valeur symbolique dans la dualité bien-mal, au point que d'autres aspects contradictoires, très positifs ceux-là, sont mentionnés dans le corpus du texte sans susciter le moindre commentaire ou la moindre nuance⁴⁵⁵

La valeur symbolique de la perdrix dans l'imaginaire occidental repose sur la jalousie, mais aussi sur une ambiguïté entre le bien et le mal. Cette ambiguïté morale n'est évidemment

⁴⁵⁴ Dédale était un maître de l'invention dans de nombreux art et Talos, le fils de Perdix, lui est confié en tant qu'apprenti. Jaloux des progrès de son neveu, Dédale le précipite du haut de l'Acropole et cache le cadavre, mais Athéna découvre son corps et le transforme en perdrix. Sur le mythe de Talos, cf. les travaux de Michèle Dancourt : M. DANCOURT, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS éd., 2002, p. 7.

⁴⁵⁵ P. GLARDON, « La connaissance des gallinacés sauvages du XIIe au XVIe siècle », *Actes des congrès de la Société d'Archéologie Médiévale*, vol. 5, n° 1, 1996, p. 157-165, p. 157. Sur la symbologie animal dans le christianisme ancien, cf. A. ZUCKER, « Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien », *Rursus. Poétique, réception et réécriture des textes antiques*, n° 2, 2007 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/rursus.142> ; consulté le 8 avril 2022).

pas inhérente à la perdrix, elle résulte de l'anthropomorphisme, ce processus par lequel on attribue des caractéristiques humaines aux animaux. Il n'est pas besoin d'aller plus loin pour constater que la réputation diabolique, ainsi que l'ambiguïté morale dont jouit l'oiseau correspondent aux traits de l'*orixá* messenger. Nous avons déjà évoqué la malice d'Exu, ce dieu que les ethnologues appellent le « trickster africain⁴⁵⁶ ». Il ne faut pas non plus oublier que l'entité responsable du mouvement l'est aussi de la reproduction. Roger Bastide nous montre qu'à la base les cornes de ses représentations picturales ne sont pas le symbole du diable chrétien auquel il a été historiquement associé, mais de la fécondité. C'est pourquoi, outre les cornes, l'*orixá* présentera un phallus accentué dans les anciennes statuettes retrouvées dans les *candomblés*⁴⁵⁷. À propos du caractère sexuel d'Exu, Reginaldo Prandi affirme que

[c]'est du rapport intime avec la reproduction et la sexualité aussi explicitées par les symboles phalliques qui le représentent, que se déroule la construction mythique du génie libidineux, lascif, charnel et déréglé d'Exu-Elegbará⁴⁵⁸.

On retrouve assez de points de convergence entre Exu et la perdrix, notamment au niveau de leur sexualité en plein essor, ce qui nous autorise à interpréter l'image de l'oiseau dans la chanson comme une allusion à la divinité yoruba. Ainsi, lorsque Leda affirme que « [l]a perdrix [lui] a apporté une aiguille », elle indique qu'elle tient d'Exu son don de broder et de tout voir bien qu'aveugle. Ce message chiffré dans la chanson se présente très clairement dans le discours de la narratrice :

[l]es souvenirs et les rêves, le présent et l'autrefois sont de vrais fils dévidés – et de bien meilleure qualité que ceux que me fournit Gerová – qui tissent une trame étonnante afin de me divertir, moi Leda-paupières-de-chouette, la misérable, mais fille de Madalena⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ R. BASTIDE, *Le candomblé de Bahia*, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁵⁷ « On représente également très souvent Exú [*sic*] avec des cornes ; mais ces cornes ne sont, comme toutes les cornes, que le symbole de la puissance ou de la fécondité. À Bahia cependant, on a oublié que Moïse aussi est représenté avec des cornes, pour ne plus voir que celles du diable, dans les mêmes chromos catholiques. [...] Les plus anciennes statuettes d'Exú [*sic*] qui ont été trouvées dans les *candomblés* présentent un caractère phallique très accentué ». *Id.*, p. 189-190.

⁴⁵⁸ J. R. PRANDI, *Mitologia dos orixás*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 127-128.

L'épithète « paupières-de-chouette » accolé à son prénom évoque justement sa faculté de voir ce qui se cache à l'œil nu. Les chouettes sont réputées voir dans l'obscurité lorsqu'elles partent à la chasse durant la nuit ; pour protéger leurs grands yeux très sensibles de la lumière du jour, elles utilisent une troisième paupière complètement transparente. Comme la chouette, la couturière voit à travers les ténèbres de sa cécité. Sa troisième paupière, c'est Exu, son protecteur et messager qui ouvre sa vue à des choses inaccessibles aux autres. « Exu, mon doux ami, vers toi je me tourne. Merci de m'avoir permis de voir sans ouvrir les yeux⁴⁶⁰ », lui déclare-t-elle. La signification de son nom, emprunté à la mythologie grecque⁴⁶¹, ne pose pas de problèmes particuliers en termes de traduction. On peut simplement traduire « Leda-paupières-de-chouette » par « Leda-pálpebras-de-coruja » et la métaphore de la chouette se conserve dans le texte cible. Il nous reste à penser, plus largement, quelles interprétations le lien Leda-Exu peut déclencher, par rapport à celles de l'original.

Il est évident que l'archétype d'Exu ne va pas de soi dans toutes les langues, toutes les cultures. Il faut maîtriser un répertoire culturel et religieux spécifique pour le reconnaître comme une divinité afro-brésilienne originaire des traditions yoruba, donc, de l'Afrique de l'Ouest. On peut certes trouver cette information à l'intérieur du récit grâce à certains indices laissés par l'auteur mais, là encore, ils ne suffisent pas à exposer pleinement le lien entre Leda et l'entité dans ses méandres et ses détails. Nous l'avons dit, Exu est le dieu de la communication, il est responsable des ouvertures et des chemins. À son image, Leda ouvre le chemin entre le Brésil contemporain et une Afrique rêvée, sacralisée par ses souvenirs d'enfance. Pour établir ce type d'analogie, une connaissance minimale de la fonction de cette divinité yoruba est impérative. Il est aussi utile de connaître les représentations négatives qui entourent l'*orixá* pour comprendre qu'il est associé à la perdrix. C'est là que l'on peut établir une différence essentielle entre les lecteurs francophones et lusophones brésiliens. Démunis d'une expérience des religions afro-brésiliennes (ou plus largement afro-américaines), les premiers n'accèdent pas au même degré d'interprétation. Non que la maîtrise de ce répertoire soit une donnée acquise par tous les lecteurs potentiels de la traduction, mais au Brésil, en en faisant une incarnation du diable chrétien, le syncrétisme religieux a popularisé Exu même en dehors des cercles religieux. La traduction opère alors une explicitation tant au niveau du

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 54.

⁴⁶¹ Du grec Λήδα, Leda dans la mythologie grecque était la reine de Sparte, épouse de Tyndare. Une fois, Zeus se transforme en cygne pour la séduire et Leda aura quatre enfants nés dans deux œufs : Hélène et Pollux, enfants de Zeus ; Clytemnestre et Castor, enfants de Tyndare. Tyndare adopte les enfants de Zeus et les élève comme des enfants de sang.

signifiant (la langue d'écriture, les mots en portugais) que du signifié (le sens, la partie sémantique du message à proprement parler).

L'opacité caractéristique de la plume de Monénembo ne disparaît pas en portugais, mais au Brésil ce trait d'écriture est reconfiguré, comme l'illustre la deuxième partie de la chanson :

Éku lai lai
Éku a ti djo
Je salue les hommes
Que j'ai pas vus
Depuis longtemps
Éku lai lai
La honte a brûlé mes yeux
Mon cœur serré d'amour
Est plus sec que l'akine
Depuis Onim
Épé
Éko
Depuis qu'il m'a quittée
Le vieux python d'Ouidah⁴⁶²

L'image de l'Afrique qui se profile dans ces vers provient essentiellement d'un regard diasporique. Elle est le fruit de l'expérience de celles et ceux qui, arrachés de leur terre natale, ont été dépossédés. C'est dans cette perspective de l'arrachement et de la dépossession que l'on doit comprendre la « honte » du sujet, son cœur serré d'amour (pour ses ancêtres demeurés en Afrique), mais asséché par la traite négrière l'ayant réduit à l'état de marchandise. Les références à « Onim » ou au « vieux python d'Ouidah » renvoient aux lieux qu'il aura habités ou parcourus avant d'être déporté comme esclave. De la ville portuaire d'Onim (actuelle Lagos) sont partis de nombreux bateaux négriers en direction de la Baie-de-Tous-les-Saints. Selon Pierre Verger, le neuf-dixièmes des esclaves d'origine yoruba de Bahia – appelés « nagô » au Brésil – étaient passés par le port d'Onim ou de Porto Novo⁴⁶³. Quant au « vieux python de Ouidah », il s'agit d'une référence à Dangbé⁴⁶⁴, une divinité dont l'existence remonte au XVII^e siècle, au moment où Ouidah faisait encore partie de Savi, la capitale du Xweda, un royaume antérieur au Dahomey. On rend hommage à ce vaudou ancestral qui se présente sous

⁴⁶² T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁶³ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁴ P. Verger a collecté des mythes puisés dans la tradition orale au sujet du culte de Dangbé, le python d'Ouidah. P. VERGER, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, Dakar, I.F.A.N., 1957.

la forme d'un python depuis des siècles à Ouidah, ce qui explique qu'il soit appelé « vieux » dans la chanson.

Ainsi, ces paroles retracent une histoire qui s'est déroulée entre les côtes africaines (Ouidah, Onim) et brésiliennes (le Recôncavo bahianais). Autrefois comptoir négrier, Ouidah est aujourd'hui un des lieux les plus actifs de la mémoire de la traite et de l'esclavage. Depuis le tournant du siècle dernier, cette ville du Bénin regorge de monuments commémorant son passé négrier, pour qu'on n'oublie pas le sombre passé de l'esclavage et pour qu'on ne le répète jamais plus. Ce sont des musées, des statues de négriers (comme celle du célèbre Chachá⁴⁶⁵) et notamment le sanctuaire dédié au python Dangbé. Parmi ces lieux symboliques on ne pourrait omettre la « Route de l'esclave », un itinéraire créé à l'initiative de l'Unesco pour constituer « un patrimoine commun immatériel⁴⁶⁶ » autour de la traite. Tel un souvenir « immatériel », la chanson revisite cette histoire douloureuse dans l'espace (Ouidah et Onim), dans la religion (le vaudou Dangbé) et dans la langue (le refrain de la chanson, et quelques mots en yoruba), permettant à la narratrice d'élaborer un récit sur son passé et ses ancêtres. Selon Jacques Chevrier,

[c]e chant venu des temps lointains de l'esclavage a dans le roman une double fonction. D'une part, il permet à Lédá de connaître son histoire puisqu'il servait de message codé pour ses ancêtres. D'autre part, ce chant a valeur prémonitoire et il préfigure le destin de Leda. Dès sa plus tendre enfance, elle rêve en effet de ce prince qui doit bouleverser sa vie, et lorsqu'elle a la « vision » d'Africano (rappelons-nous qu'elle est aveugle), elle ne doute plus alors de sa réalité⁴⁶⁷.

Les paroles de la chanson et le prince annoncé fonctionnent comme des outils de réparation identitaire pour Leda et, par extension, pour les communautés africaines qui, esclaves et déportées, tentent de se reconstituer dans des systèmes politiques, sociaux ou religieux au Brésil. Cette idée d'un détour par l'Afrique pour se reconstruire symboliquement n'est pas nouvelle. Roger Bastide a montré qu'elle fonde, justifie et caractérise l'existence des religions afro-brésiliennes.

⁴⁶⁵ Sur cette figure emblématique du trafic négrier et des *agoudás*, cf. p. 27-31 de cette thèse et les travaux de M. Guran et G. Ciarcia précédemment mentionnés.

⁴⁶⁶ G. CIARCIA, « Du stigmate comme emblème », *op. cit.*, p. 692. Principale attraction touristique du Bénin, la Route de l'esclave est un parcours de quatre kilomètres et sept étapes comprenant la place aux enchères, la maison fleurie, l'arbre de l'oubli, les cases Zomaí, le mémorial du souvenir, l'arbre du retour et la porte du non-retour.

⁴⁶⁷ J. CHEVRIER, *Anthologie africaine d'expression française : le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier international, 2002, p. 158.

Dans leur signification plus métaphysique, les religions afro-brésiliennes offrent aux noirs du Brésil un vestiaire complet de personnages, les plus riches et les plus variées [*sic*], dans lesquelles le noir peut trouver une compensation aux personnages moins agréables que la société stratifiée, organisée et dirigée par les blancs, l'oblige à jouer. Dans la danse extatique, le noir abandonne son moi de prolétaire, son moi social, pour se transformer, sous l'appel auguste des tambours, en dieu des éclairs ou en reine des océans⁴⁶⁸.

Dans cet extrait de ses *Estudos Afro-brasileiros*, le sociologue se réfère précisément aux rituels de possession du *candomblé* : les divinités s'emparent du corps des fidèles, devenus les « chevaux des saints » pour s'exprimer, transmettre un message ou réaliser des exploits humainement impossibles. Tenus le plus souvent éloignés des lieux de pouvoir après l'abolition de l'esclavage, les Noirs adeptes de ces cultes assument, durant le temps du « chevauchement », les traits de caractère des créatures mythiques, dotées parfois d'une couronne et de vêtements qui renforcent leur importance, leur distinction sociale⁴⁶⁹. Comme les religions afro-brésiliennes, qui procurent une compensation ou une reconstruction du moi aux fidèles, la chanson permet à Leda de réparer symboliquement un présent éprouvant à travers un passé rêvé. Selon Edem Koku Awumey, « Leda, c'est un regard déconnecté, figé, halluciné. Le personnage est statufié, figé dans son dialogue avec les djinns, l'éternité et l'âge d'or⁴⁷⁰ ». L'Afrique qu'elle décèle à travers la chanson exprime bien cette déconnexion, puisqu'il s'agit d'un lieu qui n'existe plus, sinon pour combler la dépossession du peuple brésilien. C'est pourquoi ces vers auraient une toute autre portée pour celles et ceux qui ressentent à leur tour le besoin d'un détour africain pour réparer les oppressions de la réalité brésilienne. Suite aux crises de vertige de Leda, sa mère Madalena affirme :

– Rien de mal ne t'arrivera plus jamais. Faut plus ça. Toi, tu t'en iras d'ici. Impossible que je me sois démenée pour rien. Le prince de la savane, ça ne peut pas être une blague. Tu

⁴⁶⁸ R. BASTIDE, *Poètes et dieux : études afro-brésiliennes*, L. Ferraz (trad.), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 346-347.

⁴⁶⁹ Si, au début, les religions afro-brésiliennes offraient aux Noirs la possibilité de sublimer leur oppression, elles se sont peu à peu ouvertes à d'autres communautés, notamment aux Blancs de classes aisées. Dans l'état de São Paulo, par exemple, les initiés ne sont plus majoritairement noirs et proviennent de toutes les classes sociales. Sur l'évolution de ces religions dans les différentes villes du Brésil. cf. J. R. PRANDI, *Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*, São Paulo, Hucitec, 1991.

⁴⁷⁰ E. K. AWUMEY, *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*, Thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise, 2005, p. 241.

t'en retourneras d'où sont venus nos pères, du côté de la grande termitière, entre Onim et Ketu. C'est écrit dans le ciel. Ce que je chante est vrai⁴⁷¹.

L'Afrique n'est pas un lieu lointain où repose une mémoire à jamais perdue, mais le seul chemin possible pour échapper à la misère. Si Onim constitue un *topos* emblématique de la traite comme nous venons de le voir, Ketu est une ancienne ville du royaume de Dahomey qui s'est fortement « vidée » de sa population pour alimenter le commerce d'esclaves. Ce n'est donc pas un hasard si la plus grande nation du *candomblé* brésilien est appelée « candomblé-ketu », dans une référence directe à la ville originaire des peuples yoruba-nagô déportés vers la côte bahianaise du pays⁴⁷². Réceptacles d'un même passé tragique, ces deux villes précoloniales sont séparées par une « grande termitière » dans l'extrait cité. Que représente telle image ? Dans nombre de sociétés africaines, les termitières intègrent des mythes archétypaux sur l'origine du monde. Selon Abiola Félix Iroko, historien béninois ayant répertorié une bonne partie de ces mythes d'origine, les ancêtres fondateurs seraient venus des termitières. Il s'agit donc d'un lieu originel, la source du commencement du monde :

[L]a termitière occupe une place centrale dans les mythes, les symboles et les archétypes liés à la genèse du monde dans maintes représentations collectives africaines. [...] En effet, la termitière qui n'a pas manqué de frapper l'imagination des hommes dans plus d'un milieu africain, symbolisait souvent le monde en gestation et apparaissait comme une incarnation de l'arbre cosmique⁴⁷³.

Si l'on prend en compte cette conception africaine de la termitière comme terrain primitif des hommes, l'archétype de « l'arbre cosmique », on peut concevoir la « grande termitière » citée par Madalena comme une métaphore de la mère-Afrique, le point d'ancrage à partir duquel se sont dispersés les Africains dans les diasporas américaines. Sans connaître cette cosmologie subsaharienne, il est difficile d'interpréter la référence autrement que comme un simple édifice bâti par des insectes. Cette information ne va donc pas de soi pour les lecteurs non africains, qu'ils soient francophones ou lusophones. Mais si l'on parvient à la déchiffrer dans la traduction, les lecteurs qu'elle vise sont invités à penser l'Afrique comme leur terre

⁴⁷¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁷² Rappelons que cette ville est l'espace central de *Le Roi de Ketou* (1983) troisième roman de la trilogie du Brésilien Antonio Olinto. Cf. p. 34 de cette thèse.

⁴⁷³ A. F. IROKO, *L'Homme et les termitières en Afrique*, Paris, Karthala, 1996, p. 173.

ancestrale, d'autant plus que l'idée d'un « prince sauveur » dévoile des plaies qui touchent l'histoire de la société brésilienne. Plus que l'histoire des peuples afro-diasporiques, le continent africain peut aussi être lu comme la source de l'Histoire de l'humanité en général. Il ne faut pas oublier que les premiers Homo sapiens sont apparus en Afrique orientale il y a environ 300 000 ans, avant d'entamer des processus migratoires et se répandre en Méditerranée orientale il y a entre 100 000 et 60 000 ans, ainsi qu'en Chine il y a 80 000 ans⁴⁷⁴.

Observons encore un autre passage du roman où Madalena partage sa vision du mythe avec sa fille Leda :

– Parfume ton corps et laisse-toi grandir. Il viendra un prince d'autrefois pour te sortir d'ici, me disait Madalena quand nous lavions le linge au bord de la rigole. Ne t'en prends à personne. Parfume ton cœur d'amour et de patience. Exu ne ment jamais, Exu fera le reste. Elle disait cela en regardant le ravin et cela résonnait dans toutes les parties de mon corps comme une prophétie. Un prince d'autrefois, comme je trouvais cela beau ! Ces mots m'avaient réconfortée quand Madalena s'était laissé avoir par une mauvaise toux, elle qui avait su se défendre contre les yoyos et les créanciers et même contre mon chien de père qui disait s'appeler Zeze. Un prince d'autrefois ! Elle me l'avait décrit une bonne centaine de fois, de sorte que, dès que je t'ai vu, je me suis permis de me dire : « Exu fait ce qu'il veut. Le jour promis est venu⁴⁷⁵ »

Là aussi, l'idée d'une réparation nous paraît évidente et aisément traduisible. En tant que figure d'attachement, Africano comble le vide familial de Leda après la mort de sa mère tout en lui offrant une compensation à une oppression de classe et de genre. Madalena lave des vêtements « au bord de la rigole » ayant comme horizon un « ravin » et meurt d'une « mauvaise toux »... S'agit-il de la tuberculose ou d'un motif plutôt trivial ? A-t-elle manqué de soins ou de médicaments ? Pour survivre, la vendeuse de friandises ambulante se bat contre trois adversaires : les « yoyos », ses créanciers et Zezé, le père de Leda dont elle finit par aider à arracher les testicules, indirectement, en fournissant le couteau à sa mère. On comprend bien ces deux derniers, mais qui sont les « yoyos » ? Très probablement les *ioiôs*, une dérivation de *sinhô*, une forme familière pour désigner le maître, le *senhor* en portugais. D'après la définition donnée par Nei Lopes dans son dictionnaire de mots bantou parlés au Brésil, les esclaves employaient le terme *ioiô* et sa forme féminine *iaiá* pour s'adresser à leurs maîtres et

⁴⁷⁴ T. N'DIAYE, « Afrique berceau de l'humanité et des premières grandes civilisations », *Africultures*, vol. 1, n° 83, 2010 (en ligne : http://africultures.com/afrique-berceau-de-lhumanite-et-des-premieres-grandes-civilisations-9833/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=519 ; consulté le 25 juin 2022)

⁴⁷⁵ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 38.

maîtresses⁴⁷⁶. Compte tenu des relations d'intimité entre maîtres et esclaves examinées par Gilberto Freyre dans *Maîtres et esclaves* (1933), on peut comprendre qu'un terme enraciné dans le système esclavagiste se soit popularisé au fil du temps comme une forme affectueuse de traitement, notamment à Bahia, ce qui n'est pas le cas dans le texte, où il se réfère aux Blancs pour lesquels Madalena travaillait : cela laisse entendre une oppression de race que la traduction rendrait plus transparente.

Les extraits analysés montrent que l'onomastique de *Pelourinho* gagne de nouveaux contours dans la traduction. Si les problématiques qu'elle déclenche sont tout aussi significatives pour le contexte de l'Afrique de l'Ouest francophone, l'écrivain guinéen met en scène la partie brésilienne d'une blessure commune, examinant la façon dont les descendants d'esclaves ont transfiguré leur dépossession à travers la religion (l'attachement de Leda à Exu) ou la musique (la chanson qu'elle chante en son hommage). Familiers de l'histoire qui se cache derrière la langue portugaise, les lecteurs brésiliens seraient les véritables destinataires du roman, à même de décoder un message que l'original opacifiait.

Le Type aux Pampers

Le Type aux Pampers est le premier personnage dont l'histoire est compilée dans le cahier de Verre Cassé. Habitué comme ce dernier à fréquenter le quartier Rex, ce père de famille est un jour empêché d'entrer chez lui car sa femme l'accuse d'actes pédophiles contre leur fille. Il purge alors une peine de deux ans et demi dans la prison de Makala, au Congo Kinshasa, où il sera constamment sodomisé. C'est de cet événement que vient son surnom. Ayant recours à une métonymie, cette figure de style qui transforme un nom propre (Pampers) en nom commun (couches), Mabanckou désigne son personnage par le nom de la marque de couches qu'il est obligé de porter pour couvrir son corps mutilé. Le fait de choisir « Pampers » comme nom donne à voir une dimension importante de la mondialisation, ce processus de diffusion et d'homogénéisation de produits selon les rapports de force et de puissance entre les États. Évocateur d'un circuit commercial, le slogan de la marque de couches américaines intervient

⁴⁷⁶ Dans l'original : “Tratamento que os escravos davam aos senhores”; “alteração de sinhô [senhor] na boca dos negros”. N. LOPES, *Novo dicionário banto do Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas, 2003, p. 119.

et produit des significations là où elle se présente, en Afrique, en France, au Brésil ou ailleurs. Ainsi, le « tipo de Pampers⁴⁷⁷ » tel qu'il est traduit en portugais, garde l'idée de la machine multinationale et un discours publicitaire engendrés par le capitalisme en tant que système économique dominant.

Mis à part le phénomène socio-économique qu'il retrace, le personnage présente une dimension autodérisoire qui relativise l'événement traumatisant d'où son surnom est tiré, au point qu'au lieu de compatir, Verre Cassé déclare avoir bien ri :

comment pourrais-je oublier ce père de famille chassé de chez lui comme un chien enragé et qui m'a fait bien rire il y a plus de deux mois, disons que c'est un pauvre gars qui en est réduit à porter des couches Pampers comme un nourrisson, je ne voudrais surtout pas rire de sa condition, mais c'est la triste réalité⁴⁷⁸

Comme le narrateur le dit lui-même, son rire repose sur l'infantilisation de l'adulte qui, réduit à porter des couches, vit littéralement comme un nourrisson. Mais cette inversion adulte-enfant n'a à la rigueur rien de comique. De son emprisonnement aux épisodes de viols, l'histoire du Type aux Pampers est constituée d'événements tragiques, n'était le ton de moquerie adopté pour la raconter, comme si le personnage jouait le rôle d'un bouffon dans une farce. Observons l'euphémisme révélateur dont il se sert pour parler de la violence subie en prison :

imagine alors ces gardiens de prison qui laissaient les caïds des autres cellules me bourrer le derrière comme ça, me faire ce qu'ils appelaient *la traversée du milieu*, je te dis que c'est ce qui se passait, je te jure, et j'étais leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable, je leur abandonnais mon petit corps que tu vois là devant toi, qu'est-ce que je pouvais faire, moi, je n'y pouvais rien, ils étaient nombreux, se disputaient leur tour, et quand je criais à cause de la fréquence de ces traversées du milieu les gardiens de Makala ricanaient [...] et tous les jours on me traversait le milieu comme ça, on me prenait par derrière, je ne fermais plus l'œil, y avait sans cesse quelqu'un derrière moi, à me cravacher, à me traiter de sale pute, de chienne, d'ordure ménagère non taxée, de légume du marché Tipotipo, de cancrelat, de méduse, de phalène, de fruit pourri de l'arbre à pain, ils m'ont traité de tout ça, et parfois même un des gardiens de Makala prenait en personne la direction de la traversée du milieu⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 41.

⁴⁷⁸ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 41.

⁴⁷⁹ *Id.*, p. 58-59.

On retrouve ici une procédure d'écriture à laquelle Mabanckou a très souvent recours : la parodie. Dans l'étymologie, « parodie » signifie « chanter à côté » (ôdè, c'est « chant » ; para, « à côté de »). Parodier, c'est donc chanter faux, sur un autre ton, « déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁴⁸⁰ », nous informe Gérard Genette. Le but de cette déformation du chant – du discours, du texte ou de l'image transposé dans le récit, parfois au moyen d'un seul mot ou énoncé –, c'est d'amuser le public, de le faire rire. Cette transformation de sens à effet comique devient une désacralisation lorsqu'un sujet noble reçoit un traitement vulgaire ou bas. G. Genette parlera alors de « travestissement burlesque », dans le sens où il s'agit d'une « transformation stylistique à la fonction dégradante⁴⁸¹ ».

On peut considérer comme noble un sujet grave comme l'histoire que Verre Cassé nous transmet sur un ton de moquerie. Noble au sens de sérieux est aussi la formule « traversée du milieu » mentionnée à maintes reprises dans l'extrait. Appelée « passage du milieu » ou encore « grande traversée », la « traversée du milieu » renvoie au trajet transatlantique des Africains réduits en esclavage durant la traite entre le XVI^e et le XIX^e siècles. L'écrivain britannique V. S. Naipaul se sert aussi de la formule pour raconter son voyage d'Angleterre à Trinidad, son pays natal dans *The Middle Passage* (1962), ouvrage traduit en français sous le titre *La Traversée du milieu* (1994). Qu'il s'agisse du bateau négrier reliant l'Afrique aux Amériques ou du retour de V. S. Naipaul aux Caraïbes, Mabanckou joue avec le(s) sens de cette traversée de l'océan atlantique, la déplaçant de son contexte historique pour y attribuer un sens corporel, relatif à la sodomie. De ce fait, on peut appréhender la métaphore sur plusieurs strates de lecture, selon l'arrangement de voix repérées.

L'usage parodique de telle expression et le possible clin d'œil à V. S. Naipaul indiquent en effet qu'au-delà d'une opposition binaire entre langage érudit et langage populaire, sous la verve du narrateur (qui relaye le discours d'autres personnages), il existe des voix savantes qui jouent à employer des expressions qu'on peut lire à plusieurs niveaux. La question est de savoir comment cette polyphonie arrive auprès de nos lecteurs brésiliens. Seraient-ils à même d'identifier la déformation stylistique du texte de départ, d'accéder aux effets d'humour produits par une expression comme « traversée du milieu » ? Voici la traduction de l'extrait en portugais :

⁴⁸⁰ G. GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 20.

⁴⁸¹ *Id.*, p. 40.

imagine então esses guardas de prisão que deixavam os *caïds*⁴⁸² das outras celas me encherem o traseiro desse jeito, fazer o que eles chamavam de *a travessia do meio*, te digo que era isso que acontecia, te juro, eu era o objeto deles, o joguinho deles, a boneca inflável deles, eu abandonava meu pequeno corpo que você vê aqui diante de ti, o que eu podia fazer, eu não podia fazer nada, eles eram muitos, brigavam por sua vez, e quando eu gritava por causa da frequência dessas travessias do meio os guardas de Malaka gargalhavam [...] e todos os dias me atravessavam o meio assim, me pegavam por trás, eu nem fechava mais os olhos, tinha sempre alguém atrás de mim, me chicoteando, me tratando como puta suja, cachorra, lixo doméstico sem taxa, legume do mercado Tipotipo, barata, medusa, mariposa, fruta podre de árvore-do-pão, me chamaram de tudo isso e às vezes até mesmo um dos guardas de Makala executava ele mesmo a travessia do meio⁴⁸³

Chaque fois que l'on lit « traversée du milieu » ou une de ses formes dérivées dans l'original, on est confronté à un processus de déformation, au sens où il ne s'agit plus de la route de bateaux négriers mais du « derrière bombé par les quatre couches épaisses de Pampers⁴⁸⁴ ». Dans la traduction, on comprend qu'il s'agit d'une métaphore, mais *travessia do meio* ne restitue pas d'une manière aussi imagée ce terrible passé comme le fait « La Traversée du Milieu » en français ou *The Middle Passage* en anglais. Si l'on songeait à une quelconque métaphore sexuelle, on serait encore loin du déplacement de sens à l'origine de la stupéfaction du public francophone, d'autant moins que l'ouvrage de V. S. Naipaul n'a pas été traduit en portugais.

Aux dépens de ces pertes inévitables, le côté pittoresque du personnage est tout de même préservé. Lorsque Verre Cassé lui cède la parole, on est frappé par le langage cru et trivial qu'il adopte pour raconter ses infortunes, mais aussi par la description détaillée des gestes qui ont mutilé son corps. Plus la violence est soulignée dans son discours, plus la scène devient comique, et ce grâce à une esthétique du débordement que Mabanckou met en œuvre et dont le maître est François Rabelais. À propos de l'œuvre de ce dernier, Mikhaïl Bakhtine considère que

[d]ans tous les récits de bataille et de carnages, nous trouvons en même temps que des exagérations grotesques, de minutieuses descriptions anatomiques des sévices subies par le corps, des blessures et des coups mortels⁴⁸⁵.

⁴⁸² “caïd”, em francês, designa uma posição de chefia política, militar ou tribal. [N.T]

⁴⁸³ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 41.

⁴⁸⁴ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 59.

⁴⁸⁵ M. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 317.

Suivant la tradition comique et populaire inaugurée par Rabelais, Mabanckou fait du corps un élément-clé de son récit, mais à quelques différences près : si Rabelais mettait l'accent sur sa dimension physiologique – en décrivant de façon assez crue l'aspect sexuel et digestif de ses personnages –, l'auteur congolais se contentera d'y faire des allusions. Ainsi, tandis que l'un dit « cul », l'autre dit « derrière » ou une métaphore comme « traversée du milieu ». En parlant de ses violeurs, le type aux Pampers déclare être à la fois « leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable ». Tous ces mots de signification proche mettent le corps au centre du jeu et rappellent à quel point le sujet est réifié, transformé en chose, réduit à l'état d'objet sexuel. Le but est de tourner la victime de violence en ridicule tout en renforçant le portrait de l'homme pathétique qu'elle incorpore.

On note l'attachement de Mabanckou aux listes génératrices de démesure qui renvoient aussi à l'écriture rabelaisienne. L'extrait que nous venons de voir s'achève par une énumération d'injures les plus disparates énoncées par les bourreaux du Type aux Pampers au moment de la sodomie. Cette énumération est d'autant plus étrange qu'à côté des jurons comme « sale pute » et « chienne » on peut lire « légume du marché Tipotipo », référence à un marchand d'esclaves swahili⁴⁸⁶, ainsi que les titres de plusieurs ouvrages : *Les Cancrelats* (1980), *Les Méduses ou les orties de mer* (1982), *Les Phalènes* (1984) et *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* (1984), de Tchicaya U Tam'Si, poète, dramaturge et romancier congolais pour lequel Mabanckou nourrit une notoire admiration⁴⁸⁷. En se servant de ces romans qui racontent chronologiquement l'histoire du Congo, le romancier transforme des références historiques et littéraires de son pays en des insultes de connotation sexuelle. Cette combinaison de genres et de styles hétéroclites

⁴⁸⁶ Né et mort à Zanzibar, ce commerçant d'esclaves a été propriétaire de plantations et gouverneur de la province du Congo. Le marché qui porte son nom, aussi orthographié Tippo Tip, est aujourd'hui situé à Lwambo, dans le secteur de Basanga, au Congo et constitue un vestige de la traite négrière en Afrique. Sur l'histoire de ce marché, cf. les travaux de François Renault : F. RENAULT, *Tippo Tip. Un potentat arabe en Afrique centrale au XIXe siècle*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 1987.

⁴⁸⁷ Mabanckou fait très souvent référence à celui qu'il appelle « le grand poète congolais », comme dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 2016, ou dans son ouvrage *Le Monde est mon langage* (2016). Dans un des chapitres du volume dédié au poète et à la ville dont il est originaire, Mpili, le romancier affirme : « Tchicaya U Tam'Si est en moi parce que je sais de quel arbre je descends, parce que je me nourris de la cendre et du pain, parce que j'aime les sonorités de l'art musical, parce que j'ai senti une horde de cancrelats et de phalènes effleurer ma peau, parce que j'ai vu une colonie de méduses échouer sur la grève de la Côte sauvage de Pointe-Noire... ». A. MABANCKOU, *Le Monde est mon langage*, Paris, Bernard Grasset, 2016, p. 144. Citons encore l'anthologie que Mabanckou organise en 2010 en hommage à six poètes d'Afrique francophone parmi lesquels Tchicaya U Tam'si, ainsi que son roman *Demain j'aurai vingt ans* (2010), dont le titre est tiré d'un des vers du recueil *Le Mauvais sang* (1955), de Tchicaya U Tam'Si : « Ce qu'il y a de plus doux / Pour un chaud cœur d'enfant / Draps sales et lilas blanc / Demain j'aurai vingt ans », lit-on dans l'épigraphe du livre. Ces exemples ponctuels suffisent largement à montrer l'importance du poète dans la production littéraire d'Alain Mabanckou.

en l'espace de quelques lignes fait apparaître, là aussi, une esthétique que Bakhtine appelle, en parlant de l'écriture de Rabelais, « réalisme grotesque » :

Rabelais ne craint pas de combiner parfois les mots de façon tout à fait absurde, rien que pour juxtaposer (« faire voisiner ») tels mots, tels concepts, que la parole de l'homme, fondée sur un certain ordre, une conception du monde et un système de valeurs précis, n'introduit jamais dans un même contexte, un même genre, un même style, une même phrase, avec une intonation identique⁴⁸⁸.

Que peut-on conclure du lien entre le personnage de Tipotipo et les œuvres romanesques de Tchicaya U Tam'Si, sinon qu'il relève d'une combinaison hasardeuse ? C'est justement ce mélange hasardeux, voire absurde, de références qui donne du comique au texte, car l'humour surgit justement de situations inattendues. Ici, le noble côtoie le bas ou, selon Bakhtine, ce qui est petit est agrandi, ce qui est grand est réduit, tout comme Rabelais l'a fait dans *Pantagruel* (1532) et dans *Gargantua* (1534) à la Renaissance. Observons un autre extrait où la citation s'avère incompatible avec le contexte dans lequel elle est insérée :

je suis allé errer vers le quartier Rex, à l'ombre des jeunes filles en fleurs comme les aimait le type aux Pampers du temps où il n'était pas encore une loque qui suinte du fessier⁴⁸⁹.

Lorsque Verre Cassé déclare être un habitué lui aussi du malfamé quartier Rex, on est surtout frappé par la référence au roman *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), de Marcel Proust, tout à fait sortie de son contexte. Les « filles » dont il est question ne sont pas celles que le narrateur proustien rencontre dans une station balnéaire imaginaire de la côte normande, qu'il appelle Balbec, mais les prostituées d'un quartier populaire de la ville de Pointe-Noire, au Congo Brazzaville. Cette nouvelle signification donnée au deuxième tome d'*À la Recherche du temps perdu* est en soi symbolique d'une rupture de valeurs : partie intégrante du patrimoine littéraire mondial, lauréat du prix Goncourt en 1919, l'œuvre de Proust intègre les bas-fonds d'un quartier miséreux, fréquenté par le petit peuple du roman, dont le type aux Pampers, devenu « une loque qui suinte du fessier ». Toujours au sujet de ce quartier malfamé, Verre Cassé ajoute :

⁴⁸⁸ M. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 322-223.

⁴⁸⁹ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 126.

c'est vrai que j'aime les filles chaudes du quartier Rex, oui, j'aime le goût des jeunes filles, surtout les jeunes filles du Rex, de vraies belles du Seigneur, elles savent manier la chose en soi, elles sont nées avec ça autour des reins, jamais un homme ne vivra de telles stupeurs, de tels tremblements sous son toit conjugal⁴⁹⁰.

D'abord, le chef d'œuvre d'Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (1968) est sollicité pour amuser le public familial et du patrimoine littéraire et du style d'écriture de Mabanckou, fait de collages de citations d'auteurs appartenant à ce même patrimoine. Là aussi, l'intertextualité donne lieu à une dégradation de thèmes nobles : au lieu d'une seule femme, l'aristocrate Ariane d'Auble du récit de Cohen, les « belles du Seigneur » désigneront dans le récit congolais les « filles chaudes » fréquentées par Verre Cassé et le type aux Pampers. À la fin de l'extrait, le septième ouvrage d'Amélie Nothomb, *Stupeurs et tremblements* (1999) sera également détourné : au lieu de renvoyer aux protocoles révérencieux des Japonais comme c'est le cas dans le récit belge, les mots « stupeurs » et « tremblements » évoquent le plaisir sexuel procuré par les prostituées du quartier Rex. Ce type de subversion est récurrente dans *Verre Cassé* : à chaque fois qu'une œuvre est citée, une nouvelle signification lui est attribuée, déclenchant par la suite une désacralisation ou un détournement de sens à effets comiques.

Il est évident que la réception de ce procédé au Brésil sera compromise par l'accès restreint du public au patrimoine littéraire, culturel ou politique mobilisé par Mabanckou, en grande partie centralisé à Paris comme nous l'avons dit. On perd une série de références, à commencer par Tipotipo, ce personnage historique peu connu des lecteurs francophones, mais complètement inconnu des Brésiliens. Il en est ainsi pour les romans de Tchicaya U Tam'Si, dont aucun n'a été traduit en portugais. La citation proustienne arrive elle indemne dans la traduction, peut-on déduire en lisant l'extrait ci-dessous :

fui vagar para os lados do bairro Rex, à sombra das raparigas em flor como gostava o tipo de Pampers quando ainda era um doido que faz cocô na fralda⁴⁹¹.

L'œuvre colossale que Proust écrit en sept tomes a connu jusqu'à présent deux traductions au Brésil. En 1951, *À l'Ombre de jeunes filles en fleurs* reçoit le titre *À Sombra das raparigas em flor*, dans une traduction de Mário Quintana (Globo). En 1992, Fernando Py

⁴⁹⁰ *Id.*, p. 47.

⁴⁹¹ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 92.

retraduit toute *La Recherche* (Ediouro) et change le terme « raparigas » par « moças », plus adapté au public brésilien pour désigner « filles ». À *Sombra das moças em flor* est aussi le titre choisi par Rosa Freire d'Aguiar qui prépare une troisième traduction (sous presse). On comprend tout de même le choix de la traductrice de garder *raparigas* dans *Copo Quebrado* en vue de restituer l'intertextualité à partir de la traduction pionnière de Mário Quintana, rééditée en 2016.

De manière similaire, les citations du deuxième extrait cité ne sont que partiellement restituées. La traduction de *Belle du Seigneur* en portugais de 1983 réalisée par Aulyde Soares Rodrigues (Nova Fronteira) comme *Bela do Senhor* rend accessible le clin d'œil à Albert Cohen dans *Copo Quebrado*, où les *belas do Senhor* deviennent *les fogosas do bairro Rex*. Ce n'est pas le cas pour le roman d'Amélie Nothomb, publié d'abord au Portugal en 1999 comme *Temor e Tremor* (Editorial Bizâncio) puis au Brésil en 2001 comme *Medo e Submissão* (Record) par Clóvis Marques. Les mots du titre original, « splendeurs » et « tremblements », deviennent *maravilhas* [merveilles] et *tremores* [tremblements] dans la version brésilienne du roman :

é verdade que eu gosto das fogosas do bairro Rex, sim, eu gosto das jovens, verdadeiras belas do Senhor, elas sabem manusear a coisa em si, elas nasceram com isso em volta dos rins, nunca um homem viverá tais maravilhas, tais tremores sob teto conjugal⁴⁹²

Si la portée de l'intertextualité dépend de la réception du corpus mobilisé dans la fiction au Brésil, la dégradation de thèmes nobles qu'il opère pourrait produire plus d'échos dans la tradition littéraire brésilienne. De manière similaire à Mabanckou, mais dans un registre encore plus parodique, Oswald de Andrade propose lui aussi une appropriation subversive de l'Européen, de sa littérature et de ses traditions. La formule « Tupi or not Tupi, that's the question » de son *Manifeste Anthropophage* (1928), fondée sur un jeu de mots entre le verbe « to be » de la citation shakespearienne et la langue amérindienne « Tupi », rend bien compte de la désacralisation au cœur du projet moderniste : un ouvrage appartenant au panthéon littéraire mondial est ici intégré aux traditions autochtones du pays, configurant une « dévoration » de l'Autre pour aboutir à un art véritablement national⁴⁹³. Mais aucun ouvrage n'incarnerait mieux cette subversion en termes de langage et de thématique que *Macounaïma*,

⁴⁹² *Id.*, p. 34.

⁴⁹³ Sur ce processus de dévoration de l'Autre, cf. p. 46-47 de cette thèse.

cette rhapsodie⁴⁹⁴ de Mário de Andrade sortie la même année que le *Manifeste*. Pour donner une idée de l'esthétique de la démesure et du débordement qui émergent de l'œuvre, citons la scène où le héros demande à Exu (« Échou » ci-dessous), l'*orixá* auquel il est identifié en tant que « fils », de punir Venceslau-Pietro-Pietra, le géant Piaimã qui lui avait enlevé sa *muiraquitã*, l'amulette donnée par Ci, la mère-de-la-forêt.

Finally, le corps violet, le sang pissant par le nez la bouche et les oreilles, il tomba évanoui sur le sol. Horrible spectacle ! ... Macounaïma ordonna : que l'ego du géant aille prendre un bain bouillant d'eau salée ! et le corps d'Échou tout fumant dégoutta sur la terre battue. Et Macounaïma ordonna : que l'ego du géant marche sur un chemin de cassons, en plein hiver, à travers une forêt d'orties et de ronces jusqu'aux grottes de la chaîne des Andes ! et coupures de verre, griffures d'épine et brûlures d'ortie firent saigner le corps d'Échou, ahanant anhéant de fatigue et frissonnant de froidure. Hideux spectacle ! Et Macounaïma ordonna encore : que l'ego de Venceslau Pietro Pietra reçoive le coup de corne d'un taureau sauvage, la ruade d'un étalon indompté, la morsure d'un jacaré et les piqûres de quarante fois quarante mille fourmis qui faisaient qu'on ne lui voyait plus la peau, la bouillotte bousillée par le sabot de l'étalon et un bon coup de corne pointue dans le bidon⁴⁹⁵.

Durant la *macumba*, rituel religieux de matrice africaine auquel Macounaïma participe pour se venger de son rival, Exu possède le corps d'une Polonaise et lui inflige des coups adressés au géant, qui en souffre à distance. Son corps est alors plongé dans de l'eau salée, blessé par des tessons de verre et, à force de parcourir les Andes en plein hiver, brûlé de froid et de fatigue. Il est enfin livré à des animaux sauvages et à « quarante fois quarante mille fourmis » qui lui piquent la peau à ce stade déjà invisible tant elle est abimée. On peut stylistiquement comparer la violence subie par le « moi » du géant dans *Macounaïma* à celle subie par le type aux Pampers dans *Verre Cassé*. Certes, les châtiments adressés au premier résultent en un carnage sans précédent, mais dans les deux cas, le ton satirique adopté pour traiter la souffrance physique transforme des scènes en principe sadiques en une grande farce. La critique a souvent pointé les racines rabelaisiennes de ce pilier de la littérature brésilienne. Roger Bastide a été le premier à faire le rapprochement. Dans un article paru en 1946, le sociologue rencontrait chez Gargantua « le même libertinage du vocabulaire, la même ivresse

⁴⁹⁴ Le terme « rhapsodie » sera utilisé par Mário de Andrade pour désigner son œuvre dans la réédition de *Macounaïma*, sortie en 1937. Sur le genre « rhapsodique » de cette œuvre, cf. M. RIAUDEL, « Toupi and not Toupi », dans *Macounaïma: édition critique*, Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996, p. 289-312.

⁴⁹⁵ M. de ANDRADE, *Macounaïma, op. cit.*, p. 91-92.

de nouvelles expressions, la même volupté linguistique⁴⁹⁶ » que celles exprimées par le héros de Mário de Andrade:

Macounaïma, Gargantua, deux larges deltas, deux terres formées de sédiments arrachés à toutes les montagnes, volées aux plus riches plaines du crétacé, du jurassien de glaise, de sable, de la boue noire d’Afrique, de l’iode rouge de l’Inde, du calcaire de Provence et des alluvions de Guyane.

L’analyse de Pierre Rivas sur la réception critique de *Macounaïma* en France corrobore cette idée :

Macounaïma, « héros sans aucun caractère », rappelle encore Rabelais, écrivain dont la fécondité est plus grande en Amérique latine qu’en France, car ce continent est encore enraciné dans les cultures populaires que nous avons perdues. Même ivresse verbale, jusqu’à la trivialité, même tentation épique, même personnage de « malandro », ingénieux et rusé⁴⁹⁷ [...]

La vision de P. Rivas sur *Macounaïma* (et, plus largement, sur la littérature latino-américaine) rejoint celle de Milan Kundera sur les romanciers situés en dehors de l’Europe : « nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd’hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens⁴⁹⁸ », affirmait l’auteur tchèque dans *Les Testaments trahis* (1993). Ainsi, l’héritage rabelaisien de la littérature brésilienne moderne reflète la survivance des traditions orales dans le pays, alors qu’en Europe elles auraient déjà disparu. Dans *Macounaïma*, cet héritage apparaît dans l’usage d’un langage trivial (puisé dans l’oralité), mais aussi dans le caractère ambigu du héros de Mário de Andrade, que P. Rivas qualifie de « “malandro”, ingénieux et rusé⁴⁹⁹ ». La vision de ce dernier sur la veine

⁴⁹⁶ R. BASTIDE, « Macounaïma vu par un Français », dans *Bastidiana : cahiers d’études bastidiennes*, Brionne, Bastidiana, Centre d’études bastidiennes, 1993, p. 121-125, p. 123.

⁴⁹⁷ P. RIVAS, « Modernisme et primitivisme dans Macounaïma », dans P. Rivas, *Macounaïma : édition critique*, Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996, p. 9-15, p. 14.

⁴⁹⁸ M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, *op. cit.*, p. 44

⁴⁹⁹ À propos de la ruse du héros de Mário de Andrade, Alfredo Bosi observe une contradiction ontologique : s’il est vrai que son nom signifie « grand méchant », ses attributs négatifs sont relativisés par le traitement ludique que le narrateur donne à ce qu’il fait et pense : « Le héros de notre peuple est cupide, lascif, glouton, indolent, lâche, menteur, bien que grâce à ses désastres il mérite la pitié du ciel qui l’abritera parmi les constellations. C’est la Grande Ourse ». Dans l’original : “O herói da nossa gente é cúpido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu que o abrigará entre as constelações. É a Ursa Maior.” A. BOSI, « Situação de Macunaíma », *op. cit.*, p. 178.

abelaisienne de l'écriture de Mário de Andrade est partagée par M. Riaudel, qui attire notre attention sur les listes génératives de l'humour dans le rhapsode. Au sujet de la scène de la *macumba*, il affirme :

Par-delà l'effet comique recherché, c'est alors l'image joyeuse d'un Brésil creuset du mélange des races et des cultures qui est célébrée, producteur de codes, de rites, de cultes propres. L'énumération, procédé caractéristique d'une carnavalisation du style, au sens du défilé comique et chaotique comme au sens que lui donne Bakhtine dans sa lecture de Rabelais (chez qui on retrouve les mêmes accumulations), a aussi fonction d'inventaire, ouvrant sans avoir besoin de la conclure la liste de tout le réel⁵⁰⁰.

L'énumération aurait ainsi une double fonction chez Mário de Andrade : en même temps que ce procédé amuse les lecteurs par le « défilé comique et chaotique » de références étrangement juxtaposées les unes sur les autres, il permet de répertorier les rites et les traditions puisées dans une culture nationale. En ce sens, plus les listes débordent d'éléments insolites, résultant en un ensemble indéchiffrable, plus elles donnent à voir l'impossible définition de l'identité du peuple brésilien. Pour souligner cette complexité identitaire, Mário de Andrade « dé-régionalise » les mythes qu'il compile, c'est-à-dire il les reconfigure en dehors de leur οἶκος habituel, comme il le dit dans la première préface (inédite) de son œuvre :

[l]un de mes intérêts était de transgresser légendairement la géographie et la faune. De cette façon, j'ai dé-régionalisé la création autant que possible, tout en ayant le mérite de concevoir littérairement le Brésil comme une entité homogène – un concept national, ethnique et géographique⁵⁰¹.

Dans une certaine mesure, cette « dé-régionalisation » apparaît aussi dans *Verre Cassé*, roman dans lequel Mabanckou joue à juxtaposer des références historiques, géographiques et littéraires de sources diverses. Pourtant, cette procédure n'est pas motivée par une quête d'ordre identitaire comme dans *Macounaïma*. Si l'auteur congolais a également recours au collage et à

⁵⁰⁰ M. RIAUDEL, « Toupi and not Toupi », *op. cit.*, p. 300.

⁵⁰¹ Dans l'original : « Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico ». M. de ANDRADE, « Fac-símile dos manuscritos », dans T. P. Ancona Lopez (éd.), *Macunaïma : o herói sem nenhum caráter*, Buenos Aires / Rio de Janeiro / Paris, Unesco Allca XX, 1996, p. 433-477.

l'énumération, il n'a pas l'intention de « découvrir l'entité nationale⁵⁰² » de son peuple comme ce fut le cas de l'écrivain brésilien. Au contraire, son objectif est de mettre à mal l'idée même d'une identité ou d'une culture dite « africaine », « française » ou autre. Toujours est-il que l'esthétique du « rire » dont il se sert ne risque pas de passer inaperçu au Brésil : l'oralité du langage, les subversions syntaxiques, l'innovation d'une ponctuation faite uniquement par des virgules, les énumérations, les répétitions et notamment l'usage abondant de la parodie sont quelques recours qui le rapprochent de l'esthétique moderniste ayant renouvelé l'art et la littérature brésiliens.

L'Imprimeur

Afin de voir son nom figurer dans le cahier de Verre Cassé, L'Imprimeur prétend être le plus intéressant, le plus important des clients attablés dans « Le Crédit a Voyage ». Lorsque le narrateur lui demande pourquoi il se croit supérieur aux autres, il répond :

« je suis le plus important de ces gars parce que j'ai fait la France, et c'est pas donné à tout le monde, crois-moi », et il a dit ça avec un ton naturel qui ne laissait pas de place à la contradiction, la France était pour lui l'unité de mesure, le sommet de la reconnaissance, y mettre les pieds c'était s'élever au rang de ceux qui ont toujours raison, qu'est-ce que je pouvais lui objecter après de tels propos⁵⁰³

En disant qu'il a « fait la France », le personnage transforme son séjour dans l'ex-métropole en un acte d'héroïsme, comme s'il était parti à la guerre et en était revenu victorieux, fier d'avoir survécu. Verre Cassé ne se laisse pas impressionner par ce récit glorieux. Lorsqu'il affirme que la France était l'« unité de mesure », « le sommet de la reconnaissance » de L'Imprimeur, le narrateur problématise la logique binaire du colonialisme, encore tenace, selon laquelle l'ancienne métropole demeure toujours supérieure à ses anciennes colonies. Vouloir s'élever au « rang de ceux qui ont toujours raison » relève d'une volonté du sujet colonisé de

⁵⁰² Dans les mots de son auteur lui-même dans sa préface inédite, Macounaïma répondrait à un besoin « de travailler et de découvrir [...] l'entité nationale des Brésiliens ». *Id.*

⁵⁰³ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 64.

s'assimiler au colonisateur, un mécanisme que Frantz Fanon décrit en détails dans *Peau noire, masques blancs* (1952), ouvrage cité par le roman quelques lignes plus loin. Méprisant son pays, son peuple et sa propre culture au profit de la « France » et de toutes les valeurs qui l'entourent, L'Imprimeur est l'image vivante de l'aliénation coloniale.

Toute sa vie se réfère à l'Hexagone, à Paris précisément, la clé de voûte de son identité. Même son sobriquet le situe localement en Île-de-France, puisqu'il travaillait dans une « grande imprimerie de la banlieue parisienne⁵⁰⁴ » avant d'avoir été déporté au Congo après les incidents avec sa femme Céline⁵⁰⁵. Que savons-nous au juste de son séjour français ? Pourquoi constitue-t-il l'apogée de son existence, comme si le reste était insignifiant ? Voici sa propre version des faits :

Verre Cassé, j'étais un homme bien, je ne sais pas si tu sais ce que ça veut dire être un homme bien en France, toi, mais j'étais un homme qui gagnait sa vie, un homme qui payait à temps ses impôts sur le revenu, un homme qui avait un compte épargne à la Poste, un homme qui avait même des actions à la Bourse de Paris, un homme qui voulait toucher sa retraite en France parce que les retraites de notre pays là c'est la merde totale, la débandade, la faillite, on n'a pas confiance, ça tombe par hasard comme au Loto, et il faut avoir des filons bien placés au ministère, y a même des fonctionnaires de ce pays qui font le commerce sur les retraites des pauvres gens qui ont travaillé toute leur vie, mais je te dis que je n'étais pas n'importe qui dans la communauté black là-bas en France, on me connaissait, je te dis, j'étais un bosseur, un vrai bosseur, pas un fainéant comme certains immigrés qui attendent dans le hall de leur immeuble que le facteur vienne leur livrer le chèque de la Caisse des allocations familiales, j'avais pas besoin de ces conneries⁵⁰⁶

L'Imprimeur répète qu'il était un « homme bien », une expression qui mérite d'être clarifiée dans son contexte d'utilisation. Le personnage le précise lui-même en nous plongeant au cœur du modèle social français, avec son système d'imposition fiscale, de protection et des droits sociaux. « L'homme bien » est avant tout un homme qui travaille et « gagne sa vie » sans l'aide de l'État. Nous ne connaissons pas encore son métier, mais cette précision importe peu, l'essentiel est de montrer qu'il travaille, une information qui suffit à elle seule à l'intégrer à une certaine norme sociale du citoyen qui contribue à entretenir le système social. En fin de compte, outre qu'il travaille dur – il est un « vrai bosseur » –, il paye « à temps ses impôts sur le revenu », a « un compte épargne à la Poste » et « même des actions à la Bourse de Paris ». La

⁵⁰⁴ *Id.*, p. 67.

⁵⁰⁵ Ce prénom reflète l'indéniable inspiration célinienne de la plume de Mabanckou, un sujet qui méritera notre attention dans la troisième partie de cette thèse.

⁵⁰⁶ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 66-67.

référence à la Poste est d'autant plus symbolique que l'on sait que ce service public, devenu aussi banque postale aujourd'hui, accueille un public populaire ou à revenus modestes, tels les immigrés africains. Les actions à la Bourse renvoient pour leur part à l'idéal, ou au mythe, du travailleur actionnaire « participant » aux profits du capitalisme, une réalité socialement plus valorisante. L'usage de l'adverbe « même » vient souligner leur caractère improbable – et, pour cette raison, extraordinaire – pour un immigré africain.

L'Imprimeur est un citoyen exemplaire, mais il est avant tout un homme commun, semblable à tant d'autres, d'où la grande quantité de lieux communs qu'il relaie. Observons sa comparaison des systèmes de retraite français et congolais. Si l'accès aux retraites dans son pays d'origine relève du jeu de « hasard comme au Loto », c'est qu'en réalité le système social y est non seulement inefficace, mais corrompu, au service d'une minorité de privilégiés : ceux qui ont des relations de pouvoir – « il faut avoir des filons bien placés au ministère » –, ou qui peuvent faire jouer en leur faveur le système – « y a même des fonctionnaires de ce pays qui font le commerce sur les retraites des pauvres gens qui ont travaillé toute leur vie ».

Il dresse ensuite un tableau des communautés d'immigrants africains dont il est lui-même issu. La figure du fainéant fait alors contraste avec celle de l'homme bien, illustrant une première dichotomie de source coloniale dans son discours. L'homme bien serait le « Français moyen⁵⁰⁷ », blanc par excellence ; le fainéant, l'immigré africain. Tandis que l'un travaille, paye ses impôts et produit pour la société, l'autre vit à ses crochets, à attendre commodément que l'argent de l'État lui parvienne « dans le hall de [son] immeuble ». Le texte ne le dit pas, mais les lecteurs avertis lisent « immeuble » et entendent HLM, un logement social où se concentre une part importante des ménages d'immigrés. La stigmatisation des regroupements dans les halls de l'immeuble vient de l'idée de l'oisiveté des hommes sans emploi, qui n'ont pas de place chez eux, domaine de la femme. Or, à en croire L'Imprimeur, ses homologues « de la communauté black là-bas en France » ne sont pas seulement des fainéants, ils sont aussi des profiteurs, préférant constituer des familles nombreuses pour toucher les « allocations familiales », au lieu de travailler comme il le fait, lui, l'homme bien. Son discours rejoint ainsi une vision stéréotypée de l'immigré africain qui vient en France exploiter le système de protection du pays tout en s'adonnant à des plaisirs faciles qui le définissent comme « Africain » (notamment le sexe).

⁵⁰⁷ Incarnant l'opinion globale des Français à l'aide de stéréotypes, cette figure est également évoquée par le personnage : « tu vois pas que ces fesses-là c'est de vraies fesses qui font rêver le Français moyen avec son béret basque et sa baguette », affirme-t-il à Verre Cassé au sujet des couvertures du magazine *Paris-Match* dont il réalisait l'impression. *Id.*, p. 146.

De ces contrastes entre la France et l’Afrique découle une conception binaire de la réalité que l’on pourrait formuler dans ces termes : du côté Nord, le centre, la modernité, le progrès, la richesse, la réussite d’un modèle social accessible à tous les citoyens ; du côté Sud, la périphérie, la corruption, l’inefficacité et l’injustice d’un modèle social fondé sur un régime de privilèges et de faveurs. Les référents culturels jouent un rôle de premier ordre dans la construction de ces dichotomies, nous situant dans la réalité sociale d’où émergent des figures comme l’homme bien ou le fainéant. La question est de savoir comment ces figures parlent à un public outre-Atlantique qui les connaît jusqu’à un certain point, sans que les représentations ne coïncident tout à fait. Voici la traduction de l’extrait en portugais :

Copo Quebrado, eu era um homem do bem, não sei se você sabe o que quer dizer um homem do bem na França, mas eu era um homem que ganhava a sua vida, um homem que pagava em dia seus impostos sobre o salário, um homem que tinha uma conta poupança no banco, um homem que tinha até mesmo ações na Bolsa de Paris, um homem que queria alcançar a aposentadoria na França porque a aposentadoria no nosso país é uma merda completa, uma debandada, um fracasso, não se tem confiança, é tudo ao acaso como no Bingo, é preciso ter contatos bem posicionados no ministério, tem até uns funcionários deste país que fazem comércio com as aposentadorias das pessoas pobres que trabalharam a vida inteira, mas te digo que eu não era qualquer um na comunidade black lá na França, eu era conhecido, te digo, eu era trabalhador, um verdadeiro trabalhador, e não um preguiçoso como certos imigrantes que esperam no hall de seus prédios que os carteiros venham lhes entregar o cheque da Caixa das prestações familiares, eu não precisava dessas besteiras⁵⁰⁸ [...]

On serait tenté de dire que les dichotomies sont globalement restituées dans *Copo Quebrado*, à quelques détails près. On perd la connotation populaire de la banque postale dans une traduction comme *banco* [banque], plus neutre, ainsi que l’allusion aux HLM, complètement disparue dans *hall de seus prédios*. Le glissement de sens le plus significatif se produit cependant sur les « allocations familiales », devenues *prestações familiares*. Nous avons vu que L’Imprimeur reprend une vision largement répandue dans la société française selon laquelle l’immigré africain est un parasite de l’État, un fardeau économique pour la nation⁵⁰⁹. Or sans une connaissance préalable du système de protection et de droits sociaux en

⁵⁰⁸ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 47-48.

⁵⁰⁹ Cette vision transparaît dans le discours de Jacques Chirac, prononcé le 19 juin 1991 lors d’un dîner-débat organisé par son parti devant 1300 militants. L’alors Maire de Paris affirme lors de ce rassemblement : « Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui ensemble gagnent environ 15000 FF et qui voit sur le palier à côté de son HLM entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses et une vingtaine de gosse et qui gagne 50000 FF de prestation sociale sans naturellement travailler. Si vous ajoutez à cela le bruit et l’odeur, eh bien le

France, on risque de passer à côté de ce jugement moral dépréciatif à l'encontre des populations immigrées. Lawrence Venuti estime que ce glissement de sens est propre à tout acte de traduire.

Au cours du processus, deux ensembles contextuels constitutifs du texte étranger sont perdus : l'un est intratextuel et donc constitutif du texte, de ses structures linguistiques et discursives, et de sa texture verbale ; l'autre est intertextuel mais tout autant constitutif du texte, puisqu'il inclut un réseau de relations, lequel confère au texte sa signification pour des lecteurs qui ont une culture étendue dans la langue étrangère. Par « constitutif », je veux dire que ce contexte, qui se dédouble, est nécessaire au processus de signification du texte, à sa capacité d'endosser des sens, des valeurs et des fonctions que le passage dans une langue et une culture différentes ne laisse jamais intacts. En conséquence de quoi le lecteur du texte traduit ne peut jamais en faire une expérience qui produise une réponse équivalente, ni même comparable, à celle que l'expérience du lecteur étranger entraîne⁵¹⁰.

Comme l'intertextualité, les référents s'appuient sur des « ensembles contextuels » propres à une langue, à une culture et à une société précise et, pour cette raison, n'induisent plus aux mêmes appréhensions du texte, aux mêmes allusions ou aux mêmes significations dans la traduction. L'expérience de lecture sera alors forcément différente, « ni même comparable », selon les mots de L. Venuti. Mais si le sens original est perdu ou subverti, qu'en est-il du résultat ? Quels effets ces mêmes référents peuvent-ils produire dans d'autres « ensembles contextuels » ? Cela dépend de la façon dont ils seront recontextualisés car, toujours selon le chercheur, après toute décontextualisation, s'en suit une recontextualisation.

Le texte étranger n'est pas seulement décontextualisé mais re-contextualisé, dans la mesure où le traduire, c'est le réécrire en des termes intelligibles et intéressants pour le lecteur-récepteur, en le replaçant dans des structures langagières différentes, des valeurs culturelles différentes, des traditions littéraires différentes, et dans des institutions sociales différentes⁵¹¹.

Si les lecteurs de *Copo Quebrado* ne peuvent situer les pratiques sociales mentionnées là où elles sont puisées, en France, ils le feront dans l'espace où ils s'inscrivent, au Brésil. Prenons le système social que L'Imprimeur qualifie de « merde totale ». Sa critique est en fait

travailleur français sur le palier, il devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela. ». Cet extrait est cité à la fin de la chanson « Le Bruit et l'odeur », du groupe Zegba, de l'album de même nom sorti en 1995.

⁵¹⁰ L. VENUTI, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 18, 2006, p. 17-42, p. 19.

⁵¹¹ *Id.*, p. 24.

adressée à ce qu'on appelle au Brésil la politique de la faveur, autrement dit le « clientélisme ». Défini par Jean-François Médard comme un « mode de redistribution particulariste contre des services publics⁵¹² », le clientélisme est un système de dépendance personnelle où le plus puissant fournit de la protection au plus faible en échange des services divers allant du soutien politique aux faveurs personnelles. Bien qu'elle ait pour objet des sociétés africaines dont on entend à peine parler au Brésil, la critique de ce système qui transforme la sphère publique en un terrain de négociation privée a également été formulée au Brésil. Dans le chapitre sur « L'Homme cordial » de *Racines du Brésil* (1936), Sérgio Buarque de Holanda analyse la prédominance de volontés personnelles dans l'espace public, dont la famille constitue le socle social.

On peut [...] suivre tout au long de notre histoire la constante prédominance des volontés particulières, qui trouvent leur milieu dans des cercles fermés, peu enclins à une organisation impersonnelle. Parmi ces cercles, celui de la famille a certainement été l'un de ceux qui s'est exprimé avec le plus de force et le plus de liberté dans notre société. L'un des effets décisifs de l'incontestable, de l'envahissante hégémonie du noyau familial – la sphère par excellence de ce que l'on nomme les « contacts primaires », des liens de sang et de cœur – a été que les relations établies dans la vie domestique ont toujours servi chez nous de modèle obligatoire à toute organisation sociale. C'est le cas même quand les institutions démocratiques, fondées sur des principes neutres et abstraits, prétendent installer la société sur des normes antiparticularistes⁵¹³.

Le point de convergence entre l'Afrique et le Brésil se situe dans la nécessité, pour le sujet, de tisser des relations interpersonnelles afin de se voir considéré comme un citoyen de plein droit. Partie intégrante de toute l'administration et des appareils d'État en Afrique, ce besoin a été analysé par Roberto DaMatta comme un rite typiquement brésilien, qu'il synthétise en une phrase : « [a]ux gens mal nés, la loi ; aux amis, tout⁵¹⁴ ! ». D'après le sociologue, la société brésilienne aurait, d'un côté, sa sphère légale, moderne et individualiste, inspirée de l'idéologie bourgeoise et, de l'autre, une sphère interpersonnelle qui régirait les lois à proprement parler. Ce double système serait au fondement d'une distinction entre « individu » et « personne ». Les individus sont « les gens mal nés », dépourvus de toute médiation personnelle ; les personnes, au contraire, s'inscrivent dans un vaste réseau interrelationnel.

⁵¹² J.-F. MEDARD, « Clientélisme politique et corruption », *Revue Tiers Monde*, vol. 41, n° 161, 2000, p. 75-87, p. 84.

⁵¹³ S. B. de HOLANDA, *Racines du Brésil*, op. cit., p. 232.

⁵¹⁴ R. DAMATTA, *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*, D. Birck (trad.), Paris, Seuil, 1983, p. 225.

Car seuls les individus fréquentent les postes de police, les tribunaux, les files d'attente, la médecine et l'enseignement publics. Ce sont également les individus qui servent à l'armée, en vertu d'une longue tradition qui ne transforme en soldats que les esclaves, laissant les fils de bonne famille à l'écart de la corporation où tous deviennent des numéros, sous l'uniforme et l'éthos impersonnels de la soldatesque. Les « médaillons », les personnes, n'ont rien à voir avec ces lois qui égalisent et font des individus de simples réceptacles, sans histoire, sans relations personnelles et sans biographie. Ceux auxquels la loi s'applique automatiquement sont un peu les égarés, indigents et parias de la société, car chez nous, dépendre d'un organisme anonyme (privé ou d'État), signifie n'appartenir à aucun segment social. C'est montrer que l'on n'a ni famille ni parrain, c'est-à-dire quelqu'un qui nous donne la main ou peut « intervenir en notre faveur⁵¹⁵ ».

Contrairement aux individus soumis aux « lois impersonnelles », les personnes, elles, manipulent ces lois comme bon leur semble, à leur faveur ou à la faveur d'autrui, transformant des droits sociaux en privilèges, littéralement lois privées. La réalité décrite par L'Imprimeur tient fortement à ce système de faveurs. L'individu commun, dépossédé de « filons bien placés dans le ministère », n'est pas à même de faire valoir la loi pour accéder à la retraite ; démuné d'un réseau de relations, il l'est aussi des droits. Dans ce contexte, il choisit de « toucher sa retraite en France parce que les retraites de [son] pays là c'est la merde totale ». Cette méfiance vis-à-vis des institutions produit des échos dans une société également régie par un système de faveur où ce qui compte, c'est d'avoir des relations. On peut donc passer à côté de référents culturels comme la caisse d'allocations familiales ou la Poste, mais on reconnaît les stratégies auxquels le personnage a recours pour être une personne et, ainsi, se mettre du côté des « gagnants » – de « ceux qui ont toujours raison » – dans le jeu de la domination.

Assujetti aux lois impersonnelles qui gouvernent les masses sans pour autant voir ses droits assurés en Afrique, le personnage est soudain inséré dans un système qui le reconnaît en principe comme un citoyen doté de droits et de devoirs. C'est ce qui explique son obsession pour la France. S'il aspire à être l'« homme bien » qui travaille et paie ses impôts, c'est pour intégrer un système social qui fonctionne et valide son existence socialement. Pour devenir l'Autre (le Blanc) qu'il idéalise, il l'imité. Somme toute, L'Imprimeur est un copiste, voire un plagiaire, à l'instar de son auteur⁵¹⁶ : il ne fait que répéter des phrases en apparence vides de significations, ce que le discours social appelle des clichés.

⁵¹⁵ *Id.*, p. 225.

⁵¹⁶ Selon Anthony Mangeon, la dimension intertextuelle de *Verre Cassé* fait d'Alain Mabanckou un plagiaire des auteurs morts et des vivants. Cette pratique l'inscrirait dans une esthétique de la poursuite d'écrits précédents. En parlant d'A. Mabanckou et de P. Chamoiseau, A. Mangeon affirme : « S'il y a de toute évidence imprégnation, voire emprunts divers, et si la phrase du crime d'auteur est dans tous les cas bien active chez ces deux écrivains, leur geste plagiaire est assumé avec tant d'aplomb et de brio qu'il faudrait sans doute y lire, comme le propose Suzanne Lafont, un « *droit de poursuite* », c'est-à-dire de reprise, de continuation avec des correctifs pouvant aller

Par définition, le cliché est l'image négative de la photographie, son « double » à partir duquel on tire un nombre illimité d'exemplaires. Par extension, le concept renvoie à des idées reçues qui, à force d'être répétées, tombent dans la banalité, dans le sens commun, ou, dans le meilleur des cas, dans le déjà-vu, dit Suzanne Lafont : « [l]e temps d'un déclic et le cliché est sitôt vu que perdu : instant magique et décevant où l'image évoquée se double de langage, le pas-encore-dit d'un déjà-vu⁵¹⁷ ». Mais cette répétition, nous le verrons, n'est jamais inoffensive. Ce n'est pas un hasard si le cliché, tout comme le stéréotype, désigne très souvent des propos que l'on considère faussés ou injustes. Jean-Louis Dufays observe, dans le sillage de Jean Paulhan⁵¹⁸, qu'il se retrouve toujours chez l'Autre :

les stéréotypes n'existent jamais que *chez les autres*, et les mots *lieu commun*, *cliché*, *stéréotype* tendent à désigner non seulement le répétitif et le commun, mais aussi toute formule ou représentation que l'on rejette⁵¹⁹.

Parce qu'il ne rend pas compte de toute la complexité de la chose qu'il est censé représenter, on aurait souvent tendance à le juger faux, alors qu'en réalité, le cliché est réducteur, écrit Michel Riaudel :

[e]n fait, le stéréotype est moins dans le sujet que dans son traitement. Le cliché, image arrêtée, en deux dimensions, n'est pas nécessairement « faux » ; il est réducteur, et dès lors effectivement trompeur si l'on s'y endort. Dans le meilleur des cas, le cliché est incomplet, une image inachevée. Lui font défaut le mouvement et la profondeur de champ. L'un pour établir les nuances, la dynamique, les évolutions historiques, l'autre pour inscrire l'instantané dans un paysage, une « géographie⁵²⁰ ».

La question n'est donc pas de savoir s'il est « vrai » ou « faux ». Il peut être les deux à la fois car ce qui fait un « cliché » n'est pas tant l'idée qu'il véhicule (le sujet), mais l'appréhension ou l'interprétation qu'on peut en faire (le traitement). C'est pourquoi il serait

jusqu'à la correction vengeresse ». A. MANGEON, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016, p. 87-88. Nous reviendrons sur l'article de Lafont cité par Mangeon dans la troisième partie de cette thèse.

⁵¹⁷ S. LAFONT, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 15.

⁵¹⁸ J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres...*, Paris, Gallimard, 1941, p. 107-111.

⁵¹⁹ J.-L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient », dans A. Goulet (éd.), *Le Stéréotype : Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, p. 77-89, p. 79.

⁵²⁰ M. RIAUDEL, *France-Brésil. Catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, p. 12.

« effectivement trompeur si l'on s'y endort ». À vrai dire, en réitérant une seule et même représentation d'une situation ou d'une idée, le cliché relève d'une ressource beaucoup plus complexe que l'on ne peut soupçonner de prime abord, et c'est cette complexité non soupçonnée qui nous intéresse, car elle dévoile des faits sociaux. Du point de vue sociologique, Michael Herzfeld observe que le cliché opère une réduction sournoise de la réalité, à l'insu de l'énonciateur lui-même. Dans ce sens, il s'avère être une « arme de pouvoir », employée là où les identités sont en jeu :

[t]out stéréotype est par définition réducteur. Il souligne toujours l'absence d'une propriété supposée désirable. Il constitue une arme de pouvoir. Il fait quelque chose, il prive activement l'« autre » d'un certain attribut sans que celui qui en use se reconnaisse coupable : l'attribut en question est à ses yeux purement symbolique, c'est « simplement » une façon de parler et « un mot n'a jamais tué personne⁵²¹ ».

L'Imprimeur est l'incarnation parfaite du cliché. Ce qu'il dit « fait » quelque chose sans en avoir l'air – ou, en tout cas, sans qu'il s'en rende compte. Dans le passage ci-dessous, les stéréotypes raciaux sont énoncés comme une « simple » manière de parler, alors qu'en réalité ils constituent l'arme de pouvoir par excellence de son langage :

on était peinards dans une banlieue à une demi-heure de Paris parce que nous voulions vivre loin des Nègres, je ne suis pas raciste, mais sache quand même que le pire ennemi des couples mixtes c'est pas toujours le Blanc du palier, c'est le plus souvent le Nègre, je te répète que je ne suis pas raciste, Verre Cassé [...] et c'est pas pour autant que j'écrirais une lettre à la France nègre afin de blâmer qui que ce soit, en fait les autres Nègres qui te voient avec une Blanche pensent qu'ils peuvent aussi la culbuter parce que, se disent-ils, si une Blanche normale et saine d'esprit s'est bien tapé un gorille du Congo, elle pourrait aussi bien se taper tout le parc zoologique, voire toute la réserve, tu comprends ce que je veux dire, hein⁵²²

Employé à répétition ici, le mot « nègre » est chargé de stigmates qui avilissent le Noir, anéantissent son humanité, tout comme les images du gorille qui suivent. En s'appropriant de tels stéréotypes comme des vérités, L'Imprimeur valide implicitement les présupposés dont ils sont chargés, et ce grâce à la reconnaissance sociale qu'ils produisent. Dans ce sens, le

⁵²¹ M. HERZFELD, « La Pratique des stéréotypes », *Homme*, vol. 32, n° 121, 1992, p. 67-77, p. 67.

⁵²² A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 74-75.

stéréotype contredit sa propre nature (en apparence) superficielle pour acquérir une certaine profondeur. Toujours selon M. Riaudel,

la meilleure protection contre le cliché n'est-elle pas tant de le combattre frontalement (avec souvent le risque de ne faire que de lui en substituer de nouveaux) que de se demander ce qui le fonde et l'alimente, dans une permanente remise en question de nos certitudes⁵²³.

C'est ce qui est à l'œuvre dans *Verre Cassé*. Au lieu de s'en prendre « frontalement » aux clichés dans sa fiction, Mabanckou les expose, explore sur quoi ils sont construits, les ressorts coloniaux qui les fondent, bref, les effets qu'ils produisent en tant que discours sociaux. On aurait tort alors d'attendre que les formulations racistes soient déconstruites à un moment donné du récit. En partant du principe que le stéréotype, comme le langage, est un fait social, le dénoncer relèverait d'une perspective critique binaire. En fin de compte, condamner le cliché revient à dire une évidence, à tomber dans le piège du lieu-commun, « à lui en substituer de nouveaux ». On sait tous que le stéréotype pose des problèmes, qu'il réduit et anéantit l'Autre. On peut lui opposer une autre « vérité » pour le démentir, avec la difficulté de devoir fonder une fois pour toutes cette vérité, la vérité, ou analyser ce qu'il fait lorsqu'il déforme ou appauvrit la réalité qu'il est censé représenter.

De plus, les stéréotypes que L'Imprimeur reproduit font allusion à des auteurs qui ont écrit sur le sujet, tel Yambo Ouologuem, dont *Lettre à la France nègre* (1969) est explicitement évoqué dans le passage. L'essai discute sous une forme épistolaire le « problème noir » de la société française à partir des relations réciproques entre Noirs et Blancs. Pour s'en prendre aux discours colonialistes qui prédominent dans le langage, Ouologuem réitère lui aussi, à un certain degré, des stéréotypes avilissants adressés aux Noirs depuis l'expansion maritime de l'Europe occidentale. Le personnage réaffirme les mêmes catégories racialisées dans son discours, mais avec une distance et une coloration doublement révélatrices. Lorsque par exemple il s'approprie l'image du gorille dont s'est souvent servi Ouologuem⁵²⁴, il fait de l'animalisation du Noir un outil pour relier des violences historiques (traite, esclavage, colonisations) à celles de nos sociétés contemporaines. Par ailleurs, en répétant la formule « je ne suis pas raciste, mais... »,

⁵²³ M. RIAUDEL, *France-Brésil. Catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines*, op. cit., p. 12.

⁵²⁴ En réalité, il utilise de façon récurrente l'image du singe : « chimpanzés » (p. 34), « singe hâtivement civilisé » (p. 44), « singe sans derrière rouge » (p. 50), « les Africains sont comme les singes » (p. 56). Y. OUOLOGUEM, *Lettre à la France nègre*, Paris, Nalis, 1969.

sa voix incarne, par mimétisme, l'hypocrisie et l'incohérence des « non-racistes » autoproclamés dont Ouologuem brosse avec ironie le portrait dans sa *Lettre à la France nègre*. Ainsi, à un premier niveau de lecture, l'intertextualité permettrait de relayer dans *Verre Cassé* la critique que l'écrivain malien élabore contre une société française repliée dans la dénégarion de ses structures racistes.

Mais Mabanckou ne se contente pas de faire écho à Ouologuem : on devine un usage plus complexe de la répétition, comme une sorte de mise en abyme qui convertirait le propos lui-même en un cliché, plus encore qu'en un lieu commun, pour reprendre la distinction établie par Suzanne Lafont entre les deux concepts :

[...] le cliché se distingue-t-il du lieu commun par son appartenance au champ littéraire (l'intention est stylistique même si le cliché peut migrer dans un autre type de discours) ; il est localisable comme unité textuelle, tandis que le lieu commun renvoie à une opinion, accompagnée ou non d'un cortège d'expressions obligées ; enfin le cliché est ressenti comme emprunté alors que le lieu commun sera qualifié de banal⁵²⁵.

Sans nous attarder sur ces différenciations subtiles qui pourraient prêter à confusion, on retiendra l'idée de l'emprunt qui somme toute définit l'écriture de Mabanckou. Son œuvre modifie le contexte des stéréotypes et bousculent leur portée. Les termes les plus « choquants » empruntés à Ouologuem ne produiront dès lors plus les mêmes effets de sens dans le texte congolais, d'autant moins qu'ils seront en contact avec d'autres points de vue, à commencer par celui de Frantz Fanon, dont l'ouvrage *Peau noire, masques blancs* (1952) est expressément convoqué un peu plus loin :

toujours est-il que Céline et moi voulions vivre à l'écart de la clameur parisienne et de la jalousie des Nègres et de leur comédie classique [...] les mauvaises langues black de Paris professaient souvent que les couples en noir et blanc ça marche jamais longtemps, qu'on n'a jamais vu le mari et la femme avoir des cheveux blancs ensemble, que pour que ça marche, fallait que le Noir ne soit plus noir, qu'il change, qu'il vire de bord, qu'il fasse des concessions, qu'il renie les siens trois fois avant le chant matinal du coq, qu'il fuie sa famille trop dépendante, bref, qu'il ait la peau noire et porte un masque blanc, or Verre Cassé, notre mariage tenait le coup, je ne voyais pas ce qui pouvait nous perturber, je n'avais pas besoin de porter un masque blanc pour cacher ma peau noire, j'étais moi-même

⁵²⁵ S. LAFONT, *Suprêmes clichés de Loti*, op. cit., p. 11.

fier d'être un Noir, je le suis toujours et je le serai jusqu'à ma mort, je suis fier de ma culture nègre⁵²⁶

On reconnaît clairement ici la voix d'Ouologuem par-dessous celle de Mabanckou. Dans une lettre aux « couples mixtes » de son essai, l'écrivain malien s'adressait au « Nègre » de France en ces termes : « Et la couleur de votre couple colle aux yeux du passant comme un folklore d'une dérisoire banalité⁵²⁷... ». Comme pour Ouologuem, le regard d'autrui sur des couples mixtes constitue un sujet sensible pour le romancier congolais. Mais tandis que l'un parle de leur image sociale comme d'un « folklore », soulignant la dimension spectaculaire de leur apparition publique, l'autre explore les discours stigmatisés qui leur sont adressés. S'il faut « que le Noir ne soit plus noir » pour que son couple perdure, c'est que L'Imprimeur doit renoncer à lui-même pour devenir l'Autre, le Blanc. Cette affirmation suffit à elle seule pour nous faire entendre, autre que la voix d'Ouologuem, celle de Fanon dans cet extrait du roman. Dans le chapitre « L'homme de couleur et la Blanche » de *Peau noire, masques blancs* (1952), l'essayiste et psychiatre martiniquais décrivait à la première personne les ressorts psychiques qui gouvernent le comportement du Noir à l'égard de la femme blanche. En voici un extrait :

Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*.
Or – et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite – qui peut le faire, sinon la Blanche ? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un blanc.
Je suis un blanc.
[...]
J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche⁵²⁸.

Selon Fanon, la reconnaissance sociale du Noir ne s'opère pas en face d'un égal (comme le postulait Hegel), mais en face du Blanc, le seul à pouvoir reconnaître la valeur « blanche » du sujet colonisé. Le Noir ne peut donc dépasser la condition d'infériorité qui lui est infligée depuis la colonisation que s'il est aimé d'une Blanche. « Porter le masque blanc » serait en ce sens un détour de l'assujettissement qu'il connaît en tant que Noir. Il est donc ironique que L'Imprimeur « n'[ait] pas besoin de porter un masque blanc pour cacher [s]a peau noire » comme il affirme, alors que ses stratégies pour être reconnu comme un « homme bien », égal

⁵²⁶ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p.75-76.

⁵²⁷ Y. OUOLOGUEM, *Lettre à la France nègre*, *op. cit.*, p. 35.

⁵²⁸ F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, 2015, p. 61.

du Blanc, démontrent tout le contraire. Sa formule de prédilection « J'ai fait la France » corrobore cette idée. Comme si, en se mariant avec une Blanche, en ayant un travail de Blanc, en vivant une vie de Blanc – « loin des Nègres », « dans une banlieue à une demi-heure de Paris » –, L'Imprimeur devenait Blanc lui aussi. D'où son sentiment de supériorité face aux autres clients du bar auxquels il affirme, du haut de sa grandeur, que « [s]a vraie place, c'est l'Europe, c'est la France⁵²⁹ ».

Nous avons vu que Mabanckou fait appel à une multiplicité de voix pour explorer les mécanismes d'assimilation du sujet colonisé incarnés par L'Imprimeur. On pourrait interpréter son refus d'écrire une « lettre à la France nègre » ou de « porter un masque blanc pour blâmer qui que ce soit » comme un geste de mise à distance de F. Fanon et de Y. Ouologuem. Pourtant, le discours racialisé qu'il élabore depuis la France le plonge dans le vif du sujet de ces deux auteurs. À vrai dire, Mabanckou met tous ces propos dans la bouche de son personnage qui, quitte à tomber en contradiction, les énonce de façon critique, en propos rapportés. La ruse de l'auteur consiste ainsi à dérouler la réfutation, la minant par une dénégation manifeste de son personnage : il critique la critique, la fait implorer sans jamais dire qu'il adhère à Fanon ou à Ouologuem.

On pourrait penser que cette mise en scène de la contradiction s'affaiblit dans la traduction, étant donné que l'ouvrage d'Ouologuem n'a jamais été publié au Brésil :

estávamos tranquilos na periferia, a meia hora de Paris, porque queríamos viver longe dos Negros, eu não sou racista, mas saiba apesar de tudo que o pior inimigo dos casais mistos não é sempre o Branco que mora ao lado, é normalmente o Negro, te repito que eu não sou racista, Copo Quebrado [...] e não é por isso que escreverei uma carta para a França negra a fim de culpar quem quer que seja, na verdade os outros Negros que te veem com uma branca pensam que podem também mexer com ela porque, eles pensam, se uma Branca normal e sã de espírito se envolveu com um gorila do Congo, ela poderia também se envolver com todo o zoológico, quem sabe com toda a reserva⁵³⁰ »

Les référents culturels sont aussi touchés par les opérations de décontextualisation et de recontextualisation dont nous parle Lawrence Venuti. C'est le cas du mot « banlieue », cette zone péri-urbaine entourant les grandes villes qui, en France, est associée à un groupe social stigmatisé : « chaude » ou « sensible », elle définit le territoire de l'immigration, raison pour laquelle L'Imprimeur s'en éloigne pour habiter les quartiers blancs des classes moyennes :

⁵²⁹ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 66.

⁵³⁰ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 57.

« [l]e pire ennemi des couples mixtes c'est pas toujours le Blanc du palier », affirme-t-il à Verre Cassé. Son désir de vivre « loin des Nègres » traduit ici aussi une stratégie d'assimilation, un refoulement du passé colonial. En portugais, en revanche, le mot *periferia* repose sur un autre processus d'exclusion : tandis qu'en France les banlieues refoulent ceux qui viennent du dehors (les immigrés), la *periferia* opère un rejet intérieur, dans le sens où, depuis l'abolition de l'esclavage, les (afro)brésiliens sont relégués à occuper ces espaces en marge de la ville. On observe ainsi que la racialisation du territoire incarnée par les différents types de banlieues en France est en quelque sorte acclimatée aux problématiques du public de la traduction.

Contrairement à la citation à Ouologuem qui disparaît dans la traduction, la voix de Fanon que le romancier relaie dans l'extrait ne risque pas de passer inaperçue :

tanto é que eu e Céline queríamos viver longe do clamor parisiense e do ciúme dos negros e sua comédia clássica [...] as más línguas de Paris declaravam sempre que os casais em preto e branco nunca duravam muito tempo, que nunca tinham visto marido e mulher terem cabelos brancos juntos, que para que durasse, era preciso que o Negro não fosse mais negro, que ele mudasse, que mudasse de opinião, que fizesse concessões, que renegasse os seus três vezes antes do canto matina do galo, que fugisse de sua família muito dependente, enfim, que tivesse a pele negra e usasse uma máscara branca, ora, Copo Quebrado, nosso casamento aguentava o tranco, eu não via o que nos poderia perturbar, não tinha necessidade de usar máscara branca para esconder minha pele negra, eu era eu mesmo orgulhoso de ser um Negro, ainda sou e serei até a minha morte, tenho orgulho da minha cultura negra⁵³¹.

Bien que *Peau noire, masques blancs* porte sur le poids du colonialisme dans la société française, l'ouvrage demeure une référence pour penser les constructions de la race dans toute société où ce concept a été utilisé comme un outil de domination (coloniale). Non par hasard, il bénéficie d'une ample réception critique au Brésil, et a déjà connu deux traductions. L'une en 2008 par Renato da Silveira (Edufba) ; l'autre en 2020 (Ubu), par Sebastião Nascimento et Raquel Camargo. Cette dernière traduction en dit long sur la place centrale qu'occupe la question noire dans le Brésil d'aujourd'hui.

Dans ce contexte, la variété lexicale à laquelle a recours Mabanckou pour dire la « race » mérite toute notre attention dans la traduction. L'expression « les mauvaises langues black de Paris », par exemple, présente un anglicisme couramment utilisé pour remplacer un mot pourtant existant dans la langue française. En effet, alors qu'aux États-Unis le terme *black* a un sens politique, historiquement lié aux combats pour les droits civiques, dans le contexte

⁵³¹ *Id.*, p. 53-54.

francophone son usage signale une gêne et une réticence à employer le mot « noir », il le contourne et l'euphémise. Mais le détour par une autre langue – et par un autre contexte racial et social – ne donne pas une connotation plus neutre à la désignation de la race ; cet usage masque en réalité le désir de faire abstraction de la couleur de peau, comme pour passer sous silence les tensions raciales qui demeurent patentes en France.

Dans *Copo Quebrado*, le mot *negro* est accolé à l'épithète *más-línguas*, une solution qui conserve le discours dépréciatif du personnage à l'égard des communautés africaines, mais ne restitue pas le malaise inhérent à la notion de race fortement nourri par l'universalisme français. Pour comprendre ce malaise, il faut tenir compte qu'en France, la thématique est presque un sujet tabou, et ce depuis l'instauration du modèle républicain. En théorie, ce modèle serait construit, d'après Pap Ndiaye,

sur une figure abstraite de citoyenneté, théoriquement indifférente aux particularités de sexe, de couleur de peau ou autre, de telle sorte que la notion de « race » fait figure d'épouvantail idéologique et politique⁵³².

Le tabou que le mot *black* fait affleurer en français est d'autant plus frappant qu'il est précédé du mot « nègre » quelques lignes plus haut, lequel convoque deux passés inavoués et/ou mal digérés en France : l'un de l'esclavage ; l'autre de la colonisation. En effet, si l'Africain apparaît déjà dans l'iconographie et les textes chrétiens du Moyen-Âge comme un être étrange et effrayant, c'est durant la traite négrière que son corps devient un stigmaté. Réduits en marchandise, en objet de curiosité, les « nègres » étaient alors, forcément, aux yeux des autres, dépourvus d'humanité. Pour cette raison, on ne trouve pas en portugais un mot capable de restituer avec la même force d'expressivité le sens historiquement péjoratif de « nègre » en français, et ce malgré la large terminologie disponible en matière d'afro-descendance. Zilá Bernd remarque à juste titre cette asymétrie.

En français, le mot Négritude a une force d'expressivité et même d'agressivité qui se perd en portugais, au sens où il dérive de « nègre », un terme péjoratif, utilisé pour offenser le Noir, puisqu'il existe le mot « noir ». L'idée a été justement d'assumer l'expression

⁵³² P. NDIAYE, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009, p. 40.

négativement connotée pour en renverser le sens afin que les Noirs l'affichent avec fierté et non plus avec honte⁵³³.

En l'absence d'équivalence pour un terme historiquement connoté comme « nègre », c'est le mot *negro* qui figure dans *Copo Quebrado*. Ainsi, là où dans l'original L'Imprimeur parle des « Noirs » et des « Nègres », selon les contextes, dans la traduction, il est toujours désigné de la même manière : *negro*. Cette asymétrie terminologique nous donne une idée de la difficulté de « transférer » au Brésil les tensions raciales propres au contexte francophone. Pour bien saisir cette difficulté, il faut tenir compte du fait que les mots qui désignent la race ne disent pas la même chose d'une langue à l'autre, même lorsqu'ils semblent le faire. En effet, être Noir, Blanc ou Métis relève au Brésil d'une expérience complètement différente du contexte francophone. La figure du métis montre bien cet écart. En France le concept de métissage a été historiquement mis en valeur comme une tentative de surmonter les crimes d'extermination que le XX^e siècle a vu surgir au nom d'une « race pure ». Selon Luiz Felipe de Alencastro,

[d]epuis l'après-guerre, le métissage est en effet perçu comme un mouvement continu d'échanges et d'alliances intercommunautaires, conduisant naturellement au dépassement de clivages raciaux et à l'effacement des disparités sociales qui s'y sont greffés au cours de l'histoire⁵³⁴.

Dans ce contexte, ce phénomène de brassage de peuples d'origines diverses représente un idéal de tolérance, d'entente universelle entre les hommes sans distinction de races ou de cultures en Europe. En France en particulier, le métissage peut servir de solution aux conflits intercommunautaires, dans le prolongement d'un universalisme républicain qui viendrait « nier le fait brutal de la race, sous prétexte que la revendication du droit à la différence – peu importe laquelle – contredit le dogme républicain d'égalité universelle⁵³⁵ », dit Achille Mbembe. Ainsi,

⁵³³ Dans l'original : « Em francês, a palavra tem uma força de expressividade e mesmo de agressividade que se perde em português, por derivar de “nègre”, termo pejorativo, usado para ofender o negro, uma vez que existe a palavra “noir”. A ideia foi justamente assumir a expressão negativamente conotada para reverter-lhe o sentido e passarem os negros a ostentá-lo com orgulho e não mais vergonha ». Z. BERND, *O que é negritude*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 17.

⁵³⁴ L. F. de ALENCASTRO, « Géopolitique du Métissage », *op. cit.*, p. 969.

⁵³⁵ J.-A. MBEMBE, *Sortir de la grande nuit*, *op. cit.*, p. 115.

paradoxalement, on ne parle pas de « race » et lorsqu'on en parle, on élit implicitement la figure du métis comme représentative d'une cohabitation pacifique entre des « races ».

Au Brésil, le métissage ne sera pas « investi de ces aspirations généreuses et humanitaires⁵³⁶ » comme dans le vieux continent. Nous l'avons dit, l'idée d'un pays authentiquement métis a été relayée dès la première moitié du XIX^e siècle par Carl Von Martius, mais c'est Gilberto Freyre qui la transforme en pilier de l'identité nationale, et ce à un moment où il était considéré comme un phénomène nuisible au développement de la nation. Pour progressiste qu'elle fût dans son époque post-esclavagiste, cette construction culturelle sera au fur et à mesure interrogée, puis réfutée par les mouvements noirs qui émergent sur la scène politique dès les années 1970. À juste titre, on arguait que le métissage produit par l'esclavage n'avait pas été aussi harmonieux que le suggérait G. Freyre. L'idée même d'un peuple métis, ni Blanc ni Noir, était problématique pour envisager la lutte contre les oppressions vécues par les descendants d'Africains notamment.

Parallèlement, le pays est en proie à une politique de « blanchiment » menée à petite et grande échelle. D'une part, on stimule la migration de travailleurs européens pour « blanchir » la masse de travailleurs du pays ; d'autre part, on omet ou dissimule l'identité noire sous couvert de métissage. Au sujet du recensement ethnique, Roger Bastide affirme qu'

[a]u Brésil, tout homme qui a une goutte de sang blanc dans les veines, surtout s'il a un certain statut social, sera considéré comme Blanc, ou tout au moins sera mis dans la catégorie des mulâtres. Mais il y a plus. Au Brésil, chacun remplit sa fiche, et il est évident que l'homme de couleur, dans une société à domination blanche, tendra à s'éclaircir dans ses réponses⁵³⁷.

Si se déclarer « métis » a durant longtemps représenté une certaine ascension sociale, cette déclaration peut désormais être le signe d'un refoulement identitaire, comme si on voulait se débarrasser du stigmate de l'esclavage pour accéder aux privilèges des Blancs : le métis est la non-couleur, et la non-couleur est blanche. Selon Sueli Carneiro,

[p]eut-être le terme *pardo* [métis] ne se prête-t-il qu'à réunir ceux qui, à force de voir leur identité ethnique et raciale brisée par le racisme, par la discrimination et par la charge

⁵³⁶ L. F. de ALENCASTRO, « Géopolitique du Métissage », *op. cit.*, p. 969.

⁵³⁷ R. BASTIDE, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le Nouveau monde*, *op. cit.*, p. 21.

symbolique que contient socialement la négritude, ne savent plus ce qu'ils sont ou ne veulent tout simplement pas être ce qu'ils sont⁵³⁸.

En effet, dans un pays comme le Brésil, superficiellement moins polarisé, le métissage sert à voiler la polarisation car, historiquement, il a été synonyme de blanchiment, comme nous avons vu. Dans ce contexte, se voir et s'affirmer Noir signifie revendiquer une identité entachée de stigmates dans le passé – et encore dans le présent – pour en renverser le sens, tout comme le firent les poètes de la Négritude dans l'aire francophone. Toujours d'après R. Bastide,

[il] est évident que cette volonté d'éliminer systématiquement les caractères négroïdes de la population brésilienne provoque, chez les Noirs, un complexe d'infériorité et le sentiment de leur aliénation. La « négritude » veut être une libération de cette idéologie ; certes, elle accepte aussi le métissage (inscrite dans les mœurs et contre laquelle il serait vain de lutter) mais pour en conclure que tout Brésilien digne de ce nom a une goutte au moins de sang nègre dans les veines, que le Brésil doit être considéré non comme un pays blanc, mais comme un pays nègre, et qu'il doit en être fière, car la couleur noire est plus belle que la couleur blanche. La négritude n'est donc pas ici un « retour à l'Afrique », elle n'est même pas l'apologie d'une culture africaine ou afro-américaine [...], mais tout simplement l'apologie d'une couleur ou d'une race, la race nègre⁵³⁹.

En d'autres termes, l'appartenance à une culture noire correspond à une démarche de légitimation et de reconnaissance des cultures originaires d'Afrique, mais refoulées par la traite et l'esclavage au fil de presque quatre siècles. Il s'agit, somme toute, de valoriser un élément fondateur de l'identité brésilienne, mais dont la place n'a pas été reconnue dans cette société, dans l'historiographie ou dans la littérature du pays. Il faut tenir compte de ce contexte pour envisager la réception de *Verre Cassé* au Brésil et, en particulier, pour mesurer la portée ironique des formulations liées à l'identité, à la race ou à toute autre catégorie « étanche » mise en scène dans le roman.

À ce propos, le discours de L'Imprimeur s'acheve avec une étrange prise de conscience identitaire : « j'étais moi-même fier d'être un Noir, je le suis toujours et je le serai jusqu'à ma mort, je suis fier de ma culture nègre », affirme-t-il au narrateur. L'appel à une « culture nègre » laisse sous-entendre ici la revendication d'une race naguère repoussoir, d'une identité devenue

⁵³⁸ Dans l'original : « Talvez o termo pardo se preste apenas a agregar os que, por terem sua identidade étnica e racial destruída pelo racismo, pela discriminação e pelo ônus simbólico que a negritude contém socialmente, não sabem mais o que são ou, simplesmente, não desejam ser o que são. » S. CARNEIRO, *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*, São Paulo, Selo Negro, 2011, p. 67.

⁵³⁹ R. BASTIDE, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le Nouveau monde*, op. cit., p. 226.

le drapeau de la Négritude des années 1930. Rappelons que les auteurs de ce mouvement proposaient de redécouvrir et de revaloriser leur culture, de revendiquer « le droit d'être eux-mêmes⁵⁴⁰. », selon Lilyan Kesteloot. Pourtant, les paroles du personnage ne renversent pas conceptuellement le mot « nègre » comme ce fut le cas du mouvement en question. À vrai dire, cette prétendue conscience identitaire contredit tout le processus d'assimilation qu'il incarne.

En effet, s'il fait revenir la devise de la Négritude dans son discours, ce n'est pas pour affirmer un idéal, mais pour critiquer l'essentialisme qui lui est intrinsèque. C'est justement cette critique qui est en jeu dans la traduction. Comment la remise en cause de l'idée de l'identité peut-elle se répercuter dans un contexte où l'appel à une « culture noire » constitue encore de nos jours une manifestation politique en faveur d'une population historiquement opprimée ? Peut-on comprendre la revendication identitaire de L'Imprimeur comme ironique et, si oui, quels effets une telle interprétation peut susciter dans les débats ethnico-raciaux en vigueur dans le pays ?

Zéro Faute

Comme d'autres sobriquets dans *Verre Cassé*, Zéro Faute relie un trait de caractère du personnage à un sens plus métaphorique de l'œuvre. À en croire ce sorcier renommé, sollicité par la belle-famille du narrateur pour le guérir de son alcoolisme, son surnom est la preuve concrète de sa réussite en matière de sorcellerie. D'ailleurs, il le rappelle pour se défendre des accusations du narrateur qui l'appelle « Grand Escroc⁵⁴¹ » :

je suis quand même Zéro Faute, demandez à n'importe qui et on vous dira que moi j'ai fait recouvrer la vue aux aveugles, les jambes aux paralytiques, la voix aux muets, les ovules aux femmes stériles, l'érection aux hommes qui ne bandaient plus même le matin quand le pipi gonfle normalement la chose de tous les mâles, est-ce que vous savez au passage que j'ai aidé le maire de cette ville à se faire réélire à vie, et je ne parle même pas du succès des étudiants aux examens, des postes dans l'administration que j'ai fait obtenir à des gens qui n'étaient même pas allés à l'école, je ne parle pas non plus du retour au foyer conjugal de

⁵⁴⁰ L. KESTELOOT, *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex, 1988, p. 12.

⁵⁴¹ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 164. Les majuscules rendent explicite un clin d'œil à Herman Melville, dont l'ouvrage *The Confidence-Man*, sorti en 1857, a été traduit de l'anglais par Henri Thomas comme *Le Grand escrot* en 1950, avec une réédition en 2006.

la femme du préfet de cette région, ce n'est pas pour rien qu'on m'appelle Zéro Faute, est-ce que vous savez que lorsque l'hôpital Adolphe-Cissé baisse les bras, c'est moi-là que vous voyez en chair et en os qui aide les pauvres malades désemparés⁵⁴²

Les vœux qu'il prétend avoir exaucés nous dévoilent chacun un aspect de l'environnement africain du roman. Par une anecdote, une plaisanterie, un rite social ou une croyance populaire on découvre peu à peu le fonctionnement du système de santé, de l'éducation ou de l'administration de l'État congolais. Ainsi, Zéro Faute prend en charge le « retour au foyer conjugal de la femme du préfet », en même temps qu'il aide des « pauvres malades désemparés » de l'hôpital Adolphe-Cissé, le plus grand de Pointe-Noire. Cet ample champ d'action nous rappelle les publicités pour marabouts que l'on trouve parfois dans nos boîtes aux lettres, en France, mais il renvoie surtout à un système qui fonctionne selon le bon vouloir de ceux qui détiennent le pouvoir, en Afrique. Dans un contexte où l'État est quasi absent pour assurer les droits sociaux des citoyens, Zéro Faute devient une sorte de « sauveur » – ses pouvoirs s'apparentent à ceux du Christ.

Pourtant, le sorcier est aux antipodes du guérisseur typique des sociétés traditionnelles. S'il revendique un savoir mythique du « royaume des ancêtres⁵⁴³ », sa vraie spécialité est de satisfaire les caprices les plus farfelus et moralement questionnables de ses clients, que ce soit la réélection « à vie » du maire de sa ville, la réussite d'examens des étudiants ou bien la distribution aveugle de postes publics. Réduite à la caricature, l'ancestralité africaine qu'il sollicite met à mal l'idée qu'elle représente, celle d'une Afrique sacrée faite de mythes et de traditions, d'autant plus que le personnage censé l'incorporer est lui-même un escroc.

Mais Zéro Faute nous fait aussi penser à l'orthographe, cette discipline maîtresse de l'enseignement français de la III^e République (et au-delà). Désignée par d'aucuns comme la « science des ânes », l'orthographe est soutenue par l'histoire académique depuis 1635 et devient le symbole d'une approche normée de la langue française, un outil de distinction sociale fortement promu dans les territoires colonisés par l'Empire français dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il véhicule l'idée d'une langue parfaite, parlée sans aucune « faute » par les peuples colonisés. Le surnom Zéro Faute est ainsi investi de nombreuses significations : évocation ironique de la tradition orale mais aussi d'un système de faveurs assez courant en Afrique, il

⁵⁴² *Id.*, p. 168-169.

⁵⁴³ *Id.*, p. 165.

contient également des traces de l'idéologie coloniale. Il nous reste à savoir si cette polysémie se maintient dans la traduction :

Sou além do mais Zero Erros, pergunte a qualquer um e te dirão que recuperei a vista dos cegos, as pernas dos paráliticos, a voz dos mudos, os óvulos das mulheres estéreis, a ereção dos homens que não ficavam mais duros nem mesmo de manhã quando o xixi normalmente livra a coisa de todos os males, falando nisso, será que você sabe que eu ajudei o prefeito desta cidade a se reconectar à vida, e não falo nem mesmo do sucesso dos estudantes nas provas, dos cargos de administração que fiz pessoas que não tinham nem mesmo ido à escola obter, também não vou falar do retorno ao lar conjugal da mulher do governador desta região, não é por acaso que me chamam de Zero Erros, será que você sabe que quando o hospital Adolphe-Cissé deixa a peteca cair, sou eu aqui que você vê em carne e osso que ajuda os pobres doentes desamparados, hein⁵⁴⁴

Zero Erros [Zéro Erreur] n'est pas la transposition littérale de Zéro Faute [*Zero falha* en portugais], mais il nous paraît l'option la plus adaptée pour traduire la notion scolaire de faute, si ce n'était pas l'ajout de la marque du pluriel, alors qu'en portugais, tout comme en français, le numéral « zéro » doit être accordé au singulier. En outre, bien que *Zero Erros* ne renvoie pas à l'imposition coloniale que le français a représenté – et représente toujours, jusqu'à un certain point – en Afrique, les demandes qu'on lui adresse sont parfaitement restituées en portugais, à l'exception de celle du maire de « se faire réélire à vie », incorrectement traduit par « se conectar à vida » [se connecter à la vie]. Ce glissement de sens entre « réélire » et « relier » endommage une dimension importante de la critique du roman contre les dictatures africaines. Pour s'en prendre aux régimes totalitaires qui ont vu le jour en Afrique après les indépendances, Mabanckou a recours à l'ironie, cette figure de style qui permet d'exposer un point de vue tout en s'en distançant pour suggérer une critique. Dans ce passage, elle repose sur la naturalisation d'un comportement politique pour le moins aberrant : impensable dans un régime démocratique, le refus de quitter le pouvoir est dépeint comme une chose courante, banale de la vie.

Tantôt appelé *bruxo*⁵⁴⁵ [sorcier], tantôt *trapaceiro*⁵⁴⁶ [filou], le personnage du sorcier-escroc évoque une société aux prises avec le poids de sa tradition et d'un système politique à la fois autoritaire et corrompu. À la fin du passage, les expressions idiomatiques choisies restituent de manière claire et précise la faillite, voire l'absence du système de santé. Zéro Faute affirme

⁵⁴⁴ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 122.

⁵⁴⁵ *Id.*, p. 120.

⁵⁴⁶ *Id.*, p. 121.

que l'hôpital Adolphe-Cissé « baisse les bras », ce qui, en portugais devient « deixa a peteca cair ». Les deux versions donnent à voir une population de malades abandonnés par l'État et dont le sorcier prend la charge, réitérant sa fonction de réparateur social.

Zero Erros donne également à voir les relations de pouvoir et de dépendance qui régissent le fonctionnement des sociétés africaines, tout comme *O Impressor*. De façon générale, l'idée qu'un sorcier ou qu'une toute autre personne puisse obtenir des postes publics à des gens « même pas » scolarisés nous en dit long sur un système de nominations arbitraire et, plus largement, sur un modèle d'État clientéliste. Penser le transfert de ce scénario au Brésil nous mène donc, à nouveau, à interroger le fonctionnement d'une société où, là aussi, les volontés personnelles déterminent les lois et les institutions comme l'ont montré Sérgio Buarque de Holanda et Roberto DaMatta.

Robinette

Jusqu'ici nous avons vu que Mabanckou attribue des noms communs à ses personnages : c'est le cas de Verre Cassé, de L'Imprimeur ou de Zéro Faute. Le surnom Robinette résulte, lui, de la transformation du nom commun « robinet » en nom propre de personne, à l'aide du suffixe « ette » qui rappelle des prénoms féminins comme Juliette, Claudette, Antoinette. Son irruption dans le récit nous donne une idée de la valeur connotative de son sobriquet :

Robinette boit plus que moi, elle boit comme les tonneaux d'Adélaïde que les Libanais vendent au Grand Marché, Robinette boit, boit encore sans même se soûler, et quand elle boit comme ça elle va pisser derrière le bar au lieu d'aller aux toilettes comme tout le monde, et quand elle pisser derrière le bar elle met au moins dix minutes à uriner sans s'arrêter, ça coule et coule encore comme si on avait ouvert une fontaine publique, c'est pas du bluff, c'est incroyable mais vrai, tous les gars qui ont essayé de la concurrencer en

matière de pisse à durée indéterminée ont fait l'adieu aux armes, ils ont été vaincus, écrasés, laminés, ridiculisés, roulés dans la poussière, dans la farine de maïs⁵⁴⁷

Réduite à l'écoulement physiologique – boire et uriner –, « Robinette » évoque un robinet et un réservoir. Le jeu paronymique sur le « tonneau des Danaïdes » appelle la notion grecque de démesure, en la trivialisant par l'introduction d'un prénom devenu désuet, Adélaïde. Dans l'épisode mythologique, les filles du roi Danaos sont condamnées à remplir un tonneau sans fond dans les Enfers pour avoir tué leurs fiancés sur ordre de leur père⁵⁴⁸. Le tonneau percé du mythe donne une image grotesque de Robinette qui « boit, boit encore » et urine « sans [jamais] s'arrêter ». L'esthétique du débordement est aussi fournie par des recours sonores émergeant de la voix narrative. Les répétitions des verbes « boire » et « couler » amplifient les effets de profusion et d'intermittence des actions du personnage : les paroles coulent de sa bouche comme l'eau d'une rivière, d'un robinet, d'une fontaine publique. Là encore, il est impossible de ne pas penser à la tradition comique inaugurée par Rabelais, dont deux protagonistes entrent, étymologiquement, dans la série du boire : Grandgousier (le grand gosier), le père de Gargantua, et Gargantua lui-même, qui pousse en naissant un grand cri : « À boire, À boire ! À boire⁵⁴⁹ ! ». Observons maintenant comment l'aspect bouffon du personnage et de toute la scène figurent dans la traduction :

Torneirinha bebe mais do que eu, bebe como o tonel das Danaides que os libaneses vendem no Grande Mercado, Torneirinha bebe, bebe ainda sem nem mesmo se embriagar, e quando ela bebe assim vai mijar atrás do bar em vez de ir ao banheiro como todo mundo, e quando mija atrás do bar leva pelo menos dez minutos urinando sem parar, o xixi escorre e escorre mais, como se tivéssemos aberto uma fonte pública, não é blefe, é inacreditável mas verdadeiro, todos os rapazes que tentaram concorrer com ela em matéria de mijo com duração indeterminada deram adeus às armas, foram vencidos, esmagados, destrocados, ridicularizados, entraram pelo cano, levaram a pior⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 94. Nous n'aborderons pas la citation à *L'Adieu aux armes* (1929), d'Ernest Hemingway, pour ne pas nous éloigner de notre analyse des noms. De plus, le sujet de l'intertextualité sera traité dans notre troisième partie.

⁵⁴⁸ É. BENVENISTE, « La légende des Danaïdes », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 136, n° 2-3, 1949, p. 129-138.

⁵⁴⁹ Né un jour de festin et de beuverie, le géant est abreuvé de vin depuis sa naissance. F. RABELAIS, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 231. Cf. aussi p. 170 de cette thèse.

⁵⁵⁰ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 69.

Les répétitions, les énumérations, le langage trivial et direct de *Verre Cassé* sont quelques-uns des recours qui situent bien les lecteurs brésiliens dans une esthétique du débordement. On remarque néanmoins un léger mais significatif glissement de sens dans la traduction de « tonneaux d'Adelaïde » comme « tonel das Danaïdes », dans laquelle on ne retrouve plus le jeu de mots entre le nom propre Adelaïde et le mythe des Danaïdes. On se demande si une solution comme « toneis de Adelaide » n'aurait pas pu garder la référence au mythe et en même temps l'image paradoxale du récipient-robinet qu'on remplit d'un côté et qui coule de l'autre. Quoi qu'il en soit, le surnom choisi synthétise bien la capacité du personnage de se remplir (d'alcool) et de se vider (d'urine) tout à la fois, comme une sorte de « robinet-réservoir » : composé du nom *torneira* (robinet) et du diminutif « inha », *Torneirinha* restitue bien la dimension grotesque de ce personnage qui « boit, boit encore sans même se soûler ». L'usage du diminutif permet à ce titre de traiter avec euphémisme ses gestes démesurés, ajoutant de surcroît une touche ironique à son portrait.

Si simples en apparence, les surnoms à l'usage dans *Verre Cassé* se voient chargés de connotations reliées à la signification profonde de l'œuvre, révélant souvent le projet d'écriture de l'auteur. Dans la fiction guinéenne, en revanche, en plus de leur fonction sociale, ils ont un rôle incantatoire, rappelant et préservant le souvenir de l'esclavage à travers maintes connotations. Ils peuvent donc se lire comme des « identificateurs ethniques⁵⁵¹ », au sens où leurs formes sonores et graphiques donnent à voir le Brésil qui se dévoile dans la fiction. En outre, tandis que Monénembo limite sa création à une collecte de noms (propres ou communs) et d'adjectifs tirés du lexique portugais, Mabanckou déterritorialise et re-signifie les surnoms de ses personnages, procédant à des jeux de mots dessacralisants, comme nous l'avons vu avec *L'Imprimeur*, le type aux Pampers, Zéro Faute et, enfin, Robinette. Poursuivant notre discussion sur le transfert d'éléments « micro » de nos deux romans au Brésil, le chapitre suivant sera consacré aux référents culturels.

⁵⁵¹ « Je me demande si, par le processus de traduction, le nom propre n'acquiert pas une fonction supplémentaire qui est une sorte de prolongement de sa fonction sociale, à savoir une fonction d'*identificateur ethnique* : je sais par les sonorités et la graphie de ton nom que tu es étranger et que tu appartiens à telle ou telle ethnie ». M. BALLARD, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, p. 199-223.

Chapitre 3. Les référents culturels

Comme les noms des personnages, les référents culturels situent l'intrigue romanesque dans un espace et dans un temps précis. Selon le prisme adopté, ces référents peuvent produire des effets de familiarité ou, au contraire, de distanciation et d'étrangeté. Dans le cas des littératures du « Sud », ils sont souvent liés à l'attente d'un dépaysement, d'un dévoilement des réalités différentes, forcément exotiques au public européen. Le simple mot « Sud » sous-entend un territoire au climat chaud et tropical, des personnages hauts en couleurs, des mythes puisés dans la tradition orale, pour ne citer que quelques « clichés » dont nous parle souvent la critique sur ces aires géographiques dites « décentrées ».

Du grec *exôticos*, qui signifie « étranger » ou « extérieur au sujet », le terme exotique renvoie à ce qui appartient à un pays étranger, en général loin ou inconnu du sujet ou, en tout cas, situé en dehors de son optique. Jean-Marc Moura parle d'une « *peinture de l'étranger*⁵⁵² » qui est d'abord géographique mais aussi historique sur l'Autre dans un contexte de voyage. Partie constitutive et structurante de la pensée occidentale dès le Moyen Âge – avec, par exemple, les récits des croisades – jusqu'à l'époque contemporaine, l'exotisme est un phénomène de longue durée qui implique, toujours selon le critique, « la totalité de la dette contractée par l'Europe littéraire à l'égard des autres cultures, l'usage esthétique de ce qui appartient à une civilisation différente⁵⁵³ ». Ce n'est donc pas une coïncidence si ce courant artistique et littéraire atteint une sorte d'apogée avec l'expansion maritime de la Renaissance, à un moment où la « découverte » du Nouveau Monde met l'Autre de la culture européenne au centre du jeu.

Le XX^e siècle voit surgir de nombreuses études au sujet de l'exotisme. On retiendra la perspective critique d'Edward W. Saïd dans *L'Orientalisme* (1978), ouvrage qui dénonce l'ethnocentrisme des récits de voyage et des œuvres littéraires orientalistes des XIX^e et XX^e siècles. Nous l'avons dit, une grande partie de la critique postcoloniale découle des postulats d'Edward Saïd⁵⁵⁴. J.-M. Moura, l'un de ses promoteurs en France, considère l'exotisme comme une catégorie inhérente à la littérature francophone. Selon lui, son

⁵⁵² J.-M. MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 6.

⁵⁵³ J.-M. MOURA, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 10.

⁵⁵⁴ Cf. p. 149-153 de cette thèse.

expression ne traduit pas seulement l'imposition des valeurs occidentales hégémoniques, mais signifie aussi le refus ou la remise en question de ces mêmes valeurs par la confrontation, la polémique ou la parodie⁵⁵⁵. On ne peut omettre l'ouvrage de référence *Les Lieux de la culture*⁵⁵⁶ (1994), dans lequel Homi Bhabha analyse comment les images stéréotypées créées en Occident anéantissent l'Autre, l'enferment dans un récit univoque rempli de préjugés. Bernard Mouralis, enfin, a également postulé dans *Les Contre-littératures* (1972) qu'en amenant au centre du roman des paysages et des hommes extérieurs à la vision occidentale, l'exotisme répond à un besoin de « décentrement ». Il peut alors constituer une subversion du canon, bien que la perception de ces autres paysages et hommes se restreigne au système de pensée de l'observateur⁵⁵⁷.

Parallèlement à cette critique postcoloniale qui s'est érigée en se gardant tant bien que mal de son propre ethnocentrisme, l'anthropologie a aussi interrogé ses méthodes à partir de la deuxième moitié du siècle dernier. Dès les années 1950, – avant, donc, la publication d'E. W. Saïd et de l'émergence des *Cultural Studies*, aujourd'hui largement représentées par H. Bhabha –, Victor Segalen prenait l'exotisme comme l'expérience de l'altérité, du « sentiment du divers » dans son ouvrage posthume *Essai sur l'exotisme* (1955). C'est néanmoins chez C. Lévi-Strauss que cette rencontre devient l'objet d'une (auto)critique permanente. Dès les premières pages de *Tristes tropiques* (1955), l'anthropologue s'en prend aux processus de réduction de l'Autre inhérents aux récits de voyage produits lors de l'expansion maritime européenne : « Je hais les voyages et les explorateurs⁵⁵⁸ », provoque-t-il au début de son ouvrage.

Mais de quel « Autre » nous parlent tous ces auteurs ? Son apparition remonte aux différentes colonisations lors desquelles l'Occident rencontrait son « indigène ». L'image d'une terre de mystère habitée par des êtres appartenant à une « race » sauvage s'est d'abord répandue à l'ouest (Brésil), puis à l'est (Afrique) de l'Atlantique Sud, comme en attestent les récits de voyage et les lettres de missionnaires, un genre exemplaire de la littérature « exotique ».

⁵⁵⁵ J.-M. MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 9.

⁵⁵⁶ L'ouvrage est traduit en français par Françoise Bouillot en 2007. H. K. BHABHA, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, F. Bouillot (trad.), Paris, Payot, 2007.

⁵⁵⁷ « [L]'introduction du paysage exotique dans le champ littéraire doit être considéré – du moins dans son principe, c'est-à-dire indépendamment de la forme et de la "qualité" de cet exotisme – comme l'amorce d'une subversion de celui-ci, puisque, dès lors, il s'avère possible d'utiliser un autre système de références ». B. MOURALIS, *Les Contre-littératures*, op. cit., p. 69.

⁵⁵⁸ C. LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 9.

Au Brésil, l'Autre, c'est l'Amérindien, le « sauvage convertible⁵⁵⁹ » des prêtres Capucins, « docile et massacré⁵⁶⁰ » dans le portrait de Jean de Léry. La figure de « l'Indien innocent » sera reprise par la philosophie des Lumières et servira de base à l'idéal nationaliste de la littérature brésilienne au milieu du XIX^e siècle⁵⁶¹. Du contact entre l'Indien autochtone, l'Européen colonisateur et l'Africain réduit en esclavage naît le « métis », prototype érigé à symbole d'une nation composée de « trois races » au cours du XX^e siècle, comme nous l'avons vu.

Alors que l'idée du métissage s'imposait peu à peu dans l'imaginaire brésilien dès la première moitié du XX^e siècle, la figure de l'Africain demeurait encore celle du barbare infantilisé, dépourvu de langage et de complexité psychologique dans une littérature produite dans la période coloniale. C'est le cas, par exemple, de *Voyage au Congo* (1927) et *Retour du Tchad* (1982) d'André Gide, ou bien de *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline. Dans ces œuvres, les personnages africains incorporent des stéréotypes liés à l'innocence, mais aussi à la bestialité et à la sauvagerie, tout comme les Amérindiens dans la littérature brésilienne. Quant aux textes issus d'Afrique noire proprement dits, qu'ils datent de la colonisation ou de la période suivante, nombreux sont ceux qui s'attachent à montrer les crises identitaires du sujet colonisé, déchiré entre tradition et modernité, oralité et écriture, entre autres dichotomies⁵⁶².

Si nous avons fait ce bref parcours historique au sujet de l'Autre – Brésilien et Africain –, c'est parce que l'altérité et les effets d'exotisme qui en découlent sont au cœur de notre discussion. Avec le regard exotique comme marque indélébile de soi, le « Brésil » et l'« Afrique » représentés dans les romans de notre corpus sont couverts par des clichés qui devront être réinterprétés dans l'exercice de la traduction. Situés dans des espaces scénographiques « excentrés » d'un public central – à Salvador de Bahia et à Pointe-Noire – ces deux romans illustrent avec justesse cette littérature que Milan Kundera a estimé « étrangère

⁵⁵⁹ d'Abbeville CLAUDE, *Histoire de la mission des Pères capucins en l'isle de Maragnan et terres ciconvoisines...*, Paris, impr. F. Huby, 1614.

⁵⁶⁰ J. de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Genève, Les héritiers d'E. Vignon, 1599.

⁵⁶¹ Cette appropriation est très prononcée chez Gonçalves Dias et José de Alencar. Plus largement, l'intégration de l'Indien et de sa langue dans la culture occidentale se fait par la création d'une série de mythes dichotomiques tels que « écriture vs oralité », « sauvage vs civilisé » et « constant vs inconstant ». Pour plus de détails sur la construction de ces mythes, cf. les travaux d'Andrea Daher A. DAHER, *L'Oralité perdue. Essai d'histoire des pratiques lettrées (Brésil XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁵⁶² Cette thématique est à tel point récurrente dans les textes de la première génération d'écrivains africains qu'elle devient presque un cliché. Il suffit de rappeler la polémique entre Mongo Beti et Camara Laye, au moment où ce dernier sort son roman *L'Enfant noir* (1953). Cf. p. 50-52 de cette thèse.

au goût européen⁵⁶³ ». Dans cette sous-partie, nous analyserons les référents culturels au regard d'un public situé en dehors de l'Europe, en l'occurrence au Brésil. Qu'est-ce que les réalités « tropicales » et « périphériques » qu'ils dépeignent, parfois sous forme de stéréotypes, auraient à révéler au public brésilien, entre de supposées « différences » (*Verre Cassé*) et de supposées « similarités » (*Pelourinho*) culturelles ?

Afrique, France et Bahia : vers une analyse des lieux

Dans son dessein de s'écarter des problématiques francophones et postcoloniales, Monénembo explore une aire géopolitique qui n'est ni la France ni l'Afrique, mais le Brésil. C'est dans cette rupture symbolique avec l'axe Nord-Sud que les toponymes prennent toute leur place dans son roman. Au fur et à mesure de la lecture, on est amené à découvrir (ou reconnaître) des rues, des places, des églises et toutes sortes de monuments dans le quartier historique du Pelourinho. Curieusement, nos deux narrateurs « locaux », tout en étant habitués du quartier, nomment systématiquement les lieux par où ils passent, faisant résonner dans leurs voix le point de vue de l'Autre qu'ils voient (Leda) et guident (Innocencio). C'est ce que l'on identifie dans la scène où Africano/Escretoire visite la maison de Mãe Grande : une appréhension en quelque sorte exotique de l'espace apparaît dans la description qu'Innocencio fait de sa propre chambre, de la cour et du quartier :

Entre nous deux, Escretoire, il s'agit d'autre chose. Nous sommes de la même famille – le négrier n'y a rien pu – mais pas du même monde. Je l'ai remarqué quand je t'ai emmené avec moi rendre visite à Mãe Grande. Tu as regardé mon home sans aucun étonnement : cette chambre exiguë qui ressemble point par point aux autres, à toutes les autres chambres de ce bout du monde sale, gris, mortifié, où j'ai vu le jour. Si gris, si mortifié qu'on a du mal à croire qu'il est à peine à deux minutes de la place où l'on danse pour la moindre raison, surtout les nuits de la Benção. C'est là que je suis né, moi, non pas dans une case à princes. Là, entre l'ancien solar (qui fut aussi un hôtel, selon Mãe Grande, un hôtel peuplé d'autres Gringos que les miens) et l'échoppe de maître Careca à l'enseigne bleu électrique : AULAS DE BERIMBAU ET VENDAS DA ARTISANATO. Entre deux perrons ébréchés et deux panneaux de bois vermoulu, je t'avais montré le chemin large comme une serpillère que, quelque effort qu'on fasse, on ne peut suivre que de biais. Et nous étions arrivés dans la cour obscure, cernée par les haies vives d'arbustes à caja et de bananiers. Tu as dit :

⁵⁶³ M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, op. cit., p. 43 ; cf. aussi p. 172-173 et p. 235 de cette thèse.

– C’est malin. Une vraie base arrière ! Il faudrait être un mage pour deviner ça de la rue⁵⁶⁴.

Revenons en un mot sur la relation entre les deux personnages de la scène. En partant du principe que le Brésilien et l’Africain sont des « frères jumeaux⁵⁶⁵ », Escritore tente de minimiser, sinon de faire disparaître ses marques d’altérité devant les autochtones qu’il rencontre, ce qui n’empêche pas Innocencio de les souligner. Pourtant, lorsque ce dernier affirme qu’ils sont de la même famille et que « le négrier n’y a rien pu », il reconnaît son ancestralité africaine au-delà des traumatismes historiques qui auraient pu brouiller sa mémoire. Doit-on comprendre le mot « négrier » au sens de « marchand d’esclaves » ou bien comme le « bateau négrier » ? Dans tous les cas, il ne peut s’agir que d’une métaphore de la traite négrière, ce phénomène d’arrachement et de dépossession des populations africaines à l’origine de la plus grande diaspora du continent africain. Innocencio affirme ensuite que l’afrodescendant et l’Africain n’appartiennent pas au même monde, suggérant que le Brésil n’est pas l’Afrique, comme souhaite lui faire croire Escritore.

Ce n’est pas un hasard si cette réflexion a lieu au moment où Escritore est chez lui, comme si la présence de l’Autre lui dévoilait sa propre identité, le monde qu’il a toujours habité. À vrai dire, lorsqu’il décrit sa demeure au « bout du monde », Innocencio parle au nom d’une collectivité – les autres habitants du quartier vivant dans de petites surfaces comme lui – mais aussi de son existence à part entière, de sa réalité périphérique à l’extrême opposé de la « case à princes » d’où proviendrait l’écrivain africain. Que savons-nous de ce monde, à part le fait qu’il semble « sale, gris et mortifié » à ses yeux ? Les seules précisions topographiques fournies indiquent qu’il se situe entre un ancien *solar* et l’échoppe de maître Careca, près de la place où a lieu la fête de la Benção.

Solar désigne en portugais les grandes propriétés foncières de l’époque coloniale⁵⁶⁶, avec la *casa grande*, la maison de maîtres, et la *senzala*, l’endroit où dorment les esclaves. À en croire Mãe Grande, l’endroit aurait été autrefois un hôtel abritant « d’autres Gringos » que ceux d’Innocencio. Ne s’agit-il pas de l’hôtel où Leda rencontre Robby, l’Anglais qui la mènera en Europe ? Dans ce cas, ce lieu aurait le mérite d’évoquer l’origine du narrateur dans une

⁵⁶⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 67-68.

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 30.

⁵⁶⁶ D’après Gilberto Freyre, l’origine de cette habitation seigneuriale remonte au féodalisme au Portugal : « Le manoir seigneurial (*solar*), de torchis ou de terre, ancêtre de la maison de maître du Brésil, formait l’unité économique [du régime féodal] ». G. FREYRE, *Maîtres et esclaves*, *op. cit.*, p. 225.

perspective à la fois historique et personnelle : témoignage matériel de l'esclavage comme *solar*, il relierait l'histoire d'Innocencio à celle de sa propre mère Leda comme « hôtel ». D'ailleurs, ce n'est pas la seule fois qu'il est mentionné par Mãe Grande. Nous avons déjà analysé la scène où cette dernière interroge Innocencio au sujet de sa mère, dans un apparent lapsus de mémoire : « Où est donc ta mère ? Elle n'est pas encore rentrée de l'hôtel⁵⁶⁷ ? »

Quant à l'échoppe de Maître Careca, c'est surtout son enseigne « AULAS DE BERIMBAU ET DA ARTISANATO » qui attire notre attention. Le contraste linguistique et typographique déclenché par l'usage du portugais et des majuscules déroute les lecteurs de l'original, en même temps qu'il leur offre une certaine illusion de vérité. Comme dans un pays étranger, ces lecteurs devront interpréter les mots d'une langue qu'ils ne maîtrisent pas *a priori*, voici peut-être l'aspect le plus proprement exotique du passage. Le dessein de Monénembo serait donc de faire découvrir à son public le paysage bahianais dans ses détails, le projeter dans les lieux qu'il visite, lui aussi.

Bien que le contenu de l'enseigne soit globalement accessible en français grâce au contexte et à la transparence de certains mots, un terme comme *berimbau* garde une certaine opacité. Il sera appréhendé, dans le meilleur des cas, comme un instrument de percussion d'origine africaine, réduit par le tourisme de masse à un objet fétiche. Mais qu'en est-il du rôle incantatoire qu'il exerce dans les performances de *capoeira*, où il coordonne les mouvements des corps et les chants des participants ? Il n'est pas possible de mentionner un tel instrument sans faire implicitement revenir cette activité ludique et combattive des esclaves, aujourd'hui au cœur de l'identité nationale. Longtemps persécutée par les autorités du pays, la *capoeira* s'est érigée comme un art de résistance des descendants d'Africains contre la discrimination raciale. Évocateur de cette histoire de lutte, le *berimbau* reprend, avant toute autre chose, une expression culturelle et artistique fortement liée à l'identité des peuples noirs du Brésil.

Il reste à définir et à préciser le lieu où se déroulent les nuits de la Benção. Chaque mardi soir, une messe afro-brésilienne a lieu dans l'église Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, autrefois destinée aux esclaves, située en contrebas de la place du Pelourinho. L'office liturgique de cette messe attire une foule de touristes avides de voir et d'écouter, dans une église catholique, les instruments de percussion, les chants et les danses typiques des religions de matrice africaine. La messe s'achève à l'extérieur de l'église comme une fête : c'est la « samba de la Benção », aussi appelée « terça da Benção ». Mais si on se place dans la perspective du

⁵⁶⁷ T. MONENEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 104.

public francophone, la seule information concrète et sûre, c'est que lors de ces nuits festives, « on danse pour la moindre raison ». L'image qui prévaut n'est donc pas celle du syncrétisme religieux à l'origine de la fête, mais le stéréotype d'un peuple joyeux et souriant, toujours à danser et à faire la fête dans les contextes sociaux les plus contraignants.

On serait tenté de dire que la toponymie de *Pelourinho* a pour fonction première de donner à voir une réalité étrangère, comme une invitation au voyage qui n'est pas seulement touristique, mais historique et sociologique. Monénembo ne nous dépeint pas la carte postale du Brésil ainsi qu'on pourrait le croire. Xavier Garnier a fait remarquer que Salvador nous parvient depuis sa périphérie. La ville « n'est jamais appréhendée depuis son centre, dit-il, ce sont les bas-fonds, les banlieues, les favelas qui intéressent notre auteur⁵⁶⁸ ». Or la cité historique du Pelourinho n'est quand même pas dans la périphérie de Salvador, mais les personnages sont bel et bien à marge de la société : ce sont des voyous, des voleurs, des trafiquants, des prostitués et de petits commerçants que l'on entend dans les rues, dans les bars, mais aussi dans les *favelas* et dans les dépotoirs de la ville.

Mais si l'on visite les bas-fonds d'une ville plutôt que ses plages paradisiaques, on ne saurait éviter le dépaysement dû au changement de cadre. « Pas de chance, Escritore, tu n'étais pas un vrai Gringo, tu l'étais un petit peu quand même⁵⁶⁹ », déclare Innocencio au héros et cet énoncé correspond aussi au rapport que les lecteurs francophones entretiennent avec le roman de Monénembo : le Brésil, c'est malgré tout un pays lointain, sinon complètement inconnu, forcément hors de leur champ de vision. Il est inévitable que le paysage géographique et culturel de la fiction soit appréhendé par le prisme de l'exotisme par ce public.

Ce voyage de découverte et d'analyse de la société brésilienne ne pourrait avoir le même sens pour les destinataires brésiliens du roman. Détachés du point de vue d'Escritore, ils seraient à même de repérer ses marques d'étrangeté, y compris celles qui demeurent imperceptibles dans l'original. On ne saurait ignorer les fautes d'orthographe et de grammaire de l'enseigne « AULAS DE BERIMBAU ET DA ARTISANATO » : le mot *artesanato* [artisanat] s'écrit avec un « e » au lieu d'un « i » ; puis, l'usage de ce substantif ne demande pas de déterminant ici, la seule préposition « de » aurait suffi à la place de l'article contracté féminin « da » (de + a), pour un mot en fait masculin. Là encore, par la façon dont ils sont employés

⁵⁶⁸ X. GARNIER, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35, 1995, p. 889-895, p. 889.

⁵⁶⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 22.

(ou orthographiés), les référents culturels montrent l'usage maladroit que l'auteur fait du portugais dans son récit.

Grâce à leur proximité avec le sujet traité, les lecteurs de la traduction se voient munis d'outils inédits pour interpréter les images du « Brésil » décelées par Innocencio. Ignorant de son passé et de son histoire familiale, ce dernier représente à plusieurs égards l'exclusion sociale des descendants d'Africains. La tonalité amère avec laquelle il décrit son apparent lieu de naissance⁵⁷⁰ (le monde « sale, gris et mortifié ») peut être une allusion au sort du peuple noir relégué dans les *favelas* de Salvador. Dans le texte portugais, certains référents aident à cristalliser l'idée de dépossession et de dégradation de façon plus claire que dans l'original. La chambre exiguë du narrateur, l'ancien *solar*, l'échoppe de Maître Careca, le cours de *berimbau* annoncé sur l'enseigne, autant de détails qui retracent la naissance, la survivance, mais aussi la marginalisation des cultures noires durant et après l'esclavage au Brésil.

En revanche, il est curieux que la description somme toute « exotique » de l'espace fictionnel soit fournie non pas par le voyageur étranger, mais par l'autochtone lui-même, qui transfère ensuite son regard sur Escritore. L'apparente indifférence du héros – « tu as regardé mon home sans aucun étonnement » – peut traduire son désir d'intégrer cette réalité qu'il découvre. Toujours est-il qu'il s'exclame à la fin de l'extrait : « – C'est malin. Une vraie base arrière ! Il faudrait être un mage pour deviner ça de la rue ». Tel un ethnologue au fin fond de la forêt tropicale, Escritore se réjouit d'être dans un endroit « authentique », à l'abri des touristes. Les rôles traditionnellement joués entre soi et l'Autre s'inversent ici, puisque c'est l'habitant local qui examine, analyse et explore le voyageur comme un véritable objet exotique, et non le contraire. Tout le récit est structuré sur ce renversement, mais on le voit très clairement dans l'énonciation narrative du passage : Innocencio se met à distance d'Escritore, « guettant » le moment où il exprimera son altérité pour enfin soulever les contradictions de son projet généalogique et existentiel.

Nous avons dit que la narration d'Innocencio reçoit deux inflexions de voix. Celle que nous entendons dans l'extrait se rapporte au temps de la diégèse, alors que l'autre, qui résonne avec les « principes » d'Escritore, concerne le temps de l'énonciation, quand l'écrivain est déjà mort. L'extrait qui clôt le roman nous permet d'entrevoir la différence entre ces deux voix :

Toute la faute me revient. Je porterai ta mort comme un perpétuel fardeau. Quoi que je fasse, je n'en guérirai jamais. Dire qu'on était si près du but, que j'avais tout réglé à

⁵⁷⁰ Il s'agit en réalité d'une fausse piste, car Innocencio n'est pas né dans le Pelourinho comme il croit. Il est le fils que Leda a eu à l'étranger avant de rentrer au pays et de le confier à Mãe Grande / Ignácia pour qu'elle l'élève.

l'avance ! Comme convenu, nous serions arrivés à dix-huit heures au barzinho de Barroquinha pour sceller les retrouvailles et faire couler la pinga à la mémoire de Ndindi-Grand-Orage. Ensuite on aurait gagné la place pour la fête de la Benção et, d'un pas de samba, retracé le chemin qui mène d'Onim au Reconcavo. Enfin, tu aurais écrit ton livre, tu l'aurais écrit pour y évoquer l'Indienne et la Reinha, l'effondrement du bercail, les remugles des cales et toute la débandade. Seulement, comme un idiot, j'avais oublié qu'on était un mardi⁵⁷¹

Innocencio regrette la mort d'Escritore parce qu'il comprend enfin le sens de sa mission. Alors les images qu'il décèle de sa ville s'accordent en tous points avec le Brésil mythifié par Escritore de son vivant. Autrefois cynique, sa voix tend presque à se confondre avec celle du héros, comme si c'était lui qui vibrait d'enthousiasme avec la *samba*, la *pinga* ou la fête de la Benção, autant d'images d'un pays festif et tropical qui, à force d'être répétées à l'extérieur et à l'intérieur du pays, sont devenues aujourd'hui des stéréotypes nationaux.

On pourrait se demander si cet alignement idéologique entre les deux personnages ne débouche pas sur une répétition de clichés, et ce tant dans l'original que dans la traduction. En fin de compte, si d'une part la surenchère de toponymes dépeint une réalité distante, forcément exotique pour le public francophone, elle peut également éveiller le sens critique du public brésilien devant des représentations stéréotypées de son propre pays. En outre, en insérant dans son récit des références à la *samba* ou à la *pinga*, le romancier ne cède-t-il pas à la tentation d'offrir à son lectorat un tableau coloré et tropical du pays ? Selon Fernanda Murad Machado, tout comme l'usage d'un portugais incorrect, la mise en scène constante et abondante de la culture bahianaise est une marque indéniable d'exotisme, un indice du « regard caricatural que l'écrivain guinéen porte lui-même sur le Brésil⁵⁷² » :

La dimension descriptive, voire énumérative, les abondantes expressions désignant toutes sortes de réalités de la vie quotidienne – lieux, objets, spécialités culinaires, etc. – reflètent la recherche de la couleur locale, et font que cette œuvre ressemble d'une certaine manière aux récits ethnologiques ou aux romans de voyage, genres typiques de la littérature coloniale européenne⁵⁷³.

⁵⁷¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁷² F. M. MACHADO, « Quête identitaire et exotisme dans Pelourinho de Tierno Monénembo », dans L. L. de Abreu et A. M. Bicalho (éd.), *Reconstructions du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2018, p. 203-218, p. 204.

⁵⁷³ *Id.*, p. 214.

Nous l'avons dit, le voyage d'Escritore dans les terres brésiliennes, sa découverte du paysage culturel, religieux et géographique du Pelourinho vaut pour des lecteurs aussi étrangers que lui (et que l'auteur lui-même). Mais en dépit de leur indéniable couleur locale et de la mythification dont ils sont l'objet, les lieux du récit doivent être compris dans leur signification historique et allégorique. Comme celui convenu pour « sceller les retrouvailles ». Alors que la plupart des échanges entre Innocencio et Escritore se produisent dans le bar du Preto Velho, leur rendez-vous ultime aurait eu lieu dans le « barzinho de Barroquinha ». Or la Barroquinha est le berceau du *candomblé* bahianais. Selon Renato da Silveira, le premier *terreiro*⁵⁷⁴ de la ville y a été fondé entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle par trois esclaves nagô-yoruba, de la nation Kétou, juste derrière l'église du même nom⁵⁷⁵. Tout au long du XIX^e siècle, le quartier a été essentiellement habité par des Noirs et des Métis, ce qui explique l'existence d'une confrérie religieuse des Africains Nago-Yoruba à l'intérieur de l'église de la Barroquinha, comme le confirme Pierre Verger :

Les Nago-Yoruba de la nation Kétou se réunissaient à l'église de la Barroquinha, et avaient formé la confrérie de Nossa Senhora da Boa Morte, qui sortait en procession tous les 15 août. Ce fut à l'ombre de cette église que se réunirent les premiers participants aux cultes des dieux africains de cette nation kétou⁵⁷⁶.

Il est curieux qu'une confrérie catholique soit organisée par des Africains au sein de l'église de la Barroquinha et « à l'ombre » de cette même église, d'autres Nago-Yoruba (peut-être les mêmes ?), dévots des dieux africains, lancent les bases du premier *candomblé* bahianais. La coexistence de deux religions en apparence inconciliables donne la mesure du syncrétisme religieux qui caractérise le pays depuis l'esclavage. Roger Bastide souligne bien ce processus dans son étude sur les religions de matrice africaine :

⁵⁷⁴ Les *terreiros* sont les lieux de culte du *candomblé*. Selon Pierre Verger, à Bahia ces temples « sont installés souvent loin du centre de la ville ; ceux d'influence Nago sont composés de *péji*, une pièce où sont les autels des divinités du *barracão*, grande salle pour les cérémonies publiques, souvent ornée de statues et d'images de saints catholiques. Il y a en plus des chambres et bâtiments divers où vivent les gens attachés au *terreiro* lorsqu'ils viennent accomplir leurs obligations auprès des *Orisa* ». P. VERGER, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, op. cit., p. 20.

⁵⁷⁵ Ce *terreiro* sera plus tard transféré à la périphérie de Salvador dans le contexte des aménagements urbains. Durant les travaux qui ont duré de 1851 à 1859, des arbres sacrés et des sanctuaires ont dû être abattus, ainsi que les lieux souterrains secrets. R. DA SILVEIRA, *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, Salvador, Maianga, 2006, p. 529.

⁵⁷⁶ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, op. cit., p. 528.

« [o]n comprend [...] que le catholicisme noir en général s'est plaqué, plus qu'il ne l'a pénétrée, sur la religion africaine. Et que la confrérie se soit bien souvent prolongée en *candomblé*⁵⁷⁷.

Ainsi, le lieu où le Brésil (les frères Baeta) allait rencontrer enfin l'Afrique (Escritore) n'a pas été choisi au hasard. Abritant dès sa fondation des confréries noires et des *candomblés*, le quartier de la Barroquinha constitue un pôle de résistance des Africains et de leurs descendants contre l'esclavage, en même temps qu'il raconte l'histoire du syncrétisme religieux au cœur de l'identité nationale. La mention à la fête de la « Benção » va dans le même sens : syncrétique par excellence, elle témoigne de la survivance de traditions africaines, tout comme la *samba* citée plus loin.

Les références à Onim et au Recôncavo bahianais nous replongent par ailleurs au cœur de la traite négrière. Nous avons déjà dit qu'Onim était le nom d'un ancien royaume dans le golfe du Bénin d'où embarquaient la plupart des esclaves vers, précisément, le Recôncavo où se trouve la Baie de tous les saints, la plus grande du pays. En reprenant ces flux et reflux analysés sous plusieurs angles par Pierre Verger – à qui, d'ailleurs, le roman est dédié⁵⁷⁸ –, Innocencio valide implicitement les mêmes références mythologiques dont il se moquait auparavant. La tournure prise par le nom « Onim » dans sa bouche donne une mesure de ce changement de perspectives. Lorsqu'Escritore lui demande de l'aider dans sa mission, il lui répond :

[...] J'ai peut-être quelque chose. Mais dans ce genre d'affaire, il faut partir d'une base solide... Hum ! plus solide que ton figa et ta légende. Un indice. Par exemple, le nom ou le prénom ou la dernière adresse connue. Mais toi, tu ne sors que des drôleries, des trucs comme Oyo, Onim, Ketu, Ife, arbre à pain ou baobab, hommes de bois mort⁵⁷⁹... ».

Durant le vivant du voyageur africain, ce mot n'était rien qu'une « drôlerie » inutile pour entamer une vraie enquête ; après sa mort, néanmoins, il acquiert un tout autre sens, comme si le narrateur avait enfin appris sa valeur, sa signification historique. Comme un reflet de son apprentissage, il s'approprie ce mot pour réitérer sa vocation métaphorique, liée à la

⁵⁷⁷ R. BASTIDE, *Les Religions africaines au Brésil, vers une sociologie des interpénétrations de civilisations*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 177.

⁵⁷⁸ « Para Pierre Verger / Para gente de Bahia ». T. MONENEMBO, *Pelourinho*, op. cit., cf. dédicace.

⁵⁷⁹ *Id.*, p. 62.

réparation identitaire des peuples afro-atlantiques. C'est ainsi que l'on doit appréhender les autres toponymes dans son discours : non comme un choix d'exotisme, mais comme les traces du parcours initiatique qui le mène vers la possession d'un savoir qui le transforme.

Pelourinho ne pourrait donc pas être comparé à des récits ethnologiques ou de voyage comme l'affirme F. Murad Machado. Contrairement aux textes de ce genre, les repères spatiaux fournis dans le roman guinéen demeurent volontairement vagues et imprécis. Certains ne sont même pas nommés et ceux qui le sont ne nous donnent pas pour autant une idée claire de la réalité extra-fictionnelle qu'ils sont censés représenter. L'emplacement exact de la fête de la Benção, si souvent évoquée par le narrateur, ne figure pas dans le récit. Que dire alors du « barzinho de Barroquinha », d'Onim et du Reconcavo [*sic*], sinon que ces référents confondent plus qu'ils ne renseignent les lecteurs non avertis ?

S'il est vrai que les rues, les places et les monuments sont exhaustivement nommés dans le texte, les noms tirés de la topographie bahianaise ne nous permettent pas tout à fait de « tracer sur une carte de Salvador toutes les trajectoires des personnages⁵⁸⁰ » comme l'affirme F. M. Machado. En guise de repères fiables ou stables, ils déclenchent des sens allégoriques qui demeurent le plus souvent cachés. Le récit s'avère à tel point obscur que la lecture la plus attentive ne suffirait à combler toutes les lacunes volontairement laissées par l'auteur. Au public (de l'original comme de la traduction) de mener une recherche approfondie pour comprendre qu'aucun mot, aucun nom et aucun lieu n'est gratuitement cité dans l'œuvre. Cet usage à la fois abondant et imprécis des toponymes mène Florence Paravy à affirmer que

lieux et faits ne sont [...] pas présentés d'emblée, encore moins expliqués : la narration procède par « dissémination » en ce sens qu'elle sème peu à peu à la fois énigmes et réponses, en procédant par allusions, digressions, analepses et prolepses, etc⁵⁸¹.

L'adresse recherchée par le héros montre aussi bien comment un toponyme simple en apparence peut « sème[r] peu à peu à la fois énigmes et réponses » aux questions soulevées dans le roman. « – Faze um favor, vôte conhece onde esta rua do Alvo⁵⁸²? », demande Escritore à Innocencio dans leur toute première rencontre. Après le décès du héros, le narrateur réplique :

⁵⁸⁰ F. M. MACHADO, « Quête identitaire et exotisme dans *Pelourinho* de Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 214.

⁵⁸¹ F. PARAVY, « Une écriture de l'énigme : *Pelourinho* de Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸² T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 22.

« Pourquoi me le demandas-tu à moi ce maudit parcours qui mène à la rua do Alvo⁵⁸³ ? » À première vue, cette question pourrait être perçue comme rhétorique : en la posant, Innocencio exprime son regret d'avoir rencontré Escritore car, pour une raison encore méconnue aux lecteurs, il est impliqué dans sa mort. Dans ce cas, l'adresse demandée n'aurait pas de signification particulière, l'essentiel étant de savoir que si le héros ne l'avait pas abordé, il serait encore en vie.

Mais les marques de l'énonciation d'Innocencio nous indiquent que cette rue n'est pas aussi banale qu'elle en a l'air. L'adjectif « maudit » et la répétition du pronom personnel de la première personne (me / moi) accentuent sa perplexité. Et pour cause : comme le quartier de la Barroquinha, la rue do Alvo raconte silencieusement l'histoire des Africains de Bahia. Selon Pierre Verger, ces derniers se réunissaient aussi dans des *cantos*, des rassemblements aux coins de rues, à des « endroits de la ville où les vieux attendent la clientèle en tressant des chapeaux et en parlant des temps bénis de la jeunesse⁵⁸⁴ ». Un de ces endroits se situait justement rue do Alvo :

Vers 1875, la population africaine, ici à Bahia, était très dense, et vivait principalement vers la rue du Alvo et la rue des Nago (*Nago tedo*, comme ils l'appelaient). C'étaient des Noirs libérés, ceux auxquels je me réfère, car les esclaves généralement habitaient pour la plupart sous le toit de leur maître⁵⁸⁵.

La rue do Alvo serait donc une sorte de lieu original où se trouvaient potentiellement les ancêtres du héros. Son besoin de s'enraciner dans le « berceau » de l'Afrique à Bahia est à tel point prononcé qu'il choisit d'être logé dans cette rue : « Tu avais pris une chambre à la pousada Hildalina que tient l'Espagnole, tout au sommet de la rua do Alvo⁵⁸⁶ », affirme le narrateur. D'un certain point de vue, Escritore trouve ce qu'il cherche dans ces lieux, ses racines, les descendants brésiliens du roi des Mahis qui portent le même figa sur les épaules, car c'est à cette adresse précise que ses cousins le tueront, selon la prophétie du voyou Samuel :

⁵⁸³ *Id.*, p. 58.

⁵⁸⁴ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 524.

⁵⁸⁵ *Id.*, p. 525.

⁵⁸⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 26.

le prophète avait tout prédit : que tu boirais une bière au Banzo, que tu nous briserais le cœur avec notre fortune de Nègres et qu'on t'achèverait au pied de ce tas d'immondices de la rua do Alvo pour allonger du trait de ton sang la liste de nos martyrs⁵⁸⁷.

Nous l'avons dit, Innocencio est le seul qui dispose des informations nécessaires pour détromper les Baeta et promouvoir leur rencontre avec Escritore. Lorsqu'il lui demande, exaspéré, pourquoi il souhaite se rendre dans cette rue en particulier, il est toujours le seul à savoir le secret qu'elle cache : l'histoire de la présence de l'Afrique au Brésil, figurée dans la fiction par cette histoire familiale. Il faut tenir compte de ce savoir appris au cours de sa trajectoire pour comprendre pourquoi sa voix satirique, mimétique de l'oubli, prendra soudain une tonalité grave, signe de son adhésion aux « principes » d'Escritore :

Que veux-tu, les Gringos ne viennent plus voir leur bon copain qui a décidément changé depuis que tu lui as demandé le chemin de la rua do Alvo. Mon salopard d'Escritore, tes principes m'auront définitivement ramolli⁵⁸⁸.

Sans jamais le dire explicitement, Tierno Monénembo tisse un lien entre l'histoire de la « rua do Alvo » et l'intrigue de son roman. En comprenant enfin les liens de parenté entre Escritore et les Baeta, c'était comme s'il reconnaissait implicitement la présence des Africains de la nation Kétou dans la formation du pays et, en particulier, de Bahia. Somme toute, il s'agit d'une seule et même question : le Brésil doit à l'Afrique une partie essentielle de la formation de son peuple, de son identité, de sa société et de sa culture. Lorsqu'il évoque cette rue au personnage mort, il connaît déjà la réponse, mais il n'en est pas ainsi pour les lecteurs du roman, qui pourraient se demander à leur tour : pourquoi donc cette rue ? Qu'y a-t-il là qui attire tant le héros (ou l'auteur) du roman ?

Alors qu'Innocencio doit faire l'apprentissage de son afro-descendance, Leda-paupières-de-chouette sait déjà tout grâce à ses visions. C'est ainsi qu'elle nous plonge dans le Brésil esclavagiste où l'on torture un esclave qui n'accepte pas son nouveau nom chrétien. Nous avons déjà analysé cette scène précédemment, mais il est intéressant d'y revenir, ne serait-ce que pour la vision panoramique du système colonial qu'elle nous offre :

⁵⁸⁷ *Id.*, p. 67.

⁵⁸⁸ *Id.*, p. 199.

Il y a un grand hangar avec du foin et de la boue, des dizaines de chevaux et de Nègres. En face, une foule s'agglutine en un demi-cercle où se trouvent tous les teints de peau humaine, tous les styles de coiffures et de redingotes. Il y a là les grands propriétaires de moulins à sucre, les négociants en veston de perpétuane, les Noirs affranchis, les Métis venus des casebres. [...] Entre le demi-cercle de badauds et les piliers du hangar, la chaise noire en bois de jacaranda. Un homme y est assis, un grand Blanc à monocle, gilet de velours et jabot de dentelle, coiffé d'un large chapeau en taupé d'où émergent des cheveux en frisottis. Il tient en main une lanière de bœuf, et puis il y a le Nago enchaîné à un pieu et qui porte des haillons, et qui a les genoux à terre⁵⁸⁹.

On note ici un monde polarisé entre maîtres et esclaves, représenté au moyen de figures opposées. Tout d'abord au niveau de la posture des personnages : l'un, assis sur une chaise de *jacaranda* [*sic*], représente l'autorité ; l'autre à genoux, l'asservissement. Puis des objets qu'ils portent : la variété d'ornements et le fouet signalent la richesse et le pouvoir répressif ; les haillons et les chaînes évoquent la pénurie et l'oppression. Par ailleurs, faire du mot « nègre » une partie du décor (au même titre que le foin, la boue et les chevaux) permet de souligner la déshumanisation infligée au corps noir par la traite et l'esclavage⁵⁹⁰.

L'esclave torturé est appelé « nago » [*sic*], un détail qui a aussi sa signification. *Nagô*, c'est la désignation en vogue dans le Brésil colonial pour tous les esclaves d'ethnie yoruba originaires de l'ancien royaume du Dahomey, embarqués à Bahia par la côte de Mina (baie du Bénin) tout au long du XIX^e siècle. L'implication des Nagô-Yoruba dans la révolte des Malês (1835) a aidé à façonner leur réputation de « contestataires⁵⁹¹ » que Monénembo renouvelle

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 82.

⁵⁹⁰ On trouve les traces de cette déshumanisation dans les dictionnaires français de l'Ancien Régime, où les occurrences du mot « nègre » véhiculent l'idée d'un être monstrueux réduit en marchandise. « L'image du Nègre, confuse mais obsédante, qui se dégage de l'ensemble de textes, est celle d'une créature utile (esclave), misérable (peuple, individu, esclave), mauvaise (idem) et monstrueuse (homme noir) », affirment Simone Delesalle et Lucette Valensi. Dans l'*Encyclopédie* on retrouve la définition suivante : « Non seulement leur couleur les distingue, mais ils diffèrent des autres hommes par tous les traits de leur visage, des nez larges et plats, de grosses lèvres, et de la laine au lieu de cheveux, paraissent constituer une nouvelle espèce d'hommes ». S. DELESALLE et L. VALENSI, « Le mot "nègre" dans les dictionnaires français d'Ancien Régime; histoire et lexicographie », *Langue Française*, n° 15, 1972, p. 79-104, p. 101-102 ; p. 95.

⁵⁹¹ P. Verger rapporte plusieurs extraits de lettres et de livres qui présentent les Nagôs comme un peuple culturellement plus soudé que les autres. Dans un de ces extraits tirés d'une étude de George Gardner publiée en 1837, on peut lire : « L'étranger visitant Bahia, même venant d'autres provinces du Brésil, a l'attention attirée par l'aspect des Noirs rencontrés dans la rue. Ce sont les plus beaux qu'on puisse voir dans le pays ; hommes et femmes de haute stature, bien conformés, intelligents en général, certains d'entre eux étant même passablement instruits en langue arabe. Ils ont presque tous été importés de la Côte de Mina, et, non seulement par leur plus grande robustesse physique et intellectuelle, comme aussi pour être plus unis entre eux, ils se montrent plus enclins aux mouvements révolutionnaires que les races mixtes des autres provinces. » P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 12-13.

d'une certaine façon dans sa fiction. L'appartenance ethnique de l'esclave est d'autant plus symbolique qu'elle est reprise par un vieil esclave intervenant à sa faveur :

Du plus profond du hangar, on entend une autre voix, celle d'un homme plus âgé, peut-être déjà vieux :

– Puisque lui, le Nago, il vous dit qu'il ne veut pas de ce nom-là⁵⁹²...

Témoignage vivant de la mémoire de l'Afrique, la voix du vieillard présuppose une complicité entre les deux esclaves, comme si l'un connaissait et comprenait les raisons de la résistance de l'autre. Cette voix disparaît au fond du hangar au profit d'autres discours plus en cohésion avec la logique coloniale : « ce Nègre refuse d'embrasser la croix du Christ⁵⁹³ », affirme le « grand Blanc » que possédait l'esclave ; « tu n'as rien d'autre à sauver que ta peau de sale Nègre », argumente sa femme pour lui épargner un châtement prévisible.

Ainsi, la dépossession du Noir est la toile de fond de l'identité afro-brésilienne dépeinte dans le roman. Pourvue de « tous les teints de peau humaine, tous les styles de coiffures et de redingotes », la foule de badauds qui assiste impassible à la scène fait déjà des allusions à l'idéologie du métissage constituée au long du XX^e siècle. C'est toutefois chez Leda, ou plutôt sur sa peau de couleur indéfinie que s'incarne le mieux cette construction. Par une « malice » d'Exu, dieu des ouvertures, des métamorphoses, mais aussi de la ruse et de la perfidie, la narratrice n'est dotée d'aucune « race », ou plutôt elle synthétise toutes les races à la fois, selon les dires de Balbino, le père de saint de la fiction : « blanche, métisse, indienne ou noire... Sacré renard, espèce de vieux farceur ! Que feras-tu de cette pauvre petite⁵⁹⁴ ? », demande-t-il à Exu lors d'une consultation. Parce que sa couleur de peau demeure indéfinie, elle rassemble symboliquement tous les groupes raciaux censés constituer l'identité brésilienne, comme l'affirme Maria Bonita Lazare Mendes, la bonne à tout faire du couvent où Leda a grandi :

⁵⁹² T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹³ *Id.*, p. 83.

⁵⁹⁴ *Id.*, p. 128.

– Il y a les Blancs, les Noirs, les Pardos, les Cafuzhos, les Caboclos... Toi, tu n'es rien de tout ça, tu es chaque couleur tour à tour, une vraie ronde de saisons ! Ils ont oublié de te doter d'une vraie race, là-haut ! hi⁵⁹⁵ !

Maria souligne ici la dimension hybride, inconstante, indéfinissable des origines de Leda – et de tout le peuple brésilien dont elle serait l'incarnation. D'après la classification officielle, il existe cinq catégories identitaires au Brésil – blanc, noir, métis (*pardo*), jaune ou amérindien. Ces catégories ne sont pas clairement définies, on peut s'auto-déclarer noir et être socialement perçu comme métis ou blanc. À propos du débat sur la race au Brésil, Thomas Elliot Skidmore affirme qu'

[e]ntre un noir « pur » et un mulâtre très clair de peau, il y a une série de gradations, reflétées dans la quantité d'étiquettes relatives à la couleur de peau (parmi lesquelles plusieurs sont péjoratives) en usage courant au Brésil⁵⁹⁶.

Une classification de type « populaire » fait apparaître une grande diversité de termes plus ou moins discriminatoires selon le contexte. Pour établir une échelle de couleur et de tonalité de peau, on peut avoir recours à la terminologie suivante : *mulato* pour le métissage entre Blanc et Noir, *cafuso* pour le métissage entre indigène et Noir, *caboclo* ou *mameluco* pour le métissage entre Blanc et indigène, entre autres. En faisant appel à quelques-unes de ces catégories, Monénembo relance toute la problématique identitaire brésilienne sur fond du mythe des trois races. Ayant bénéficié d'une ample réception en France dans les années 1950, ce mythe mis en avant par Gilberto Freyre repose sur un système colonial paternaliste et polygame dont les contours apparaissent dans le récit guinéen.

Dans son essai sur l'œuvre de Jean-Baptiste Debret paru dans *Rio de Janeiro ville métisse* (2001), l'écrivain guinéen affirme que le Brésil doit sa formation « autant aux épopées de Camões qu'à la fureur des dieux yorubas ; aux hallucinogènes des Guarani qu'aux pierres vives des Tupimamba⁵⁹⁷ », une pensée qui donne à entendre les prémisses modernistes de l'identité nationale. « Le pays est si surprenant qu'à la première vue, le visiteur doit se dire qu'il

⁵⁹⁵ *Id.*, p. 46.

⁵⁹⁶ Dans l'original : “Entre um negro ‘puro’ e um mulato muito claro há inúmeras gradações, refletidas na quantidade de rótulos relativos à cor da pele (muitos pejorativos) em uso corrente no Brasil”. T. E. SKIDMORE, « Fato e mito: descobrindo um problema racial no Brasil », T. Amado (trad.), *Cadernos de Pesquisa*, n° 79, 1991, p. 5-16, p. 6.

⁵⁹⁷ T. MONENEMBO, « Le festin brésilien », *op. cit.*, p. 107.

s'agit d'une blague, d'une *hénaurme* récréation », affirme-t-il aussi, avant d'ajouter, en paraphrasant Charles de Gaulle :

Comment voudrait-on qu'un pays capable de revendiquer trois cents sortes de fruits et pas moins d'une douzaine de vocables pour nommer rien que ses différentes sortes de mulâtres (qui, faut-il le préciser, désignent uniquement les métis nés des Noirs et des Blancs), puisse ressembler aux autres⁵⁹⁸ ?

En citant G. Freyre, il déclare quelques pages plus loin qu'« une certaine forme de convivialité a toujours régné entre le maître et l'esclave. Le mode de domination relevait du paternalisme et non de l'*apartheid*⁵⁹⁹ ». À propos du tableau *Le Dîner au Brésil*, l'auteur considère que

[t]out le Brésil est là. Sous son apparente sobriété, la toile exprime parfaitement la violence de son histoire, ses passions inassouvies ; son lent mais inéluctable métissage et son pathétique dessein d'un monde nouveau qui peine à se renouveler⁶⁰⁰.

Sur ce tableau, des esclaves vêtus de redingotes se tiennent auprès de leurs maîtres lors d'un dîner, un détail qui n'a pas échappé à Monénembo. Dans son roman, c'est un « Noir à redingote » qui réagit lorsque le maître de l'esclave insoumis demande de surveiller sa femme.

– Est-ce bien la peine, yoyo ? [...]. Elle ne bougera pas d'ici. Elle l'engueule pour se dépenser mais, au fond, elle l'aime si fort qu'elle en tremble de partout. Pour dire vrai, elle n'a que lui⁶⁰¹

Les relations de dépendance entre maîtres et esclaves, faites de violence, de faveurs et de loyautés personnelles, se retrouvent dans le sous-texte du roman guinéen, par exemple dans une réplique comme celle-ci. On note une tonalité paternaliste surtout dans l'usage du mot *ioiô* (incorrectement orthographié comme « yoyo »), cette forme de traitement qui permettait de conjuguer, ne serait-ce qu'en apparence, l'idée d'asservissement à celle d'une intimité, voire

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 107-108.

⁵⁹⁹ *Id.*, p. 109.

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 107.

⁶⁰¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 85.

d'une protection du maître envers son esclave. L'auteur reprendra ce mot, y compris avec la faute d'orthographe, dans son essai « Le festin brésilien », sur les illustrations de J. -B. Debret et le désigne comme « les maîtres blancs dans les anciennes plantations de canne⁶⁰² ».

D'ailleurs, il suffit de regarder quelques-unes de ses planches pour comprendre à quel point elles ont pu servir d'inspiration au romancier guinéen. Dans la scène de l'esclavage que nous venons de voir, la foule se dirige vers l'église de Corpo Santo. Ce sont « les grands propriétaires de moulin à sucre, les négociants en veston de perpétuane⁶⁰³, les Noirs affranchis et les Métis venus des casebres⁶⁰⁴ » auxquels viennent s'ajouter, quelques pages plus loin, des « ghanadeiros [sic] », des « Négresses vendeuses de mococo [sic] » et des « mucamas [...] remont[a]nt leur longue robe d'une main et, de l'autre, tend[a]nt des ombrelles au-dessus des senhoras⁶⁰⁵ ». Autant de catégories sociales dont les habits, les gestes et la démarche sont au premier plan des dessins et aquarelles de J.-B. Debret dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1835-1839), mais aussi dans la documentation réunie par Pierre Verger dans *Flux et Reflux*. Les *mucamas* étaient des esclaves de compagnie, tandis que les *ganhadeiros*, les portefaix souvent affranchis ou sur le point d'être et dont on louait les services en ville durant la journée. D'après Verger, ces derniers bénéficiaient de plus de liberté que les esclaves d'autres segments, car une fois leur service rendu, ils étaient « libres⁶⁰⁶ » pour circuler en ville. Symbolique d'une modalité d'esclavage urbain, la présence de ces travailleurs dans le récit témoigne d'une proximité du romancier guinéen avec des intellectuels français (P. Verger, R. Bastide) qui, à des moments différents, ont tourné leur regard vers le Brésil.

Revenons sur l'indéfinition raciale de Leda et les questions qu'elle pose en termes d'appartenance identitaire. De père amérindien et de mère descendante d'esclave, la narratrice incarne une incertitude de filiation, d'autant plus qu'elle aidera sa mère à castrer son père en lui fournissant un couteau. Selon Noémie Auzas,

⁶⁰² T. MONENEMBO, « Le festin brésilien », *op. cit.*, p. 107.

⁶⁰³ Il s'agit d'un mot désuet pour désigner une étoffe de laine croisée. Dans le dictionnaire historique des étoffes, on retrouve la définition suivante : « Nom évoquant la solidité, donné à la serge impériale, d'origine anglaise, à peu près synonyme de sempiternelle. La perpétuante, robuste croisé de laine pour guêtres militaires, est fabriquée vers Roubaix avant 1798. » É. HARDOUIN-FUGIER *et al.*, *Les étoffes : dictionnaire historique*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1994, p. 303.

⁶⁰⁴ Mot en portugais qui signifie petite maison misérable.

⁶⁰⁵ T. MONENEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁰⁶ « [L]es esclaves de ganho, les portefaix, n'avaient pas une vie aussi pénible qu'on se l'imaginerait et jouissaient souvent d'une grande "liberté" », affirme-t-il. P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 506.

la castration du père signale assurément la rupture généalogique et du lien de sang. Elle participe d'une impossibilité de reconnaître ses origines. [...] La castration du père renvoie sans doute à l'oubli volontaire : une castration de la mémoire en quelque sorte⁶⁰⁷.

L'amalgame de couleurs de sa peau représente bien cette incertitude, l'empêchant symboliquement de reconstituer sa lignée généalogique (« Toi tu n'es rien de tout ça », lui dit Maria). En d'autres mots, la coloration floue et instable de sa peau renvoie aux crises identitaires déclenchées par le système colonial en vigueur dans le pays, traduisant une impasse que l'on peut synthétiser en deux questions intrinsèquement liées : qu'est-ce qu'être Noir et qui peut se revendiquer Noir au Brésil ?

On ne peut pas essayer de répondre à ces questions sans mettre l'esclavage au centre du débat. Les Noirs au Brésil sont directement impactés par ce phénomène de trois cents ans, en ayant été historiquement écartés des espaces de pouvoir dès le lendemain de l'abolition. Être Noir, c'est porter le stigmate de l'esclave dans une société fondée pour certains sur le mythe de la démocratie raciale, et qui ignore son propre passé pour penser ses inégalités du présent. C'est vivre le racisme dans la peau sans qu'il soit nommé en tant que tel. Dans ce contexte, on peut penser qu'une vision « floue » de l'identité de Leda peut être problématique, dans la mesure où la non couleur est finalement la couleur blanche, hégémonique, faussement neutre au détriment de la couleur noire, stigmatisée.

Tout en renforçant parfois l'idée du métissage, Monénembo saisit bien que l'esclavage est une question centrale pour penser les tensions raciales qui affleurent dans un pays où presque rien n'a été fait en termes de politique de réparation. Alors il explore cette blessure chez sa narratrice, dans sa couleur de peau, dans ses lacunes généalogiques. Ce n'est pas par hasard que Leda ne voit jamais son père dans l'ensemble de ses visions :

A-t-il jamais existé ? Je ne le vois jamais, moi qui ai appris à tout voir sous la lumière d'Exu : les bateaux qui revenaient d'Afrique, les batuques d'il y a cent ans. Le phare de Barra. L'horloge de la Piedade... mais lui jamais⁶⁰⁸.

En dépit de cette coupure symbolique avec son origine, Leda voit l'Afrique « entrer » au Brésil par une série d'images qui nous plongent au cœur de la traite et de l'esclavage : les

⁶⁰⁷ N. AUZAS, *Tierno Monénembo*, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁰⁸ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 94.

bateaux négriers « revenant » d’Afrique suggèrent l’existence d’un commerce direct et bilatéral (et non triangulaire), tandis que les *batuques* d’« il y a cent ans » remontent aux réunions d’Africains au temps où l’esclavage venait tout juste d’être aboli. Selon P. Verger :

[I]e résultat de ces assemblés avait été de maintenir le culte des Orisha et des Vodoun, divinités des Nago et des Fon du Dahomey, car les chants et les danses qu’ils pouvaient ainsi pratiquer en public n’étaient autres que ceux qu’ils avaient amenés de leur pays natal et qui s’adressaient à leurs dieux, rituellement, en leur langue, à l’insu de leur maîtres qui ne voyaient là que des nègres dansant joyeusement au son de tambours et de clochettes⁶⁰⁹.

Parce qu’ils avaient une dimension profondément religieuse interprétée de façon erronée comme récréative, ces *batuques* ont favorisé la sauvegarde de coutumes africaines, bien que ces traditions aient été transformées au fil du temps au contact d’autres cultures, d’autres civilisations. Construit à la fin du XVII^e siècle, au moment où la traite battait son plein en Amérique, le phare de Barra servait à guider les bateaux négriers qui entraient dans la Baie de tous les Saints. L’horloge de la Piedade n’a en principe rien de symbolique, si ce n’était son emplacement : sur la place du même nom qui l’abrite, les leaders de la conjuration bahianaise (ou « révolte des tailleurs ») ont été pendus. S’inspirant de la Révolution Française et avec une forte adhésion populaire, y compris des esclaves, cette révolte visait, selon Michel Agier, l’indépendance, la liberté et l’égalité des citoyens, sans distinction de qualités (esclaves, affranchis ou libres⁶¹⁰).

Les bateaux, les *batuques*, le phare de Barra, l’horloge de Piedade, autant de choses et de lieux qui matérialisent en images le passé esclavagiste du pays, mais qui ne suffisent pas à combler les lacunes sur les origines figurées par l’absence de filiation de Leda. En revanche, la chanson qu’elle garde en héritage les thématise. Lorsqu’elle entend Maria la chanter dans le couvent, la narratrice apprend qu’en réalité « Eku lai lai » unit tous les descendants d’esclaves. Selon la bonne :

– Chut ! cette chanson est plus vieille que l’Elevador de Laceirda. Ne la prends pas pour une simple chanson mais pour le mot de passe que les Nagos, les Gégés, les Yorubas, les Minas, les Haoussas, les Foulanis se chuchotaient dans l’ombre, au Corpo Santo et à Barroquinha, quand il y avait du grabuge dans l’air. Il y a bien longtemps de ça. A cette

⁶⁰⁹ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 533.

⁶¹⁰ M. AGIER, *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l’Afrique à Bahia*, Marseille / Paris, Parenthèses IRD, 2000, p. 82.

époque, nos pères ne valaient que deux arrobes de soca et, pour un rien, on les chicotait, hart et ban, au largo do Pelourinho. La chanson raconte une histoire vraie. Elle adviendra bientôt, le Seigneur le veut⁶¹¹.

« L'histoire vraie » véhiculée par la chanson est celle des Nagôs, des Gegês, des Yorubas, des Minas, des Haoussas et des Foulanis, autant de nations africaines qui se sont reconfigurées dans le territoire brésilien, mais qui ont pu garder certains traits culturels d'origine. Pierre Verger nous montre que les différentes origines des Africains déportés à Bahia doivent être comprises à la lumière des relations commerciales entre le Brésil et l'Afrique au fil des siècles. Ainsi, l'arrivée des Dahoméens remonte à la traite pratiquée durant les trois premiers quarts du XVIII^e siècle dans quatre ports (Grand Popo, Ouidah, Jaquin et Apa) de la côte dahoméenne, jadis appelée « Côte de Mina » par les Portugais. L'arrivée des Yorubas s'explique par ailleurs par les guerres et la pression de l'Islam sur leur territoire. Déportés comme prisonniers et tout juste convertis à l'Islam, bon nombre ont participé à la révolte des Malês en 1831 à Bahia. Enfin, le débarquement des Haoussas à Bahia résulterait du djihad, guerre sainte menée par le Fulani (Foulanis dans le texte) dans le nord du pays Yoruba. Selon P. Verger,

[I]es nouveaux esclaves, transportés clandestinement, malgré les croiseurs britanniques de répression de la traite, venaient se joindre à ceux qui avaient été amenés depuis de longues années quelquefois. De véritables morceaux de « nations » se reformaient ainsi à Bahia. Ils constituaient des sociétés distinctes qui gardaient leurs coutumes (certains les ont conservées jusqu'à nos jours), pratiquaient avec discrétion leurs cultes traditionnels et parlaient des langues particulières qui restaient ignorées des autres. Ils gardaient ainsi leurs préjugés, leurs passions, leurs sympathies et leurs haines réciproques, conservant ainsi leur identité et la foi de leurs ancêtres⁶¹².

Provenant de différentes nations au fil du temps, les Africains ont pu s'organiser tant bien que mal dans des systèmes politiques, culturels ou religieux dans le nouvel environnement brésilien. Pour maintenir leurs traditions vivantes, il leur était souvent nécessaire de les dissimuler sous l'expression d'images et de symboles chrétiens. Dans son essai sur l'œuvre artistique de J. -B. Debret, Monénembo fait remarquer, en citant P. Verger, que la survivance

⁶¹¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹² P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 326.

des religions africaines au Brésil s'est produite de façon clandestine, à l'intérieur même du système esclavagiste et de sa religion officielle :

[...] derrière les églises et les couvents, les esclaves ont pu recréer leur propre univers mythologique et spirituel, clandestinement d'abord, au grand jour ensuite malgré la conversion obligatoire qu'ils devaient à la religion du Christ. Non, le fameux métissage brésilien n'a pas eu lieu uniquement au lit. C'est dans tous les domaines de l'existence qu'il conviendrait de le signaler. Ici, l'Histoire, dans sa violence et son absurdité, a mêlé aussi bien les races que les mythes, les musiques que les religions, dans une logique qu'aucun esprit bien tourné ne parviendrait à comprendre⁶¹³.

À l'exemple des cultes pratiqués avec « discrétion » que mentionne P. Verger, repris par Monénembo, la chanson de Leda a dû circuler clandestinement pour subsister au fil de générations : comme un « mot de passe » chuchoté à Barroquinha et au Corpo Santo, affirme Maria. Nous avons vu qu'une confrérie noire s'est formée à l'intérieur de l'église de la Barroquinha et il en est ainsi pour l'église du Corpo Santo : « [l]es Dahoméens gégé se réunissaient à l'église du *Corpo Santo* en ville basse et avaient formé la confrérie du *Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redempção dos homens pretos*⁶¹⁴ », lit-on dans *Flux et reflux*.

« À cette époque, poursuit Maria, nos pères ne valaient que deux arrobes de soca ». L'usage du terme *soca* est d'autant plus symbolique qu'il est au cœur du commerce d'esclaves pratiqué en échange de tabac sur les côtes atlantiques. Dès le XVIII^e siècle, les commerçants bahianais échangeaient un type de tabac considéré inférieur, « de troisième et de dernière catégorie, vulgairement appelé le *soca*, le rebut dont on refusait l'entrée à la métropole⁶¹⁵ ». Ironiquement, ce tabac considéré indigne d'entrer au Portugal a connu un tel succès sur les côtes africaines qu'il était désormais impossible de le remplacer par des denrées cultivées ailleurs, ce qui a favorisé les échanges directs et bilatéraux entre l'Afrique (côte de Mina) et le Brésil (Bahia) :

Ces feuilles de troisième choix, qui manquaient de « substance », qui étaient de petite taille ou brisées, devaient subir un traitement particulier pour éviter le dessèchement ou la pourriture. On les enduisait donc plus copieusement de mélasse que celles des premières qualités, lorsqu'on les encordait et les mettait en rouleaux. Le plaisant arôme qui s'en

⁶¹³ T. MONENEMBO, « Le festin brésilien », *op. cit.*, p. 117.

⁶¹⁴ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 527.

⁶¹⁵ *Id.*, p. 29.

dégageait était [...] inimitable et allait devenir le facteur principal du succès des négociants de Bahia dans cette partie de la côte d’Afrique⁶¹⁶.

Monénembo aurait pu utiliser un mot plus transparent comme « tabac » pour faciliter la compréhension des lecteurs. Mais parce que *soca* désigne justement ce sous-produit, il explique mieux que tout autre terme les liens étroits entre Brésiliens et Africains, entretenus depuis la traite pratiquée (en partie) hors du commerce triangulaire. Le romancier nous donne des indices de ce commerce dans son œuvre, alors que dans son essai sur les peintures de J. -B. Debret, il l’évoque explicitement :

Le voisinage des deux mondes, outre qu’il a permis au Brésil d’échapper au fameux commerce triangulaire (les échanges se sont pour la plupart effectués sans transiter par les entrepôts portugais), a permis de diversifier la nature des marchandises. Outre des esclaves, l’Afrique a fourni la cola et l’*acarajé*, l’huile de palme et les pagnes *alako*, des boules de cire et des plumes de perroquet (très prisées des habitants des grandes demeures). Inversement, le Brésil a introduit en Afrique le manioc et le tabac, la cachaça et la dentelle⁶¹⁷.

Si la chanson de Leda est plus vieille que l’ascenseur Lacerda (incorrectement graphié « Laceirda » dans le passage), c’est qu’elle « arrive » au Brésil dans le contexte de ce commerce exclusif, bien avant donc la construction dudit monument, qui remonte à la fin du XIX^e siècle. D’autres détails sur l’origine de la chanson seront fournis quelques lignes plus loin par Maria :

Les gens de Tegbessou. Ce sont eux qui l’ont apportée... Tegbessou ? Le roi du Dahomey. On logeait ici les gens qu’il envoyait pour fourguer des esclaves ou acheter du soca. Ils furent nombreux à séjourner ici, les princes du Dahomey. De père en fils, de cousin en frère adoptif, une longue lignée de souverains revêtus d’or et de soie et de pagnes alakas, étincelants comme les reflets d’une même chaîne de lumière. Les gens du Reconcavo venaient s’agglutiner jusqu’aux arcades de la cathédrale pour les voir aller sous leurs ombrelles au Palacio do Governador discuter le coup avec le vice-roi. On leur offrait la parade et on tirait le canon. Tu comprends pourquoi cette chanson est si importante pour les Noirs... Sauf que toi, hi ! hi ! tu ressembles à une Suédoise ! Noire un jour, Blanche le lendemain, et pourquoi ne te fait-il pas verte, Exu-facéties-de-singe hi ! hi⁶¹⁸ !

⁶¹⁶ *Id.*, p. 29-30.

⁶¹⁷ T. MONÉNEMBO, « Le festin brésilien », *op. cit.*, p. 118.

⁶¹⁸ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.* p. 44.

Là encore, on est frappé par l'opulence prêtée aux princes du Dahomey passés par Bahia pour traiter du commerce des esclaves et du *soca* (tabac). Les signes de richesse associés à la lumière et à l'éclat, la brillance – l'or, la soie et les pagnes étincelants –, sont d'autant plus expressifs qu'on les oppose à la boue et au foin du sombre hangar où est fouetté l'esclave de la scène précédente. On serait tenté de dire que l'imaginaire monarchique de Maria opère un renversement symbolique de la dégradation sociale et morale produite par des siècles d'esclavage sur les peuples noirs. Toujours est-il que cette visite des rois africains à Bahia relève elle aussi d'un travail de documentation emprunté à l'œuvre de P. Verger. Les échanges entre esclaves et tabac ont d'abord favorisé les commerçants africains : grâce à la loi de l'offre et de la demande, la quantité abondante de navires chargés de tabac dans les ports africains faisaient monter le prix des esclaves et baisser celui du tabac. Afin d'améliorer les conditions de ce commerce, un comité brésilien formé d'hommes d'affaires lance une réglementation restreignant le nombre de navires autorisés à faire la traite sur les côtes africaines, ce qui affecte le marché du point de vue dahoméen. C'est là qu'intervient Tegbessou (1732-1774), le sixième roi du Dahomey. Le souverain attribue ces dommages au directeur du fort d'Ajuda, João Bazilio, et il l'expulse d'Ouidah en 1746. Quatre ans plus tard, le souverain dahoméen envoie une ambassade à Bahia afin de rétablir ce commerce troublé par la nouvelle réglementation et par l'expulsion de João Bazilio⁶¹⁹. P. Verger nous livre des détails intéressants sur cette expédition réalisée à la demande de Tegbessou ; sur l'arrivée de l'ambassadeur et de son entourage au palais du vice-roi, on peut lire :

Il entra ensuite dans un palanquin qui était préparé, et tapissé en bonne soie, et les deux gentilhommes [*sic*] dans deux chaises à porteur. L'ambassadeur est de noble figure et bien fait. Il était vêtu d'une robe de chambre semblable à la toge d'un conseiller, avec un manteau de velours couleur de nacre, un turban avec son panache, garni d'or et de pierres précieuses. [...] Son excellence tenta de faire habiller l'ambassadeur et ses deux gentilhommes [*sic*], pour que le jour de l'audience ils apparaissent en vêtements portugais ; et à cet effet il fit rechercher la toile la plus riche, le plus excellent velours et les meilleurs damas qu'il soit possible de découvrir en ville, et les lui envoya présenter pour qu'il fit son choix. Il n'accepta pas cette offre, et fit dire qu'il ne manquait pas de vêtements pour son audience, qu'il en était fort bien pourvu, et qu'il ne devait pas se vêtir à la portugaise, mais de la façon de son pays, pour représenter le roi dont il était ministre. [...] Le 22 octobre arriva enfin. [...] ils défilèrent sur la place, chacun d'eux avec ses officiers en avant, tous vêtus de gala [...]. Le palais était bien décoré ; le vice-roi sous un dais somptueux, entouré

⁶¹⁹ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 100-114.

de tout le corps du Sénat, et de toute la noblesse de Bahia. On ne voyait rien d'autre que vêtements riches et de bon goût. Tout était élégance et pompe⁶²⁰...

En mettant la fiction guinéenne en parallèle avec la documentation réunie par Pierre Verger, on constate la forte dimension historique d'un fait en apparence imaginaire comme la venue des « princes du Dahomey » au Brésil. Monénembo va jusqu'à restituer les pièces du vestiaire des « gens de Tegbessou » – tel qu'il appelle l'ambassade dahoméenne de 1750 dans son roman – avec une semblable richesse d'ornements. Tandis que, chez P. Verger, l'ambassadeur s'habille d'un « manteau de velours couleur de nacre, [d']un turban avec son panache, garni d'or et de pierres précieuses », dans *Pelourinho* toute la lignée de souverains sera « revêtu[e] d'or et de soie et de pagnes alakas, étincelants comme les reflets d'une même chaîne de lumière ». Les « pagnes alakas » sont des vêtements typiquement africains qui peuvent faire référence ici au dessein de l'ambassadeur de s'habiller selon ses coutumes lors de son audience, comme nous le rapporte P. Verger. Enfin, le romancier n'omet pas la dimension spectaculaire de cette rencontre diplomatique, qu'il transforme en une « parade » qui captive la foule devant le palais.

Là où la recherche documentaire semble la plus visible dans *Pelourinho*, l'insertion de certains détails esthétiques permet de la dépasser, apportant quelque chose de plus qu'une correspondance avec l'Histoire. Le fait que les habits de la « lignée de souverains » dahoméens en voyage à Bahia reflètent « une même chaîne de lumière » est une subtile mais précise référence à l'esclavage, cette institution qui somme toute a justifié l'ambassade dahoméenne dans le pays. De ce point de vue, les « gens de Tegbessou » peuvent aussi évoquer, autre que le corps diplomatique envoyé par le roi, les esclaves échangés contre du tabac. Après tout, la traite se pratiquait avec le consentement et les encouragements du roi Tegbessou. Lorsque Maria prétend être la femme de Tegbessou et Leda, la fiancée du futur roi d'Onim, la narratrice rétorque : « – Tout cela ne colle pas [...], je ne crois pas que les Noirs faisaient le voyage avec leurs épouses⁶²¹ ». Cette réplique nous donne la juste mesure de l'ambiguïté créée dans la

⁶²⁰ Ces extraits ont été tirés par Pierre Verger d'un ouvrage intitulé *Relation de l'Ambassade que le puissant Roi de Angomé Kiay Chiri Broncom, Seigneur des vastes terres de l'intérieur de Guinée, a envoyé à l'Illustrissime et Excellentissime Senhor D. Luiz Peregrino de Ataide, Comte de Atouguia (six lignes de titres divers) et vice-roi de l'État du Brésil, demandant l'amitié et l'alliance du très Haut et très Puissant Senhor Roi du Portugal Notre Seigneur*, écrite par J.F.M.M., Lisbonne, 1751. P. VERGER, Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle, 1968, op. cit., p. 253-255.

⁶²¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 45.

fiction : de quels Noirs parle-t-on finalement, de ceux ayant subi la traite ou bien de ceux ayant concouru à son existence ?

On peut trouver ironique que la mémoire de l’Afrique au Brésil se matérialise dans des figures ayant activement participé à la traite négrière. Tandis que les « cousins » d’Escritore portent le nom d’un commerçant d’esclaves (Baeta), la chanson de Leda aurait été apportée par une ambassade dahoméenne censée restaurer la bonne marche du commerce d’Africains contre le *soca* (tabac). Mais si de tels souvenirs sont délibérément convoqués dans le récit, c’est justement parce que le point de départ pour penser le Brésil demeure encore et toujours l’esclavage. Monénembo montre ainsi que l’« origine » des Brésiliens n’est pas l’« Afrique-mère », mais, précisément, la traite, ce commerce avilissant qui a fondé les sociétés de part et d’autre de l’Atlantique Sud. On comprend pourquoi Leda voit tout, y compris sa mère, mais ne dispose pas d’images de son père. Signe d’une dépossession historique, ce « trou de mémoire » serait le nœud à partir duquel la société brésilienne doit penser son rapport à l’Afrique dans la contemporanéité.

Tourmentée par des scènes qui retracent d’une part le débarquement d’esclaves à Bahia et, d’autre part, leur dépossession sur le terrain, Leda serait, selon Xavier Garnier, « la grande réceptrice des signes du monde⁶²² ». À l’image de l’araignée de Gilles Deleuze⁶²³, elle reconnaît Africano à travers le figa sur son bracelet, et comprend sa portée symbolique bien avant qu’elle ne soit dévoilée aux autres Brésiliens (personnages et lecteurs) :

Je le voyais dans ses moindres détails : les entailles profondes, faites au cutter ou à la lancette, cicatrisées à l’indigo, les deux mains refermées, une sur chaque épaule, qui formaient un angle par-dessus le rachis comme deux javelots de sentinelles devant la porte d’une ville⁶²⁴.

Sur les voyous qui jouent sur la place du Pelourinho, la narratrice affirme : « – La place, ils ne savent pas ce qu’elle signifie, ils marchent à côté de son âme⁶²⁵. » Outre le passé, elle voit

⁶²² X. GARNIER, « Pelourinho : précis pour une littérature initiatique », *op. cit.*, p. 190.

⁶²³ « L’araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. Seulement, à un bout de sa toile, elle recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l’endroit nécessaire. Sans yeux, sans nez, sans bouche, elle répond uniquement aux signes, est pénétrée du moindre signe qui traverse son corps comme une onde et la fait sauter sur sa proie. ». G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 218.

⁶²⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 37.

⁶²⁵ *Id.*, p. 125.

aussi l'avenir. Avant qu'Africano ne vienne au Brésil, Leda l'attendait déjà. Sa présence vient « confirmer » les choses qu'elle a toujours sues, témoigner de la « vérité » des paroles de sa chanson et de celles proférées par Maria :

Quand je t'ai vu, beau prince avec ton bracelet de figa, je me suis dit : « voilà qui est fait, ce qui dit la chanson est vrai ». Je t'ai suivi partout, au Carmo, à la Piedade, débordante d'allégresse. Mais quand je t'ai remarqué, dans son sillage, ce malheureux individu, j'ai compris que je ne pouvais plus grand-chose pour toi...⁶²⁶

Nous avons dit que la mission de l'écrivain africain est symboliquement accomplie par Innocencio, mais elle l'est aussi par Leda. Les deux narrateurs suivent le héros partout et on peut appeler initiatique ce chemin qu'ils parcourent, chacun à sa façon, au sens où il les transforme, leur donnent à (re)voir la partie manquante, oubliée ou refoulée de leur identité. Leda assiste depuis sa chambre aux déambulations d'Africano comme la réalisation d'une prophétie qui, de son point de vue, est déjà en train de se réaliser. Si Leda sait tout d'avance, Innocencio, lui, doit tout apprendre. Il joue le « guide » mais c'est lui qui apprend les secrets des rues et des monuments qu'il présente aux touristes étrangers. De ce point de vue, le « perpétuel fardeau » qu'il affirme porter à la clôture du récit traduit moins sa culpabilité que la lourde mission que le héros lui aurait transférée, en le sortant de cette dépossession du savoir qui le caractérise.

Dans la logique initiatique, le personnage est là pour rendre visible un itinéraire. Il a pour fonction de rendre visible un chemin qui ne saurait s'arrêter avec lui⁶²⁷,

affirme Xavier Garnier à propos de ce « transfert » des responsabilités entre les deux personnages. Dans sa quête généalogique, Escritore/Africano « rend visible » aux narrateurs la voie de la reconstitution identitaire, et par extension, aux destinataires brésiliens du roman. Comme pour le héros, les référents culturels auraient aussi la fonction de « rendre visible » les liens ancestraux entre l'Afrique et le Brésil, tant dans la topographie que dans la langue d'écriture. Tandis que les lecteurs de l'original « voyagent » avec l'écrivain étranger de la fiction, ceux de la traduction « observent » le voyageur au même titre que Leda et

⁶²⁶ *Id.*, p. 55.

⁶²⁷ X. GARNIER, « Pelourinho : précis pour une littérature initiatique », *op. cit.*, p. 194. Sur l'apprentissage du narrateur, *cf.* p. 210 de cette thèse.

« apprennent » avec lui au même titre qu’Innocencio. Les images « exotiques » de leur propre pays sont reconfigurées par la mission que le héros laisse inachevée (et qu’ils devront symboliquement achever).

Cela ne veut pas dire que les marques d’exotisme disparaissent de la traduction. Dans un premier moment, le public visé peut interroger les représentations en quelque sorte homogènes d’un pays comme le Brésil ou d’un continent comme l’Afrique, objectant qu’ils ne se réduisent ni au Pelourinho ni au royaume du Dahomey. Par la suite, ce même public bénéficiera d’un certain recul pour interpréter ces représentations autrement que comme « l’image folklorisante de la culture, des us et coutumes du pays⁶²⁸ », pour reprendre les mots de F. Murad Machado. Dans cette perspective, la traduction peut offrir une occasion de déjouer les clichés sur un Brésil configurés dialogiquement par l’affrontement entre les personnages, voire d’y résister.

Les fautes de langue corroborent elles aussi à cette nouvelle portée de l’œuvre au Brésil. Commises par Escritore / Africano, elles expriment sans doute son « étrangeté », mais comment expliquer qu’un natif comme Innocencio parle de « reinha » (et non de « rainha » [« reine »]) ? En effet, un portugais approximatif peut d’autant plus dérouter qu’il sort de la bouche des personnages brésiliens. F. Murad Machado voit là encore un signe d’exotisme : « [i]l est moins aisé de comprendre – sinon par un souci de couleur locale – pourquoi dans le récit de Leda et d’Innocencio se mêlent le français et le portugais⁶²⁹ » affirme-t-elle. Néanmoins, en mêlant dans son récit les deux langues sans se soucier de corriger les fautes, le romancier matérialise dans son écriture son expérience linguistique de l’espace lusophone. Imperceptibles dans l’original, ces fautes mettent en évidence son point de vue « étranger » dans la traduction, d’où l’intérêt de les maintenir. Au-delà d’une couleur locale, elles expriment aussi l’origine « étrangère » de la mission transférée au personnage local, Brésilien.

Dans *Pelourinho*, chaque référent ayant le continent africain comme point de repère traduit un espace géographique et culturel qui n’est pas l’Afrique, mais le Brésil, l’« afro-brésilianité ». Dans *Verre Cassé*, l’Afrique se trouve à nouveau, au moins en apparence, au centre du jeu. Le récit se déroule, rappelons-le, dans le bar « Le Crédit a Voyagé » dans le quartier Trois Cents de la ville de Pointe-Noire, au Congo Brazzaville. Attablé, le narrateur écoute et transcrit en même temps les histoires des clients dans son cahier, avant de passer à la sienne. Malgré cet apparent enracinement africain, le roman est plein de références à une

⁶²⁸ F. M. MACHADO, « Quête identitaire et exotisme dans *Pelourinho* de Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 215.

⁶²⁹ *Id.*, p. 215.

certaine francophonie (politique, culturelle et littéraire) dans laquelle la France occupe un espace central. Le récit débute avec une « polémique » liée à l'ouverture du bar. Inquiets de perdre leurs fidèles, les « gens d'Église⁶³⁰ » s'en prennent au patron, l'Escargot Entêté, et détruisent partiellement son établissement. L'affaire prend aussitôt de grandes proportions médiatiques, et l'on assiste à un long discours prononcé par le ministre de l'agriculture, Zou Loukia, pour défendre du bar. En voici ses débuts :

« Mesdames et Messieurs du Conseil, j'accuse, je ne veux pas être le complice d'un climat social aussi moribond que le nôtre, je ne veux pas cautionner cette chasse à l'homme par mon appartenance à ce gouvernement, j'accuse les mesquineries qui s'abattent sur une personne qui n'a fait qu'imprimer un itinéraire à son existence, j'accuse l'insipidité des agissements rétrogrades de ces derniers temps, j'accuse l'incivilité des actes barbares orchestrés par des gens de mauvaise foi, j'accuse les outrages et défis qui sont souvent monnaie courante dans notre pays, j'accuse la complicité sournoise de tous ceux qui prêtent le bâton aux casseurs, aux fauteurs de troubles, j'accuse le mépris de l'homme par l'homme, le manque de tolérance, l'oubli de nos valeurs, la montée de la haine, l'inertie des consciences, les crapauds-brousse d'ici et d'ailleurs⁶³¹ [...] »

On reconnaît dans le passage le célèbre « J'accuse » d'Émile Zola. En 1898, l'écrivain français publiait un article sous ce titre à la Une du journal *L'Aurore* en défense d'Alfred Dreyfus, officier d'origine juive condamné à tort pour trahison et espionnage au profit de l'Allemagne. L'article de Zola, qui est en réalité une lettre ouverte au président de la République de l'époque, mobilise une partie de l'opinion publique et joue en faveur de l'acquittement d'A. Dreyfus. En se servant de l'emblématique formule « j'accuse » et de sa répétition anaphorique, Mabanckou livre une imitation stylistique que d'aucuns ont interprété comme un « pastiche⁶³² », voire comme un « plagiat⁶³³ ». On note, en effet, beaucoup de similarités entre les discours du personnage et de Zola : « [m]on devoir est de parler, je ne veux pas être complice⁶³⁴ » écrivait ce dernier il y a plus d'un siècle ; « je ne veux pas être le complice d'un climat social aussi moribond que le nôtre », dit le ministre de l'agriculture dans la fiction.

⁶³⁰ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 13.

⁶³¹ *Id.*, p. 19.

⁶³² Vincent Simedoh parle d'un « détournement sous la forme de pastiche ». V. SIMEDOH, « De la subversion ou de la farce dans Verre cassé : une question de légitimité ? », dans O. S. Amedegnato, S. K. Gbanou et M. Nglasso-Mwatha (éd.), *Légitimité, légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 251-265, p. 251.

⁶³³ C. BONONO, « Migrantisme et oralité dans Verre Cassé d'Alain Mabanckou », *Revue Gabonaise de Littératures & Sciences Humaines*, n° 1, 2016 (en ligne : <https://www.regalish.net/premier-numero/> ; consulté le 13 septembre 2022).

⁶³⁴ É. ZOLA, *J'accuse : la Vérité en marche*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, p. 104.

Néanmoins, si le style de Zola est imité, le contenu de son article est tout à fait subverti. Alors que l'un s'en prend à une erreur judiciaire, l'autre fait de la défense d'un bar une affaire d'État – on parle d'ailleurs de l'« Affaire Le Crédit a Voyagé », référence explicite à l'Affaire Dreyfus. Mais dans la bouche d'un personnage qui parle vaguement de tout et ne dit rien, le « j'accuse » de Zola se vide de son sens. On n'est donc pas sur le terrain du pastiche, mais de la parodie, ce processus de transformation régi par un « régime satirique de l'imitation⁶³⁵ », selon Gérard Genette. Dans *Verre Cassé*, ce régime d'imitation à effets comiques présente une indéniable dimension politique. En vidant cette formule de son sens original, l'auteur ironise sur les personnalités politiques qui prononcent des discours aussi vides de sens que celui du ministre ou, nous le verrons plus loin, du président-général des armées.

Au « j'accuse » s'ajoute ensuite une référence au roman *Monnè, outrage et défis* (1990), d'Ahmadou Kourouma. On la repère à travers un jeu homonymique entre *monnè* et « monnaie », ainsi que par l'inversion de l'ordre des mots du titre de son ouvrage : « j'accuse les outrages et défis qui sont souvent monnaie courante dans notre pays », dit le politicien. Le calembour est d'autant plus significatif qu'il joue avec le sens allégorique de *monnè*, sans traduction exacte en français, mais qui, en malinké, contient justement l'idée d'outrage et de défis. Une suggestion de l'incommunicabilité entre deux cultures que la colonisation oppose, et qui est figurée par les écarts de traduction commis par le personnage de l'interprète, dans le roman ivoirien⁶³⁶. Dans le jeu de mots homonymique de Mabanckou, *monnè* devient « monnaie courante » : les outrages et les défis sont des choses habituelles, « courantes » dans son pays, selon les dires du ministre. Ainsi, par une procédure de mise en abyme, ces deux mots évoquent dans *Verre Cassé* la question centrale du roman de Kourouma, à savoir les malentendus produits par de différentes perspectives sous le choc de la colonisation.

Après des accusations génériques qui ne visent en réalité à personne – « l'oubli de nos valeurs », « la montée de la haine », « l'inertie des consciences » –, le ministre s'en prend aux « crapauds-brousse d'ici et d'ailleurs », dans une référence au premier roman de Monénémo. Quelle est la portée d'une telle citation, à laquelle s'ajoute le « d'ici et d'ailleurs » ? *Les Crapauds-brousse* (1979) raconte l'histoire de Diouldé, jeune diplômé en Europe, fraîchement de retour dans son pays, dirigé par « Sa Matraq », nom qui sonne comme « sa matraque » et

⁶³⁵ G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 128.

⁶³⁶ Faute de mot correspondant, l'interprète traduit « civilisation » comme « devenir taubab » qui veut dire en malinké : « personne à peau blanche ». Ensuite, le « laissez-passer » que tous les indigènes devaient porter est traduit comme une « amulette » permettant de circuler librement dans les terres conquises par les Blancs. A. KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, p. 57, p. 63.

évoque la répression policière typiques des autocraties. Recruté à son retour comme haut fonctionnaire, le personnage est englouti par un système corrompu, jusqu'à devenir en peu de temps un de ses rouages. À l'image du crapaud « bougrement amorphe », « hideusement hybride⁶³⁷ » qui perd de son éclat après avoir été le préféré de Dieu dans les mythes peuls, Diouldé est d'abord adulé puis méprisé et honni de la société (la « brousse »). D'après Angé-Severin Malanda, cet animal représente chez Monénembo l'intellectuel africain « balloté entre la légèreté et l'insanité d'une aspiration solitaire au bonheur, et des épreuves épuisantes instituées ou imposées par des rouages bureaucratiques⁶³⁸ ». Par extension, les crapauds-brousse convoqués dans *Verre Cassé* aident à maintenir, depuis l'Afrique ou hors du continent – « d'ici et d'ailleurs » –, un système de corruption qui touche tous les appareils d'État.

Les deux romans cités dans le passage dialoguent non seulement par la thématique de la désillusion africaine, mais aussi et surtout parce que leurs héros participent à la mise en ruine du continent, l'un agissant en faveur de la colonisation, l'autre en faveur de la dictature. En effet, l'histoire de Diouldé est comparable à celle de Djigui Kéita, le roi de Soba qui, dans le récit d'A. Kourouma, se compromet dans une collaboration avec les Blancs. Introduits dans le discours du ministre de l'Agriculture du récit congolais, *Les Crapauds-brousse* et *Monnè, outrage et défis* servent la critique que Mabanckou adresse aux instances politiques de son pays et, plus largement, de son continent d'origine. C'est comme si Kourouma et Monénembo venaient renforcer la caricature du pouvoir arbitraire que le « j'accuse » de Zola avait commencé à construire. Il nous reste à savoir comment ce réseau intertextuel arrive dans la traduction :

« Senhoras e Senhores do Conselho, eu acuso, não quero ser cúmplice de um clima social tão moribundo quanto o nosso, não quero sustentar esta caça ao homem por meio de meu pertencimento a este governo, eu acuso as mesquinhas que recaem sobre uma pessoa que não fez mais do que traçar um itinerário a sua existência, eu acuso a monotonia das ações retrógradas destes últimos tempos, eu acuso a falta de civilidade dos atos bárbaros orquestrados por pessoas de má fé, eu acuso os desacatos e as provocações que se tornaram moeda corrente em nosso país, eu acuso a cumplicidade dissimulada de todos aqueles que passam o bastão aos ladrões, aos encrenqueiros, eu acuso o desprezo do

⁶³⁷ T. MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Points, 2010, cf. l'épigraphe.

⁶³⁸ A.-S. MALANDA, « Tierno Monénembo : Littérature et transhumance », *Presence Africaine*, vol. 144, n° 4, 1987, p. 47-58, p. 49.

homem pelo homem, a falta de tolerância, o esquecimento dos nossos valores, o crescimento da raiva, a inércia das consciências, os sapos da selva daqui e dali [...]»⁶³⁹

Le jeu avec le « J'accuse » de Zola est globalement préservé grâce notamment à l'ample réception de l'affaire Dreyfus au Brésil : l'article du romancier français est traduit en portugais en 2007 par Ricardo Lísias [Hedra], suivi d'un article de Rui Barbosa portant sur le sujet, « O Processo do Capitão Dreyfus » [Le procès du capitaine Dreyfus]. En revanche, les jeux de mots avec la littérature africaine tendraient à disparaître car ni *Monnè outrages et défis* ni *Les Crapauds-brousse* n'ont été traduits en portugais. Malgré cet accès partiel à l'intertextualité, les lecteurs de *Copo Quebrado* comprennent bien la représentation satirique des figures du pouvoir dont il est question ici. En portugais comme en français, le discours du ministre frise le pathétique ; ses formulations redondantes et pleines d'affectation transmettent l'idée d'un « bavardage creux » typique des démagogues. Comme par hasard, l'expression est d'un personnage dont la seule préoccupation est d'avoir lui aussi sa « formule [pour la] postérité » : « on n'a droit qu'à une formule, sinon ça devient du bavardage creux, beaucoup de bruit pour rien⁶⁴⁰ », dit le président-général des armées aux membres de son cabinet tenus de lui trouver ladite formule.

On voit ensuite s'étaler sur près de cinq pages des formules historiques les plus disparates, « l'émotion est nègre comme la raison est hellène » de L. S. Senghor, « J'ai fait un rêve » de Martin Luther King, « Le Cameroun, c'est le Cameroun », de Paul Biya, « La religion est l'opium du peuple » de Karl Marx, entre autres. Chaque formule sera réfutée sous des prétextes farfelus qui renforcent le portrait puéril et capricieux du dictateur. Il juge par exemple « L'État c'est moi » de Louis XIV « trop nombriliste » et « Mon Dieu mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné » de Jésus « trop pessimiste » et « trop pleurnichard ». À « Être ou ne pas être, telle est la question » de W. Shakespeare, il répondra : « nous n'en sommes plus à nous demander si nous sommes ou ne sommes pas, nous avons déjà résolu cette question puisque nous sommes au pouvoir depuis vingt-trois ans⁶⁴¹ ». Avant d'arriver à la formule élue, Verre Cassé nous donne à entendre les paroles du dictateur dans toute leur dimension fabriquée, et ce grâce au glissement du style indirect à l'indirect libre :

⁶³⁹ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 13.

⁶⁴⁰ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 27.

⁶⁴¹ *Id.*, p. 27-30.

à midi pile, au moment où la population se mettait à table pour savourer le poulet-bicyclette, le président-général des armées a occupé les radios et la seule chaîne de télévision du pays, l'heure était grave, le président était tendu comme la peau d'un tambour bamiléké, c'était pas facile de choisir le moment propice pour laisser une formule à la postérité, et, en ce lundi mémorable, il était endimanché, paré de ses lourdes médailles en or, il ressemblait désormais à un patriarche à l'automne de son règne, et tel qu'il était endimanché, ce lundi mémorable, on aurait cru que c'était la Fête au bouc que nous célébrons pour perpétuer la mémoire de sa grand-mère, et alors, se raclant la gorge pour chasser le trac, il a commencé par critiquer les pays européens qui nous avaient bien bernés avec le soleil des indépendances alors que nous restons toujours dépendants d'eux puisqu'il y a encore des avenues du Général-de-Gaulle, du Général-Leclerc, du Président-Coti, du Président-Pompidou, mais il n'y a toujours pas en Europe des avenues Mobutu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa, et bien d'autres illustres hommes qu'il avait connus et appréciés pour leur loyauté, leur humanisme et leur respect des droits de l'homme, donc nous sommes toujours dépendants d'eux parce qu'ils exploitent notre pétrole et nous cachent leurs idées, parce qu'ils exploitent notre bois pour bien passer l'hiver chez eux, ils forment nos cadres à l'ENA et à Polytechnique, ils les transforment en petits Nègres blancs, et donc les Nègres Banania sont bien de retour, on les croyait disparus dans la brousse⁶⁴²

Une certaine saveur du terrain se dégage dès les premières lignes du passage, grâce surtout à des références supposées authentiques comme le « tambour bamiléké » et le « poulet-bicyclette ». Le « poulet-bicyclette » est en réalité un plat de cuisine répandu en Afrique centrale et de l'Ouest, préparé à base de poulet non industrialisé. Cela dit, l'arrangement hétéroclite entre « poulet » et « bicyclette » implique, avant tout, un héritage colonial, si l'on se souvient que la bicyclette apparaît en Afrique dans le contexte de la colonisation. L'expression renvoie à l'introduction des marchandises occidentales dans les colonies européennes et à leur réappropriation par les modes de vie africains contemporains (en l'occurrence, la gastronomie congolaise). Par ailleurs, la signification de « Bamiléké » semble tenir moins au groupe ethnique du Cameroun qu'à l'imaginaire symbolique autour du tambour des rituels africains. Autrement dit, le signifiant « Bamiléké » sonne exotique car il est chargé d'une spécificité linguistique qui caractérise un instrument censé être le véhicule sonore de l'existence africaine.

L'Afrique « postcoloniale » est dépeinte par des allusions à la censure, au culte de la personnalité, à l'extravagance et aux délires de grandeur, autant de caractéristiques des régimes totalitaires qui voient le jour avec la décolonisation. L'autocrate en question occupe les radios et la « seule » chaîne de télévision du pays pour laisser sa formule à la postérité. Paré de « lourdes médailles en or », il ressemble à un « patriarche à l'automne de son règne », un jeu de mots avec le titre *L'Automne du patriarche* (1975) roman du Colombien Gabriel García Márquez, traduit en français par Claude Couffon en 1982 et qui retrace la trajectoire d'un

⁶⁴² *Id.*, p. 30-31.

dictateur-général dans un pays imaginaire des Caraïbes. Un peu plus loin, on retrouve une référence à *La Fête au Bouc* (2000), du Péruvien Mario Vargas Llosa, traduit en français par Albert Bensoussan en 2002, un récit qui aborde aussi le totalitarisme en Amérique centrale, plus précisément, la terreur par laquelle Rafael Trujillo soumet le peuple dominicain dans l'exercice de ses pouvoirs illimités, de 1930 à 1938, puis de 1942 à 1952. Puisqu'on est dans le domaine de la littérature latino-américaine, on peut interpréter l'hommage à « la mémoire de [l]a grand-mère » du président comme un clin d'œil à l'organisation argentine « Grand-mères de la place de Mai », créée dans le but de restituer aux familles les enfants volés durant la dictature militaire (1976-1983).

La « fête au bouc » désigne, avant tout, étymologiquement, la tragédie, un genre théâtral né dans l'Antiquité grecque et théorisé par Aristote. Combinant « tragos », le « bouc » et « ode », le « chant » en grec, le terme « tragédie » fait référence à l'animal offert à Dionysos sur fond de chants lyriques. Cette cérémonie à l'origine de l'action tragique (telle qu'on la connaît aujourd'hui) est ici incorporée à l'aspect solennel du discours du dictateur. Cependant, ni l'action, ni le langage, ni les personnages du récit ne sont soutenus comme le requiert le genre tragique ; le langage infantile, la scène cocasse et le registre burlesque sont plus susceptibles de produire le rire que la *catharsis*.

Si le cadre politique se nourrit de références éloignées du continent africain, tirées en l'occurrence de la littérature latino-américaine et de la tradition gréco-romaine, le président général des armées est un personnage, lui, on ne peut plus africain. À commencer par son nom de famille, « Lokouta Eleki Mingi⁶⁴³ », qui signifie en lingala « gros menteur⁶⁴⁴ ». Son discours tisse une critique assez caricaturale des relations asymétriques entre les puissances européennes et leurs anciennes colonies. Pour signaler le rôle central que jouent les pays européens dans les réalités postcoloniales du continent africain, il cite des avenues africaines portant toujours des noms emblématiques de la politique française. Érigé en héros national, Charles de Gaulle est considéré aujourd'hui comme un symbole de la Résistance lors de la seconde Guerre mondiale. Sous l'occupation allemande, il avait fait de Brazzaville la capitale de la France libre et de son gouvernement. Quant au général Leclerc, il a commandé des troupes venant des colonies de la côte occidentale et, du Cameroun en particulier, dans l'Armée des Alliés. Le Président-Coti est

⁶⁴³ Le nom du président est énoncé un peu plus tôt dans le récit : « le lendemain de l'intervention du ministre Zou Loukia, le président de la République en personne, Adrien Lokouta Eleki Mingi... ». *Id.*, p. 19.

⁶⁴⁴ A. KOUVOUAMA, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman Verre Cassé d'Alain Mabanckou », *op. cit.*, p. 84.

en réalité René Coty⁶⁴⁵, président de la France de 1954 à 1959 ; il a inauguré l'invitation rituelle des chefs traditionnels et anciens combattants africains pour les célébrations du 14 juillet, en pleine lutte anticolonialiste. La liste s'achève avec Georges Pompidou, le deuxième président français de la Ve République qui a encouragé sous son gouvernement l'implantation de capitaux étrangers en Afrique francophone.

La présence de ces hommes politiques impliqués dans les relations « franco-africaines » raconte allusivement l'histoire de la formation des États africains et, avec elle, celle du colonialisme français durant et après la phase coloniale. Si dans *Pelourinho* le Brésil doit être pensé par le biais de l'esclavage, dans *Verre Cassé*, la complexité politique et sociale des États africains est inséparable des processus de colonisation qui les ont précédés et façonnés.

Néanmoins, ce qui frappe le plus est que les chefs d'État africains cités en opposition aux Français s'avèrent être les dictateurs les plus sanguinaires du continent. Mobutu Sese Seko a été à la tête de la République démocratique du Congo de 1965 à 1997. Après avoir mené un coup d'État contre Patrice Lumumba, l'une des principales figures de la lutte pour l'indépendance du pays, Mobutu installe un régime marqué par des scandales de corruption, le culte de la personnalité et de nombreuses violations des droits de l'homme. Idi Amin Dada, président de l'Ouganda de 1971 à 1979, a mené une politique de terreur fondée sur la torture et les exécutions sommaires et systématiques de ses opposants ; il est considéré le plus sanguinaire des dictateurs africains dans l'opinion publique occidentale. Enfin, Jean-Bedel-Bokassa a été le chef de la République centrafricaine de 1966 à 1979 ; il a imposé un régime également très répressif comme « président à vie » avant de s'autoproclamer « Empereur » sous le nom de Bokassa I^{er} en 1976. Il est donc absurde de vanter l'« humanisme » et le « respect des droits de l'homme » de ces hommes politiques quand on sait à quel point leurs régimes ont violé ces droits. D'une certaine façon, le président-général des armées est la caricature de tous ces dictateurs extravagants, capricieux et obsédés par le pouvoir, non seulement par son côté militaire, mais aussi et surtout par ses propos insensés qui avoisinent la folie.

Le titre *Les Soleils des Indépendances* (1968), le premier roman d'Ahmadou Kourouma, ouvre la liste de ces dictateurs, une citation qui ne peut être ni le fruit du hasard, ni un jeu à l'adresse des lecteurs érudits. Le personnage du président incarne le sujet même de la fiction ivoirienne : la désillusion des peuples colonisés dont la brève liberté se voit rapidement confisquée par les nouveaux régimes totalitaires. Ses propos absurdes énoncés avec la plus

⁶⁴⁵ Il s'agit probablement d'un jeu de mots à effets ludiques entre le nom « Coty » et le participe passé du verbe « cotir », qui dans un sens figuré, signifie « abîmé ».

grande naturalité produisent une distanciation discursive à l’origine des effets d’ironie. Rappelons que l’ironie est aussi le recours majeur de Kourouma, l’arme politique dont il se sert pour s’insurger contre les régimes totalitaires dans la postindépendance africaine. En faisant appel à ce roman précis pour rapporter les paroles du dictateur, le narrateur de *Verre Cassé* parodie la critique de l’écrivain ivoirien aux figures de l’autocratie africaine, démultipliant les effets d’ironie du roman cité dans sa propre écriture.

Par ailleurs, en mettant en parallèle des figures comme De Gaulle et Amin Dada sans pour autant arbitrer entre elles, le romancier laisse à ses lecteurs la tâche d’analyser un rapprochement à la fois absurde (l’un c’est un dictateur, l’autre un libérateur) et légitime (il y a de fait une asymétrie du nom des rues). Familier de l’histoire du continent que l’auteur fait défiler par l’ensemble de ses citations, le public francophone accomplira cette tâche *a priori* sans grandes difficultés. Mais qu’en est-il de celui de la traduction ? Comment peut-il attribuer du sens à cette multiplicité de références, en rire et élaborer une critique, s’il ne dispose pas d’une moindre connaissance de ces relations « Françafrique » ? Voici l’extrait de la traduction :

Ao meio-dia em ponto, no momento em que a população ia para a mesa saborear o frango “bicicleta”, o presidente-general das forças armadas ocupou as rádios e o único canal de televisão do país, a hora era séria, o presidente estava tenso como a pele de um tambor bamileké, não era fácil escolher o momento propício para deixar uma fórmula para a posteridade, e, nessa segunda-feira memorável, ele tinha ares de domingo, ornado com suas pesadas medalhas de ouro, parecia agora um patriarca no outono de seu reino, e estava tão embelezado, nessa segunda memorável, que teríamos acreditado que era a festa do bode que nós celebraríamos para perpetuar a memória de sua avó, e então, arranhando a garganta para espantar o medo, começou criticando os países europeus que nos haviam iludido com o sol das independências quando na verdade continuamos dependentes deles já que ainda há avenidas do General de Gaulle, do General Leclerc, do Presidente Coti, do Presidente Pompidou, mas ainda não existe na Europa avenidas Motubu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bédél-Bossaka e vários outros homens ilustres que ele havia conhecido e apreciado por sua lealdade, seu humanismo e seu respeito aos direitos humanos, então nós ainda somos muito dependentes deles porque eles exploram nosso petróleo e nos escondem suas ideias, porque eles exploram nossa madeira para passar bem no inverno em suas casas, porque eles formam nossos superiores na ENA e na Escola Politécnica, os transformam em negrinhos brancos, e então os negros Banania⁶⁴⁶ estão de volta, achava-se que estavam desaparecidos na selva⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ « O termo “Negro Banania” deriva da expressão “y’a bon banania”, que remete aos rótulos e cartazes publicitários feitos em 1915 para uma marca de farinha de banana açucarada instantânea. O produto tinha como imagem a figura de um soldado de infantaria senegalês armado. Em 1940, o “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor por ser um riso estereotipado que reforçava o racismo dominante ». [N.T.]”

⁶⁴⁷ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 20-21.

On comprend bien que « frango “bicicleta” » et « tambor bamileké » désignent, respectivement, un plat de cuisine et un instrument africains, mais on ignore pourquoi ils sont ainsi appelés. Leurs supposées spécificités ne sont pas élucidées et cette imprécision préserve une certaine couleur locale qui figure déjà dans l’original. L’intertextualité avec la littérature latino-américaine est également disponible en portugais, puisque les deux ouvrages cités ont été traduits au Brésil. Le roman de Gabriel García Márquez sort en 1993 sous le titre *O Outono do Patriarca*, dans une traduction de Remy Gorga Filho (Record). Celui de Mario Vargas Llosa compte deux traductions. Celle de Wladir Dupont (Mandarin) date de 2000, l’année de sortie de l’original ; l’autre de Paulina Wacht et de Ari Roitman (Alfaguara) a paru en 2011, toutes deux sous le titre, *A Festa do Bode*. On serait tenté de dire que le clin d’œil à Kourouma reste aussi intact dans la traduction, dans la mesure où ce roman voit le jour au Brésil en 1970, deux ans après la sortie de l’original : *O Sol das independências* est traduit par Marisa Murray (Nova Fronteira). La publication du texte en portugais rend certes la citation accessible à un public de spécialistes, mais elle ne suffit pas à la rendre aussi transparente que dans l’original, la littérature africaine de langue française étant moins présente dans l’espace lusophone (brésilien) que dans l’espace francophone.

Cela dit, grâce au contexte et à la sonorité de la langue, on comprend que le président-général se réfère aux dirigeants français et africains dans son discours. Il est fort probable qu’on ait entendu parler de De Gaulle, le leader le plus influent de l’histoire de la France moderne, mais pas forcément de Pompidou, de Leclerc ou de Coty. Les noms africains sont en revanche moins connus du public brésilien, à l’exception peut-être d’Amin Dada, dont la réputation sanguinaire a fait de lui un personnage de la culture populaire, comme en témoignent de nombreuses productions littéraires, musicales et cinématographiques à son sujet⁶⁴⁸.

Les institutions citées dans le passage, l’École Polytechnique et l’ENA⁶⁴⁹, aident aussi à construire, de manière caricaturale et parodique, les relations de pouvoir entre la France et ses

⁶⁴⁸ Pour s’en tenir au cinéma, on peut citer le célèbre *Le Dernier Roi d’Ecosse* (*The Last King of Scotland*), de Kevin Macdonald, sorti en 2006 et lauréat de l’Oscar l’année suivante, *Mississippi Masala*, réalisé par Mira Nair en 1991 et le téléfilm documentaire *Raid sur Entebbe*, d’Irvin Kershner en 1977, pour ne rien dire d’autres nombreux documentaires sur le sujet.

⁶⁴⁹ Ce n’est pas la seule fois que le président mentionne ces deux écoles. Dans un passage précédent, il exhorte ses ministres à lui trouver sa formule dans ces termes : « bande de Nègres, plus rien ne sera comme avant dans ce palais, y en a marre d’engraisser des limaces de votre espèce qui me bavent des conneries, vous serez jugés au résultat, et dire que parmi vous y a des énarques et des polytechniciens, mon cul, oui ». Plus tard, Verre Cassé parle d’un « énarque » du cabinet présidentiel qui cite L. S. Senghor : « un membre du cabinet, major de sa promotion à l’ENA et qui possédait les œuvres complètes du négro-académicien, a prétendu que celui-ci avait déjà lui-même laissé une formule pour la postérité, “l’émotion est nègre comme la raison est hellène” ». A. MABANCKOU, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 23 et p. 25.

ex-colonies. Jouissant d'un grand prestige en France, ces deux grandes écoles visent à former les cadres de la société, des ingénieurs et des fonctionnaires de la haute fonction publique. Outre l'élite française, les représentants de la vie politique et économique des pays d'Afrique seraient eux aussi passés par ces institutions prestigieuses⁶⁵⁰, comme l'affirme le personnage dans l'extrait. Cette information est moins claire au public brésilien qui ne connaît pas le système supérieur français et les relations franco-africaines de la postindépendance. On peut déduire le sens de « polytechnique », le mot étant transparent, mais le sigle « ENA » ne veut rien dire en portugais, d'où il résulte une opacité qu'une note de bas de page pourrait éclairer.

L'idée d'un contrôle politique et idéologique exercé par l'ancienne métropole est le fil conducteur du discours du personnage. L'Afrique serait « toujours » dans une condition de dépendance car la France joue « toujours » le rôle du colonisateur sur le continent, elle explore ses ressources naturelles et forme les cadres africains, devenus dans le texte les « petits Nègres blancs ». L'expression nous fait immédiatement penser au « petit nègre », aussi appelé « français tirailleur », cette construction coloniale du langage des peuples colonisés, une sorte de français approximatif dans lequel se seraient exprimés les soldats de l'Afrique de l'Ouest engagés dans les deux guerres européennes. Selon Cécile Van Den Avenne, ce français simplifié a été en réalité enseigné aux Africains dès la moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle et fortement relayé par la littérature coloniale⁶⁵¹.

Une des caricatures les plus frappantes du « petit nègre » reste celle du « Nègre Banania », personnage publicitaire d'une boisson chocolatée de la marque « Banania ». On le reconnaissait avec son sourire et sa chéchia rouge de tirailleur sénégalais sur les emballages du produit accompagné du slogan « Y'a bon Banania », reproduction fidèle de ce parler stéréotypé. Quatre décennies après sa parution en 1915, L. S. Senghor réagissait au stéréotype du Noir à la fois docile et abruti, forgé par cette caricature : « Mais je déchirerai les rires *banania* sur tous les murs de France⁶⁵² », lit-on dans un des vers de son « Poème Liminaire », paru dans *Hosties noires* (1956). La publicité sera interdite dans les années 1970, ce qui explique qu'ils « soient de retour » dans le texte congolais.

⁶⁵⁰ Cela a été le cas de Nicéphore Soglo, président du Bénin de 1991 à 1996, d'Edem Kodjo, Premier ministre du Togo de 1994 à 1996, puis de 2005 à 2006 et d'Abdoulaye Baldé, ministre sénégalais de l'Agriculture, de l'Environnement et de la Communication, avant d'être à la fois maire de Kolda et directeur général de la Poste au Sénégal.

⁶⁵¹ C. V. D. AVENNE, « Petit-nègre et bambara. La langue de l'indigène dans quelques œuvres d'écrivains coloniaux en Afrique occidentale française », dans D. Perrot-Corpet (éd.), *Citer la langue de l'autre. Mots étrangers dans le roman : de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 77-95, p. 78.

⁶⁵² L. S. SENGHOR, *Chants d'ombre suivis de Hosties noires*, Paris, Seuil, 1956, p. 81.

Ainsi, la langue de Mabanckou raconte l'histoire coloniale, néo ou postcoloniale reliant la France au continent africain. Cela ne veut pas dire qu'elle « dénonce » le colonialisme comme ce fut le cas de Senghor, Mongo Béti, Ferdinand Oyono entre autres écrivains ayant « inauguré » la littérature africaine francophone. Mais si le « petit Nègre blanc » et le « Nègre Banania » correspondent aux Noirs économiquement dominés par les Blancs occupant des postes de « cadre » (donc, de Blanc) en Afrique, c'est que le rire « Banania » et le stéréotype linguistique qui vient avec sont toujours présents dans la mémoire et dans le langage de ceux qui partagent ce passé colonial, qu'ils soient en France ou en Afrique.

Comme Monénembo, Mabanckou explore les stigmates et la déshumanisation autour du mot « nègre ». Mais alors que le Guinéen historicise ce mot dans le travail de reconstitution mémorielle Brésil-Afrique qu'il mène dans son roman, le Congolais l'insère dans des strates contextuelles multiples afin de brouiller les discours (et contre-discours) hégémoniques. On peut avoir l'impression que l'idée d'un centre et d'une périphérie est renforcée dans sa démarche, notamment par un usage constant, voire excessif, de clichés et des stéréotypes – il suffit de penser que les fonctionnaires publics sont « les nègres » du président ou du ministre. À vrai dire, il ne s'agit pas de mettre à mal la figure du dictateur dans son roman, mais de repenser toute une époque, tout un système et une forme de pensée colonialiste dont le personnage du président général des armées est la caricature.

Le problème est que ce système, cette forme de pensée que Mabanckou expose et problématise au moyen de la dérision ne sont pas forcément connus des lecteurs brésiliens. La marque « Banania » de chocolat en poudre, par exemple, n'a eu aucune présence dans la société brésilienne, ce qui a mené la traductrice à expliquer dans une note de bas de page ses ressorts coloniaux et les polémiques suscitées en France. L'expression « petit nègre Blanc » a par ailleurs été remplacé par « *negrinhos brancos* », une solution qui certes ne restitue pas le contexte historique de la formule originale, mais produit du sens : bien que *negro* soit le mot d'usage adéquat pour désigner les personnes noires au Brésil, son diminutif *negrinho* est chargé de connotations racistes et, pour cette raison, permettrait de faire une analogie avec la situation de subalternité des Noirs dans la société brésilienne.

Quelques lignes plus loin, on ne peut pas passer à côté de la référence au *Discours sur le colonialisme* (1950), essai dans lequel A. Césaire tisse une critique virulente contre les structures colonialistes et capitalistes de l'Europe (et plus largement de l'Occident). Puis, c'est le roman de Kourouma qui est à nouveau cité, cette fois-ci par les « outrages » et les « défis » du capitalisme :

et dans ce discours sur le colonialisme, le président-général des armées s'en est pris au capitalisme avec ses outrages et ses défis il a dit que tout ça c'était de l'utopie, il s'en est pris en particulier aux valets locaux des colonialistes, ces types qui habitent dans notre pays, qui mangent avec nous, qui dansent avec nous dans les bars, qui prennent les transports en commun avec nous, qui travaillent avec nous aux champs, dans les bureaux, aux marchés, ces couteaux à double lame qui font avec nos femmes des choses que la mémoire de ma mère morte dans la Tchinouka m'interdit de décrire ici, or ces types sont en réalité les taupes des forces impérialistes, disons que la colère du président-général des armées est montée de dix crans parce qu'il haïssait ces valets de l'impérialisme et du colonialisme comme on pouvait haïr les chiques, les punaises, les poux, les mites, et le président-général des armées a dit qu'on devait traquer ces félons, ces marionnettes, ces hypocrites, il les a carrément traités de tartuffes, de malades imaginaires, de misanthropes, de paysans parvenus, [...] et il a terminé son discours par les mots qu'il voulait à tout prix laisser à la postérité, on a su que c'étaient ces mots-là parce qu'il les a répétés à plusieurs reprises, ses bras ouverts comme s'il enlaçait un séquoia, et il a répété « je vous ai compris », sa formule aussi est devenue célèbre dans le pays, et c'est pour ça qu'ici, pour plaisanter, nous autres de la plèbe disons souvent que « le ministre accuse, le président comprend⁶⁵³ »

Éloignés l'un de l'autre par le genre et la thématique, *Discours sur le colonialisme et Monnè, outrages et défis* trouvent leurs points de convergence dans la dénonciation politique. Mabanckou imite le style d'écriture contestataire de leurs auteurs, mais il s'agit une fois de plus d'une parodie plutôt que d'un pastiche. En détournant le sens de ces deux ouvrages, c'est comme si l'auteur démontrait par sa propre écriture que les politiciens parlent pour ne rien dire, tout comme il l'avait fait avec le « j'accuse » de Zola. On voit bien que la portée intertextuelle de sa plume devient un outil critique, et les rires qu'elle déclenche par la suite contiennent forcément une dimension politique.

Le président s'attaque ensuite aux « valets locaux des colonialistes » et aux « valets de l'impérialisme », prônant une « Révolution prolétarienne ». Le sens de toutes ces expressions est détourné pour illustrer l'appropriation idéologique du marxisme par les dirigeants africains qui tentent de légitimer leur pouvoir. Mais cette fois-ci, l'appel aux citations décontextualisées va plus loin. Le personnage affirme haïr les « valets de l'impérialisme » comme « les chiques, les punaises, les poux et les mites », raison pour laquelle il les traite de « tartuffes », de « malades imaginaires », de « misanthropes » et de « paysans parvenus ». On voit ainsi défiler dans le passage aussi bien des insectes parasites qui s'incrusteront sur la peau que des classiques de la littérature française. D'abord des pièces de Molière, *Le Tartuffe ou L'Imposteur* (1664), *Le Malade imaginaire* (1673) et *Le Misanthrope* (1666), puis, un roman de Marivaux, *Le Paysan Parvenu* (1734).

⁶⁵³ A. MABANCKOU, *Copo quebrado*, op. cit., p. 31-32.

La profusion de références sollicitées sous un seul et même registre familial permet à Mabanckou de brouiller des catégories qu'il traite en même temps comme étanches. L'idée est de renforcer l'idée d'un « centre » et d'une « périphérie » à un certain niveau du discours (comme le fait le président avec ses oppositions binaires) pour, à un deuxième niveau, déstabiliser ces catégories au moyen d'une superposition de voix et de styles contradictoires. Une fois juxtaposées, des références incompatibles n'auraient d'autre fonction que de mettre à mal les hiérarchies entre culture populaire et culture érudite, ou bien entre centre et périphérie ou toute autre binarité. Le défi, c'est de transférer la portée poétique (et politique) de ce mode d'écriture au Brésil :

E nesse discurso sobre o colonialismo, o presidente-general das forças armadas atacou o capitalismo com suas afrontas e desafios [...], digamos que a raiva do presidente-general das forças armadas aumentou muito porque ele odiava esses servos do imperialismo e do colonialismo, assim como podíamos odiar os tabacos, os percevejos, os piolhos, os ácaros, e o presidente-general das forças armadas disse que devíamos perseguir esses vigaristas, essas marionetes, esses hipócritas, e ele os tratou mesmo de mentirosos, de doentes imaginários, de misantrópicos, de camponeses bem-sucedidos[...] e terminou seu discurso com as palavras que ele queria a todo custo deixar para a posteridade, soubemos que eram essas palavras porque ele as repetiu várias vezes, seus braços abertos como se ele abraçasse uma sequoia, e repetiu “eu os compreendi”, sua fórmula também se tornou conhecida no país, é por isso que aqui para brincar, nós da plebe dizemos com frequência que “o ministro acusa, o presidente compreende⁶⁵⁴”

Pour que le décentrement soit effectif dans la traduction, il faudrait que le patrimoine que le romancier sollicite à ces fins circule dans le système littéraire brésilien. Tandis que le texte de Kourouma demeure non traduit au Brésil, l'essai de Césaire a connu deux traductions : l'une de 2010 par Anísio Garcez Homem (Letras contemporâneas) ; l'autre de 2020, par Cláudio Willer (Veneta), toujours sous le titre *Discurso sobre o colonialismo*. Il serait aussi aisé de reconnaître les titres de Molière, ses pièces ayant fait l'objet de nombreuses traductions. *Le Tartuffe ou L'Imposteur* a par exemple été traduit en 1965 par Jacy Monteiro (Difusão Europeia do Livro), en 1980 par Guilherme Figueiredo (Civilização Brasileira), en 2005 par Jenny Klabin Segall (Martins Fontes) et en 2009 par Roberto Leal Ferreira (Martin Claret). *Le Malade imaginaire* en 1975 par Guilherme Figueiredo (Civilização Brasileira), en 2002 par Leonardo Gonçalves (Crisálida), en 2003 par Daniel Fresnot (Martin Claret), en 2011 il a été adapté pour le jeune public dans une traduction de Marília Toledo, avec des illustrations de

⁶⁵⁴ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 22.

Laerte (34) et, enfin, en 2022 par Jorge Coli. *Le Misanthrope* a été traduit en 2005 par Jenny Klabin Segall (Martins Fontes) et en 2014 par Bárbara Heliadora (Zahar). Il est donc aisé de comprendre les références aux classiques cités, à l'exception du roman de Marivaux qui n'a pas été traduit en portugais jusqu'à ce jour.

Mais le véritable enjeu de ce texte au Brésil repose moins sur l'intertextualité en soi que sur la résonance des voix en perpétuel télescopage. Quoi qu'ils disent, les personnages de *Verre Cassé* transforment tout discours en une grande comédie, nous obligeant à prendre de la distance pour tenir compte de toutes leurs dimensions. Sans rien critiquer ouvertement, Mabanckou met ses lecteurs au centre d'un réseau d'énoncés qu'il leur appartient d'interpréter. Il n'est pas question d'endosser le racisme, d'assumer ou de renier une identité, mais simplement de rendre problématiques les constructions mentales, sociales, politiques et morales des questions dites identitaires. Le paradoxe (apparent) est que la remise en question des catégories essentialistes se fait par la réitération de clichés, d'idées reçues, maintes fois ébranlées par un dispositif de répétition et de juxtaposition en constante voie de (dé)construction.

Pourvu qu'elles arrivent indemnes dans le texte traduit, les subversions que l'auteur congolais opère au niveau du langage, du discours et de la littérature peuvent donner à voir aux lecteurs brésiliens le décentrement opéré par sa propre écriture. Ce décentrement aurait le mérite de relativiser nos valeurs, nos conceptions de monde, nos « clichés » sur l'Autre (et sur nous-même), mais aussi les courants de pensées tenus parfois comme des « vérités » immuables dans les débats menés au Brésil. Somme toute, *Verre Cassé* est un roman « africain » qui joue et déjoue conceptuellement sur le fait d'être « africain », une démarche qui a tout son intérêt pour « décroiser » les discussions identitaires quand l'époque est plus volontiers à l'affirmation politique catégorique.

Tandis que Mabanckou met un certain répertoire francophone à l'épreuve de ses lecteurs afin de le désacraliser et de jouer avec leurs certitudes, Monénembo renonce à ce même répertoire pour chercher à reconstituer un discours « vrai » sur les peuples afro-atlantiques. Dans cette démarche presque opposée à celle de l'auteur congolais, il « court-circuite » le Nord (l'Europe) pour réinventer une relation qui a existé dans l'histoire, mais qui n'existe pas dans la mémoire. Cela explique que le portugais devienne une sorte de matrice poétique du texte français, symbolique du « message » formulé à l'intérieur de son récit. Ce qui fait que, du point de vue de la langue, on est confronté à une sorte d'intraduisible, dans le sens où la dimension géographique, historique, religieuse et culturelle du roman est déjà explicite pour les locuteurs du portugais vivant au Brésil. En conséquence, le traducteur n'aura pas à chercher des moyens

pour rompre les attaches avec les signifiants d'origine et favoriser l'expression du sens. Souvent, un simple « report » de toponymes ou d'autres référents fera l'effet d'une inévitable clarification.

Du point de vue de la perspective, le message obscurci par les effets d'exotisme dans l'original sera en quelque sorte « dévoilé » aux yeux du public situé au Brésil. Certes, le fait d'être « Brésilien » et/ou de maîtriser le portugais ne suffit pas pour déchiffrer le sens des référents culturels qui restent attachés à une région et une communauté précises au Brésil. Il se peut que les lecteurs visés n'aient jamais entendu parler de la fête de la Benção ou du roi Tegbessou, qu'ils méconnaissent les confréries tenues à Barroquinha ou au Corpo Santo, ou encore les *cantos* au coin de la rue do Alvo et, qu'à ce titre, leur appréhension des toponymes soit comparable à celle du public francophone. Il se peut aussi que ces noms leur soient familiers, mais que les dimensions historiques du texte demeurent difficilement élucidées sans une recherche préalable. Mais ce public est intimement relié à l'œuvre, à vrai dire, comme partie intégrante de l'intrigue romanesque, puisque la mission de l'écrivain africain ne peut s'achever que dans sa lecture.

Dans le « transfert » de ces deux romans africains au Brésil, les référents culturels mettent les diasporas africaines – tantôt situées en Amérique, tantôt en Europe – au centre du débat. On pourrait dire qu'ils déclenchent des effets de « postcolonial », que ce soit dans le sens d'une idéalisation de l'Afrique-mère par des communautés diasporiques en quête identitaire (*Pelourinho*), ou d'une insertion, voire d'une imposition, de la culture occidentale dans le continent suite à la colonisation (*Verre Cassé*). Dans tous les cas, ils s'articulent moins sur des spécificités « purement » africaines que sur des images brouillées d'une Afrique plurielle et mouvante, ouverte au dialogue avec d'autres espaces et avec d'autres temporalités. En matérialisant des processus historiques comme la traite, l'esclavage ou bien la colonisation du continent africain dès le XIX^e siècle, ces référents contribuent à restituer une mémoire dialogique et transatlantique de l'Afrique avec l'Autre, que cet Autre soit situé au Brésil, en France ou ailleurs.

L'Autre est au cœur de notre discussion sur le « transfert » de la littérature africaine au Brésil. Contre « la logique du même », la traduction éthique serait, d'après Antoine Berman, « dans son essence même, animée du *désir d'ouvrir à l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue*⁶⁵⁵ ». Dans cette perspective, il ne s'agit pas seulement de diffuser un

⁶⁵⁵ A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 75.

corpus africain et francophone dans d'autres langues (en l'occurrence en portugais), mais aussi et surtout de renouveler le geste d'ouverture à l'Autre que les référents culturels préconisent. Le mérite de cette méthode éthique de traduire résiderait dans une approche comparative et décentrée pour agir sur les représentations exotisantes que l'on peut se faire de l'Autre. Nous l'avons vu avec les faits de culture ayant trait au cliché : aux yeux d'un nouveau public, le cliché peut changer la portée de l'œuvre, ses effets de sens. De ce point de vue, la traduction fournit à elle seule de nouveaux outils pour lire et interpréter les questions dites identitaires, là où, parfois, la critique n'avait perçu que des marques d'exotisme ou d'altérité.

Ces référents culturels que nous appelons éléments « micro » sont attachés à des éléments « macro », c'est-à-dire au langage, aux voix qui pénètrent la langue d'écriture de nos deux romans. La frontière entre « micro » et « macro » n'est évidemment pas étanche. Les détails en apparence anodins glissés dans les textes doivent être compris dans leur contexte d'énonciation avant d'être « transférés » au Brésil. Ce sont les voix qui énoncent les éléments « micros » que nous venons de voir, la façon dont elles les énoncent leur donnant du sens. « Qui parle, s'adressant à qui ? Voilà qui détermine le genre, la tonalité et le style de l'énoncé – le mot du chef, le mot du juge, le mot du maître, le mot du père, etc.⁶⁵⁶ » affirme M. Bakhtine à propos de l'énonciation dans la signification profonde des énoncés. Dans cette dernière partie, nous procéderons à une analyse dans le sens inverse à celui jusqu'alors entrepris, en allant du « macro » (de l'énonciation) jusqu'au « micro » (énoncés), toujours dans la recherche des « points morts » rehaussés par la réception de *Pelourinho* et de *Verre Cassé* au Brésil.

⁶⁵⁶ M. M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, A. Aucouturier (trad.), Paris, Gallimard, 1984, p. 374.

Partie III. Éléments « macro »

Chapitre 1. Traduire la voix : l'intertextualité

Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une *autre* culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore). [...] À une culture étrangère, nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond, nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens⁶⁵⁷.

Mikhaïl Bakhtine

Dans l'extrait qui sert d'épigraphe à ce chapitre, tiré de l'ouvrage *Esthétique de la création verbale* (1984), M. Bakhtine affirme que la « culture » ne se trouve jamais dans un état « pur », complète ou achevée ; au regard d'autres cultures, d'autres sujets et d'autres points de vue, elle se transforme, se renouvelle continuellement. C'est donc à l'Autre (ou à la culture « étrangère ») de nous dire qui nous sommes, dans notre « complétude » et dans notre « profondeur ». Cet Autre oriente notre regard et notre perception sur nous-même et sur le monde, par les questions qu'il pose implicitement, dans un perpétuel exercice de comparaison. Cette pensée synthétise bien ce qui est en jeu dans la traduction, ce mouvement de « transfert » d'une culture, d'une langue à l'autre. Nous l'avons dit, la littérature se distingue d'autres genres textuels par sa dimension inachevée, par le fait qu'elle produit, sous plusieurs instances de contrôle, des lectures indépendantes de celles voulues ou envisagées par l'auteur. Si l'œuvre littéraire ne peut pas se concevoir comme un objet hermétique, c'est dans l'exercice de traduction que son sens et sa forme se trouvent le plus ouverts à l'Autre, aux lectures qu'il en fait et aux interprétations inépuisables qui en découlent.

En principe, le « transfert » que nous envisageons met en circulation des voix francophones et africaines au Brésil, mais, ce faisant, c'est toute la société et la littérature brésiliennes qui se trouvent ébranlées et remises en cause. À vrai dire, dans un espace régi par des dynamiques historiques et littéraires étrangères à celles coutumières à la francophonie, ces

⁶⁵⁷ *Id.*, p. 348.

voix acquièrent d'autres inflexions, produisant par la suite un véritable basculement de significations.

Afin d'examiner et de comparer ce basculement produit par *Verre Cassé* et *Pelourinho* au Brésil, il serait utile de nous emparer de la notion bakhtinienne de polyphonie, si chère à la linguistique et à la littérature moderne occidentale. Prenant sa source dans la musique du Moyen Âge, la polyphonie s'oppose à l'idée d'une mélodie monodique, d'une voix ou d'un rythme unique. Au début du XX^e siècle, M. Bakhtine s'approprie ce concept musical pour l'appliquer à la littérature. Dans son ouvrage *La Poétique de Dostoïevski* (1963), le philosophe identifiait une multiplicité de voix non hiérarchisées dans l'écriture du romancier russe. La présence de ces voix idéologiquement indépendantes du discours de l'auteur distinguerait le roman polyphonique du roman « monolithique » :

Il [le héros] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original⁶⁵⁸.

De ses analyses de l'œuvre de Dostoïevski, M. Bakhtine forge la notion de « dialogisme », l'essence de sa théorie du discours. Tandis que la polyphonie s'exprime dans le choc entre des voix polémiques et contradictoires, le dialogisme est le moyen par lequel le langage fonctionne, puisque les énoncés ne se constituent qu'à partir d'autres énoncés, dans un rapport de dépendance mutuelle. Tous les romans sont donc naturellement dialogiques comme l'est le langage lui-même, mais le roman polyphonique laisse des traces de ce dialogisme, il donne à entendre les dialogues qui structurent chacun de ses énoncés. Sur Dostoïevski, Bakhtine affirme que

chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet⁶⁵⁹.

Le dialogue pénètre chaque mot du texte, provoquant des luttes, des contradictions ou des dissonances à l'intérieur même des discours des personnages, du narrateur ou de l'auteur

⁶⁵⁸ M. M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35-36.

⁶⁵⁹ *Id.*, p. 70.

lui-même, dont la voix peut apparaître à côté d'autres instances. C'est ce que le théoricien russe appelle le « microdialogue » derrière le « grand dialogue » :

Ainsi, dès les premières pages, on entend toutes les voix principales du grand dialogue. Ces voix ne sont ni fermées, ni sourdes les unes aux autres. Elles s'entendent, se répondent, se reflètent. Et aucune action importante (surtout dans les microdialogues), aucune pensée essentielle des personnages principaux, ne se réalise en dehors de ce dialogue, où « s'affrontent les vérités⁶⁶⁰ ».

Cette nouvelle conception d'une écriture ouverte à l'Autre émerge d'un mouvement de rejet des conventions monolithiques du roman réaliste du XIX^e siècle. Ainsi, au lieu de la seule voix de l'auteur, le roman moderne présente plusieurs visions de monde sans qu'aucune de ces visions ne prédomine. L'idée servira de base à la théorie de l'intertextualité développée par Julia Kristeva dans le contexte du structuralisme des années 1960. Dans un de ses essais parus dans *Sēmiōtikè. Recherches sur une sémanalyse* (1969), la chercheuse argue, dans le sillage de Bakhtine, que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁶⁶¹ ». La notion d'intertextualité sera reprise par plusieurs auteurs de la revue *Tel Quel* (dont J. Kristeva faisait partie), notamment par Philippe Sollers, qui la reformule dans les termes suivants : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il sera à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur⁶⁶² ».

Dans les décennies suivantes, Gérard Genette crée une typologie de toutes les possibilités de dialogues que les textes peuvent entretenir entre eux. Parmi les cinq relations « transtextuelles » que le théoricien analyse dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) se trouve l'intertextualité, définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre⁶⁶³ ». Lorsque cette présence relève d'une imitation, le linguiste parlera d'« hypertextualité », un type de relation qui comprendrait la transformation d'un texte A

⁶⁶⁰ *Id.*, p. 123.

⁶⁶¹ J. KRISTEVA, *Sēmiōtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

⁶⁶² P. SOLLERS, « Écriture et révolution. Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », dans P. Sollers *et al.* (éd.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 67-79, p. 75.

⁶⁶³ « Sous sa forme la moins explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement recevable. » G. GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8.

(hypotexte) dans un texte B (hypertexte). Bien que cette définition restreinte de l'intertextualité ait le mérite d'éviter toute ambiguïté sémantique autour de la notion, nous l'envisageons ici dans un sens plus large, comme un degré de la polyphonie telle que l'a conçue M. Bakhtine. En effet, si le dialogisme implique la mise en rapport entre des voix en « lutte » avec Autrui, l'intertextualité est en soi dialogique, puisqu'elle présuppose une ouverture à d'autres textes, à d'autres mots et à d'autres discours intégrant un seul tissu narratif. De ce point de vue, la notion comprendrait toute relation textuelle (littéraire et non littéraire), que ce soit sous la forme de commentaire (citation, allusion ou plagiat), ou de transformation (pastiche, parodie).

En mettant en relation des textes de différents espaces, temps, styles et genres, l'intertextualité correspond à une stratégie discursive et narrative à même de rendre compte « du perpétuel dialogue que la littérature tisse avec elle-même⁶⁶⁴ », écrira Tiphaine Samoyault. Ce dialogue dont est faite la littérature – ou ce que Samoyault appelle sa « mémoire » – peut provenir du texte lui-même, de l'auteur ou bien de ses lecteurs, l'essentiel étant de savoir qu'il joue un rôle de premier ordre dans la traduction. Puisque cette mémoire se joue sur ces trois plans, l'intertextualité est conditionnée à la perspective des destinataires de l'œuvre. Penser l'intertextualité d'un texte implique donc de prendre en compte la perspective des destinataires de l'œuvre :

Associée à la théorie de la réception, l'intertextualité offre des indications précieuses puisqu'elle permet d'analyser la façon dont les textes portent de véritables scénographies de la lecture. De plus, en déplaçant la réflexion de l'histoire littéraire du côté d'une perception transhistorique, elle autorise l'examen de modalités non pas positivistes, mais mémorielles, de la relation production-réception⁶⁶⁵.

C'est notamment à partir des travaux de Michael Riffaterre que l'intertextualité sera pensée en termes de réception, dans le prisme d'analyse des lecteurs, de la mémoire dont ils disposent pour lire et interpréter la trace de l'intertexte, qu'il définit comme

⁶⁶⁴ T. SAMOYULT, *Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 7.

⁶⁶⁵ *Id.*, p. 112.

l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné [...], donc un corpus indéfini⁶⁶⁶.

L'intertexte doit se faire reconnaître par le public pour produire du sens, pour susciter des effets de lecture. Autrement dit, il ne saurait opérer sans la mémoire des destinataires de l'œuvre. C'est donc la mémoire des lecteurs qui déclenche l'intertextualité et non le contraire :

il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de signification, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production de sens⁶⁶⁷.

Étant donné que l'intertexte « gouverne la signification » du texte, et que cette signification n'est jamais statique – elle dépend du mode dont chaque lecteur ou chaque lectrice l'appréhende –, on peut considérer l'intertextualité, dans le sillage de M. Riffaterre, comme un « effet de lecture », un phénomène mouvant, changeant et oscillant. Cette vision dialogique de l'intertextualité – au sens où elle se forge dans l'axe « production-réception » du texte – apparaît aussi dans les formulations d'Antoine Culioli au sujet du langage. Également inspiré de M. Bakhtine, le linguiste attire notre attention sur l'ambiguïté inhérente à tout énoncé, ainsi que sur la « double contradiction fondamentale de l'énonciation, entendue au sens de production et de reconnaissance interprétative de textes⁶⁶⁸ ». Cela revient à dire qu'en principe chaque énoncé supporte une variété inépuisable d'interprétations : d'une part, celles de l'énonciateur qui choisit un énoncé parmi d'autres possibles pour émettre un « message » et, d'autre part, celles du récepteur qui choisit lui aussi comment le recevoir.

L'exercice de traduction radicalise cette ambiguïté propre au langage, nous montrant qu'un seul et même énoncé dit une toute autre chose dans une autre langue, même là où il a

⁶⁶⁶ M. RIFFATERRE, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, vol. 41, n° 1, 1981, p. 4-7, p. 4.

⁶⁶⁷ *Id.*, p. 5-6.

⁶⁶⁸ « D'où la double contradiction fondamentale de l'énonciation, entendue au sens de production et de reconnaissance interprétative de textes ; d'un côté, il n'y a pas d'énoncé isolé : tout énoncé en est un parmi d'autres, épinglé par l'énonciateur dans le paquet des énoncés équivalents possibles, bref tout énoncé fait partie d'une famille de transformées paraphrastiques ; de l'autre, il n'existe pas d'énoncé qui ne soit modulé, c'est-à-dire qui ne soit un phénomène unique ; mais cet énoncé pourra supporter une pluralité d'interprétations. En effet, si le second énonciateur possède les mêmes règles de dérivation paraphrastique, il ne possède pas nécessairement les mêmes règles de modulation ». A. CULIOLI, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, vol. 20, n° 1, 1973, p. 83-91, p. 86-87.

l'air de dire « la même chose ». Il y a un décalage de sens à envisager dans cet exercice, les dialogues du texte original donnant lieu à de nouvelles ambiguïtés. Les lecteurs seront amenés à réinterpréter les énoncés selon les dispositifs d'analyse dont ils disposent, dans l'espace de réception de l'œuvre traduite.

Prenons d'abord le cas de *Pelourinho*, roman polyphonique par excellence, ne serait-ce que par la complexe énonciation narrative qui le structure, puisque l'histoire est racontée par deux narrateurs dans des chapitres alternés (sept pour l'un ; six pour l'autre). Au-delà de la cohabitation de voix dissonantes qui s'intercalent sans jamais communiquer, la dimension la plus proprement polyphonique du roman provient de la profusion de discours historiques que Monénembo convoque, analyse et problématise systématiquement dans son œuvre. Il serait redondant de signaler la place prépondérante de l'Histoire et de la mémoire dans toute sa production romanesque⁶⁶⁹. L'articulation entre les deux instances étant sans doute l'axe le plus étudié par la critique consacrée à son œuvre, nous nous contenterons de dire que la perspective historique du romancier correspond bien à sa façon d'envisager la littérature : comme une transfiguration des réalités. Dans l'entretien concédé à Clément Maucourant, il affirme :

Il est très difficile, surtout chez nous, de faire de la littérature sans regarder l'histoire, sans interroger la société, c'est presque impossible. On ne peut pas faire autre chose que cela. Alors ils sont tellement injustes, ces critiques français, de nous reprocher cela : toute une frange de la création littéraire, picturale, cinématographique ne parle que de la seconde guerre mondiale ! Seulement l'art est une manière d'exorciser les choses, une manière de se guérir de la névrose collective, c'est cela l'art, et pas autre chose⁶⁷⁰.

Monénembo soutient ici que l'art est intrinsèquement lié à l'Histoire : toutes les créations littéraires, picturales ou cinématographiques y font appel, de manière explicite ou subtile. D'où sa perplexité devant une critique qui reproche aux auteurs africains d'écrire sur leur continent, comme s'il s'agissait là d'une démarche moins littéraire, alors qu'en réalité, de tout temps, tous les auteurs ont procédé de la sorte. Un peu comme dans la psychanalyse, l'art

⁶⁶⁹ Que cette Histoire ait lieu en Afrique – *Crapauds-brousse* (1979), *Les Écailles du ciel* (1986), *Les Aînés des Orphelins* (2000), *Peuls* (2004), *Le Roi de Kahel* (2008), *Bled* (2016) –, en France – *Un Rêve utile* (1991), *Le Terroriste Noir* (2012) ou dans les diasporas américaines – *Pelourinho* (1995) et *Les Coqs chantent à minuit* (2015). Le roman que Monénembo vient de publier, *Saharienne Indigo* (2022), se passe en France (à Paris) et en Guinée.

⁶⁷⁰ C. MAUCOURANT, « La fin du passé et le germe problématique de l'avenir. Tierno Monénembo, entretien avec Clémence Maucourant, CIEF, en Sorbonne, 6 avril 2008 », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique [colloque international, 4-6 octobre 2006]*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2009, p. 445-458, p. 449-450.

aurait pour fonction d'« exorciser les choses », de « se guérir de la névrose collective », permettant au sujet traumatisé d'élaborer son passé douloureux pour pouvoir se reconstituer de façon critique. Il y a en effet dans sa pratique littéraire une dimension de réparation historique et une dimension de reconstitution identitaire qui vont de pair.

Nous avons vu que dans *Pelourinho*, cette fonction de réparation historique est parfaitement incarnée par Escritore/Africano, personnage idéologique par excellence qui se propose d'établir une « vérité » à l'Histoire, « réparer » la faille mémorielle entre le Brésil et l'Afrique. « Je vais faire œuvre de moissonneur : ramasser les éclats, les bouts de ficelles, les bricoler et imbriquer le tout⁶⁷¹ », explique-t-il à son entourage dans un bar du quartier. Dans l'agriculture, le moissonneur ramasse les graines du sol une fois qu'elles sont mûres pour la récolte ; de manière analogue, le romancier rassemble, par le biais de son personnage, les fragments d'une mémoire dispersée en explorant ses brèches, ses points morts, ses parties oubliées ou égarées sur le sol brésilien.

Dans quelles circonstances l'Afrique fait-elle son « entrée » au Brésil ? Quelles en sont les conséquences dans la société contemporaine ? Qu'en est-il des identités mises en jeu dans ces processus ? Autant de questions que le héros du récit semble poser à ses interlocuteurs dans les rares moments où il prend la parole dans le récit. Lorsqu'on lui dit, en apprenant qu'il est africain, que le Brésil et l'Afrique sont « comme deux jumeaux sur les deux bords de l'Océan », il répond abruptement : « Je suis venu pour cela. Pour réparer l'anomalie⁶⁷² ». Si ces liens de parenté peuvent paraître évidents, la quête qu'il mène à Salvador de Bahia demeure malgré tout sans réponse. Aucun des personnages qu'il croise n'est en mesure de lui fournir la moindre information au sujet de ce contact. C'est qu'en réalité il y a un décalage entre la production d'un discours « afro-brésilien » de la part du voyageur africain et la réception de ce discours par les « afro-brésiliens » eux-mêmes. Innocencio et Leda ne corroborent pas l'idée d'une « fraternité » dans les termes conçus par l'écrivain africain, ce qui entraîne une série de dissonances.

La polyphonie du roman vise la confrontation de discours historiques élaborées tantôt en Afrique, tantôt au Brésil, tantôt dans une aire francophone (en passant par le français), tantôt dans une aire lusophone (en passant par le portugais parlé au Brésil). En termes de traduction et de réception, la question est de savoir comment les voix narratives qui racontent différemment la traite et l'esclavage résonneraient auprès des lecteurs qui connaissent ou vivent

⁶⁷¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁷² *Id.*, p. 30.

les conséquences de ces processus historiques « de l'intérieur ». Dans ce processus, les voix censées dire le Brésil se détachent d'une perspective francophone adoptée dès le départ, et viennent s'entrechoquer avec les points de vue des lecteurs ciblés, en l'occurrence proprement brésiliens. On est donc confronté à une tension entre ce que représente le Brésil dans la fiction et les lectures qu'on peut en faire lorsque l'on y habite.

Tandis que Monénembo met la ville de Salvador en scène dans ses interlocutions avec le continent africain, Mabanckou met l'Afrique et sa littérature au regard de la francophonie. Alors là, la polyphonie acquiert une dimension plus proprement intertextuelle, au sens où les dialogues littéraires dominent l'énonciation du récit, suscitant des questions de traduction radicalement différentes de celles de *Pelourinho*. L'auteur congolais fait appel à de grands noms de la littérature mondiale fortement centralisés à Paris, un peu à l'instar de *L'Imprimeur*, son personnage qui reproduit les discours de l'Autre pour façonner l'identité à laquelle il aspire, un certain « idéal-du-moi ».

On retrouve dans *Verre Cassé* des allusions, des citations et des détournements de formules consacrées à des classiques comme Ahmadou Kourouma, Eugène Ionesco, L. - Ferdinand Céline, mais aussi Victor Hugo et J. D. Salinger et bien d'autres. Mabanckou s'inspire également du cinéma, de la musique, de la bande-dessinée et même de la publicité, pour enclencher une polyphonie au niveau du style, du genre et du ton de sa langue d'écriture. Nous avons vu comment le narrateur s'approprie des énoncés littéraires ou historiques les plus disparates, et les mélange à ses propres commentaires souvent ironiques, faussement naïfs. Ce faisant, il fait converger des voix contradictoires qui « luttent » les unes contre les autres à l'intérieur du récit, tout comme le met en évidence Bakhtine dans son étude sur Dostoïevski. Il en résulte un roman hétéroclite, bâti sous l'égide de la contradiction et du ricanement, où rien ne doit être lu à un seul niveau.

Bien que le récit soit enraciné dans un espace « africain » – presque toutes les scènes se déroulent dans le bar « Le Crédit a Voyageé » de la ville de Pointe-Noire –, les idées qui en ressortent, les « voix » proprement dites, sont le plus souvent énoncées depuis des pôles centraux, en France, plus précisément à Paris. À travers cette énonciation complexe, cosmopolite, à la croisée des espaces littéraires et géopolitiques, Mabanckou tente de captiver les voix du « grand dialogique » de son époque postcoloniale. Ainsi, les tensions Nord-Sud seront au cœur de son récit au moyen d'images vivantes, d'idées entendues, discutées et trouvées dans l'univers de ses lecteurs francophones. Dans cette perspective, il est évident que le répertoire historique, social et littéraire mobilisé dans la fiction aura une toute autre portée au Brésil.

Dans le chapitre suivant, nous comparerons la façon dont nos deux auteurs déplacent des discours dans leurs romans pour opérer ce que nous avons appelé des pratiques de « décentrement » dans la première partie de cette thèse. Que ces discours soient historiques (*Pelourinho*) ou bien majoritairement littéraires ou idéologiques (*Verre Cassé*), ils seront forcément bousculés par un cadre de réception brésilien, qui implique des lectures inédites.

Chapitre 2. Le Brésil baroque de *Pelourinho* : les échos d'une parole volée

Dans toute sa production littéraire, on sait que Monénembo charge ses personnages d'une mémoire d'événements traumatiques. La traite et l'esclavage, les colonisations récentes en Afrique, les dictatures qui s'en sont suivies, la première Guerre Mondiale en Europe et, tout récemment, dans *Saharienne Indigo* (2022), l'existence d'un camp de concentration en Guinée sous le régime de Sékou Touré. Autant de sujets traités dans la perspective de celles et ceux dont l'expérience et la vision des choses ont été occultés par les discours officiels. Dans cette démarche de donner la parole aux démunis, aux survivants ou aux rescapés des tragédies historiques, l'Histoire devient presque une instance narrative, une voix autonome qui participe au « grand dialogue » auprès d'autres voix, d'autres paroles, d'autres points de vue. Selon Steeve Robert Renombo, l'œuvre de Monénembo est surtout marquée par

la refiguration de l'histoire [qui] n'est pas seulement le fait d'agents énonciatifs anonymes, elle est aussi celle qui se construit et se déconstruit dans une dynamique dialogique, telle une parole volée, dérobée [...] ⁶⁷³.

Dans *Pelourinho*, la parole « volée » que l'auteur souhaite restaurer est celle des descendants d'esclaves relégués aux *favelas* de Salvador de Bahia. Énoncée tantôt par Innocencio tantôt par Leda, cette parole retrace le parcours des peuples noirs depuis leur déportation, leur mise en esclavage et leur dépossession après l'abolition de 1888. Parce que la reconstitution de ce chemin chahuté passe fortement par la culture bahianaise – et notamment par les religions de matrice africaine qui ont survécu dans le pays –, Damien Bédé qualifie Monénembo de « romancier-passeur » :

Par le voyage qu'effectue son personnage dans le roman, l'écrivain brise les barrières continentales, trace un trait d'union entre l'Afrique et le Brésil à travers certains indices : le mode vestimentaire, la chanson, la danse, la musique, les éléments culinaires. À cet effet, l'intégration du vodou et de certains rituels dans les pratiques religieuses confirment le

⁶⁷³ S. R. RENOMBO, « Portrait de l'écrivain en historien. Essai d'une poétique du savoir dans deux romans de Tierno Monénembo », dans B. De Meyer et P. S. Diop (éd.), *Tierno Monénembo et le roman : histoire, exil, écriture*, Berlin / Münster / Wien / Zürich / London, Lit Verlag, 2014, p. 29-48, p. 40.

polythéisme et le syncrétisme des traditions culturelles, des croyances spirituelles des Afro-Brésiliens⁶⁷⁴.

Comme les aspects de la culture, de la religion ou de la géographie brésilienne, l'usage du portugais peut être compris comme une forme d'intertextualité. Dans le texte rédigé en français, cette langue exprime un discours à part entière, le dessein de l'auteur de « mimer » des voix précises, « brésiliennes » à proprement parler, dans leur choc avec la seule voix « africaine » du roman (celle du protagoniste). Nous avons vu que l'usage maladroit ou imprécis du portugais peut fonctionner comme une invitation au dialogue, dans le sens où il dit toujours quelque chose de plus ou, en tout cas, il le dit différemment qu'en français. Selon le romancier, la langue exprime l'âme d'un pays, de son histoire et de sa société :

La langue n'est pas une simple vue de l'esprit : c'est d'abord et avant tout une question de bouffe, de climat et de végétation. Je veux dire que chaque endroit secrète sa propre langue. Impossible de raconter Lyon, Abidjan, Salvador de Bahia, l'Algérie, Cuba et Épinal avec les mêmes mots ! Surtout quand il s'agit de la végétation, du climat et de la cuisine, chaque région est particulière : il y a une manière de nommer les arbres, les saisons, les plats. [...] Quand on change de lieu, on change forcément de langue, au moins de langage⁶⁷⁵.

Dans *Pelourinho*, les mots employés en portugais désignent le plus souvent des lieux (des noms de rues, de monuments ou de commerces), des dieux du panthéon yoruba, des paroles de chansons, des formules incantatoires des religions de matrice africaine ou encore des plats ou des ingrédients typiques de la cuisine bahianaise. Si ces traits de civilisation peignent la carte postale du pays d'une couleur locale qui frôle l'exotisme, c'est aussi parce qu'ils traduisent l'idée d'une « brésilianité » historiquement constituée au long du XX^e siècle. La rencontre entre le héros et une Indienne de nom inconnu dans le « Clube Português » nous montre la façon dont Monénembo reprend et renforce une certaine représentation du peuple brésilien proposée par Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro et aussi, dans une certaine mesure, Jorge Amado.

– On se connaissait déjà, il me semble. Déjà, il y a longtemps...
Tu lui avais fait manger son moqueca de camarões et boire son verre de batida de umbu.

⁶⁷⁴ D. BEDE, « Tierno Monénembo. Le romancier-passeur », dans *Tierno Monénembo, un écrivain pluriel*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 23-48, p. 35.

⁶⁷⁵ C. V. D. AVENNE, « "Il n'y a pas aventure plus improbable que la littérature" : entretien avec Tierno Monénembo », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, p. 119-131, p. 125-126.

- Plus que se connaître, avais-tu déclamé. Se fondre l'un dans l'autre, avant les croisades, avant la lettre, et il en sera encore ainsi après que tout sera fini : la guerre, la paix et la dernière lueur d'espoir.
- Ce doit être beau, chez vous. Il faudra que j'y aille.
- Juste retour des choses. J'ai mangé le tucupi, à vous de goûter au mil.
- À nous le manioc, à vous l'huile de palme. C'est ce qui a fait le Brésil, avec les mots du Portugal.
- Plutôt réussi, à en croire votre visage ! Tupinikin, Tupinamba, Guarani ?
- Guarani, mais, pour vous autres, il n'y a pas de différence. Tout cela parce qu'un mauvais marin se croyait aux Indes !
- Entre nous non plus, il n'y a pas de différence. La furie de la mer est parvenue à nous lier⁶⁷⁶

Nous ne savons pas grand-chose sur cette hôtesse de l'air, à part le fait qu'elle est une Indienne venue de Santarém, troisième ville de l'état du Pará, au nord du pays. Loin d'être hasardeuse, la seule information sur son origine renvoie à la composante amérindienne du « mythe des trois races ». Il en est ainsi pour les plats et les ingrédients cités dans le passage. Commençons par la *moqueca de camarões*, plat typique de la gastronomie bahianaise, à base de poisson (ici, de crevettes), d'huile de palme et de lait de coco. Selon Luís da Camara Cascudo, les Indiens l'appelaient « pokeka », qui signifie en tupi « faire du bruit » et désigne, par extension, le poisson cuit dans des feuilles⁶⁷⁷. Si le poisson est indigène, l'huile de palme et le lait de coco ont progressivement été incorporés par les Africains à la recette aujourd'hui emblématique de la gastronomie brésilienne. On retrouve ensuite la *batida de umbu*, un apéritif on ne peut plus « brésilien ». L'*umbu* est un fruit typique de la *caatinga*, une zone semi-désertique caractéristique du paysage du Nord-Est et présente dans de nombreuses croyances populaires, comme en attestent les chroniqueurs du XVI-XVII^e siècles⁶⁷⁸. Ainsi, tandis que la *moqueca* exprime l'idée d'une nation plurielle et métissée, l'*umbu* incarne le Brésil culturellement connoté comme « authentique » et « profond » qu'Escritore croit avoir retrouvé dans son périple bahianais.

Lorsqu'il affirme à son interlocutrice avoir « mangé le tucupi » et lui propose de « goûter au mil », il se réfère à sa quête d'ordre existentiel et identitaire, et lui suggère de la faire à son tour, en sens inverse. En effet, le *tucupi* est un liquide à base de jus de manioc très utilisé dans les préparations de poisson, de canard et de viande en général, dans le Nord du

⁶⁷⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 152.

⁶⁷⁷ L. da C. CASCUDO, *História da alimentação no Brasil*, São Paulo, Global, 2011, p. 578.

⁶⁷⁸ De ce fruit « de saveur originale et propre, inimitable, aigre-doux » selon les mots de L. da C. Cascudo, on fait l'*umbuzada*, un gâteau à base d'*umbu*, de sucre et de lait, très populaire dans le Nord-Est. *Id.*, p. 647.

Brésil où l'influence amérindienne est très prononcée⁶⁷⁹, tandis que le mil, aussi appelé millet ou sorgho, est une farine méconnue au Brésil, mais dont l'usage s'avère répandu dans les zones arides et semi-arides de l'Afrique subsaharienne⁶⁸⁰. Ainsi, de manière similaire à l'Africain qui mobilise la diaspora africaine en « goûtant à sa cuisine », le Brésilien (ici représenté par l'Indienne) est invité à goûter à la cuisine africaine pour œuvrer en faveur d'une mémoire dialogique, réciproque et bilatérale sur l'Atlantique Sud.

« À nous le manioc, à vous l'huile de palme », lui répond l'Indienne, citant des aliments ayant circulé entre les deux espaces. Si aujourd'hui le manioc est à la base de la cuisine au sud du Sahara, son origine remonte aux cultures amérindiennes⁶⁸¹ et son importation dans le continent africain date de la traite. Inversement, l'huile de palme, une denrée typique de l'Afrique de l'Ouest, plus précisément du golfe de la Guinée, fait son apparition à Bahia dès le XVI^e siècle. Selon Edison Carneiro :

Les négriers ajoutèrent le palmier au paysage naturel du Brésil sans beaucoup de difficultés. Il était naturel qu'on le plantât d'abord à Bahia, jadis le grand centre du commerce des Noirs⁶⁸².

L'huile de palme, qui a reçu au Brésil le nom d'*azeite de dendê*, est devenu un ingrédient essentiel de la cuisine du Nord-Est, notamment à Bahia, où sa culture a été prépondérante. De ces échanges alimentaires résultent des identités et des cultures façonnées réciproquement. Selon Alberto da Costa e Silva, « [l']Afrique a reçu et africanisé le hamac, le manioc et le maïs, tandis que le Brésil et Cuba se sont appropriés l'huile de palme, le piment malagueta et le grenier de la Côte⁶⁸³ ».

⁶⁷⁹ Bien que très répandu dans le Nord du pays, l'usage du *tucupi* ne s'est pas propagé dans d'autres régions comme ce fut le cas du manioc.

⁶⁸⁰ À l'instar du manioc au Brésil, le mil en Afrique constitue la base de l'alimentation et peut être consommé sous forme de pâte, de bouillie, de couscous ou de galette. G. BESANÇON, J.-F. RENNO et A. KUMAR K., « Le mil », dans A. Charrier, M. Jacquot et S. Hamon (éd.), *L'amélioration des plantes tropicales*, Montpellier, Ird Orstom, 1997, p. 457-482, p. 458.

⁶⁸¹ Depuis, la consommation du manioc s'est propagée dans toutes les régions brésiliennes, raison pour laquelle Câmara Cascudo consacre tout un chapitre à ce produit, qu'il appelle « la reine du Brésil ». L. da C. CASCUDO, *História da alimentação no Brasil*, op. cit., p. 100.

⁶⁸² Dans l'original : “Os traficantes de escravos acrescentaram o dendezeiro à paisagem natural do Brasil sem maiores dificuldades. Era natural que o plantassem na Bahia, então o grande centro do comércio de negros.” É. CARNEIRO, *Ladinos e crioulos, estudo sobre o negro no Brasil*, op. cit., p. 73.

⁶⁸³ A. da C. e SILVA, « O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX », *Estudos Avançados*, vol. 8, n° 21, 1^{er} août 1994, p. 21-42, p. 21.

Le désir d'Escritore de « se fondre l'un dans l'autre » avec l'Indienne n'est autre que celui de concevoir le Brésil comme un prolongement de l'Afrique, de sa cuisine, de ses traditions, de ses mythes, de sa religion, bref de sa propre personne. Il affirme que cette fusion aurait dû avoir lieu « avant les croisades [et] avant la lettre », bien avant donc les colonisations européennes dans le nouveau monde, ce que nous fait penser à un retour au temps de la Pangée où l'Afrique et l'Amérique du Sud n'étaient qu'un seul territoire. Or aucun autre personnage ne pourrait mieux représenter ce territoire que l'Indienne, l'autochtone étant déjà là *avant la lettre*, avant que le Brésil ou l'Afrique n'existent en tant que tels. « L'Indien, nous ne l'avons pas choisi, il est arrivé dans nos pénates comme un frère utérin, envié et prématuré⁶⁸⁴ », suggère le héros un peu plus tard à propos de la composante autochtone du peuple brésilien qu'il considère être le sien. Mais alors qu'il voit le Brésilien comme un semblable, l'inverse n'est jamais vrai. Interrogée à propos de son groupe ethnique, l'Indienne lui fait comprendre qu'il est bien un Autre à ses yeux : « Guarani, mais pour vous les autres, il n'y a pas de différence ». « Entre nous non plus il n'y a pas de différence », lui répond-t-il mettant au clair son refus de voir l'Autre autrement que comme soi-même. Une attitude qui traduit l'ethnocentrisme de l'Occident envers les Amérindiens.

Ce désir de reconnaître le pays qu'il a idéalisé au préalable se reflète dans le paysage du roman, mais aussi, à plus petite échelle, dans les références littéraires et artistiques. Citons d'abord l'épigraphe contenant des vers du poème « Estrada » [Route], de Manuel Bandeira, tiré du recueil *O Ritmo dissoluto* (1924) : « Dans les villes / tous les gens se ressemblent / Pas ici : / Chacun a son âme à soi / Toute créature est unique / Même les chiens⁶⁸⁵ ». L'« ici » de Bandeira, c'est la campagne, en tant qu'espace singulier et authentique qui s'oppose à la ville homogène et sans caractère. Dans les vers suivants du poème, non transcrits dans l'épigraphe, on peut lire :

Estes cães da roça parecem homens de negócios:
Andam sempre preocupados
E quanta gente vem e vai!

⁶⁸⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁸⁵ Dans l'original : « Nas cidades / Todas as pessoas se parecem / Aqui, não: / Sente-se bem que cada um traz a sua alma / Cada criatura é única / Até os cães. » M. BANDEIRA, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 228.

E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar⁶⁸⁶

Il est curieux que des images essentiellement urbaines comme celle de la foule ou des hommes d'affaires s'appliquent chez M. Bandeira à une réalité rurale. Dans l'épigraphe du roman guinéen, ces mêmes vers caractérisent la cité historique de Salvador de Bahia où autrefois des esclaves étaient attachés à des piloris, battus et vendus sur cette même place. L'« ici » n'est plus la campagne, mais l'endroit devenu populaire et touristique où cette histoire douloureuse s'est déroulée. Ainsi, Monénembo détourne le sujet du poème de Bandeira en vue d'annoncer à ses lecteurs la matière de son ouvrage : les réalités « uniques » des Africains et de leurs descendants reliés entre eux par la traite et l'esclavage dans la première capitale du Brésil.

Ensuite, le petit peuple du récit se réunit dans un bar du Pelourinho pour « boire et [...] chanter en imitant Caetano Veloso⁶⁸⁷ », une des figures intellectuelles les plus importantes de la scène artistique de la région et du pays. La citation semble fortuite car il n'est pas question de dialoguer avec son œuvre, mais de corroborer l'image quelque peu stéréotypée d'un peuple festif qui danse et boit en dépit de la misère environnante. Ailleurs, le héros fait appel à des poètes et des écrivains venus d'horizons divers pour courtiser l'Indienne avant qu'elle ne s'envole vers le sud du pays :

Tu la regardais de biais et de face, absorbé, puéril, impuissant à exprimer tout ce que tu voulais lui dire. Tu avais appelé au secours Jorge Amado, Mário de Andrade, Tavares Bastos et Castro Alves pour la remercier d'être aussi belle⁶⁸⁸,

Ce passage vient confirmer la familiarité de Monénembo avec la littérature brésilienne, déjà manifeste dans l'épigraphe. À part le nom de Tavares Bastos, écrivain de l'état d'Alagoas plutôt méconnu et de moindre importance, mais traducteur avec sa femme d'une anthologie de la poésie brésilienne éditée chez Seghers en 1966, tous les autres écrivains cités ont joué un rôle de premier ordre dans la formation de la littérature nationale : Castro Alves, le poète des esclaves connu pour sa plume engagée contre l'esclavage et, pour cette raison, représentatif de la troisième génération du romantisme du XIX^e siècle ; Mário de Andrade, l'auteur de

⁶⁸⁶ « Ces chiens de la campagne ressemblent à des hommes d'affaires / Ils sont toujours inquiets / Et tant de gens vont et viennent ! / et tout a ce caractère qui impressionne et fait méditer ». *Id.*, p. 22.

⁶⁸⁷ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁸⁸ *Id.*, p. 152.

Macounaïma (1928) et l'une des figures emblématiques du Modernisme et enfin Jorge Amado, le romancier le plus adapté au cinéma, au théâtre et dans les feuilletons télévisés au Brésil. On peut certes attribuer la vision « tropicale » que le romancier guinéen décèle du pays et de ses habitants à une influence d'Amado, déjà largement traduit en France au moment de la sortie de *Pelourinho*. Mais à l'exception de l'épigraphe, les citations littéraires que nous avons répertoriées ne relèvent pas d'un véritable dialogue entre les œuvres comme dans *Verre Cassé*.

Sur les traces de Pierre Verger

Au-dessus des voix littéraires qui peuvent se glisser parfois dans le récit, c'est surtout celle de Pierre Verger que l'on entend de manière prépondérante. Historique par excellence, cette voix demeure implicite – à aucun moment Monénembo n'y fait référence, à l'exception de la dédicace –, mais son importance dépasse de loin celle des auteurs pourtant nominalement cités. Dans une tribune publiée dans la presse française, l'auteur reconnaît l'importance de Pierre Verger dans la construction de son regard sur le pays :

Pendant quatre mois à raison de 2 heures par jour, il m'a raconté Bahia, siècle par siècle, pavé par pavé, maison par maison. Je suis revenu au Brésil plusieurs fois après sa mort. Mais c'est toujours par ses yeux et par son cœur que j'ai senti vibrer cet immense pays saisi dans la nostalgie et dans la passion⁶⁸⁹.

Dans un entretien à Patricia Pia-Célérier, il réaffirme l'avoir rencontré avant d'entamer l'écriture de son roman, réitérant le rôle de premier ordre que Verger aura joué dans l'élaboration de ses personnages :

J'avais lu ses livres et je savais que je ne connaîtrais pas Bahia sans lui. Il m'a consacré 2 à 3 heures par jour pendant 3 mois. Rencontrer Pierre Verger qui, pendant 60 ans, a travaillé

⁶⁸⁹ T. MONENEMBO, « Cette Afrique dont l'Amérique latine m'a parlé », sur *Le Point*, 27 juillet 2021 (en ligne : https://www.lepoint.fr/afrique/tierno-monembo-cette-afrique-dont-l-amerique-latine-m-a-parle-27-07-2021-2436996_3826.php ; consulté le 11 janvier 2022).

sur les relations entre le Brésil et l’Afrique, m’a permis de créer des personnages évoluant dans ce contexte-là⁶⁹⁰.

Il suffit de lire les premières pages de *Flux et reflux* pour comprendre à quel point le projet unificateur de Monénembo est redevable aux travaux de P. Verger. Issu d’une thèse de doctorat présentée à la Sorbonne en 1968, cet ouvrage colossal est le fruit de vingt ans de recherches entreprises au fil d’innombrables voyages ethnographiques entre le Golfe du Bénin et la Baie de Tous les Saints, à Salvador de Bahia. En 720 pages, Verger analyse l’entrée et l’évolution des Africains dans la société brésilienne. Il s’appuie, pour ce faire, sur une riche compilation de documents d’archives inédits produits par les agents de la traite et de l’esclavage de part et d’autre de l’Atlantique Sud.

Des fragments d’archives et de documents réunis dans l’ouvrage se trouvent ainsi disséminés dans le sous-texte de *Pelourinho*, à un deuxième niveau de l’énonciation narrative. Il est parfois question d’un référent, un lieu, un objet fortuit de signification obscure faute d’une explication précise et contextualisée. Le dialogue à la fois subtil et constant tissé avec l’ethnologue et photographe français se révèle lorsqu’Innocencio décrit l’obsession du héros pour la ville de Salvador de Bahia, et évoque au passage les villes africaines qu’il aurait parcourues avant d’arriver en terres bahianaises :

D’abord, tu t’étais laissé tenter par le charme d’autres mondes. Mais tu te dépêchas d’ajouter que ce n’était là qu’un stratagème pour faire durer le plaisir, ayant de prime jeunesse voué ton âme à la conquête de cette ville. C’était comme une brûlure au ventre que tu avais traînée sur de nombreux chemins. À la fin, tu étais devenu grave de nouveau et tu te mis à déblatérer comme si tu prononçais les derniers mots de ta vie. Tu parlas de Cotonou, de Lomé, de Saint-Georges de Mina, de Dakar où tu avais fait tes études⁶⁹¹ !

À part le fait qu’il vient d’Afrique – « Je viens d’Afrique, un point c’est tout⁶⁹² » – muni de la mission d’« emboîter le pas aux anciens [et] rafistoler la mémoire⁶⁹³ », nous ne savons pas grand-chose sur ce voyageur insolite. Cela dit, les quelques informations dont nous disposons sur son passé nous fournissent des indices sur les relations que le Brésil a entretenues avec

⁶⁹⁰ P.-P. CELERIER, « Autour de Pelourinho. Entretien avec Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 112.

⁶⁹¹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹² *Id.*, p. 26.

⁶⁹³ *Id.*, p. 150.

l'Afrique. Il est connu qu'un chapitre important de l'histoire de la traite s'est déroulé aux endroits cités à la fin du passage. Cotonou, Lomé et Dakar sont des villes portuaires de la « côte des esclaves » d'où partaient les bateaux négriers vers le Recôncavo bahianais. La ville de Cotonou était, elle, un marché d'esclaves à l'époque de sa fondation, sous le royaume de Ghézo, le neuvième de la dynastie d'Abomey dans le Dahomey. Elle abritait aussi un des quatre ports de la côte dahoméenne, la « Côte de Mina » ainsi appelée par les Portugais « en raison de sa dépendance commerciale du château São Jorge da Mina⁶⁹⁴ », informe Pierre Verger dans l'introduction de *Flux et reflux*.

Fondé en 1482 par les Portugais établis sur la côte africaine, dans la région de la Côte de l'Or, le château Saint-George-de-la-Mina est sans doute le lieu le plus historiquement révélateur du passage. Lorsque le Portugal fut soumis à la couronne espagnole, entre 1580 et 1640, les Pays-Bas s'installèrent dans divers territoires conquis par Lisbonne (au Pernambouc, au Brésil ; en Angola et aux îles de São Tomé-et-Principe, en Afrique), s'emparant aussi des possessions de la métropole, y compris dudit château en 1637⁶⁹⁵. Pour comprendre l'importance de ce lieu, il faudrait redire un mot sur le type de commerce qui s'y déroula durant et après l'occupation hollandaise. Rappelons que le tabac fabriqué au Brésil, en principe de mauvaise qualité pour être exporté au Portugal, devint une marchandise indispensable aux Africains, au point où les Hollandais en dépendaient pour effectuer leur commerce sur les côtes du continent. Les Brésiliens⁶⁹⁶ étaient autorisés à faire la traite sur la Côte à l'est de Mina (et uniquement), à condition de payer au château une taxe de 10 % de leur chargement en tabac. Cette condition affectait les Portugais de la métropole, mais favorisait les commerçants de Bahia qui échangeaient directement le tabac contre des esclaves sur la côte de Mina. L'évocation du lieu exact où ces transactions étaient systématiquement effectuées indique bien qu'il s'agit d'un recours intertextuel de Monénembo pour remémorer les relations directes et bilatérales entre Brésiliens et Africains, à l'insu des Portugais, dans le contexte de ce commerce.

Le château de Saint-Georges-de-la-Mina est également mentionné dans la légende de Ndindi-Grand-Orage, ce roi réputé être le plus puissant du golfe de la Guinée, volontairement

⁶⁹⁴ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹⁵ « En 1637, le château São Jorge de Mina, la principale place forte portugaise sur cette partie de la côte d'Afrique, était pris à son tour par la Compagnie hollandaise des Indes occidentales qui établissait ainsi son contrôle sur le commerce des Portugais en cette région. » *Id.*, p. 38.

⁶⁹⁶ Ainsi appelait-on les Portugais établis au Brésil dont les intérêts divergeaient de ceux de la métropole.

réduit en esclavage après avoir été « vaincu » par un baobab, l'arbre sacré emblématique de l'Afrique qu'il aurait voulu abattre comme preuve de sa force.

Son peuple semait la terreur dans le golfe de la Guinée. Il avait, par deux fois, fait le siège du fort de São Jorge de Minas et avait contraint les Hollandais à payer tribut pour leur permettre, en échange, d'écouler sur ses terres leurs étoffes de Java. Il prit en otage un émissaire du roi du Portugal et tenta de mettre le feu au fortin d'Ouidah. Il avait fait comprendre aux Portugais qu'il leur faudrait abandonner une partie des lingots de fer qu'ils rapporteraient du Congo. Il méprisait d'une suprême arrogance les autres peuples de la région. Selon lui, les Fulanis étaient ignobles et craintifs, les Gégés barbares comme une meute de lycéons, les Yorubas des femmelettes superstitieuses, les Haoussas des commerçants véreux qui vendraient leur maman pour moins d'une barre de sel. « Plus besoin de cultiver, avait annoncé Ndindi. Allez chez ces pouilles-là et ramenez-en des esclaves pour labourer nos terres pendant que nous jouerons à l'arc. Et s'ils ne sont pas contents nous les vendrons aux Transparents⁶⁹⁷.

N'oublions pas qu'avant la domination hollandaise, le château de Saint-Georges-de-la-Mina était contrôlé par les Portugais. Ceux-ci y échangeaient des esclaves amenés du Congo contre de l'or, le véritable intérêt de la métropole jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le Brésil étant à l'époque une colonie de deuxième importance :

Les principes qui présidaient aux échanges avaient amenés les navigateurs portugais à troquer des barres de fer au Congo contre des esclaves, et à échanger ensuite ces esclaves contre de l'or au château da Mina, réalisant ainsi une assez brutale transmutation du fer en or⁶⁹⁸.

Monénembo fait une allusion évidente à cette « transmutation du fer en or », mais à quelques détails près. Dans son roman, Ndindi-Grand-Orage contraint les Portugais à lui laisser une partie des « lingots de fer » rapportés du Congo, alors qu'à la base, selon Verger, ces derniers n'apportaient pas de fer du Congo, mais des esclaves. Ainsi, ce commerce de fer et d'esclaves au Congo, puis d'esclaves et d'or sur la côte de Mina est subverti dans *Pelourinho*, où il est question d'inventer un discours africain absent des documents européens. Selon le mythe à fond historique créé par Monénembo, c'est Ndindi qui dicte les règles de ce commerce aux souverains africains et aux négociants européens, d'abord aux Hollandais, puis aux Portugais.

⁶⁹⁷ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹⁸ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 8.

Après l'occupation hollandaise, toutes les transactions commerciales de la côte de Mina avaient lieu dans le château de Saint-Georges de Mina : on y payait les taxes, on y échangeait des denrées (autorisées ou illégales) et la compagnie hollandaise des Indes occidentales y délivrait des passeports aux capitaines des bateaux négriers⁶⁹⁹. Bien qu'à cette époque les Brésiliens aient le droit d'acheter uniquement des esclaves contre du tabac, ils achetaient aussi d'autres denrées européennes, notamment des étoffes. Les détails de ce marché clandestin tenu à l'intérieur même du château contrôlé par les Hollandais figurent dans *Flux et reflux*. Dans une dépêche adressée au vice-roi, on accuse le capitaine Joseph de Torres – qui fit construire le fort d'Ouidah – de sceller « des accords avec les Hollandais du Château São Jorge de Mina et [de] leur avoir apporté du sucre, du tabac et de l'or [...] en échange des esclaves, des étoffes et du fer⁷⁰⁰ ». Dans une autre dépêche, pour justifier l'arrivée illégale de ces produits dans le Recôncavo bahianais, le *Provedor mor* de la douane au Brésil affirme que les Hollandais et les Anglais imposaient la vente d'étoffes aux commerçants bahianais⁷⁰¹. On parle alors d'un commerce ayant une dimension légale (la traite proprement dite) et une autre illégale (les étoffes européennes) :

Messieurs les Américains (Brésiliens), au lieu de négocier seulement avec les naturels du pays (de la Côte d'Afrique) pour en obtenir des nègres, de l'or, de l'ivoire et de la cire, commencèrent également à faire du commerce avec les Anglais, les Français et les Hollandais qui allaient à cette Côte, recevant desdites nations des étoffes d'Europe, en échange du tabac du Brésil, et qu'ils transportaient clandestinement aux ports de Bahia et de Pernambouc. De cette façon, le commerce à la Côte de Mina se fit en deux différentes branches, une licite, légale et utile, qui est la traite des nègres, l'autre illégale, pernicieuse

⁶⁹⁹ Dans un rapport de J.A. Caldas paru dans un ouvrage datant de 1759, on peut lire : « [à] ce Château les navires portugais sont habitués d'aller se présenter pour payer les dix pour cent de leur cargaison, et en sus, envoient un garde, qui généralement est un sergent de leur garnison ou à défaut un soldat, et ensuite les officiers passent la visite pour examiner toute sa cargaison, et s'il y a ou non de la marchandise non permise, car ils disent que seulement le tabac, le sucre et l'*aguardente* du Brésil peuvent être transportés, et le reste est considéré comme contrebande, et ils en font bonne prise. » *Id.*, p. 42.

⁷⁰⁰ « Il a payé le quart de ces marchandises auxdits Hollandais en échange des esclaves, des étoffes et du fer, sans régler les droits habituels sur les produits qui sortent de ce Royaume (du Portugal) pour cet État (du Brésil) ». *Id.*, p. 73.

⁷⁰¹ « Depuis quelques temps les capitaines et autres commissaires des embarcations portugaises qui vont naviguer à la Côte de Mina pour y négocier des esclaves et pour cela transportent du tabac en échange, sont contraints par les Anglais, et principalement par les Hollandais à acheter des étoffes blanches et autres, et ils sont obligés de les ramener au Brésil pour ne trouver, en cette Côte ou aux îles de San Thomé et du Prince, personne pour les acheter, en raison de l'abondance avec laquelle les apportent les étrangers. De cette infraction, il résulte qu'elles sont saisies par la douane où de grandes quantités de ces étoffes sont déjà entreposées. En raison du décret du 8 février 1711, je ne suis pas autorisé à les dédouaner ; ce serait sinon, en fait, négocier ces étoffes dans ce port comme dans ceux de la Côte de Mina, et faire subir une grande perte au commerce actuel de ces marchandises. » *Id.*, p. 126, note 76.

et interdite, qui est de toutes les sortes d'étoffes étrangères qu'ils amenaient à Bahia, sous le couvert de la traite des nègres⁷⁰².

Revenons à la représentation de ce commerce d'étoffes dans la légende de Ndindi-Grand-Orage. Avant d'être vaincu par le baobab, le puissant roi des Mahis contraint « les Hollandais à payer tribut pour leur permettre, en échange, d'écouler sur ses terres leurs étoffes de Java », cette île indonésienne réputée par sa production de tissus, sous contrôle hollandais de 1800 à la première Guerre Mondiale. Aux yeux des lecteurs historiquement avertis, et familiers de l'œuvre de Verger, qu'ils soient Français, Africains ou Brésiliens, la mention de ce commerce d'étoffes javanaises peut être une évocation subtile du commerce clandestin ayant eu lieu dans le château de Saint-Georges-de-la-Mina. Là encore, Monénembo adopte une perspective africaine pour raconter cette histoire, puisque ce sont les rois africains qui contrôlent ce commerce illégal, exigeant un tribut aux Hollandais. Selon la légende, le roi des Mahis « méprisait d'une suprême arrogance les autres peuples de la région » du golfe de la Guinée. Lorsque le vieux rencontré par le griot de Ndindi soutient que le baobab est le plus fort, qu'il « peut [lui] briser le poignet sans répondre à [s]es coups⁷⁰³ », le souverain lui répond :

– Ha ! Ha ! Un épouvantail mal feuillu serait donc plus fort que moi ! Qu'on fasse venir les Touregs, les Ewés, les Agnis, les Fulanis, les Ibos, les Haoussas, les Gégés, les Yorubas... Que le monde entier vienne voir ce que nous autres Mahis sommes capables de faire⁷⁰⁴.

Les groupes ethniques cités par le roi se retrouveront par milliers dans les bateaux négriers vers le Brésil. Chacun d'entre eux fait objet d'une étude approfondie de Verger, néanmoins les ressources sur lesquelles il s'appuie présentent systématiquement un point de vue européen (portugais) ou brésilien. Dans une lettre datée de 1848, le consul français Francis de Castelnau fait un bilan des esclaves arrivés à Bahia, en prenant comme référence non pas leur lieu d'origine – une information qui demeurera souvent méconnue dans les registres historiques –, mais les ports d'où partaient les bateaux négriers en Afrique de l'Ouest :

Les Nago, qui forment probablement les neuf dixièmes des esclaves de Bahia et se reconnaissent à trois profonds sillons transversaux tatoués sur chaque joue. Ils sont presque

⁷⁰² *Id.*, p. 125, note 74.

⁷⁰³ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho, op. cit.*, p. 141.

⁷⁰⁴ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho, op. cit.*, p. 141.

tous embarqués à Onim (Lagos) ou Porto Novo. Les Haoussa, la plupart employés à Bahia comme nègres de palanquins ; ils viennent presque tous par la voie d'Onim. Les Gégé ou Dahoméens qui forment une nation puissante et ayant d'assez nombreux représentants à Bahia ; autrefois ils s'embarquaient à Ouidah, mais aujourd'hui ils viennent, pour la plupart, par Porto Novo⁷⁰⁵.

Dans un extrait d'un livre de George Gardner paru en 1837, on peut lire que les Haoussas étaient

les plus beaux qu'on puisse voir dans le pays, hommes et femmes de haute stature, bien conformés, intelligents en général, certains d'entre eux étant même passablement instruits en langue arabe. Ils ont presque tous été importés de la Côte de Mina et, non seulement par leur plus grande robustesse physique et intellectuelle, comme aussi parce qu'ils sont plus unis entre eux, ils se montrent plus enclins aux mouvements révolutionnaires que les races mixtes des autres provinces⁷⁰⁶.

Cette description des Haoussa est bien circonscrite dans le contexte de l'esclavage, leur « robustesse physique et intellectuelle » étant interprétée comme une condition propice à des possibles révoltes contre le régime d'asservissement auquel on les soumettait au Brésil. Dans cette même optique, les conflits menés par les rois africains sur la côte de Mina représentaient une contrainte au bon déroulement de la traite négrière, le véritable intérêt des Européens établis dans cette région. En 1729, le vice-roi de Portugal écrivait :

Le Commerce de la Côte de Mina continue dans un état de décadence tel que je l'estime perdu. Le port d'Ajuda est celui que toutes les embarcations fréquentaient, car il est le plus indiqué pour le commerce. Tous les esclaves de toute la Côte et son intérieur y affluaient, Ce royaume se trouve maintenant désert à cause de la guerre que lui fait le 'Daomé'. Comme il est en guerre avec tous les autres Rois, il ne descend pas d'esclaves, et pour cette cause les embarcations sont retardées⁷⁰⁷.

Décrits en détails dans *Flux et reflux*, les guerres africaines au sujet du fort de Ouidah sont à l'arrière-plan de la légende de Ndindi. Ce roi mythique a failli incendier cette construction avant d'ordonner à ses subordonnées de l'y emmener en tant qu'esclave

⁷⁰⁵ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰⁶ *Id.*, p. 13.

⁷⁰⁷ *Id.*, p. 149.

– « [q]u'on me traîne au fort d'Ouidah comme n'importe quelle créature prise dans la brousse⁷⁰⁸ ! », insiste-t-il au griot. Construit en 1721 par un capitaine bahianais et sous contrôle portugais depuis lors, le fort de Ouidah fut le point de départ des bateaux négriers vers les Amériques, lit-on dans le rapport du vice-roi rapporté par Pierre Verger. Tout un chapitre de *Flux et reflux* est d'ailleurs consacré à cette forteresse dont la maîtrise a souvent été menacée par les conflits entre les rois africains de la côte dahoméenne. Dans une lettre au vice-roi de Portugal établi à Bahia, João Basílio, le directeur du fort de 1728 à 1743, les décrit ainsi :

L'astuce et les précautions du 'Daomé' rendent difficile le succès des Rois qui lui font la guerre. Celui appelé Ayo, qui est celui qu'il craint le plus, est descendu de nouveau. Il a brûlé tous les villages qu'il a trouvés déserts, et rasé les fortifications de ceux où étaient restés les femmes et les gens incapables de se battre. Ayo les a tous fait massacrer et est resté deux mois sur place, essayant de s'y installer afin que ces territoires ne retombent plus au pouvoir du 'Daomé'⁷⁰⁹.

Dans une lettre au roi de Portugal de Francisco Pereyra Mendes, le directeur du fort de 1721 à 1728, on découvre que le frère du roi d'Andra a tué et « capturé plus de six mille personnes, mais il n'y a pas [eu] de navires pour les absorber⁷¹⁰ ». Citons aussi le cas d'Agajá, surnommé le « révolté » par les rois d'Ajuda, de Jaquin et des Popo après avoir conquis Allada (1724) et Savi (1727). Une autre lettre de João Basílio révèle que les troupes de ce roi suscitaient « une telle terreur dans l'esprit de tous les nègres, que le bruit seul de leur approche les fait fuir et tout quitter⁷¹¹ ». Cette réputation a sa raison d'être : après avoir capturé le directeur, le roi Agajá et ses troupes s'emparent du fort de Ouidah et le détruisent⁷¹². Dans une lettre adressée au vice-roi du Brésil le 4 avril 1727, Francisco Pereira Mendes raconte dans ces termes la prise d'assaut de Savi par Agajá, surnommé le « révolté » :

⁷⁰⁸ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁰⁹ P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 149.

⁷¹⁰ *Id.*, p. 143.

⁷¹¹ Un compte rendu consigné à Bahia en 1744 nous fournit des détails de cette invasion : « les nègres portugais étaient intimidés, un d'entre eux qui était ivre dit qu'il était assez battu, et en même temps mit le feu aux poudres et fit sauter le fort, qui a été réduit tout en cendres, et généralement tout ce qu'il y avait dedans a été perdu, de sorte que le fort qui était existant à une heure, n'était plus rien à deux ». Dans un autre compte rendu sur l'arrestation de João Basílio, on peut lire : « l'armée commença à tirer avec son artillerie contre la factorerie, et celle-ci contre l'armée. Le feu se mit à la paille qui était au-dessus de la forteresse, ou à une cartouche de poudre, ou à un baril qui était dans un bastion. Il est notoirement su qu'un nègre mit le feu à la poudrière pour que les marchandises brûlent, et que l'armée n'en profite pas » *Id.*, p. 174-175 ; p. 165.

⁷¹² *Id.* p. 204, n. 29.

La guerre a eu lieu dans ce royaume, dont Daomé s'est emparé et ceux d'Ajuda ont offert si peu de résistance que dans les cinq jours ils ont tout abandonné, laissant plus de cinq mille morts et dix à onze milles prisonniers. [...] la plupart des blancs qui se trouvaient là ont été fait prisonniers, tant Portugais que Français et Anglais, les factoreries ont été brûlées et rasées après être restées au pouvoir des nègres quinze jours, pendant lesquels les blancs passèrent des moments pénibles⁷¹³.

Ces lettres témoignent de l'existence de guerres continuelles entre le roi du Dahomey et ses voisins, dont on peut avoir une idée dans *Pelourinho*. À en croire Monénembo, Ndindi est un personnage inspiré d'un roi ayant de fait existé, auquel Pierre Verger aurait fait référence lors de leurs échanges :

[l]a scène du Baobab est vraie, affirme-t-il dans son entretien avec Pia-Célérier. Elle provient d'une histoire que Pierre Verger m'a racontée et qui concerne les Mahis, un peuple du golfe de Guinée, réputé puissant, mais fanfaron⁷¹⁴.

Néanmoins, la seule mention faite aux Mahis dans *Flux et reflux* est celle d'un peuple assiégé pendant un an par le roi du Dahomey, alors qu'aucune référence n'est faite à leur roi⁷¹⁵. Toujours est-il qu'en mettant en parallèle l'évolution historique de ces forts de la côte de Mina et l'histoire de Ndindi-Grand-Orage, on peut voir ce dernier comme une compilation de tous ces rois guerriers. L'attitude d'Ayo de « brûler tous les villages » et de « raser les fortifications » dans sa guerre contre le « Daomé » n'est-elle pas similaire à celle de notre roi mythique qui « semait la terreur dans le golfe de Guinée » ? Et que dire du roi Agajá dont les troupes ont effectivement incendié les dépendances du fort après l'avoir assiégé ?

⁷¹³ *Id.*, p. 145.

⁷¹⁴ P.-P. CÉLÉRIER, « Autour de Pelourinho. Entretien avec Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 114.

⁷¹⁵ Cette information apparaît d'abord dans une lettre de João Basílio au vice-roi à Bahia où le directeur aborde l'attaque du roi du Dahomey au fort de San João à Jaquin : « Comme le roi de Daomé a eu le bonheur de vaincre le pays des Maquis (Mahis), après les avoir assiégés pendant un an, il est revenu à Arda le 30 mars en même temps que ses troupes qu'il a fait retirer de ce lieu, et le 1^{er} avril, il les a envoyées faire un assaut sur Paom (Paou), localité grande et peuplée dépendante de Ajuda, ce qu'il a fait sans aucun motif, mais seulement pour mieux cacher son dessein d'attaquer Jaquin à l'improviste le jour suivant. » Quelques pages suivantes, on lit également que « [l]e roi du Dahomey continuait de faire la guerre aux Mali, et mettait notamment le siège devant Boagry en 1737 » lorsque João Basílio se fait emprisonner par les troupes du même roi. P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 154 ; p. 167.

– Écoutez-moi, tribus étrangères. J’ai brûlé vos cases, mis aux fers vos soldats et vos sorciers, défloré vos vierges et orné mes murs de la tête de vos rois. Cela ne me suffit pas. Je vais vous montrer quelque chose que vous n’avez jamais vu⁷¹⁶

dit Ndindi aux peuples qu’il convoque pour tenir avec lui (et être battu par) le baobab.

Le récit de ses conquêtes et de ses ravages dans le golfe de la Guinée présente une singulière ressemblance avec les faits historiques ayant lieu dans la même région. Malgré ces ressemblances, Ndindi-Grand-Orage demeure un personnage de fiction et, en tant que tel, il s’approprie et modifie des discours historiques, opérant ce que S. R. Renombo a appelé une « refiguration de [l’énonciation] de l’histoire⁷¹⁷ ». En effet, dans *Pelourinho*, et dans cette légende en particulier, la parole est donnée à un souverain africain, alors que dans *Flux et Reflux*, elle est dans le meilleur des cas rapportée au style indirect. C’est dire que les voix européennes que l’on entend résonner dans les lettres et les rapports compilés par Verger sont remplacées par des discours « africains », énoncés depuis un « terrain africain », en l’occurrence depuis le royaume des Mahis. Ainsi, en s’appropriant une voix, un point de vue dont aucun document n’a pu garder la trace, Monénembo récrée et réinterprète les faits historiques en vue de raconter autrement l’Histoire afro-brésilienne.

De l’archive au mythe : l’identité en reconstruction

Au-delà de sa dimension historique, la légende de Ndindi est fortement redevable aux mythes fondateurs africains. En témoigne la présence du griot, ce gardien de la tradition orale dont la fonction est de tresser des louanges aux chefs traditionnels, mais aussi de témoigner, de conseiller et de réguler la vie sociale dans les sociétés traditionnelles. Selon Jacques Chevrier,

⁷¹⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 141.

⁷¹⁷ Cf. p. 319 de cette thèse.

[l]e griot est celui qui fait naître le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations d'empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres [...]. Un homme qui œuvre à partir de la parole⁷¹⁸.

« – Jamais, Ndindi, tu ne trouveras plus fort que toi dans la sarabande des vivants. Ton peuple est fier d'obéir au plus grand chef couronné sur terre⁷¹⁹ », débite le griot de la fiction à son souverain et, sous ses ordres, il se déplace de village en village à la recherche de quelqu'un ou de quelque chose capable de le vaincre et de le dominer. Après la victoire du baobab sur Ndindi, le griot tente de le dissuader de se livrer aux négriers de la côte : « – Ce n'est rien, Ndindi. Relève-toi, Grand-Ouragan, règne encore sur nous pour foutre la trouille aux Gégés et aux Ibos⁷²⁰ ».

Il faut aussi dire un mot sur le baobab, cet arbre aux dimensions gigantesques emblématique du continent africain, qui écrase le roi et ses hommes. Dans la mythologie africaine, le baobab est considéré comme le centre du monde : sous ses feuillages se déroulent toutes les grandes actions de la vie sociale : les initiations, les confessions publiques, les sacrifices, les mariages, les enterrements, les séances chez le sorcier, entre autres. Dans son ouvrage sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire, J. Chevrier nous montre que chez les bambaras, l'arbre (le végétal de manière générale) synthétise la création,

puisqu'il conjugue en lui les substances de la terre et du ciel, et qu'il apparaît d'autre part à l'origine de presque toutes les techniques. D'une certaine manière, le végétal est une parole diffuse, un savoir spontané émanant de la création et placé à la disposition des hommes⁷²¹.

Ainsi, le baobab et le griot sont chargés de tout un symbolisme lié à la mémoire, à la parole et à l'oralité, autant de notions au cœur des civilisations et des littératures africaines. On peut dire ainsi que *Pelourinho* puise aussi dans (ce que l'Occident entend par) les « traditions africaines », bien que l'histoire se déroule au Brésil et que les problématiques (afro)brésiliennes occupent le premier plan. On pourrait se demander si la traduction de ce roman n'aurait pas une

⁷¹⁸ J. CHEVRIER, *L'Arbre à palabres : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier international, 2005, p. 26.

⁷¹⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 139.

⁷²⁰ *Id.*, p. 142.

⁷²¹ J. CHEVRIER, *L'arbre à palabres*, *op. cit.*, p. 11-12.

dimension informative, au sens où elle renseigne le public visé sur les rites et les coutumes d’Afrique traditionnelle. De ce point de vue, au lieu de montrer le continent dans sa pluralité, le texte ne ferait-il pas circuler des images homogènes d’une Afrique « authentique » fabriquées dans et par l’Occident⁷²² ?

Dans sa thèse de doctorat sur l’exil dans l’œuvre de Monénembo, Edem Koku Awumey considère la légende de Ndindi-Grand-Orage comme l’allégorie – à vrai dire, il parle d’une parabole qui est une variation de l’allégorie – « de la grandeur et du déclin⁷²³ » de l’Afrique. Le chercheur identifie une « analogie implicite entre Ndindi et l’Afrique, la chute de l’Arbre et la dispersion de la race noire⁷²⁴ ». Par extension, le déclin du roi des Mahis représenterait aussi la déchéance des peuples africains, anéantis par la traite et l’esclavage dans les diasporas afro-américaines. E. K. Awumey affirme que l’usage de cette allégorie

greffe sur le temps du récit un temps absolu, symbolisé. On pénètre par ce biais dans un autre degré de la formulation où l’écriture échappe à la contextualisation immédiate. À ce niveau, le sens du mot et de la phrase éclate rendant perceptible le coté polyphonique du discours⁷²⁵.

Or le temps « symbolisé » du récit semble tout de même s’attacher à une certaine compréhension de l’Histoire. Pour accéder à tous les plans symboliques des énoncés, il est nécessaire de les replacer dans leur contexte original. Ainsi, au lieu de s’en échapper, l’écriture dépend d’une contextualisation (passée et immédiate) pour être pleinement comprise dans sa dimension polyphonique. Prenons la *moqueca*, l’huile de palme, le manioc et le *tucupi* comme exemples : ces denrées existent en tant que telles parce que les cultures et les habitudes culinaires se sont imbriquées de part et d’autre de l’Atlantique Sud. En les citant, Monénembo met ces interlocutions au centre de son travail de mémoire. C’est là que réside la polyphonie de l’énonciation narrative de *Pelourinho* : derrière un énoncé simple en apparence se répondent

⁷²² Nous reviendrons sur la question de l’oralité « africaine ». Pour l’heure, contentons-nous de dire, dans le sillage de Bernard Mouralis, qu’il s’agit d’une construction historique qui date de la colonisation, tout comme l’opposition entre une Afrique profonde et une autre superficielle ou dégénérée. B. MOURALIS, « Littératures africaines, Oral, Savoir », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 18, 2004 (DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2221> consulté le 9 décembre 2021).

⁷²³ E. K. AWUMEY, *Tierno Monénembo, op. cit.*, p. 302.

⁷²⁴ *Id.*, p. 302.

⁷²⁵ *Id.*, p. 302.

des voix, des récits et des images qui traduisent un dialogue vieux de près de cinq siècles entre ces « frères jumeaux » sur les bords de l’Océan.

C’est aussi dans cette optique polyphonique que l’on doit envisager les thématiques mythiques abordées dans le roman. La légende de Ndindi-Grand-Orage ne représente-t-elle pas autre chose qu’une supposée tradition africaine constituée par des griots et des baobabs ? Observons ce que dit Innocencio à son égard :

– Et si c’était moi, la victime de l’arbre ? Attention, nous pourrions tous provenir de cette racine-là. Allez, peut-être suis-je aussi de la famille, un de ceux que tu as perdus de vue après l’histoire de l’arbre et le fracas de l’Océan. Seulement, qu’est-ce que ça rapporte : un magot, des bijoux, un trône de roi ? Toi, oui, tu gagnes sur tous les tableaux : au chapitre de la mémoire comme sur celui des droits d’auteur. Par vrai, Escritore⁷²⁶ ?

On voit bien ici le lien entre les mythes fondateurs africains et le destin des Afro-brésiliens. La question que le narrateur pose d’emblée – « et si c’était moi la victime de l’arbre ? » – est déjà symptomatique d’une dépossession ontologique. À travers le mythe, Innocencio remonte à un passé inconnu et s’interroge sur l’importance de ce passé dans sa réalité : « qu’est-ce que ça rapporte : un magot, des bijoux, un trône de roi ? », demande-t-il avec ironie. Au vu des questionnements qu’elle déclenche, l’histoire de Ndindi traduit moins une Afrique enfermée dans ses traditions que le berceau d’un peuple dépossédé qui prend peu à peu conscience de sa dépossession. En somme, ce qui est en jeu n’est pas l’Afrique mythique, mais sa représentation dans le contexte d’une dépossession collective. C’est là que repose l’intérêt de la traduction de ce roman au Brésil.

La dépossession de ce savoir sur les origines se traduit par une méconnaissance généralisée des Brésiliens vis-à-vis de leur passé africain. Même Preto Velho, pourtant le seul personnage à montrer un certain intérêt sur la question, prend ses distances :

C’est une drôle d’histoire que tu nous racontes là, Escritore. M’est avis que j’ai entendu quelqu’un raconter quelque chose de ce genre. Va voir les vieillards des îles ou ceux de Maragojipe. Je suis sûr qu’ils en savent un brin⁷²⁷,

⁷²⁶ T. MONENEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 62.

⁷²⁷ *Id.*, p. 60.

Si le sujet ne lui est pas indifférent, c'est qu'il s'en souvient tout de même un peu. En fin de compte, il s'appelle Preto Velho (littéralement « vieux noir »), nom qui désigne dans l'*umbanda*⁷²⁸ l'archétype du vieillard africain gardien de la mémoire. Ayant vécu dans les *senzalas*, cette « entité » ou esprit désincarné revient auprès des vivants pour leur raconter les histoires de l'esclavage. Dans toutes ses représentations picturales, le *preto velho* est un vieillard courbé, habillé en blanc, assis sur un banc et portant une pipe à la bouche⁷²⁹. Des caractéristiques qui rappellent en tous points notre personnage : plus d'une fois, Preto Velho surgit dans son bar en tenant une pipe⁷³⁰, oubliant parfois de la fumer tant ce savoir sur l'Afrique le bouleverse :

Preto Velho, en revanche, cela le rendrait grave. Il prenait une chaise, s'y asseyait à califourchon. Il écoutait sans rien dire, il en oubliait sa pipe. On aurait dit que cela lui pesait, que cela lui faisait mal⁷³¹.

De toutes les entités de l'*umbanda*, le *preto velho* est la seule qui porte le qualificatif « noir » dans son nom, comme pour signaler une africanité revendiquée. C'est d'ailleurs parce qu'il est appelé ainsi que le personnage prétend en savoir plus que les autres en matière d'ancestralité :

Faut faire une enquête, retrouver le début et la suite du commencement. Il ne s'agit pas d'une affaire de morve, ça tout de même, mais d'une affaire de sang. Le sang ne se perd pas n'importe où et, quand bien même il se perdrait, il faudrait savoir cocher l'endroit. Pour moi, tel que vous me voyez, je n'ai pas besoin d'enquête. C'est une rombière du

⁷²⁸ Comme le *candomblé*, l'*umbanda* est une religion brésilienne de matrice africaine, mais qui se diffère dans l'imaginaire collectif par une plus profonde incorporation d'éléments provenant du catholicisme, du kerdécisme et de religions amérindiennes. Sa fondation date officiellement de 1908, à Rio de Janeiro et, dans les années 1930, elle passe par un processus de « blanchiment » en accord avec le projet de « brésilianité » en cours dans le pays, sous l'influence de Gilberto Freyre et la férule de l'État Nouveau de Getúlio Vargas. Dans ce contexte de promotion du mythe des trois races, les *pretos velhos* incarnent un idéal d'humilité et d'abnégation et œuvrent en faveur des résolutions de conflits lorsqu'ils se manifestent, mais leur représentation peut changer selon le *terreiro*. Pour plus d'informations sur le culte des *pretos velhos* dans l'*umbanda*, cf. les travaux de Marina Rougeon : M. ROUGEON, « Les pretos-velhos dans l'*umbanda* : un culte brésilien aux ancêtres et aux esprits d'esclaves », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 41, n° 1, 2017, p. 281-315.

⁷²⁹ Selon Marina Rougeon, ces images « les présentent assis seuls sur un banc, un bout de bois ou une pierre, à l'intérieur d'une maison de terre et de paille ou à l'extérieur, sous un arbre ou encore au bord d'une rivière. Ils sont vêtus de blanc, pieds nus, fument la pipe et tiennent parfois une canne ou un rosaire à la main. » *Id.*, p. 285-286.

⁷³⁰ Au tout début du récit, Innocencio affirme : « je n'osais, en ce temps-là, entrer chez Preto Velho, surtout que j'avais aperçu dans l'embrasure son torse dissuasif et sa chibouk de pipe ». T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁷³¹ *Id.*

Mozambique qui a fait la mère de ma mère. La preuve : je suis bien le dénommé Preto Velho⁷³² !

On voit à quel point la mémoire de l’Afrique demeure floue au Brésil, sujette à des ambiguïtés, à des controverses. Le personnage qui l’incarne le mieux n’est pas plus informé sur son passé que les autres habitants du Pelourinho. S’il sait qu’il vient d’Afrique, c’est seulement grâce au nom archétypal qu’il emprunte aux religions de matrice africaine, mais il ne sait pas grand chose de son arbre généalogique.

Chez Leda, cette dépossession des origines produit et élargit un espace d’exclusion, d’invisibilité et d’absence de droits :

La favela est ce qu’il y a de mieux pour figurer l’autre monde. On y entre sans fourbi, sans souche, sans mémoire. Vous n’y entendrez jamais personne évoquer son berceau ou un aïeul. On y arrive seul, fuyant la famine du Sertão ou du Pernambouc, et on va vers l’autre, rêvant à une vie meilleure alors qu’on n’a rien d’autre à offrir que l’épuisement, la hargne et l’étourdissant métissage⁷³³.

Si la *favela* est occupée par un peuple « sans fourbi, sans souche et sans mémoire », c’est qu’historiquement elle a abrité tout un contingent d’individus aux marges de la société : les anciens esclaves au lendemain de l’abolition, mais aussi, au long du XX^e siècle, les populations originaires du Nord-Est fuyant la famine du *sertão*, terminologie qui désigne, génériquement, les zones semi-arides de l’arrière-pays. Dans *Sobrados e mucambos* (1936), Gilberto Freyre analyse le surgissement d’un conglomérat d’habitations précaires à la veille de l’abolition de l’esclavage, et son expansion considérable dans le contexte de l’industrialisation du pays :

À l’arrière-pays également, les *senzalas* diminuaient ; et la population de *palhoças*, *cafuas* ou *mucambos* augmentait : des travailleurs libres presque sans remède, sans assistance ou soutien des *casas-grandes*⁷³⁴.

⁷³² *Id.*, p. 62-63.

⁷³³ *Id.*, p. 96.

⁷³⁴ Dans l’original : “Também no interior, as senzalas foram diminuindo; e engrossando a população das palhoças, das cafuas ou dos mucambos: trabalhadores livres quase sem remédio, sem assistência e sem amparo das casas-grandes.” Par *palhoças*, *cafuas* et *mucambos*, on comprend de type d’habitation précaire, en paille et en argile. G.

L'extinction des *senzalas* donne lieu aux *favelas* dans les périphéries des centres urbains. Ce processus de ségrégation raciale sur le territoire est également au cœur des analyses de Florestan Fernandes dans *A Integração do negro na sociedade de classes* (1964). Le sociologue considérait que les Noirs n'avaient pas pu s'ajuster à un mode de vie urbain près d'un demi-siècle après l'esclavage, puisqu'ils se trouvaient toujours aux abords des villes :

Le noir et le mulâtre ont subsisté indéfiniment dans la première phase de la « lutte pour la vie » des populations rustiques migrantes concentrées dans la *grande ville*. [...] près d'un demi-siècle après l'abolition, le nègre et le mulâtre n'avaient pas encore conquis leur propre niche sécurisée dans le monde urbain [...] Ils ont payé de leur corps ou de leur vie, sans discontinuer, l'aspiration à la liberté, à l'indépendance et à la considération qui les a incités à « tenter leur chance », en faisant un maigre usage des compensations matérielles et morales de la civilisation urbaine⁷³⁵.

On peut dire que la ville de Salvador doit sa structure urbaine à l'esclavage, ce processus ayant façonné le pays durant plus de trois siècles. Pourtant, à aucun moment du récit les personnages s'en montrent conscients. La seule fois où l'esclavage est explicitement nommé, c'est sous le ton cynique d'Innocencio s'en prenant à la « mission » du héros :

À l'entendre, tu n'étais pas un être de chair et de frissons, mais quelque principe sorti de l'Esclavage, de lointaines guerres perdues et de ce voyage au nom imprononçable qui, selon toi, coiffe sur le poteau l'Éden et le Rédempteur au rayon des grands prodiges⁷³⁶.

En comparant l'« Esclavage » à de « lointaines guerres perdues », le narrateur semble ignorer qu'il s'agit d'un phénomène qui impacte directement sa vie, en étant à l'origine de l'exclusion sociale et territoriale dont tout un peuple a été victime. On comprend alors pourquoi à ses yeux les lieux du Pelourinho ne peuvent abriter autre chose que de la poussière.

FREYRE, *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. Sobrados e mucambos, decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, p. 345-346.

⁷³⁵ Dans l'original : “O negro e o mulato subsistiram, indefinidamente, no primeiro estágio da ‘luta pela vida’ das populações rústicas migrantes concentradas na *grande cidade*. [...] quase meio século após à Abolição, o negro e o mulato ainda não tinham conquistado um nicho próprio e seguro dentro do *mundo urbano* [...] Pagaram com o próprio corpo ou com a própria vida, ininterruptamente, os anseios de liberdade, de independência e de consideração que os animavam a ‘tentar a sorte’, usufruindo magramente das compensações materiais e morais da civilização urbana.” F. FERNANDES, *A Integração do negro na sociedade de classes: O Legado da « raça branca »*, *op. cit.*, p. 102.

⁷³⁶ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 148.

– Ce que tu racontes est trop vieux. Le temps ne dispose pas d’assez de commodités pour y fourrer tout ce qui se passe. Regarde, Escritore : la rue Alfredo Brito reçoit la poussière et les ordures des chiens. Le lendemain, la pluie emporte tout et, la prochaine fois, une autre pluie, d’autres ordures de chiens. Excuse-moi, Escritore, mais je refuse de voir les choses autrement.

– Tu me disais avoir appris du nouveau, au sujet du Relampago.

– Je le tiens de la vieille Luciana. Elle vend de l’acaraje au square de Campo Grande. Elle m’a dit l’avoir lu dans le journal.

– Alors ?

– Alors je l’ai crue. Jusqu’au jour où j’ai vu qu’elle tenait le papier à l’envers quand elle feignait de lire un journal.

[...]

– [...] Elle m’a dit : « Ça, si j’ai bien compris, cela désigne le nom d’un bateau. Paraît qu’il a sombré dans un naufrage. Beaucoup de cadavres d’esclaves ont été recrachés sur les plages. Mais ensuite, il n’y a plus jamais eu de bateaux de ce type⁷³⁷. »

Escritore interroge Innocencio à propos du *relampago* [*sic*], ce mot dont on comprend plus tard qu’il désigne le dernier vaisseau négrier ayant traversé l’Atlantique. Il s’agit là d’un indice de parenté, le plus vraisemblable du point de vue de l’Histoire, si on le compare à Ndindi, au baobab ou au figa. Partie de Lagos le 3 octobre 1851, la goélette *Relampago* a mis fin à la traite négrière. Un bateau clandestin, puisque la traite était déjà interdite par la loi Eusébio de Queirós depuis 1850 et que le Consul anglais s’apprêtait à présenter au roi de Lagos un Traité-engagement pour éviter le départ des embarcations des côtes africaines. Le vaisseau arrive dans la baie de Tous les Saints, vers le Morro de São Paulo, le 29 octobre de la même année avec une « cargaison » humaine de cinq cents esclaves. Il sera pris en chasse par un bateau de guerre brésilien et échouera avant d’arriver en terre, jetant à l’eau les esclaves. Plusieurs mourront noyés ; d’autres arriveront dans une plantation (engenho de Hyginio Pires Gomes) :

Les 285 Africains restant sur les 500 qui avaient été embarqués furent déclarés libres (une liberté relative). Employés à des travaux de terrassement, ils recevaient un salaire de 120 reis pour les hommes, 80 reis pour les femmes et 60 reis pour les mineurs. Ils furent baptisés au bout de quelques mois, lorsque des rudiments de doctrine chrétienne leur eurent été inculqués⁷³⁸.

⁷³⁷ *Id.*, p. 64-65.

⁷³⁸ Une note est ajoutée sur l’extrait cité, dans laquelle on peut lire : « Sur les 274 qui restaient alors, on trouve que 215 étaient Nago, 50 Haoussa, 5 Tapa, 2 Gêgê, 1 Fulani, et 1 Bernom ; 243 étaient des hommes et 31 des femmes (30 Nago et 1 Bernim). ». P. VERGER, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, 1968, *op. cit.*, p. 434-435 et p. 443 pour la note.

Ces informations apparaissent de façon très allusive dans *Pelourinho*. Innocencio les entend d'une tierce personne qui n'est elle-même pas sûre de ses propos : « si j'ai bien compris, cela désigne le nom d'un bateau » ; « paraît qu'il a sombré dans un naufrage », lui aurait-elle dit en lisant un journal à l'envers. De même que l'histoire de ce naufrage reste vague et incertaine dans la fiction, le collectif résiste à penser les fondements esclavagistes de la société brésilienne, et freine le travail de mémoire. Du temps où Escritore/Africano mène son enquête, cette histoire relève tout au plus d'une rumeur colportée par une personne peu fiable. Après sa mort, le doute devient une certitude énoncée au futur (« on saura »). La contribution qu'il aurait laissée serait donc de révéler cette histoire aux Brésiliens, de leur confirmer que la rumeur est « vraie ». À ce titre, il est significatif qu'elle s'énonce par une voix anonyme dans la foule, indiquant que le peuple prend enfin possession de son passé à travers la lecture du livre.

Bien souvent, en traversant la place, j'entends dire : « On ne sait pas quel bateau avait pris cet écervelé de Ndindi. Peut-être le *Relampago*. Mais on le saura une fois qu'on aura lu le livre et on saura si le bateau a réellement sombré. » Un livre que tu n'auras même pas écrit, avoue que c'est fort ! Tu voulais que ta vie et ton livre éclosent le même jour. Voilà qui est réussi⁷³⁹

Romuald Fonkoua affirme que chez Monénembo « le sujet de la mort [...] fait de l'acte d'écriture une chose sérieuse » et dans le cas précis de *Pelourinho*, elle se transmute en « un acte de filiation, une quête de généalogie⁷⁴⁰ ». Dans cette perspective, le fait d'évoquer ce naufrage tragique permet à l'auteur de s'enquérir sur le destin des survivants dans le Recôncavo Bahianais. Il ne s'agit pas de déplorer la souffrance des peuples abandonnés à leur sort après une déportation forcée, mais de tenter de remédier à l'effacement de la mémoire collective du peuple brésilien. En fin de compte, parmi les gens qui circulent dans la place, personne n'est en mesure de savoir si le bateau a de fait existé sans lire le livre. Edem Koku Awumey identifie lui aussi ce trou de mémoire produit par l'esclavage au Brésil :

Que signifient, que représentent Onim et Kétu pour ces enfants de Bahia ? Rien a priori. Aussi vivent-ils comme un exil cette impossibilité d'un témoignage sur l'Afrique. La cassure historique consécutive à la traite négrière a créé dans les mémoires une sorte de blanc, un vide spirituel et l'exil, pour la diaspora, traduit la permanence et l'actualité de ce vide, l'obsession d'une terre que cette dernière (la diaspora) ne peut se représenter tant est

⁷³⁹ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 197-198.

⁷⁴⁰ R. FONKOUA, « Tierno Monénembo ou "la mélancolie du voyeur" : éléments pour un discours littéraire africain », *op. cit.*, p. 228.

profond le fossé entre le nouvel espace de chute et la terre d'origine. En un mot, au cœur même de leur pays, le Brésil, ces personnages sont exilés, ils portent la hantise d'une terre à prendre, à reposséder⁷⁴¹.

Monénembo travaille cette dépossession à partir d'un ensemble de référents de signification en apparence hermétique, mais dont la source remonte très souvent à Pierre Verger. Les lieux habités ou visités, les objets dévoués ou remémorés portent une problématique, une interrogation, racontent une histoire, dialoguent avec les lecteurs. Même Innocencio, manifestement le plus privé d'un savoir ancestral sur l'Afrique, finit par reconnaître la charge symbolique de certaines « choses » : « [d]es deux bords de l'Océan, les négriers n'avaient rien pu contre la mémoire des choses. Car les choses, Escritore, en savent plus que les hommes⁷⁴² », affirme-t-il.

Dans toute sa production romanesque, les choses et les lieux fonctionnent comme des indices de mémoire. « [J]e crois à l'esprit des lieux⁷⁴³ », affirme l'auteur à propos de son récit *Le Terroriste noir* (2012) dont l'intrigue se déroule dans les Vosges. « J'ai l'impression que chaque lieu contient sa propre écriture⁷⁴⁴ », répète-t-il à Éloïse Brezault sur *Pelourinho*. À Patricia Pia-Célérier, il dit que son but était d'« atteindre le mythique derrière le dérisoire » car « [d]ans l'histoire confuse des Noirs brésiliens, le repérage des lieux permet de baliser la déperdition de la mémoire⁷⁴⁵ ». Ainsi, le château de Saint-Georges-de-la-Mina, les villes africaines que le héros aurait parcourues, la rua do Alvo où les Africains se sont organisés dans des *cantos* ou encore *Relampago*, le dernier bateau négrier à avoir traversé l'Atlantique, sont autant de lieux et de choses qui restituent cette mémoire aux lecteurs. Dans son article sur les positionnements littéraires de Monénembo, Claire Ducournau affirme que la mémoire « revêt [...] une double signification » dans son œuvre :

Elle est d'une part un objet d'investigation et de recueil, menacé de disparition et d'oubli, à reconstituer et à réparer lorsqu'elle a été falsifiée. Une fois « rafistolée », elle devient d'autre part un remède pour guérir les maux des sociétés africaines contemporaines. La connaissance de l'histoire, la remémoration, voire la célébration de certains événements,

⁷⁴¹ E. K. AWUMEY, *Tierno Monénembo*, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁴² T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁴³ S. KODJO-GRANDVAUX, « Tierno Monénembo : « La France n'a jamais reconnu ses héros noirs » », s. d. (en ligne : <https://www.jeuneafrique.com/139541/culture/tierno-mon-nembo-la-france-n-a-jamais-reconnu-ses-h-ros-noirs/> ; consulté le 17 janvier 2022).

⁷⁴⁴ E. BREZAULT, « Entretien d'Eloïse Brezault avec Tierno Monénembo », *op. cit.*

⁷⁴⁵ P.-P. CELERIER, « Autour de Pelourinho. Entretien avec Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 113.

suscitent alors un salutaire retour sur soi, en forme de réparation. Il s'agit de rendre les peuples africains responsables pour leur permettre d'affronter en toute connaissance de cause ce passé qui les mine⁷⁴⁶.

Dans le cas de *Pelourinho*, il s'agit certes d'éveiller la mémoire des Africains, mais aussi et surtout celle de Brésiliens auxquels le roman est également adressé. Il devient clair après la mort d'Escritore/Africano que l'histoire dont il souhaite recoller les morceaux est tout aussi brésilienne qu'africaine. Il s'agit, somme toute, d'une mémoire partagée. Monénembo affirme à P. Pia-Célérier que son roman « permet de remonter le fleuve trop long de l'histoire africaine⁷⁴⁷ ». En effet, en explorant le legs de l'esclavage au Brésil, le romancier laisse de côté les plaies coloniales du continent africain pour reprendre une plaie plus ancienne, non moins africaine, mais située sur un territoire ultramarin. D'où l'intérêt de prêter sa voix à des personnages censés être directement affectés par cette plaie pour qu'eux les « traduisent » au mieux pour les lecteurs francophones.

Mais dans la perspective de la réception de son roman au Brésil, c'est plutôt le fleuve brésilien qu'il fait remonter. Supposés savoir à quoi s'attendre, les lecteurs sont invités à revisiter leur histoire coloniale sous un prisme pour le moins inhabituel, celui de l'Afrique et des Africains. Son point de vue « africain » nous parvient par le filtre d'une double narration homodiégétique qui met l'« identité brésilienne » au centre du jeu. Quoique focalisées sur des aspects distincts de cette identité, les voix de Leda et d'Innocencio sont saturées de représentations africanisées de l'espace brésilien et de tout ce qui est supposé caractériser l'identité nationale, à savoir la samba, le carnaval ou les religions de matrice africaine, entre autres représentations. Là aussi, l'univers fictionnel semble déjà traduit dans l'original, mais en regardant cette « traduction » de près, on note une différence notable au niveau de l'interprétation de ce Brésil de forte ascendance africaine.

En inversant les perspectives, Monénembo démultiplie les prismes d'analyse pour penser cette mémoire partagée. Faire du Brésil la matrice identitaire de l'Afrique implique de poser le regard non seulement sur les Africains et les représentations mythiques de leur continent, mais aussi sur les Brésiliens et leur rapport à l'Afrique, sur le mode dont ces représentations subsistent dans le langage, la religion et l'architecture du pays. En effet, ce « retour inversé » est d'autant plus original qu'il fournit aux lecteurs brésiliens des outils et des

⁷⁴⁶ C. DUCOURNAU, « La consécration à bas bruit d'un moissonneur de mémoire », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, p. 15-32, p. 29.

⁷⁴⁷ P.-P. CELERIER, « Autour de Pelourinho. Entretien avec Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 111.

points de vue inédits pour accéder à la construction historique et politique de l'« Afrique » et de l'« afrobrésilianité » qui en résulte.

Il n'est pas nécessaire de consulter l'œuvre de Verger comme nous l'avons fait pour induire le sens d'un mot comme *Relampago* : on sait qu'il s'agit d'un bateau naufragé uniquement en lisant le roman, en français ou en portugais. Il en va de même pour les autres référents analysés. Qu'on lise Saint-Georges-de-la-Mina ou São Jorge da Mina ; fort de Ouidah ou forte de Ouidá, on comprend parfaitement l'histoire de Ndindi-Grand-Orage qui y est associée (à en croire la légende). Cela dit, il est significatif que ces mots aient une dimension historique, vérifiable dans les archives, dans les travaux des historiens ou des ethnologues comme Pierre Verger. On peut ne pas aller jusque-là, ne pas trouver la source, chercher l'origine, l'essentiel est que cette quête demeure disponible à tout lecteur et à toute lectrice, où qu'ils soient.

Dans son entretien avec Monénembo, Cécile Van Den Avenne rapporte une question d'Anthony Mangeon sur les raisons l'ayant poussé à adresser certains récits à un destinataire étranger. Voici la réponse de l'écrivain :

Ce « tu » introduit une atmosphère de familiarité. Il n'y a pas cette distance que l'on trouve dans les romans du XIX^e siècle où l'on sait très bien que quelqu'un écrit, que c'est un écrivain devant sa feuille blanche. Ici, c'est comme si quelqu'un racontait quelque chose, comme une conversation privée au coin du café. Le lecteur n'est plus étranger au récit, il n'est plus étranger au personnage, c'est comme si lui-même avait des liens de parenté avec le personnage⁷⁴⁸

Dans le cas de *Pelourinho*, ce choix énonciatif permet d'inclure ces lecteurs dans le dialogue informel qu'il tisse avec les Brésiliens de son roman. Cette relation de parenté est d'autant plus symbolique au Brésil, où le public sera amené à (re)découvrir ses « liens de parenté » avec l'Afrique au fil de la lecture et du travail de mémoire qui en découle.

Mes personnages sont obsédés par la mémoire parce qu'ils vivent tous un passé lourd et insupportable, un passé difficile à porter sur les épaules. Ils savent bien qu'ils ne peuvent pas aller de l'avant sans avoir réglé ce passé⁷⁴⁹,

⁷⁴⁸ C. V. D. AVENNE, « "Il n'y a pas aventure plus improbable que la littérature" : entretien avec Tierno Monénembo », *op. cit.*, p. 125.

⁷⁴⁹ E. BREZAULT, « Entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », *op. cit.*

affirme-t-il dans son entretien à É. Brezault et on pense à ses personnages privés de mémoire, de passé, de généalogie. Comme l'esclavage a imposé une coupure avec l'Afrique, l'idée d'une ancestralité doit passer par le mythe et, dans ce domaine, il s'agit le plus souvent d'une image homogène d'un lieu original – « la grande termitière » – vers lequel les afro-descendants se tournent pour surmonter l'oppression raciale. Dans ce contexte, le fait d'étoffer son roman de références historiques peut relever d'une stratégie qui vise à donner des contours précis et « réalistes » à un souvenir qui reste vague ou restreint au domaine religieux. Monénembo répond ainsi à un besoin des Afro-brésiliens de connaître et de légitimer leur histoire. En glissant dans son récit des fragments des documents historiques, il nous invite à parcourir, à l'instar des narrateurs, un chemin vers l'appropriation de la mémoire afro-brésilienne. Les lecteurs brésiliens seraient alors les véritables destinataires d'un « message » transmis par l'auteur dûment représenté dans la fiction. Dans son entretien à C. Maucourant, il affirme que

[l]'écrivain est le messager d'après la mort, il ne peut pas être autrement. L'écrivain ne fait que constater la perte. Mais cette constatation est cruciale : elle invite à une nouvelle existence. À une renaissance en quelque sorte... Je ne pense pas que l'écrivain ait les moyens de changer le cours de l'histoire. Je ne pense pas que l'écrivain ait les moyens de guérir le peuple de ses maux. Mais il a le pouvoir de rendre ces maux supportables⁷⁵⁰.

Dans une certaine mesure, le message de Monénembo relève presque d'un cliché. On sait tous que l'Afrique et le Brésil trouvent leurs points de convergence dans un seul et même passé traumatique, celui de la traite et de l'esclavage. Néanmoins, dans un pays qui ne s'est jamais acquitté de sa dette envers les Afro-descendants, ce message devient politique, presque révolutionnaire : en l'énonçant, on reconnaît l'existence de cette dette que le mythe de la démocratie raciale a si bien camouflée. Le roman pourrait offrir une sorte de réparation envers le sujet historiquement dépossédé : au fur et à mesure qu'il le lit, il élabore de façon critique le passé de son pays en mettant l'Afrique (et toutes les mythifications qui viennent avec) au centre du jeu.

⁷⁵⁰ C. MAUCOURANT, « La fin du passé et le germe problématique de l'avenir. Tierno Monénembo, entretien avec Clémence Maucourant, CIEF, en Sorbonne, 6 avril 2008 », *op. cit.*, p. 451.

Chapitre 3. L’Afrique déroutante de *Verre Cassé* : le leurre de la tradition orale

Tandis que dans *Pelourinho* l’intertextualité ouvre la voie à une élaboration identitaire (je suis Noir parce que mes ancêtres sont venus d’Afrique comme esclaves), dans *Verre Cassé* l’usage de cette stratégie discursive va presque en sens inverse. Le récit congolais tourne aussi autour des problématiques des peuples opprimés, relégués aux périphéries du « Sud », mais au lieu d’établir une (autre) « vérité » pour réaliser un travail de mémoire comme le fait Monénembo, Mabanckou brouille en quelque sorte la mémoire historique, en mêlant dans son récit toutes sortes de discours, de styles et de registres.

Selon Justin Bisanswa, « en dépit de son caractère mouvant et fugace, intempestif et sommaire, [sa fiction] amuse et déroute ceux qui la tiennent trop exclusivement pour des textes légers⁷⁵¹ ». On appréhende cette ressource du rire dès les premières lignes du roman quand, avec une touche de sarcasme, l’auteur fait appel à la « tradition orale », ce lieu commun auquel la critique a souvent réduit les littératures africaines. L’Escargot Entêté prend d’emblée ses distances en demandant au narrateur de faire un registre écrit de la mémoire de son bar :

il a ajouté que les gens de ce pays n’avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l’époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l’heure était désormais à l’écrit parce que c’est ce qui reste, la parole c’est de la fumée noire, du pipi du chat sauvage, le patron du Crédit a voyagé n’aime pas les formules toutes faites du genre « en Afrique quand un vieillard meurt, c’est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu’il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt : « *ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n’ai confiance qu’en ce qui est écrit*⁷⁵² »

La « formule toute faite » dont il est question ici provient d’un célèbre discours qu’Amadou Hampâté Bâ prononça lors d’un conseil de l’Unesco tenu le 1^{er} décembre 1960 ; elle est devenue depuis une sorte d’adage populaire. Représentant la délégation du Mali qui venait d’intégrer l’organisation en tant que pays indépendant, l’ethnologue affirmait à cette occasion que

⁷⁵¹ J. K. BISANSWA, « Petites sociologies de la déviance et des « gradins sociaux » chez Alain Mabanckou », *op. cit.*, p. 20.

⁷⁵² A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 11, 12.

notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse, et de la pêche, notre agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité⁷⁵³.

A. Hampâté Bâ considérait la tradition orale comme la force motrice des cultures africaines. C'est pourquoi il comparait les traditionalistes africains – ceux qui transmettent les histoires, les mythes et les sciences d'un peuple d'une génération à l'autre – aux livres en Occident. C'était là une manière de montrer que les sociétés orales ne sont inférieures en rien à celles où l'écriture prédomine comme l'Occident l'a fait croire lors de différentes colonisations. À ce moment-là, l'oralité jouait déjà un rôle important dans la première génération d'écrivains africains⁷⁵⁴. Selon Bernard Mouralis, pour tous ces écrivains, revendiquer ce concept reflétait

une volonté de redonner sa place à la culture africaine, de contribuer à sa défense et à son illustration et de produire ainsi un discours qui puisse se substituer à celui que l'Europe tenait depuis des siècles sur l'Afrique et ses sociétés⁷⁵⁵.

Si le recueil de récits oraux permettait de « défendre » l'Afrique et ses cultures dans la littérature, il faut dire que les écrivains qui procédaient ainsi ne sont pas partis de rien. Pour comprendre la construction d'une identité africaine essentiellement orale, il faudrait remonter aux recherches ethnographiques de l'époque coloniale, où le conte devient le genre privilégié des rapporteurs au détriment d'autres genres oubliés. L'expression de l'oralité y était conditionnée à une représentation mythique de l'animisme, des langues autochtones et de la littérature orale. Cette préférence des Européens pour les langues et les littératures « orales » doit être comprise, toujours selon B. Mouralis, comme une stratégie politique menée par l'État pour connaître les cultures des peuples assiégés afin de mieux les dominer⁷⁵⁶.

⁷⁵³ A. HAMPATE BA, *Discours d'Amadou Hampâté Bâ à la commission Afrique de l'UNESCO*, Paris, Unesco, 1960, 43:47.

⁷⁵⁴ « Tout le monde s'accorde-t-il pour admettre que le capital initial constitué par le corpus de la littérature orale a joué un rôle considérable dans l'entrée en littérature des écrivains africains, notamment ceux de la première génération », affirme, par exemple, Jacques Chevrier. J. CHEVRIER, *Littératures francophones d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁵⁵ B. MOURALIS, « Littératures africaines, Oral, Savoir », *op. cit.*

⁷⁵⁶ « Dès lors, le colonisateur peut fonder sa légitimité politique et scientifique en se présentant comme celui qui a pour mission de révéler aux Africains la véritable Afrique et de la conserver identique à elle-même contre les assauts des cultures étrangères ». *Id.*

Conditionnée par ce regard colonial (particulièrement français), l'oralité sera peu à peu regardée par la critique littéraire tantôt comme l'héritage de genres oraux propres aux sociétés précoloniales, tantôt comme l'instrument de mise en tension de deux conceptions de monde, l'Occident écrit et l'Afrique orale. Il ne faut pas chercher très loin ce regard ethnocentrique historiquement adressé aux littératures africaines, *Verre Cassé* en fournit un bon exemple. Jean-Louis Cornille et Julie Ramilison considèrent l'oralité du roman comme le produit d'« une verve truculente héritée de la tradition orale africaine qui fait songer à une conversation à bâtons rompus, telle qu'on peut en mener dans un bistrot⁷⁵⁷ ». Ils reconnaissent l'inspiration célinienne de la plume de l'auteur (l'étude en question se nomme « Céline au Congo »), mais ne manquent pas de la placer aussi dans la « tradition orale africaine ». Dans cette même perspective, Abel Kouvouama compare l'écriture en une seule phrase du roman au « souffle propre au conteur⁷⁵⁸ », tout comme Tatiana Cescutti : « l'écrivain Verre Cassé récupère le discours réaliste du conteur ou du griot⁷⁵⁹ », affirme-t-elle, en tenant les procédures qui oralisent le texte comme typiques d'un genre de littérature orale de l'Afrique⁷⁶⁰. T. Cescutti va jusqu'à dire que le rythme oralisé du récit reproduit le « son du tam-tam ou à la cadence des chants cérémoniels africains qui s'adressent à l'ensemble de la communauté⁷⁶¹ ».

Sur les traces de Ferdinand Céline

Verre Cassé est de fait un roman « oral ». À l'instar d'Ahmadou Kourouma – mais à quelques différences près, puisque ce dernier reproduisait le malinké dans son écriture alors

⁷⁵⁷ J.-L. CORNILLE et J. RAMILISON, « Céline au Congo », *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 54, n° 1, 2017, p. 129-141, p. 132.

⁷⁵⁸ A. KOUVOUAMA, « Verre Cassé ou les figures de la transgression : de l'inspiration musicale à la production littéraire », *Études de lettres : bulletin de la Société des études de lettres*, n° 279, 2008, p. 119-132, p. 129.

⁷⁵⁹T. CESCUTTI, « Verre Cassé d'Alain Mabanckou: entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle », *Laboratorio critico*, vol. 1, n° 2, 2012, p. 1-8, p. 2.

⁷⁶⁰ Selon la chercheuse, la proximité du narrateur avec le public, les anaphores – « y aurait plus » ; « il paraît même », par exemple –, ou bien les accumulations dont il se sert abondamment dans sa narration, sont autant d'éléments propres aux leçons de morale des contes africains : « [...] pour matérialiser la narration orale dans l'espace du roman, l'auteur recourt à d'autres procédés, typiques d'une oralité connotée plus précisément comme africaine », affirme-t-elle. *Id.*, p. 3.

⁷⁶¹ *Id.*, p. 4.

que notre auteur fait peu de place à d'autres langues –, Mabanckou oralise son écriture par de nombreuses tournures propres au registre oral (« hein », « donc », « voyons », « puis » sont autant d'embrayeurs de la voix narrative). Cela dit, il suffit de survoler quelques pages pour noter que le français qui en résulte ne traduit pas une « vision de monde africaine », pas plus qu'il ne répond à une « nécessité tant esthétique qu'identitaire⁷⁶² » de dire l'Afrique comme la critique a pu le suggérer. Au contraire, par un processus de mise en abyme, l'oralité africaine telle que la concevait Hampâté Bâ fait l'objet d'une déconstruction à part entière : « *ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries* », affirme l'Escargot Entêté avec ironie.

De quelle oralité s'agit-il alors, puisqu'elle n'est pas tributaire de l'Afrique traditionnelle ? En écrivant dans son cahier comme s'il nous parlait, à nous les lecteurs, Verre Cassé s'inscrit dans un mouvement de rejet de conventions esthétiques et stylistiques inauguré par L. -F. Céline au XX^e siècle. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu ouvrait son récit avec un célèbre « ça a débuté comme ça » ; le narrateur de *Verre Cassé* le fait, lui, avec « disons que », une formule typique de la communication orale qui se répète à longueur de récit. Ces marques d'énonciation nous donnent l'impression (ou l'illusion) qu'on entend parler les personnages comme on entendrait des voix dans les rues, dans les bars ou les bistrot. « [U]ne oralité de connotation⁷⁶³ » car « l'unité à saisir est celle, dynamique, d'une voix qui parle⁷⁶⁴ », écrit Henri Godard à propos de Céline ; et l'on peut aussi associer Mabanckou au commentaire.

Avant d'explorer ce dialogue en détails, revenons sur la discussion au sujet de la tradition orale, cette fois à partir de la traduction :

acrescentou que as pessoas deste país não ligavam para a conservação da memória, que a época das histórias que a avó enferma contava tinha acabado, que a hora agora era a da escrita porque é o que fica; as palavras são fumaça negra, xixi de gato selvagem, o patrão do Crédito acabou não gosta das fórmulas prontas tipo “Na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que queima”, e, quando ele escuta esse clichê bem desenvolvido, fica mais do que ofendido e lança logo “depende de qual velho, parem então com essas besteiras, só acredito no que está escrito⁷⁶⁵”,

⁷⁶² *Id.*, p. 8.

⁷⁶³ H. GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 2014, p. 56.

⁷⁶⁴ « Son but est de se donner une langue qui, écrite, donne l'impression d'être celle que parlent les Français, plus spécialement quand ils ne sont pas passés par le lycée. [...] Il vise à se faire reconnaître le mérite double et contradictoire d'un style, donc d'une forme écrite, que nous lisons, et d'une parole, que nous entendrions ». *Id.*, p. 43 et p. 55.

⁷⁶⁵ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 9.

La portée ironique de la plume de Mabanckou se mesure ici à la réception du concept de tradition orale au Brésil. La formule d'Hampâté Bâ ne pose pas de problèmes de traduction, grâce notamment à la publication de son œuvre en portugais : *Amkoullel, L'enfant peul* (1991), ses mémoires, a été traduit en 2003 par Xina Smith Vasconcelos (Pallas) : *Amkoullel, O menino fula* ; l'essai « La tradition vivante », paru dans l'*Histoire générale de l'Afrique* (1980), un ouvrage collectif organisé par l'Unesco, a été traduit en 2010 avec le reste du livre. Nous avons vu que la production écrite d'Hampâté Bâ démantèle épistémologiquement la supériorité culturelle dont l'Occident (l'Europe) s'est vanté, d'où son ample réception et diffusion au Brésil. Cette production permet de faire une place aux cultures noires historiquement supprimées des représentations nationales. Autrement dit, l'importance qu'il accorde à la tradition orale produit des échos dans la construction d'une « brésilianité » qui se revendique (aussi) africaine au XX^e siècle. Il était alors pertinent de montrer que les cultures orales « brésiliennes » n'étaient pas que tributaires de l'Europe, mais aussi et surtout des peuples africains.

Dans une étude sur le legs d'Hampâté Bâ dans les africanismes au Brésil, on relie, par exemple, la fonction du griot des sociétés traditionnelles à celle du maître de *capoeira*, au sens où ce dernier transmettrait, lui aussi, des valeurs et des traditions aux danseurs en formation :

Nos maîtres et maîtresses sont des passeurs d'histoires vivantes et de culture de notre peuple et de plusieurs pays de l'Afrique, notre mère-patrie [...] nos maîtres de *capoeira angola* détiennent des savoirs traditionnels plus profonds grâce à des années d'expérience⁷⁶⁶

L'idée qui ressort ici est celle d'une Afrique authentique et originaire, porteuse de valeurs différentielles pour les Afro-descendants. Tout est dit dans le passage : cette « mère-patrie » est le berceau de notre « brésilianité », la source des « savoirs traditionnels profonds » dispersés, entre autres figures symboliques, par les maîtres de *capoeira*. Ainsi, la tradition orale typiquement africaine que l'Occident a construit aurait tendance à se voir renforcée au Brésil, en réponse à la politique de blanchiment (l'effacement de la composante noire dans l'identité

⁷⁶⁶ Dans l'original : « Nossos mestres e mestras são transmissores de estórias vivas e de cultura do nosso povo e de diversos países da África, nossa terra mãe [...] nossos mestres de capoeira angola são pessoas que detêm conhecimentos tradicionais mais profundos, devido a anos de experiências vivenciadas. » C. de O. da SILVA, M. E. M. da SILVA et R. F. da SILVA, « Oralidade e filosofia tradicional africana: conceitos de Hampaté Bâ e influências nas africanidades brasileiras », dans J. G. Vasconcelos, B. G. N. Mota et C. Brandenburg (éd.), *Filosofia, cultura e educação*, Fortaleza, UFC, 2014, p. 29-43, p. 37-38.

nationale) depuis le XIX^e siècle. Sur l'esthétique de l'oralité dans les arts afro-diasporiques, Pascal Kaky affirme :

Ces genres littéraires devinrent pour les Africains arrivés en condition d'esclaves et leurs descendants les armes les plus utilisées comme moyen de négociation, de revendication mais aussi d'affirmation d'identités et de lutte pour la conquête de la liberté et l'égalité dans leurs sociétés respectives depuis des temps immémoriaux⁷⁶⁷.

Cette construction mythique de l'oralité viendrait combler le besoin de l'Afro-brésilien historiquement exclu des lieux de pouvoir, légitimant un héritage que les discours sociaux ont stigmatisé de plusieurs points de vue. Il faut tenir compte de cette conjoncture politique pour comprendre pourquoi il existe au Brésil autant d'études sur l'oralité intrinsèque aux littératures africaines, mais rares sont celles qui interrogent les fondements de cette même construction comme c'est le cas dans l'aire francophone. Ainsi, dans le contexte brésilien, relativiser ou interroger les fondements de la tradition orale tel que le fait Mabanckou est une démarche qui a toute sa raison d'être. Pour des raisons historiques liées au manque de représentation des peuples noirs dans les arts du pays, il y a une demande croissante du public brésilien pour une littérature « typiquement » africaine, dans une perspective parfois essentialiste. En réduisant la formule d'Hampâté Bâ à une « formule toute faite », l'Escargot Entêté aide à rompre avec ces façons d'envisager l'Afrique depuis le Brésil. Dans sa dimension désacralisante, son discours interroge l'image d'une mère mythique, sacrée, historiquement reconstituée par la diaspora.

Revenons sur la figure de L'Imprimeur pour penser le travail de déconstruction des identités réalisé par Mabanckou. Durant son séjour en France, ce personnage a rencontré les parents de sa femme « qui ne sont pas racistes parce qu'ils votaient toujours pour le Parti communiste aux municipales et aux régionales, ou pour les Verts lors des présidentielles⁷⁶⁸ ». Ainsi, pour nous présenter ses beaux-parents vosgiens, il rapporte leurs paroles avec tant d'exactitude que nous avons l'impression de les entendre. L'enchevêtrement de discours permet ici de reconnaître de près (dans l'énonciation même des parents de Céline) les mécanismes qu'en France on utilise pour nier en bonne conscience son propre racisme. Dire qu'on n'est pas raciste parce qu'on vote à gauche équivaut à dire qu'on n'est pas raciste parce qu'on a des amis

⁷⁶⁷ A. PASCAL KALY, « Les Littératures Négro-Africaines et la Lutte pour l'Auto-affirmation dans les Amériques », dans É. Eadie (éd.), *L'esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle : les héritages*, Perpignan [Fort-de-France], Presses universitaires de Perpignan & Association Dodine, 2011, p. 31-47, p. 33.

⁷⁶⁸ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 71.

noirs ou arabes, comme si le racisme ne relevait pas d'un complexe processus historique qui fonde les mentalités et organise les relations sociales, mais d'une attitude individuelle dont protège le vote à gauche. En outre, le choix précis de voter pour les Verts à la présidentielle (et non pour le parti communiste comme aux élections municipales et régionales) n'est pas gratuit : on est progressiste parce qu'on vote à gauche, mais avec modération ; on bannit et réfute le racisme à un premier niveau du discours, mais on le reproduit malgré soi dans le langage. Bref, c'est tout un portrait social que Mabanckou dresse sans pitié, appréciable si l'on est un tant soit peu familiarisé avec le système politique en France.

Parce qu'ils méconnaissent ce système, les lecteurs de *Copo Quebrado* ne pourront pas percevoir les discours sociaux du sous-texte français, à travers ces propos des parents de Céline : « não são racistas porque eles votavam sempre no Partido comunista nas eleições municipais e regionais, ou no Partido verde nas presidenciais⁷⁶⁹ ». Pourtant, en dépit de ces pertes, une dimension de l'ironie résiste dans la traduction, grâce au maintien de la distanciation discursive du personnage. L'Imprimeur ne critique pas ouvertement ce discours, mais en le rapportant au style indirect, il s'en distancie, comme pour montrer sa dimension socialement fabriquée. Cette distanciation est bien évidemment relative. Elle peut s'opérer à l'intérieur de son propre discours, lorsqu'il endosse des stéréotypes de la France postcoloniale. Aux lecteurs visés incombe la tâche d'interpréter cette ironie dans le contexte brésilien, à la lumière du racisme structural qui régit les relations de pouvoir dans le pays. Observons la suite de la scène où, après les éloges, les beaux-parents de L'Imprimeur se tournent vers le continent africain :

et ils ont dit aussi qu'ils aimaient l'Afrique profonde, l'Afrique authentique, l'Afrique mystérieuse, la brousse, la terre rouge, les animaux sauvages qui gambadent dans de vastes espaces, ils ont ajouté que c'étaient les imbéciles qui croyaient que l'Afrique noire était mal partie ou que l'Afrique refusait le développement, et ils se sont excusés des erreurs de l'Histoire, notamment de la traite négrière, de la colonisation, des heurts des indépendances et toutes les conneries de ce genre dont certains Nègres intégristes ont fait leur principal fonds de commerce, moi j'avais pas voulu me lancer dans ces débats poussiéreux, je leur ai fait comprendre que les trucs du passé c'était pas mon affaire⁷⁷⁰

Comme la « tradition orale », l'Afrique « profonde », « authentique » et « mystérieuse » est une projection occidentale dont témoignent les récits de voyage coloniaux. Il est d'autant plus ironique que les parents « non racistes » de Céline s'approprient cette vision

⁷⁶⁹ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit.

⁷⁷⁰ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 72.

ethnocentrique du continent pour manifester leur sympathie envers leur futur gendre. Ils incarnent à ce titre la condescendance européenne vis-à-vis des peuples colonisés. En mettant la traite et la colonisation au compte des « erreurs de l'Histoire », ils relativisent les atrocités commises par les Européens en Afrique (et ailleurs), et répètent dans leur langage la même violence coloniale qu'à un certain niveau de leur discours ils condamnent. À vrai dire, moins que de savoir qui les énonce, l'enjeu ici est de montrer que ces discours existent et « font » quelque chose dans la société. Selon Justin Bisanswa, les discours mis en scène dans *Verre Cassé* tissent les rapports de force de la société :

[l]a socialité, qui semble donc opérer en sourdine, chez Mabanckou, se lit à travers un discours second. Elle recourt à un discours indirect, qui dit toujours autre chose que ce qu'il semble dire. La distinction y occupe une place centrale. En ce sens, la fiction traduit la machinerie sociale et souligne, avec insistance et beaucoup de dérision, les féroces et sournois rapports de domination⁷⁷¹.

Les excuses cyniques formulées par une série de clichés identitaires sont autant d'éléments qui éveillent l'esprit critique de lecteurs implicites, francophones, familiers qu'ils doivent être des discours qui renient et renforcent tout à la fois le racisme et le poids de la colonisation en France. Mais qu'en est-il de ceux situés au Brésil ? Quelles lectures peut-on en faire dans une société régie par un autre système politique et surtout par une toute autre logique (post)coloniale, où le racisme prend historiquement d'autres formes et d'autres significations ? Observons le passage traduit pour penser ce « transfert » :

e disseram também que amavam a África profunda, a África autêntica, a África misteriosa, a selva, a terra roxa, os animais selvagens que brincam nos vastos espaços, acrescentaram que eram os imbecis que acreditavam que a África negra tinha dado errado ou que a África se recusava a se desenvolver, e se desculparam pelos erros da História, sobretudo o tráfico de escravos, a colonização, o choque das independências e todas as idiotices desse tipo com as quais alguns Negros integristas fizeram seus principais patrimônios, eu não quis entrar nesses debates antigos, os fiz entender que as coisas do passado não eram pra mim⁷⁷²

Comme dans l'original, ici aussi, l'image d'une Afrique « pure » est peu à peu vidée de son sens. Or l'idée de montrer les limites d'une telle représentation aiderait les lecteurs à

⁷⁷¹ J. K. BISANSWA, « Petites sociologies de la déviance et des « gradins sociaux » chez Alain Mabanckou », *op. cit.*, p. 22.

⁷⁷² A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 51.

prendre du recul pour envisager la construction des identités (« africaines » ou « brésiliennes »). Il ne s'agit pas de deshistoriciser le racisme en soustrayant du débat l'histoire et les expériences des Africains de la diaspora afro-brésilienne, mais au contraire, de confronter des historicités, en y ajoutant une voix dissonante, qui propose une autre lecture de la tradition africaine, de la colonisation et des rapports de pouvoir.

Comme Monénembo, Mabanckou fait appel à l'Histoire, mais pour tourner en ridicule les discours paternalistes tenus par des Européens qui voient toujours les Africains dans le prisme de la colonisation. On comprend alors l'ironie des citations « cachées » dans l'extrait, d'abord à *L'Afrique noire est mal partie* (1962), ouvrage dans lequel l'agronome René Dumont décrit les problèmes alimentaires du continent au lendemain des indépendances ; puis à *Et si l'Afrique refusait le développement* (1961), où Axelle Kabou considère les « mentalités africaines » (des classes dominantes) comme le véritable obstacle au développement du continent. Ainsi, tandis que dans *Pelourinho* l'intertextualité (Verger) réinvente un discours nouveau sur la mémoire de la traite et de l'esclavage, dans *Verre Cassé*, ce même procédé créé une sorte de contre-discours de la mémoire, problématisant l'anachronisme des discours contemporains tournés vers le passé.

L'appropriation des discours paternalistes de L'Imprimeur semble être rendue difficile dans la traduction, d'autant qu'aucun essai cité n'a été traduit en portugais. Cela dit, le personnage appelle la traite et l'esclavage des « conneries » du passé ravivées par des « Nègres intégristes », un traitement pour le moins provoquant pour un certain lectorat qui s'attend à retrouver dans un roman « africain », l'Afrique « profonde », en proie à son histoire douloureuse de dépossession. De ce point de vue, la réception brésilienne du roman viendra brouiller les certitudes et la mémoire historique de ce lectorat, ajoutant une touche de complexité à l'élaboration des identités, un processus jamais tout à fait achevé.

Voici un autre passage où Mabanckou prend ses distances avec les discours idéologiques sur l'Afrique, tout en se les appropriant sournoisement par la voix de son personnage. Sur le travail qu'il exerce en France, L'Imprimeur affirme :

et même que j'embauchais pas que les Nègres parce que, entre nous soit dit, Verre Cassé, y a pas que les Nègres dans la vie, merde alors, y a aussi les autres races, les Nègres n'ont pas le monopole de la misère, du chômage, j'embauchais aussi des Blancs misérables, chômeurs, des Jaunes et tout et tout, je les mélangeais, c'est pour te dire que je n'étais pas n'importe qui et que c'est pas n'importe quels Nègres qui pouvaient embaucher comme ça les Blancs qui les ont quand même colonisés, christianisés, foutus dans les cales des navires, flagellés, piétinés, des Blancs qui ont brûlé leurs dieux, des Blancs qui ont anéanti

leurs rebelles, rasé leurs empires, j'embauchais donc les Blancs, les Jaunes et tout et tout, et je les mélangeais avec les autres damnés de la Terre⁷⁷³

L'ouvrage cité à la fin, *Les Damnés de la Terre* (1961), peut être lu comme la suite des réflexions que Frantz Fanon élabore presque dix ans avant dans *Peau noire, masques blancs*. L'auteur y développe les conséquences de l'asservissement chez le sujet colonisé (l'être psychique) dans le contexte de la guerre d'Algérie. Là encore, en le citant, Mabanckou relie la violence coloniale que Fanon décrit dans son essai à celles de la « postcolonialité » incarnées par son personnage. C'est comme s'il actualisait Fanon en notre époque, à la lumière de la modernité, y compris dans les pays développés et leur lot de « damnés de la terre » composé d'immigrants touchés par la précarité, le chômage et la misère.

Fanon s'attaque aux ressorts psychiques de la colonisation, rappelant qu'aux yeux du colon, le colonisé est un indigent. « Les coutumes du colonisé, ses traditions, ses mythes, surtout ses mythes, sont la marque même de cette indigence, de cette dépravation constitutionnelle⁷⁷⁴ », affirme-t-il. En parlant de la religion chrétienne, il précise :

Elle n'appelle pas l'homme colonisé dans la voie de Dieu mais bien dans la voie du Blanc, dans la voie du maître, dans la voie de l'opresseur. Et comme on le sait, dans cette histoire il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus⁷⁷⁵.

Mabanckou reprend les propos de Fanon avec un cynisme qui change complètement leurs sens. Au lieu de critiquer le colonialisme comme le théoricien martiniquais, il fait du colonialisme et de sa critique une caricature. Lorsque L'Imprimeur affirme que les Nègres ont été « colonisés, christianisés, foutus dans les cales des navires, flagellés, piétinés » par les Blancs et, en même temps, il se vante de les embaucher, il incarne l'aliénation coloniale analysée par Fanon. Observons maintenant ces effets dans la perspective de la traduction :

e ainda era eu quem não contratava só Negros porque, cá entre nós, não há apenas os Negros na vida, que merda, tem também as outras raças, os Negros não tem o monopólio da miséria, do desemprego, eu contratava também Brancos miseráveis, desempregados, Amarelos e tudo o mais, eu os misturava, é para te contar que eu não era qualquer um e que não são quaisquer Negros que podem contratar assim os Brancos que apesar de tudo os

⁷⁷³ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 67.

⁷⁷⁴ F. FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961, p. 45.

⁷⁷⁵ *Id.*, p. 45.

colonizaram, cristianizaram, os foderam nas docas dos navios, os flagelaram, pisaram, Brancos que queimaram seus deuses, Brancos que aniquilaram seus rebeldes, arrasaram seus impérios, eu contratava então os Brancos, os Amarelos e tudo o mais, e os misturava com os outros condenados da Terra⁷⁷⁶.

Mabanckou joue ici avec les récits et les discours critiques tenus sur une histoire douloureuse, revisitée et revendiquée au Brésil. *Les Damnés de la terre* y a connu deux traductions : l'une en 1968 par José Laurêncio de Melo (Civilização Brasileira) ; l'autre en 2005 par Enilce Albergaria Rocha et Lucy Magalhães (UFJF). Compte tenu de l'ample réception de Fanon dans les études sur la race au Brésil⁷⁷⁷, il est aisé de comprendre la référence à *Os Condenados da terra* et le détournement qui s'en suit ; les lecteurs seront ainsi en mesure d'interpréter de façon critique les identités en jeu dans le passage. Quels discours sont-ils viables pour penser la traite et l'esclavage, ces processus historiques à la source de nos tensions raciales ? C'est la question que la lecture de *Copo Quebrado* permet de relancer au Brésil.

Parce qu'il traite des sujets graves de sa société avec une apparente légèreté, Mabanckou nous fait penser à l'écriture de L. -F. Céline, auteur qui dresse, lui aussi par le rire, le tableau des mentalités d'une époque et d'une société données. Comme Céline, Mabanckou s'accroche au langage, il en fait son véritable instrument d'analyse, l'arme de pouvoir pour exposer les ressorts (post)coloniaux de nos sociétés. L'usage d'une langue décontractée et populaire permet aux deux auteurs de désamorcer le sérieux et de déclencher en même temps le rire et la réflexion. L'auteur de *Voyage au bout de la nuit* (1932) et de *Mort à crédit* (1936) fut en effet le premier à avoir adopté une langue faite de mots que la société a durant des siècles ignoré ou cantonné à des usages bien délimités. « Dans le choix de cette langue, choix intégral, ni annoncé ni excusé, et maintenu jusqu'à la dernière ligne du roman, il y avait la transgression d'un tabou⁷⁷⁸ », affirme Henri Godard.

L'écrivain inaugure un langage réellement oralisé, « populaire » ou « spontané » dans le récit, hors des dialogues, sans guillemets ni italiques. Avant Céline, les auteurs cherchaient à bien se démarquer de leurs personnages, restreignant les formes orales de leurs fictions aux seuls dialogues. Dans son écriture, le registre familier envahit toute l'énonciation narrative pour devenir la langue même du narrateur (et de l'œuvre entière). Selon H. Godard, l'auteur français aurait « libéré la langue de ses entraves grammaticales en l'ouvrant à des formes populaires

⁷⁷⁶ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷⁷ Cf. p. 250 de cette thèse.

⁷⁷⁸ H. GODARD, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 33-34.

habituellement refoulées – notamment par le recours à l’argot⁷⁷⁹ ». Par la mise en scène de l’oralité, Céline construit toute une critique des institutions sociales, de la guerre et des nationalismes qui la sous-tendent. Observons par exemple le dialogue entre Bardamu et son camarade Arthur Ganate au tout début de *Voyage au bout de la nuit* :

La race, ce que t’appelles comme ça, c’est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C’est ça la France et puis c’est ça les Français⁷⁸⁰

Le narrateur s’adresse à celui qui s’apprête à partir à la guerre pour défendre « la plus belle race du monde⁷⁸¹ ». Ses paroles ne manquent pas d’humour : entre les deux guerres, l’idée de race et de nation battait son plein ; la France incarnait l’idéal d’une nation singulière fièrement représentée sous la devise « Liberté, égalité, fraternité » inscrite au fronton des édifices publics. Or cette France exaltée est ici réduite au néant, pire, à un « grand ramassis de miteux », entre autres attributs insignifiants et dégradants comme « chassieux », « puceaux » et « transis ». Il y a dans ce lexique à connotation rabaissante une critique virulente de l’identité française qui, à l’instar de la « tradition africaine », est une construction sociale, historique et politique ayant servi à des fins précises.

La critique francophone s’est déjà penchée sur la présence de Céline dans les littératures francophones (antillaises et africaines), et dans l’œuvre de Mabanckou en particulier. Nous avons déjà cité Jean-Louis Cornille et Julie Ramilison dont les travaux portent sur l’héritage célinien chez Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou, en passant par Daniel Biyaoula, le premier écrivain congolais à avoir de fait trempé sa plume dans une esthétique proprement célinienne. D’après les chercheurs, contrairement à son compatriote, Mabanckou restreint l’intertextualité avec Céline à une imitation du style :

[...] on dira donc de Biyaoula qu’il a été ce chaînon manquant entre l’œuvre de Céline et les romans d’Alain Mabanckou, dont le moindre mérite n’est pas d’avoir réussi, par-delà

⁷⁷⁹ « Une part du plaisir qu’il nous donne tient à ces choix, c’est-à-dire à tous les mots et à tous les tours négligés jusqu’à lui qu’il fait entrer de plein droit dans une œuvre de haute visée, mais aussi à tous ceux dont il les entoure, puisés à toutes les époques et à tous les domaines de la langue. Si l’une des fonctions de la littérature est bien de nous faire jouir de notre langue, c’est d’abord à ce titre que Céline mérite la place qui lui est désormais reconnue. » *Id.*, p. 29-30.

⁷⁸⁰ L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 8.

⁷⁸¹ *Id.*, p. 8.

les emprunts de son compatriote, à jouer avec celle-ci sans s'enliser dans les thèmes surannés qu'elle colporte⁷⁸² ».

Dans son étude sur l'intertextualité dans *Verre Cassé*, Durant Guiziu estime aussi que la présence de Céline chez Mabanckou est surtout stylistique, et va jusqu'à voir du pastiche dans son écriture :

l'hypotexte célinien s'active davantage au niveau du style (du registre de langue, choix du vocabulaire, vulgarité des propos qui sortent de la bouche du protagoniste) et relève donc du pastiche⁷⁸³,

Dans ses travaux sur la « migration⁷⁸⁴ » de Céline chez Mabanckou, Suzanne Lafont estime que « [l]es ressorts caractéristiques de son écriture [...] prennent leur source : effet d'oralité, sens de la cadence, goût du cocasse et de la démesure⁷⁸⁵ ». Dans *Verre Cassé*, la chercheuse identifie trois instances par lesquelles s'opère cette migration : le personnage de Céline⁷⁸⁶, son amant prénommé Ferdinand et, enfin, L'Imprimeur, les majuscules indiquant sa fonction dans « l'artisanat des lettres⁷⁸⁷ ». C'est en effet sur ce dernier que le grotesque et la dépravation propres à Céline deviennent le plus visibles. À ce titre, ses remarques sur les « Nègres » de Paris font écho au séjour africain de Bardamu : « en boutique, on les reconnaissait

⁷⁸² J.-L. CORNILLE et J. RAMILISON, « Céline au Congo », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸³ N. d. A. : « À travers le pastiche, l'auteur renouvelle la création de l'œuvre empruntée et la contre-fait pour servir aux fins qui sont les siennes dans son propre roman. On retrouve ailleurs ce même registre vulgaire qui détourne la citation d'un titre de roman de Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*. *Verre Cassé* détourne le sens du texte originel en incorporant le juron, un exemple de l'emploi carnavalesque du sous-texte : "Tu peux le faire avec un bout de bois, bordel de Dieu" (il s'agit d'un personnage qui se voit sommé de ramasser ses excréments après une défécation dans la rue) ». M.-C. DURAND GUIZIOU, « L'Effet palimpseste dans "Verre Cassé" d'Alain Mabanckou », *Écrire au-delà des limites*, n° 2, 2006, p. 31-48, p. 43.

⁷⁸⁴ Par « migration » S. Lafont comprend la reprise d'un auteur sous la forme d'un personnage, dans un processus de « transfictionnalité ». : « En migrant d'une fiction à une autre, il transporte avec lui les éléments de son univers et certaines de ses caractéristiques ; il peut subir l'effet en retour de son inscription dans une autre fiction et en demeurer marqué dans l'esprit de ses lecteurs. La migration peut alors servir de révélateur sur l'œuvre, l'auteur, sa place dans notre mémoire et notre imaginaire patrimonial. » S. LAFONT, « Droit de poursuite. Imaginaire patrimonial et présence de Céline dans *Verre Cassé* », 28 août 2015 (en ligne : <https://suzanne-lafont-droit-de-poursuite.jimdosite.com/> ; consulté le 8 décembre 2021)

⁷⁸⁵ S. LAFONT, « Migrations patrimoniales : Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », *Études littéraires africaines*, n° 40, 2015, p. 125-140, p. 133.

⁷⁸⁶ Selon S. Lafont, en décrivant son personnage comme une « Vendéenne bien foutue du derrière comme une vraie Nègresse du pays » Mabanckou met à jour dans son roman les tares et les perversités de Bardamu qui appelle, lors de ses remémorations amoureuses, la « petite fiente de Lola » et la « garce de Musyne ». *Id.*, p. 139.

⁷⁸⁷ *Id.*, p. 138.

les commis nègres à ce qu'ils engueulaient passionnément les autres Noirs⁷⁸⁸ », lit-on dans *Voyage au bout de la nuit*.

En nous offrant d'autres exemples de ce type de rapprochement, S. Lafont soutient que Mabanckou « renchérit même sur son racisme, ses outrances, sa théâtralité⁷⁸⁹ », tout comme le font Patrick Modiano et Patrice Nganang dans leurs fictions respectives. Le but d'une telle surenchère, qu'elle interprète comme « l'éloge paradoxal d'un de ses aspects les moins corrects », serait de réaliser une « poursuite », une forme de justice ou de « correction vengeresse⁷⁹⁰ » :

En plaçant des propos mal pensants dans la bouche de cet Imprimeur en rupture de ban avec la communauté noire, les nationalistes de droite et les anticolonialistes de gauche [...], Mabanckou reprend un geste célinien qui est de se mettre en porte-à-faux avec toutes les communautés qui pourraient se réclamer de lui, littéraires ou idéologiques, et, par là-même, de se rendre disponible à toute reprise sauvage du bien culturel qu'il représente⁷⁹¹.

Il ne faut pas oublier qu'en faisant un usage abusif de clichés et de stéréotypes, c'est le langage que Mabanckou met en jeu avant tout. Le langage, nous rappelle Y. Clavaron, « ne représente pas seulement le monde, mais il le constitue⁷⁹² ». Comme le monde passe par le langage et que celui-ci est essentiellement populaire dans le roman congolais, on éprouve à la lecture un sentiment de familiarité, comme si on pouvait entendre, en lisant, une voix qui parle, des sujets qui parlent. Outre le plaisir, ou à travers le plaisir qu'il nous inspire, le français oral de *Verre Cassé*, à l'instar de celui de *Voyage au bout de la nuit*, nous montre ce que le langage fait, ce qu'il cache (ou ne cache pas) dans la société. « Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage [...] il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance⁷⁹³ », affirmait déjà Frantz Fanon dans *Peau*

⁷⁸⁸ L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁷⁸⁹ S. LAFONT, « Migrations patrimoniales », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁹⁰ « Il y a de la malice vengeresse dans cette poursuite du fantôme de Céline, comme dans un procès qui se continuerait *post mortem* et qui est peut-être la seule forme d'hommage possible à ce classique déclassé de son propre fait [...]. La reprise modifiante de Mabanckou, en épousant les contours de l'imaginaire célinien, opère comme une véritable Visitation de l'œuvre qui met en lumière ses aspects oubliés, déniés ou minorés, pour peu que le lecteur y mette du sien et consente à exercer son propre droit de poursuite, au risque de la divagation. » S. LAFONT, « Droit de poursuite. Imaginaire patrimonial et présence de Céline dans *Verre Cassé* », *op. cit.*.

⁷⁹¹ S. LAFONT, « Migrations patrimoniales », *op. cit.*, p. 138-139.

⁷⁹² Y. CLAVARON, « Chroniques animales et problématiques postcoloniales », *Revue de littérature comparée*, vol. 338, n° 2, 2011, p. 197-211, p. 198.

⁷⁹³ F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 16.

noire, masques blancs. Au fond, en s'en prenant au langage pour explorer les tensions sociales et raciales de sa société, l'écriture de Mabanckou s'avère profondément politique, là où justement elle prétend ne rien revendiquer.

Nous avons vu que la langue de Bardamu condense des questions complexes de la société de l'époque comme la guerre, l'idéologie nationaliste ou le colonialisme. En témoigne le portrait qu'il fait de Lola, cette infirmière américaine qui se croit en sa mission de « sauver la France » avec « tout son cœur⁷⁹⁴ » :

Pour Lola, la France demeurait une espèce d'entité chevaleresque, aux contours peu définis dans l'espace et le temps, mais en ce moment dangereusement blessée et à cause de cela même très excitante. Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes, alors forcément, j'étais beaucoup plus réservé pour ce qui concerne l'enthousiasme. Chacun sa terreur⁷⁹⁵.

Comme pour Lola, la France est pour L'Imprimeur une entité mythique. Comme pour Bardamu, elle est la cause de « sa décadence⁷⁹⁶ » : « La France, ah la France, ne m'en parle même plus, Verre Cassé, j'ai envie de vomir⁷⁹⁷ », affirme-t-il après s'être expatrié. Ainsi, dans le sillage de Céline, Mabanckou crée des personnages qui véhiculent des images, des discours et des idées en vue d'analyser leurs constructions dans la société. Justin Bisanswa considère à ce titre les personnages de *Verre Cassé* comme des « échantillons qui servent de laboratoires privilégiés à sa fiction⁷⁹⁸ » :

Personnages Analyseurs, au sens fort que le mot peut prendre, ils révèlent une société en crise. Ils assurent à leur manière l'avènement du sens. Ils offrent l'imagerie sociale et la dialectique des rapports que met en œuvre le romancier⁷⁹⁹.

⁷⁹⁴ « Elle était venue nous aider à sauver la France, confiait-elle au Directeur de l'hôtel, dans la mesure de ses faibles forces, mais avec tout son cœur ! ». L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁹⁵ *Id.*, p. 52.

⁷⁹⁶ « L'Imprimeur raconte de nouveau son histoire de France, il dit qu'il a fait la France, que c'est Céline la Blanche qui est l'auteur de sa décadence », affirme Verre Cassé, dans une allusion directe à la source célinienne du langage dégradant de la plume de Mabanckou. A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁹⁷ *Id.*, p. 65.

⁷⁹⁸ J. K. BISANSWA, « Petites sociologies de la déviance et des « gradins sociaux » chez Alain Mabanckou », *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹⁹ *Id.*, p. 32.

Mais comme Céline, Mabanckou ne va pas jusqu'à élaborer la critique de cette société en crise. Il la rend seulement accessible par l'usage d'un langage transgressif – considéré problématique par une certaine critique –, laissant aux lecteurs la tâche de tirer leurs conclusions.

Si sa vision demeure, certes, tout au long, partielle et partielle, le lecteur attentif sait, néanmoins, que le romancier crée, malgré cette extrême exigüité sociale, un monde ample et foisonnant. Il s'attache à démontrer profondément la complexité des structures et du jeu relationnel entre les groupes sociaux⁸⁰⁰.

affirme J. Bisanswa, une analyse qui rejoint celle de Kouvouama, selon lequel « [d]errière chacun des personnages se profile la critique du politique, du religieux, de l'ethnocentrisme, des traditions et des convenances sociales faites d'hypocrisie⁸⁰¹ ». Là encore, la notion de dialogisme nous aide à mieux comprendre cette procédure. Les voix que l'on entend dans *Verre Cassé* représentent des idées, des discours sociaux qui ne sont pas forcément affirmés ou refusés de manière explicite par l'auteur. Il en résulte une « arène⁸⁰² » où tous les points de vue s'expriment à égalité. « À travers toute la structure de son roman, l'auteur parle non pas *du* héros mais *avec* le héros⁸⁰³ », affirmait Bakhtine, nous montrant à quel point dans le roman polyphonique la parole de l'Autre (son point de vue) est pris au sérieux. Ce qui est en jeu dans cette esthétique polyphonique est l'énonciation des discours qui structurent le langage. Dans son essai *Le Dire et le Dit* (1984), Oswald Ducrot postule :

Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble alors extérieur à la situation de discours : défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture⁸⁰⁴

On le voit bien dans *Verre Cassé*. Lorsqu'un personnage énonce un discours, ce discours n'est pas seul, car il garde la trace d'autres discours énoncés comme des « vérités », mais qui,

⁸⁰⁰ *Id.*, p. 24-25.

⁸⁰¹ A. KOUVOUAMA, « Études de lettres », *op. cit.*, p. 129-130.

⁸⁰² Le roman « devient une arène où se confrontent les voix d'autrui ». M. M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 138.

⁸⁰³ *Id.*, p. 109.

⁸⁰⁴ O. DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 213.

en fin de compte, « ne sont attribués à personne ». À travers cette mise en scène des discours sociaux, Mabanckou met les identités à l'épreuve, tout comme le faisait déjà son prédécesseur français. Il les expose, les répète, nous montrant leurs constructions et leurs effets. La langue parlée est son matériau privilégié, la base de son projet d'écriture où le politique entre en jeu et les « vérités » se dénudent.

On se demande seulement comment ces discours qui témoignent et ironisent sur les rapports coloniaux de la France avec les ressortissants de ses anciennes colonies seront lus et interprétés au Brésil. Les lecteurs visés peuvent-ils les reconnaître pour, le cas échéant, élaborer la critique qui se profile à l'horizon du roman ? Comment se situent-ils dans ce processus ? Nous avons vu que l'idée centrale du roman est de montrer que l'identité est une construction et, comme toute construction, elle se circonscrit à une époque, à une société. Ainsi, le « transfert » de la « tradition orale » au Brésil est aussi le fruit d'une construction : celle d'une identité qui se revendique noire avant de se revendiquer européenne, parce que cet héritage a été effacé de la mémoire officielle du pays. Il en est ainsi pour les questions raciales qui gardent la trace d'une histoire coloniale très différente de celle brésilienne. Au-delà des pertes au niveau de l'intertextualité, le décalage de lecture peut favoriser un exercice de comparaison qui complexifie le débat ethnico-racial mené au Brésil.

De l'oralité au cliché : le langage en déconstruction

Dans sa pratique de l'intertextualité, Mabanckou se livre à une série d'expérimentations par l'écriture. Nous avons vu qu'il interroge la notion d'identité et dresse un tableau virulent de la société française aux prises avec son passé colonial. Il arrive aussi que ce procédé produise autre chose qu'une critique sociale, par exemple une plaisanterie qui joue avec des codes et des images de notre propre langage. Dans les « derniers feuillets » de son cahier, Verre Cassé intercale un rire mélancolique sur soi-même avec la plus complète absence de sens :

maintenant tout le monde est sur les nerfs, je crois que c'est ma dernière journée dans cet établissement même si je n'en suis pas convaincu moi-même, mais je suis persuadé que c'est la dernière journée, il faut apprendre à finir, je me dis ça pendant que je sors du bar avec mes illusions perdues, et je traverse l'avenue de l'Indépendance, y a Marna Mfoa qui vend des brochettes de viande juste en face du Crédit a voyagé, elle est chauve et chante

de temps à autre pour nous amuser, c'est pour cela qu'on l'appelle affectueusement La Cantatrice chauve⁸⁰⁵

Affleurent dans ce monologue désarticulé des références littéraires livrées sous forme de lieux communs. Ainsi, une phrase vide en apparence reprend en réalité le titre du deuxième roman de Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir* (2000). Dans ce récit particulier, une femme raconte à la première personne sa peur d'être abandonnée par son mari à mesure qu'il retrouve l'usage de son corps suite à un accident. On y trouve des constructions syntaxiques pour le moins étranges : des phrases sans verbes, des répétitions et des discontinuités qui rompent avec les règles d'écriture traditionnelles et, de ce point de vue, dialoguent avec l'écriture de Mabanckou. Ensuite, après un clin d'œil aux *Illusions perdues* (1837) d'Honoré de Balzac, le narrateur nous présente enfin Marna Mfoa, la vendeuse de brochettes de viande d'en face du « Crédit a Voyagé », surnommée « La Cantatrice Chauve », une référence transparente à la célèbre pièce d'E. Ionesco.

Avant que le narrateur ne l'appelle ainsi, les trois énoncés contradictoires au tout début du passage nous donnent des indices du dialogue qu'il entretient avec l'écrivain franco-roumain : « c'est ma dernière journée dans cet établissement même si je n'en suis pas convaincu moi-même, mais je suis persuadé que c'est la dernière journée », affirme-t-il. Rappelons que *La Cantatrice Chauve* est entièrement constituée d'énoncés désarticulés qui invalident toute forme de raisonnement logique. « Quand on s'enrhume il faut prendre des rubans », déclare M. Martin, « C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire⁸⁰⁶ », répond M. Smith. Écrite en 1947 par Eugène Ionesco et mise en scène pour la première fois en 1950 par Nicolas Bataille, au théâtre des Noctambules, la pièce est depuis 1957 à l'affiche au théâtre de la Huchette à Paris. Représentative du théâtre de l'absurde et inspirée des méthodes d'apprentissage du français, elle met en scène l'artificialité et la superficialité du langage, où la communication n'a aucune cohérence, aucune logique. Son titre porte déjà cette absurdité, puisqu'il n'est pas question de cantatrice chauve, mais de deux couples qui s'échangent des banalités⁸⁰⁷.

⁸⁰⁵ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁰⁶ E. IONESCO, *La Cantatrice chauve suivi de La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p. 78.

⁸⁰⁷ Selon Ionesco, le titre résulte d'un quiproquo d'un des comédiens qui, lors d'une répétition, dit « cantatrice chauve » au lieu d'« institutrice blonde ». La Cantatrice Chauve n'est en réalité citée qu'une fois dans la pièce, là où on affirme qu'elle « se coiffe toujours de la même façon. *Id.*, p. 88.

De même, Marna Mfoa reçoit ce surnom non parce qu'elle chante et est chauve comme prétend le narrateur, mais parce qu'en reproduisant une série de clichés, elle mimétisme l'absurdité du langage à l'œuvre chez Ionesco. Par ailleurs, on peut penser que Mabanckou déstructure lui aussi le langage de son récit, mettant en pièces les « illusions » du réalisme dans sa référence à Balzac. Voici le passage traduit:

agora todo mundo está com os nervos à flor da pele, acho que é meu último dia neste estabelecimento ainda que eu mesmo não esteja convencido disso, mas estou persuadido de que é meu último dia, é preciso saber terminar, penso nisso enquanto saio do bar com minhas ilusões perdidas, e atravesso a avenida da Independência, vejo Mama Mfoa vendendo espetinhos de carne bem em frente ao Crédito acabou, ela é careca e canta de vez em quando para nos divertir, é por isso que a chamamos afetuosamente de A Cantora careca⁸⁰⁸.

Nous avons vu que la pièce de Ionesco a été traduite au Brésil en 1959 ; elle bénéficie depuis lors d'une ample réception grâce aux travaux de divulgation de Luis de Lima dans les milieux théâtraux⁸⁰⁹. Il n'y aurait donc pas de difficulté à reconnaître le jeu d'imitation auquel se prête Mabanckou avec l'écriture d'Ionesco, par l'usage d'énoncés contradictoires. Il en est ainsi pour *Illusions perdues*, ce roman phare de la Comédie Humaine qui compte aujourd'hui six traductions au Brésil⁸¹⁰. On perd néanmoins la référence à l'ouvrage de Laurent Mauvignier qui n'a jamais été traduit en portugais.

Il y a dans *La Cantatrice Chauve* une surenchère d'éléments de la vie bourgeoise, comme l'illustre la didascalie de la scène I :

Intérieur bourgeois anglais, Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre

⁸⁰⁸ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 109.

⁸⁰⁹ Cf. p. 140 de cette thèse.

⁸¹⁰ La première est celle de Silvia Mendes Cajado en 1945 (Martins), épuisée ; ensuite, vient en 1951 une deuxième traduction, d'Ernesto Pelanda et Mário Quintana, la plus connue à ce jour (Globo). En 1994, Maria Lúcia Autran Dourado retraduit l'ouvrage pour une édition de poche (Ediouro) ; en 2007, encore deux traductions voient le jour : l'une d'Ivone C. Benedetti, pour une édition de poche (L&PM), et l'autre de Leila de Aguiar Costa, en deux volumes (Estação Liberdade). Enfin, une sixième et dernière traduction paraît en 2011, signée Rosa Freire D'Aguiar (Penguin).

*fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais*⁸¹¹.

Comme Ionesco et sa kyrielle d'objets bourgeois – la pipe, les fauteuils, les pantoufles, le journal, etc. – , et de rituels sociaux (le couple qui reçoit la visite d'un autre couple, leurs noms identiques, la femme de ménage...), Mabanckou épuise les éléments « typiques » de la vie africaine :

c'est vrai qu'il y a beaucoup de monde autour de son petit commerce, je pense que c'est parce que La Cantatrice chauve est gentille, c'est parce que c'est une vraie mère poule, elle a toujours un mot doux pour chacun de nous, c'est à peine si elle exige d'être payée, on doit la supplier pour qu'elle prenne de l'argent, elle dit toujours « c'est pas grave, papa, tu payeras quand tu auras l'argent », [...] y en a même qui choisissent leurs boulettes de viande dans la marmite, et elle nous donne des morceaux de manioc gratuits, c'est sa façon à elle d'attirer les clients du quartier Trois-Cents, c'est pour ça qu'on l'aime bien, tout le reste c'est de la mauvaise littérature négro-africaine des rives de la Seine, c'est du brouhaha, les gens parlent mais mangent quand même des brochettes de chien ou de chat du quartier, c'est incroyable ça, et ils disent même que son huile-là qu'elle utilise pour frire est un mélange bizarre de ses crachats et de ses propres urines et que c'est pour ça que les brochettes ont le goût des boulettes de la cuisine japonaise, c'est du pipeau, je n'y crois pas, Mama Mfoa est une citoyenne honnête, comme d'ailleurs L'Escargot entêté, ce sont des gens qui n'auront rien à se reprocher le jour du Jugement dernier, ils ont leur place déjà réservée et numérotée au paradis⁸¹²

Il réaffirme ici le rôle social de la femme africaine, « mère-poule » perpétrant les valeurs et les normes sociales au sein d'une communauté en les transmettant aux enfants. Il faut dire que l'image maternelle n'est pas une construction africaine, en Occident elle est aussi liée aux aspects essentiels et mythiques de la vie. Néanmoins, dans les sociétés traditionnelles, la maternité est à la rigueur la seule existence possible de la femme, l'objet d'un discours de vénération et de respect. D'après les travaux de Hadiza Djibo sur les figures féminines dans les littératures africaines, il s'agit de

⁸¹¹ E. IONESCO, *La Cantatrice chauve suivi de La Leçon*, op. cit., p. 11.

⁸¹² *Id.*, p. 150.

[l']incarnation parfaite de l'esprit de sacrifice et de la soumission à l'ordre des choses. Il est de fait que les personnages féminins sont, dans leur grande majorité, magnifiés et reconnus en tant que mères⁸¹³.

Dans *Verre Cassé*, Marna Mfoa représente à bien des égards le terrain africain vu de l'Occident. D'abord parce que la vente de poulets en plein air caractérise un mode de vie typique du continent ; puis, parce que « Mfoa » est l'ancien nom de la capitale politique et administrative de la République du Congo, aussi appelée « Nkuna⁸¹⁴ » ; enfin, par la nourriture fournie en abondance aux acheteurs, le plus souvent gratuitement (« c'est à peine si elle exige d'être payée »). « Gentille » comme une « vraie mère-poule », ayant toujours « un mot doux pour chacun de nous », elle incarne la mère rayonnante d'amour et de dévouement, réitérant l'idée diffusée dans les sociétés traditionnelles, selon laquelle la femme est avant tout mère.

À la fin de l'extrait, La Cantatrice Chauve est comparée à L'Escargot Entêté, une référence au roman de Rachid Boudjedra lequel se vaut aussi d'une esthétique de l'absurde. Écrit à la première personne, le récit est à vrai dire la transcription du journal intime d'un bureaucrate aux prises avec son obsession des escargots. Son écriture est marquée par un flot de paroles, de phrases souvent déraisonnables et insensées, comme le démontre une des « fiches » de son journal intime :

Fiche n° 5 consacrée à cet animal : « [...] Le symbole de l'escargot chez les Aztèques est associé à la conception, la grossesse et l'accouchement... » Je croyais que les Indiens étaient plus malins. J'avais tort d'ailleurs sinon ils n'auraient pas été colonisés par les Espagnols. Cette manière qu'ils avaient de mythifier un animalcule aussi ridicule, me fait les prendre en grippe. Il faut quand même leur reconnaître une certaine perspicacité. Pour ces gens, l'escargot était le symbole de la conception, de la grossesse et de l'accouchement. Ce en quoi ils avaient raison. Ils n'ignoraient pas que chaque fois que deux gastéropodes s'accouplent, la reproduction est double. Cela dit, il n'en reste pas moins que leur sublimation était une erreur grave. De la même façon qu'ils s'étaient trompés sur la valeur des Européens : ils les avaient sous-estimés. Sinon ils ne les auraient pas laissés piller leurs richesses ni détruire leur civilisation et leur langue. Je suis déçu par leur comportement.

⁸¹³ H. DJIBO, *La Participation des femmes africaines à la vie politique : Les exemples du Sénégal et du Niger*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 172.

⁸¹⁴ Situé au sud du pays, le village a été fondé en 1880 dans le contexte de l'expansion coloniale ; en 1911, il est érigé en commune de Brazzaville, nom qui rend hommage à l'explorateur Pierre Savorgnan de Brazza qui l'a fondée. Sur l'histoire de la fondation de la ville de Brazzaville, cf. les travaux de Roman Adrian Cybriwsky : R. A. CYBRIWSKY, *Capital cities around the world: an encyclopedia of geography, history, and culture*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013, p. 60-61.

Ma mère m'aurait dit de quoi tu te mêles. Et puis qui sont ces Aztèques ? Il aurait fallu lui expliquer. Elle était vive et elle comprenait vite. Pourtant elle ne savait ni lire ni écrire⁸¹⁵.

Comme avec Ionesco, le dialogue que l'auteur congolais tisse avec R. Boudjedra cristallise l'idée d'absurde : le langage obéit à une certaine cohésion syntaxique, mais ne présente aucune cohérence sémantique. Le narrateur de *L'Escargot Entêté* change rapidement de sujet sans jamais rien conclure, puis il revient en arrière pour affirmer ou bien contredire ce qu'il vient tout juste d'énoncer. Les Indiens avaient-ils raison ou bien tort ? Peu importe, puisqu'il dit tout et son contraire traitant des questions complexes comme la colonisation (à vrai dire, l'extermination des Aztèques) d'une façon extrêmement simpliste, voire infantile, d'ailleurs il finit son raisonnement en invoquant sa mère. L'infantilité caractérise aussi notre narrateur Verre Cassé, surtout là où il est question des choses sérieuses. On le voit dans les scènes avec La Cantatrice Chauve, ce personnage qui joue le rôle de la mère protectrice. Observons ce qu'il en est dans *Copo Quebrado* :

é verdade que tem muita gente em volta de seu pequeno comércio, acho que é porque a Cantora careca é gentil, é porque ela é uma verdadeira mãezona, tem sempre uma palavra doce para cada um de nós, se ela pede que lhe paguem é com esforço, devemos suplicar para que pegue o dinheiro, ela diz sempre “não foi nada, papai, você pagará quando tiver dinheiro [...] tem até gente que escolhe as bolinhas de carne na própria panela, e ela nos dá pedaços de mandioca de graça, é seu jeito de chamar a atenção dos clientes do bairro Trezentos, é por isso que a adoramos, todo o resto é literatura negro-africana de baixa qualidade das margens do Sena, é só agitação, as pessoas falam, mas elas comem ainda assim os espetinhos de cachorro ou de gato do bairro, é incrível isso, e dizem até que o óleo que ela usa para fritar é uma mistura bizarra de seu catarro e de sua própria urina e que é por isso que os espetinhos têm gosto de bolinhos da cozinha japonesa, é lengalenga, eu não acredito nisso, Mama Mfoa é uma cidadã honesta, assim como aliás o próprio Escargô cabeçudo, são pessoas que não terão nada a se repreender no dia do Julgamento final, eles têm lugar lá reservado e numerado no paraíso⁸¹⁶

Si d'une part on perd la référence à *L'Escargot Entêté*, non traduit au Brésil, le langage absurde se maintient d'autre part dans la traduction où, là aussi, tout est cliché : le petit commerce dans la rue, les banalités échangées entre individus qui ne communiquent pas vraiment (le « message » ne suit aucune logique) ou bien la générosité caricaturale de La Cantatrice chauve. L'enchevêtrement de discours est certes limité, mais l'essentiel est de savoir

⁸¹⁵ R. BOUDJEDRA, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977, p. 119-120.

⁸¹⁶ A. MABANCKOU, *Copo Quebrado*, op. cit., p. 109-110.

que dans la discussion entre Verre Cassé et Marna Mfoa, tout semble inexpressif car le langage est réduit à sa fonction phatique. Mabanckou juxtapose des stéréotypes culturels dans une esthétique de l'absurde, en leur ôtant toute portée logique. C'est là une façon de les démystifier, quand ils ont l'air renforcés. Ce jeu de déconstruction est accessible dans la traduction. Même sans aller jusqu'à identifier R. Boudjedra, le public brésilien peut comprendre que l'usage de phrases brèves, vides de sens et pleines de platitude, remonte à Ionesco. Il est possible de reconnaître l'univers très étriqué, restreint aux préoccupations ménagères, du dramaturge, qui répète des clichés sans jamais ne rien dire.

On voit bien ici que *Verre Cassé* est un roman constitué de transformations et d'assimilations en tout genre. Selon Oana Panaïté, Mabanckou « cannibalise les discours les plus divers : littéraire, scientifique, administratif, juridique, commercial⁸¹⁷... ». Il parodie des auteurs classiques comme Molière, ou populaires comme San Antonio (Frédéric Dard), une pratique ayant pour effet une perturbation des hiérarchies entre littérature érudite et littérature populaire : « mes romans de San Antonio auxquels je tenais beaucoup plus que ces bouquins que les gens coupés de la vie nous ont imposés comme unité de mesure intellectuelle⁸¹⁸ », affirme Verre Cassé. Comment lire ces citations hétéroclites ayant le plus souvent Paris pour centre de référence ? Pourquoi l'auteur convoque-t-il si souvent une histoire coloniale dont il veut à tout prix se détacher dans ses discours paratextuels ? Dans son recueil d'essais *Le Sanglot de l'homme noir* (2013), réponse au *Sanglot de l'homme blanc* de Pascal Bruckner, Mabanckou nous dit son projet d'être lu comme un auteur tout simplement, et non comme un auteur « africain » :

Il s'agit de refuser cette « commande » subreptice, cette obligation que l'on chuchote aux auteurs africains et qui consiste à leur faire écrire ce qu'on attend d'eux. Leur ôtant ainsi la possibilité d'emprunter d'autres sentes, d'autres pistes, afin d'exploiter leur diversité. Autrement, il subsistera toujours des préjugés sur la littérature africaine. Et, dans ce cas, faudra-t-il en vouloir à ceux qui croient que cette littérature n'est en réalité qu'une transposition des littératures orales ? Faudra-t-il aussi s'étonner si certains soutiennent que les écrivains africains sont inspirés par les contes de leur enfance, racontés autour du feu par un ancêtre gardien de la mémoire, bibliothèque vivante ? Cette Afrique-là n'existe plus, pas plus que la littérature qui la mettrait en scène⁸¹⁹

⁸¹⁷ O. PANAÏTE, *Des Littératures-mondes en français. Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*, Amsterdam / New York, Rodopy (Francopolytiques), 2012, p. 234.

⁸¹⁸ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, op. cit., p. 190.

⁸¹⁹ A. MABANCKOU, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Points, 2013, p. 157-158.

Dans son essai figurant dans l'ouvrage *Pour une littérature-monde* dirigé par Michel Le Bris, il affirme être plus proche de Céline, avec qui il partage la langue française (et ses transgressions) que de W. Soyinka, auteur nigérien qu'il aurait lu en traduction :

Entre le Nigérien Wole Soyinka et le Français Louis-Ferdinand Céline, par exemple, un des deux est pour moi un « étranger ». Et ce n'est surtout pas Céline, que j'ai lu dans le texte, mais Soyinka, que j'ai découvert par la voie détournée de la traduction. On pourrait polémiquer sur le fait que Soyinka et moi « possédons » l'Afrique ou sommes « possédés » par l'Afrique, notre continent, notre terre natale. Il s'agirait là d'un autre débat, et une telle conception « continentale » des lettres a longtemps nui à l'intelligibilité de l'art et à son indépendance⁸²⁰.

Il exprime en outre son malaise de voir son œuvre stigmatisée par des critiques « culturalistes », un sentiment que l'on retrouve aussi chez Monémbo, mais pour des raisons opposées. Tandis que l'auteur guinéen se voit critiqué d'avoir mis l'Histoire au centre de ses fictions, l'auteur congolais est, au contraire, accusé d'un manque d'engagement contre les « violences symboliques » produites par un centre. Or s'il est vrai que sa pratique littéraire reflète son intention de sortir d'une périphérie à laquelle il s'est toujours plaint d'être relégué (le « ghetto »), c'est surtout pour « décloisonner » la littérature africaine des « missions » que la critique lui a imposées. Claudine Gaetzi parle à juste titre d'un détournement de la mission de témoignage :

Dans *Verre Cassé*, la pratique de l'intertextualité permet au narrateur de prendre ses distances par rapport à la mission de témoignage qui lui a été confiée, mais aussi par rapport à la littérature : il modifie à son gré des titres et des films, et il mentionne également des paroles de chansons, des proverbes, des maximes, des fragments de discours politiques... et cela sans hiérarchie⁸²¹.

Boniface Mongo-Mboussa affirme lui aussi que l'intertextualité est un recours permettant aux auteurs africains d'esquiver les critiques « culturalistes » :

⁸²⁰ A. MABANCKOU, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans M. Le Bris et J. Rouaud (éd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-66, p. 61.

⁸²¹ C. GAETZI, *L'Art de déjouer le témoignage par la fiction : Verre cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Archipel, 2014, p. 58.

Cette obsession quasi malade de s'insérer par l'intertextualité dans la littérature mondiale s'explique par un rejet d'une certaine critique, qui souvent ne propose que des lectures culturelles et politiques de la littérature africaine francophone⁸²².

Selon Fabrice Schurmans, le fait de mettre sur le même plan des auteurs renommés et d'autres qui ne le sont pas ou le sont moins reflète le projet de Mabanckou de déjouer les frontières littéraires, pour revendiquer non seulement une autre histoire de la littérature, mais aussi une autre voie d'exploration des littératures africaines :

Le texte se fait de plus en plus métatexte afin d'approfondir le positionnement de Verre Cassé sur la nature du texte littéraire, sur ses fonctions, sur le rapport d'un narrateur du Sud avec la langue française⁸²³.

Ainsi, ses appropriations transgressives des textes venant de tous les horizons possibles auraient pour fonction de repenser la littérature et ses frontières, comme l'indique le narrateur à la fin du récit :

j'ai plutôt voyagé sans bouger de mon petit coin natal, j'ai fait ce que je pourrais appeler le voyage en littérature, chaque page d'un livre que j'ouvrais retentissait comme un coup de pagaie au milieu d'un fleuve, je ne rencontrais alors aucune frontière lors de mes odyssées, je n'avais donc pas besoin de présenter un passeport⁸²⁴

On peut interpréter ce voyage qu'il réalise sans quitter son quartier en un sens métaphorique lié à une des fonctions de la littérature : celle de visiter des contrées et des cultures, mais aussi d'acquérir un savoir d'ordre existentiel qui opère une transformation chez le sujet. L'apprentissage de ce savoir ferait de lui un écrivain cosmopolite qui se joue des frontières. À vrai dire, plus que d'abolir les frontières, Mabanckou envisage une mouvance des catégories qui les constituent, une façon d'exister dans un entre-deux, dans et par les frontières. Cette mouvance s'opère au moyen d'une verve corrosive et drolatique qui met tout discours en

⁸²² B. MONGO-MBOUSSA, « La littérature en miroir: création, critique et intertextualité », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 160, février 2006, p. 50-56, p. 56.

⁸²³ F. SCHURMANS, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'Alain Mabanckou », *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2016, p. 238-264, p. 248.

⁸²⁴ A. MABANCKOU, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 209.

question, y compris ceux qui fondent et organisent les « frontières » littéraires (centre/périphérie, nord/sud, etc), tout en procédant à une paradoxale réitération de clichés.

Héritière de Céline, la langue transgressive de Mabanckou a bien entendu son historicité. Elle raconte une histoire coloniale et, en même temps, la détourne, la met en pièce pour interroger les récits (ou métarécits) qui la constituent. Dans ses *Mythologies* (1957), Roland Barthes nous montre à quel point notre langage est chargé d'histoire, d'idéologie. À travers l'analyse des fragments de la vie bourgeoise qu'il tire de sources diverses, le critique s'en prend à « la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle⁸²⁵ » :

Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché⁸²⁶.

En décrivant le langage associé aux mœurs bourgeoises, R. Barthes ne dénonce pas les idéologies et les cultures, il décrit plutôt comment elles opèrent dans certains énoncés allant de soi. Parfois, le discours ou l'abus idéologique se trouve caché dans l'usage social d'un objet ou d'une image : cela peut être un jouet abritant les projections d'une société, « préfigurant l'univers des fonctions adultes⁸²⁷ » (les transports, la médecine, la guerre, l'école etc.) ou une publicité pour détergent et produits de beauté proposant, dans les deux cas, un « nettoyage en profondeur » : « la France ressent une grande fringale de propreté⁸²⁸ », conclut-il.

Si nous avons cité brièvement ces analyses sémiologiques, c'est qu'elles s'approchent de la mise en scène du langage dans *Verre Cassé*. Comme Barthes, Mabanckou insiste sur la répétition de faits en apparence « naturels », mais qui s'avèrent être les vecteurs d'une histoire, d'une idéologie et d'une culture. « Je ne sais pas si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois du moins qu'elles signifient », affirme le critique français et l'on pourrait penser aux répétitions (clichés, stéréotypes, citations de titres d'ouvrages) structurant le roman

⁸²⁵ R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 7.

⁸²⁶ *Id.*, avant-propos.

⁸²⁷ « Le jouet livre ici le catalogue de tout ce dont l'adulte ne s'étonne pas : la guerre, la bureaucratie, la laideur, les Martiens, etc. ». *Id.*, p. 63

⁸²⁸ *Id.*, p. 92.

et qui, elles aussi, signifient toujours quelque chose. Ainsi, contrairement à ce que la critique a parfois postulé, la dimension intertextuelle (lato sensu) de *Verre Cassé* ne relève pas, en tout cas pas seulement, d'une stratégie assimilatrice d'un auteur périphérique pour se raccrocher au centre.

À l'opposée d'une « dénonciation pieuse⁸²⁹ » des idéologies, selon l'expression de Roland Barthes, les répétitions qui caractérisent la plume de Mabanckou nous montrent des valeurs disséminées dans la société. Il y a donc une intention dans la réitération, celle de montrer le processus qui « naturalise » des constructions historiques, culturelles et idéologiques. Toujours selon Barthes, « la seule arme contre le mythe », c'est sa récurrence, « c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel*⁸³⁰ ». Or derrière des paroles bornées aux convenances et aux clichés que *L'Imprimeur échange avec ses beaux-parents* on retrouve des fragments d'une colonisation dont les ressorts opèrent encore dans la France contemporaine. Cette fragmentation peut fort bien traduire le refus de l'auteur de faire de l'écriture un devoir de mémoire, mais elle ne doit pas être vue comme une gratuité⁸³¹ ou une faiblesse politique. Au contraire, la portée politique de sa plume repose sur un rire corrosif qui, au lieu de faire le procès de la colonisation, déjoue et désacralise tout discours préfabriqué, quel que soit son champ idéologique. C'est alors par le biais de l'humour, parfois même du ricanement, que Mabanckou « libère » sa langue des attaches du colonialisme et du devoir qu'on lui assigne.

On voit ici à quel point l'usage de l'intertextualité diffère chez nos deux auteurs, d'où l'intérêt de les comparer. Dans *Pelourinho*, ce procédé permet de récupérer et de recréer un discours mémoriel, un travail de réparation qui change radicalement de l'original à la traduction. Les représentations de soi et de l'Autre, du Brésil et de l'Afrique et notamment de l'idée d'une (afro)brésilianité se trouvent tout à fait reconfigurées par certains angles morts auxquels le public brésilien aura accès. *Verre Cassé* produit aussi des bouleversements identitaires, mais dans une perspective diamétralement opposée. L'auteur congolais investit son roman d'une série de discours et de contre-discours, sa poétique étant puisée dans la confrontation des « vérités » au service de la farce et du cynisme. Qu'elles proviennent de titres

⁸²⁹ *Id.*

⁸³⁰ *Id.*, p. 243-244.

⁸³¹ A l'exemple d'autres chercheurs à la tête de ce positionnement critique, Claudine Gaetzi voit une certaine gratuité dans le réseau intertextuel créé dans le roman : « [o]n soupçonne parfois une gratuité dans l'enchaînement des associations, un aspect mécanique, dans le sens où les titres d'œuvres connues fonctionnent comme des syntagmes figés », affirme-t-elle. C. GAETZI, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction*, op. cit., p. 57.

d'ouvrage, de slogans politiques ou même de campagnes publicitaires, les voix qu'il convoque ne sont pas toujours à la portée d'un public non francophone. Elles ne raconteront pas les mêmes histoires, ni provoqueront la même humeur ou les mêmes émotions auprès d'un public imprégné d'autres « vérités », d'autres constructions d'un passé colonial. Malgré ces décalages, ou peut-être grâce à eux, la description que fait l'auteur des sociétés postcoloniales peut avoir des répercussions intéressantes au sein d'une société aux prises avec son passé esclavagiste. Le questionnement de notions essentialistes comme la race, la culture ou l'identité migre vers un pays où le « monde noir » est lié aux revendications d'un groupe historiquement exclu. Là où l'identité noire s'est forgée (et se forge toujours) en vue de la reconnaissance d'un élément marginalisé par la société, par l'historiographie ou par la littérature, le refus du discours identitaire au profit d'une pensée plurielle peut provoquer des tensions et des réflexions qui complexifient le débat ethnico-racial.

Conclusion

De la traduction à la réception

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle⁸³².

Hans-Robert Jauss

Comment circulent les littératures sur un axe sud-atlantique ? Quelle « Afrique » arrive au Brésil et quel « Brésil » arrive en Afrique par le biais de la traduction ? Comment agissent les représentations de soi et de l'Autre dans ces contacts ? Ces questions ont servi de base à notre réflexion, mais loin de prétendre y répondre, nos développements ont montré que penser un corpus africain au Brésil implique avant tout de mettre les lecteurs au centre de la discussion. L'œuvre dépend des lecteurs pour exister car elle se définit par les effets qu'elle produit – et que Hans-Robert Jauss appelle l'« expérience littéraire » dans *Pour une esthétique de la réception* cité dans épigraphe. L'idée que la littérature ne s'achève que dans la lecture ne date pas d'aujourd'hui. En reprenant le concept de *mimésis* à Platon, Aristote affirmait dans sa *Poétique* que la tragédie, en tant que représentation d'actions humaines, provoque des émotions intenses chez le sujet, ce qu'il appelle la *catharsis*, traduit en français comme « purgation des émotions » :

La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non

⁸³² H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49.

au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature⁸³³.

Pour aboutir à la *catharsis*, le sujet « entre » dans l'œuvre par le biais d'une identification avec les personnages représentés : en observant en tant que spectateur ses infortunes, il est amené à sentir à son tour « la pitié ou la terreur, sentiments inhérents aux actions dont l'imitation constitue la tragédie⁸³⁴ », affirme encore le philosophe. Si l'on étend le genre de la tragédie à la littérature de façon plus large, on peut associer cette « purgation des émotions » à tout effet qui bouscule ou (dé)structure le sujet, que ce soit au moyen d'un renouvellement des paysages communs ou d'une reconfiguration des idées ayant des répercussions directes sur son existence. Si ces effets ne sont jamais inoffensifs (il y a toujours une conséquence), ils ne sont pas non plus statiques, chaque lecture étant singulière, ayant sa propre historicité. Dans cette perspective, H.-Robert Jauss compte sur les lecteurs pour trouver l'historicité de l'œuvre :

L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des « faits littéraires » mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres⁸³⁵

affirme-t-il, signalant que la littérature reflète des processus historiques et que nos interprétations répondent à ces processus. L'œuvre se trouve en perpétuelle fabrication et, avec elle, les questions qu'elle traite, les effets qu'elle déclenche, le statut qu'on lui confère, etc. D'où l'importance de mesurer l'horizon d'attente qui l'entoure, une notion que l'on peut définir, dans le sillage du théoricien allemand, comme le point de vue critique et historique des lecteurs. Empruntée à Edmund Husserl, cette notion implique que les œuvres soient guidées par les « attentes » des lecteurs inscrits dans une histoire et dans une tradition littéraire :

⁸³³ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁴ ARISTOTE, *Poétique*, E. Ruelle (trad.), Paris, Garnier Frères, 1922, p. 57.

⁸³⁵ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 51.

[l]e texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites⁸³⁶.

Si nous avons fait ce survol de la théorie de la réception dans nos considérations finales, c'est parce que l'idée d'un horizon d'attente structure toute notre discussion théorique et nos analyses de la traduction. Les livres circulent en important avec eux des histoires, des images, des idéologies, des valeurs et des croyances qui, une fois « transférées » dans un nouvel environnement social et littéraire, finissent par s'éloigner – radicalement parfois – d'une matrice originale. C'est ainsi qu'un certain « Brésil » arrive en Afrique lusophone comme modèle exemplaire d'émancipation esthétique et politique à la première moitié du XX^e siècle ou, à l'inverse, qu'une certaine « Afrique » mythique et originaire répond au Brésil à une demande identitaire des groupes historiquement exclus des espaces de pouvoir. Ces constructions provisoires des identités afro-atlantiques (le « Brésil » ou l'« Afrique ») montrent bien que la réception n'a pas uniquement affaire à des expériences subjectives (une chose impossible à saisir, après tout), mais à différents processus historiques qui sous-tendent ces expériences.

En faisant appel au système littéraire auquel appartiennent *Verre Cassé* et *Pelourinho*, on est déjà dans une certaine esthétique de la réception, puisqu'on mobilise à ce moment-là des approches théoriques et méthodologiques fréquemment employées dans un contexte de production « francophone ». Citons comme exemple la « migitude », le « postcolonial », le « décolonial » ou encore les « positionnements » des auteurs à l'intérieur du « champ littéraire ». Ces approches n'auraient pas la même répercussion dans un espace littéraire régi par d'autres dynamiques linguistiques, culturelles et sociales ; à vrai dire, certaines d'entre elles n'y seraient même pas évoquées. À leur place, de nouvelles notions s'articulent selon les demandes et les « attentes » du public brésilien désormais au centre du jeu. Ce décalage de perspectives montre bien le glissement de paradigme qu'impose toute traduction et en particulier celle de notre corpus au Brésil.

Publié en 2005 (Seuil), *Verre Cassé* ne sera traduit en portugais qu'en 2018, suite à *Mémoires de porc-épic* (publié en 2007 et traduit en 2017) et avant *Black Bazar* (publié en 2009 et traduit en 2020), tous les trois romans aux éditions Malê. En revanche, aucun livre de Tierno Monénembo n'a été traduit au Brésil à ce jour, à l'exception de *Pelourinho* (1995), à paraître

⁸³⁶ *Id.*, p. 56.

aux éditions Nós. Ces très récentes publications indiquent un intérêt grandissant, quoiqu'encore réfractaire, du marché éditorial brésilien envers les littératures d'Afrique noire. La littérature africaine, quelle que soit la langue d'expression, ne voyait souvent le jour dans les librairies brésiliennes que grâce aux politiques affirmatives, comme nous avons montré. Il est donc significatif qu'une maison d'éditions comme Malê se soit consacrée, dès sa fondation en 2015, à la publication d'un corpus exclusivement noir, africain et afro-diasporique. Ce choix éditorial traduit une volonté de valoriser des littératures historiquement méconnues, ignorées par les institutions et les discours officiels. Il répond aussi à une demande expresse de la société pour une meilleure représentativité des auteurs noirs dans un système littéraire encore majoritairement représenté par des blancs.

Si nos deux romans entrent au Brésil par le biais de ces initiatives de maisons d'édition indépendantes (Malê, Nós), ils finissent par « décentrer » la littérature africaine par rapport à son horizon d'attente habituel. En effet, *Pelourinho* et *Verre Cassé* invitent aussitôt les lecteurs à interroger des assignations identitaires, opérant un détour des zones centrales et des discours dominants. Au Brésil, ils pourraient infléchir les discours tenus comme dominants dans le débat ethnico-racial, moins pour leur dimension périphérique que parce qu'ils discutent chacun à sa façon les limites de cette catégorie.

Dans son étude sur la réception, H.-Robert Jauss affirme, en citant Werner Krauss, que la littérature est « le lieu de concentration maximale de l'influence sociale⁸³⁷ ». Elle ferait naître la société vers laquelle l'œuvre s'adresse comme un « moyen privilégié de formation de la sensibilité⁸³⁸ », selon l'expression de K. Marx que le théoricien de l'école de Constance emprunte. Puisque la littérature modifie la perception des lecteurs comme une sorte de vecteur social, il importe d'observer ce phénomène à la lumière du débat ethnico-racial dans lequel s'inscrivent les destinataires brésiliens des romans de notre corpus. Nos considérations finales prolongent donc notre discussion sur la question noire, dans la mesure où elle s'avère incontournable pour penser le « transfert » de la littérature africaine au Brésil. Comment notre corpus dialogue avec cette question complexe héritée d'une vieille culture coloniale et esclavagiste ? Si avant d'être lus, les romans de Monénembo et de Mabanckou peuvent être l'objet d'une mythification diasporique simplement parce qu'ils sont « africains », il nous semble que cette mythification (ici comprise comme la création d'une Afrique et/ou d'une

⁸³⁷ *Id.*, p. 42.

⁸³⁸ *Id.*, p. 43.

négritude imaginaires) sera forcément bousculée au fur et à mesure de « l'expérience littéraire » des lecteurs brésiliens.

Négritude ou métissage : que faire des « identités » au Brésil ?

Terre tropicale et métisse condamnée à l'échec, ou promesse d'un eldorado sud-américain⁸³⁹ ?

Alfredo Bosi

Voué à la reconstitution d'une mémoire commune à l'Afrique et sa diaspora afro-brésilienne, *Pelourinho* décèle une série de constructions idéologiques tirées de l'historiographie brésilienne (Pierre Verger, Gilberto Freyre, Jorge Amado). Ces constructions peignent une société profondément africanisée, mais qui ne reconnaît pas son passé africain. Les deux narrateurs sont significativement orphelins malgré la présence d'une mère biologique. Signe d'une dépossession historique, cette filiation interrompue renvoie à la place, sinon manquante, en tout cas controversée que l'Afrique occupe dans la mémoire des Brésiliens.

Tandis qu'Innocencio vit dans la plus complète aliénation identitaire, Leda revendique un héritage lointain et fantasmatique puisé en Afrique. Il en résulte une image ambiguë du continent africain, à la fois renié (par Innocencio) et mythifié (par Leda). On pourrait penser que la mission d'Africano/Escritore consiste à défaire cette ambiguïté sur le sol brésilien, mais au lieu d'y corriger les représentations équivoques de son continent d'origine à partir de son point de vue proprement « africain », le héros se lance lui aussi dans une série de mythifications d'une brésilianité. D'ailleurs, le message sur l'afro-ascendance qu'il est censé transmettre par le biais de son livre sous-tend une vision « optimiste » du métissage. À cet effet, il est significatif qu'Innocencio mentionne à la clôture du récit des africanismes devenus emblématiques de la culture brésilienne : « on aurait gagné la place pour la fête de la Benção

⁸³⁹ Dans l'original : « Terra tropical e mestiça condenada ao fracasso, ou promessa de um eldorado sul-americano? » A. BOSI, « Situação de Macunaíma », *op. cit.*, p. 178.

et, d'un pas de samba, retracé le chemin qui mène d'Onim au Reconcavo⁸⁴⁰ », affirme-t-il, alors que l'on sait que la samba, tout comme la capoeira, le candomblé ou même le football, sont érigés en symboles nationaux qui reposent sur leur supposée vertu syncrétique et populaire, cohérente avec le discours sur la brésilianité mise en avant au XX^e siècle⁸⁴¹.

Monénembo n'est pas aveugle aux inégalités raciales qui structurent le pays, mais il y voit quand même une ségrégation plus « douce » qu'aux États-Unis⁸⁴². Une idée sans doute tributaire aux théories freyriennes, exportées d'abord en Afrique lusophone (au Cap Vert et en Angola notamment) avant d'arriver en France. L'occasion est propice à une telle réception. D'abord, l'Europe était traumatisée par les crimes d'exterminations en masse dans le post-guerre ; puis, les mouvements anticoloniaux voyaient le jour en Afrique, nourris par la publication de *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon, et de *Discours sur le colonialisme* (1950) d'Aimé Césaire, chacun de ces ouvrages dénonçant les oppressions coloniales. Dans ce contexte de polarisation et de ségrégation raciale découlant de ces différents processus historiques, le métissage a pu être vu comme une solution politique de combat au racisme, incarnant ailleurs (au Brésil) la possibilité d'un « vivre ensemble » démocratique.

Ce scénario explique aussi pourquoi, à cette même époque, en 1951, l'Unesco financera un projet de recherche au Brésil, à l'initiative d'Alfred Métraux, dans le but d'y examiner les relations raciales comme un exemple à suivre par d'autres nations. Mais contrairement aux hypothèses initiales, les enquêtes menées sur le terrain ont révélé l'abîme social entre Noirs et Blancs dans plusieurs États du pays⁸⁴³. L'étude de F. Fernandes fut particulièrement révélatrice : compte tenu des privilèges détenus par les Blancs, le sociologue se demandait si l'apparente tolérance raciale de la société brésilienne ne cachait pas une réalité insidieuse de discriminations et d'inégalités⁸⁴⁴.

⁸⁴⁰ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, *op. cit.*, p. 222.

⁸⁴¹ Sur la transformation de ces éléments culturels et religieux en icônes nationaux, cf. les travaux de Lilia Schwarcz : L. M. SCHWARCZ, « Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade », dans L. M. Schwarcz (éd.), *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 174-244, p. 178.

⁸⁴² Il l'affirme dans son essai sur l'œuvre de Debret : « [E]n dépit de sa condition d'esclave, l'Africain y était moins ségrégué qu'ailleurs. [...] Il en résultera, outre la génération du métissage, des relations interraciales moins tendues qu'aux U.S.A ». T. MONÉNEMBO, « Le festin brésilien », *op. cit.*, p. 109-110.

⁸⁴³ Trois chercheurs ont été engagés pour mener à bien le projet : Roger Bastide et Florestan Fernandes à São Paulo; Luiz de Aguiar Costa Pinto à Rio de Janeiro. Pour plus de détails sur cette initiative de l'Unesco, cf. les travaux de Lilia Schwarcz et ceux de Florestan Fernandes : L. M. SCHWARCZ, « Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade », *op. cit.* ; F. FERNANDES, *O Negro no mundo dos brancos*, São Paulo, Difusão européia do livro, 1972.

⁸⁴⁴ « L'absence de tensions ouvertes et de conflits permanents est, en soi, un indice de « bonne » organisation des relations raciales ? », se demande-t-il au début de son étude. Dans l'original : « A ausência de tensões abertas e de

L'idéal de nation mis en avant par l'État Nouveau (Estado Novo) sera alors progressivement remis en question, pour être ensuite dénoncé comme un sophisme, un « mythe » social. À ce moment-là, dans les années 1950, les mouvements noirs avaient déjà pris leurs distances avec la brésilianité de matrice freyrienne pour se tourner vers des « africanismes » d'autres contrées⁸⁴⁵. Ainsi, au sujet des I et II congrès afro-brésiliens que G. Freyre organise à Recife (1943) et à Bahia (1937), Abdias do Nascimento considère que seuls les aspects les plus ornementaux et spectaculaires de la vie du Noir y ont été traités : « les candomblés, la roda de samba, la capoeira – en particulier, le Noir “chosifié”, esthétique, immobile, et étranger à la dynamique de la société brésilienne⁸⁴⁶. », affirme-t-il. Quelques décennies plus tard, en 1976, le poète, dramaturge et militant noir participe à des séminaires d'écrivains africains au Sénégal organisés par L. S. Senghor, le président du pays à l'époque. Son rapprochement avec cette organisation réunissant les « mondes noirs-africains⁸⁴⁷ », selon sa propre expression, reflète bien son refus de penser le Brésil sous l'angle du métissage, un concept à son sens synonyme d'acculturation, d'assimilation et d'aliénation coloniales.

Dans *O genocídio negro brasileiro* [Le génocide du Noir brésilien] (1978), Abdias do Nascimento soutient que toute forme de discours préconisant le métissage ne relève pas seulement du mythe, mais d'un génocide physique et culturel des Noirs brésiliens, qui s'opère par un « blanchiment » et de la race et de la culture noires⁸⁴⁸. Génocide ? On notera que, selon

conflitos permanentes é, em si mesma, índice de 'boa' organização das relações raciais? », F. FERNANDES, *O Negro no mundo dos brancos, op. cit.*, p. 21.

⁸⁴⁵ Il s'agit essentiellement du mouvement pionnier « Frente negra brasileira » [Front noir brésilien], fondé en 1931 et dissous en 1937 par l'État Nouveau. Dans les arts, on peut citer le « Teatro Experimental do Negro » [Théâtre Expérimental du Noir] fondé en 1944 par Abdias do Nascimento ou encore le « Teatro popular brasileiro » [Théâtre populaire brésilien], fondé par Solano Trindade et Maria Margarida da Trindade en 1950, tous les deux à Rio de Janeiro. Ces troupes ont mis en scène de nombreuses pièces étrangères autour de la thématique noire, contournant le répertoire moderniste alors en vogue dans les milieux intellectuels du pays. Enfin, le journal *Quilombo* fondé en 1948 et également tourné vers des problématiques noires publiera une traduction résumée du texte « L'Orphée noir », de Jean-Paul Sartre, dans son cinquième numéro, en 1950, donc seulement deux ans après sa publication originale. Sur le rapport des mouvements afrodescendants avec les africanismes d'autres pays, cf. les travaux de Cyril Vettorato : C. VETTORATO, « Le panafricanisme littéraire au Brésil : d'un cosmopolitisme à l'autre ? », dans G. Bridet *et al.* (éd.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, p. 63-74.

⁸⁴⁶ Dans l'original : « Tiveram assim prioridade o lado mais vistoso e ornamental da vida negra – os candomblés, a roda de samba, a capoeira – particularmente o enfoque do negro 'coisificado', estético, imóvel, e extranho [sic] à dinâmica da sociedade brasileira. » A. do NASCIMENTO, *O Negro revoltado*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 36.

⁸⁴⁷ A. do NASCIMENTO, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 114.

⁸⁴⁸ « L'histoire non officielle du Brésil enregistre le long et ancien génocide perpétré contre les afro-brésiliens, Monstrueuse machine ironiquement appelée “démocratie raciale” qui n'accorde aux Noirs qu'un seul “privilège” : celui de devenir blanc, à l'intérieur comme à l'extérieur ». Dans l'original : « A história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro, Monstruosa máquina

le dernier recensement de l'IBGE à ce jour, 3 personnes sur 4 assassinées au Brésil en 2018 étaient noires ; mêmes statistiques pour les morts survenues lors d'interventions policières ; enfin, les Noirs composent 67 % de la population carcérale du pays, contre 32 % de Blancs⁸⁴⁹. Des chiffres stupéfiants qui suffisent à eux seuls à montrer en quoi, aux yeux d'Abdias de Nascimento, « [l]e slogan de la démocratie raciale brésilienne sert à la discrimination déguisée et à la lente, pourtant inexorable, disparition du Noir⁸⁵⁰ ».

Alors que le métissage est fortement mis en question par la lutte antiraciste inaugurée par Abdias do Nascimento au Brésil, Tierno Monénembo le peint dans son roman comme un indice de pluralité, de relative tolérance, d'une acceptation de l'Autre comme partie de soi, pourrait-on dire. En effet, en regardant la société brésilienne de l'extérieur, le romancier estime qu'en dépit des traumatismes qui brouillent la mémoire des Afro-brésiliens, un profond et irréversible croisement de « races » a entraîné l'intégration effective de l'Africain dans la société. Sa vision du métissage sonne-t-elle comme un leurre ou un sophisme au Brésil ? Est-elle erronée ? Comment les lecteurs visés peuvent-ils l'accueillir et l'interpréter ?

Comme les clichés, le « mythe » du métissage n'est pas un simple mensonge, une projection fantasmatique sans conséquences. Si Abdias do Nascimento n'y voit qu'un « simulacre de démocratie raciale élevée à la catégorie de tabou, de fétiche⁸⁵¹ », c'est parce que ce mythe repose sur une construction idéologique qui omet (et reproduit à plusieurs niveaux) des oppressions raciales. Pourtant, l'esclavage tel qu'il a eu lieu au Brésil a de fait engendré une plus grande proximité entre Noirs et Blancs, au point que Luiz Felipe de Alencastro parle d'« une société multiraciale où les unions interracialisées sont largement tolérées et dans laquelle les mulâtres sont investis d'une entité propre⁸⁵² ». Le chercheur se réfère ici au statut particulier des individus appartenant à cette catégorie sociale avant même l'abolition de l'esclavage. Dans le Brésil esclavagiste, patriarcal et paternaliste de l'époque coloniale et impériale, les mulâtres ont pu bénéficier d'une série de traitements de faveurs : il leur était possible de s'affranchir et, dès lors, d'acquérir des propriétés (y compris des esclaves) et de voter.

ironicamente designada 'democracia racial' que só concede aos negros um único 'privilégio': aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. » *Id.*, p. 111.

⁸⁴⁹ « IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística », *op. cit.*

⁸⁵⁰ Dans l'original : « o slogan da democracia racial brasileira serve à discriminação disfarçada e ao lento, porém inexorável, desaparecimento do negro. » A. do NASCIMENTO, *O Negro revoltado*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁵¹ Dans l'original : « um simulacro de democracia racial elevado à categoria de tabu, de fetiche » *Id.*, p. 46.

⁸⁵² Les « mulâtres » résultent du métissage entre Blancs et Noirs uniquement, alors que les « métis » renvoient à toute forme de métissage. L. F. de ALENCASTRO, « Géopolitique du Métissage », *op. cit.*, p. 976.

D'une certaine façon, les descendants d'Africains sont encore symboliquement soumis à ce système de faveurs au Brésil, puisqu'ils n'y sont reconnus socialement qu'au moment où ils occupent les espaces de pouvoir historiquement réservés aux Blancs. « Le métissage ne revêt toute son ampleur qu'à l'intérieur des sociétés fondées sur une pratique restrictive des droits politiques⁸⁵³ », affirme encore L. F. de Alencastro, signalant que dans la logique où l'on peut être tantôt Blanc tantôt Noir (en tant que Métis), la « vraie » couleur est mesurée par la présence ou l'absence des droits. Il appartient alors à l'État et à ses institutions de déterminer qui est Blanc et qui est Noir ou, selon Acauam Oliveira, qui peut mourir et qui sera épargné par la police.

C'est précisément parce qu'elle est si flexible et malléable que l'identité métisse peut être « révoquée » à tout moment. Il n'y a aucune garantie que le sujet métis ne devienne pas noir d'un moment à l'autre, en fonction de sa position dans le système de pouvoir. Le racisme institue cette révocation, réglant par l'arbitraire ce qui est de l'ordre de l'indéfini. Le racisme brésilien ne s'intéresse pas aux définitions d'une légitimité *a priori* – des sujets noirs aux caractéristiques clairement délimitées – car il est le nom même du processus de définition des corps comme jetables⁸⁵⁴,

affirme-t-il dans son article « A estrutura mestiça do racismo » [La structure métisse du racisme]. On voit bien ici à quel point la notion de « race » est une construction : réfutée dans le discours au nom d'un vivre ensemble, la race devient un mobile « flexible » pour opérer l'exclusion, selon les intérêts et les négociations en jeu. C'est là le leurre de penser le métissage comme un vivre-ensemble démocratique. Si être Noir, c'est être fatalement déshumanisé et démuné de droit, tout le monde veut être Blanc. Il n'y a donc pas de cohabitation des différences, mais une différenciation qui sépare les sujets des non sujets. Si la négritude n'est pas assumée et revendiquée par le sujet, elle lui sera violemment imposée de haut en bas, un processus qu'Acauam Oliveira qualifie de « fixation arbitraire des non sujets à être exclus⁸⁵⁵ ». Suéli

⁸⁵³ *Id.*, p. 977.

⁸⁵⁴ Dans l'original : « É precisamente por ser a tal ponto flexível e maleável que a identidade mestiça pode ser “revogada” a qualquer momento. Não existem garantias de que o sujeito que *está* mestiço não seja *tornado* negro de uma hora para outra, dependendo de sua posição no sistema de poder. O racismo institui essa revogação, regulando o que é da ordem da indefinição com a arbitrariedade. O racismo brasileiro não se preocupa com definições de uma legitimidade a priori – sujeitos negros com características claramente delimitadas – pois ele é o próprio nome do processo de definir corpos como descartáveis. » A. OLIVEIRA, « A estrutura mestiça do racismo brasileiro », *Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade*, vol. 3, 2017 (en ligne : <https://acauamoliveira.com/2022/02/13/a-estrutura-mestica-do-racismo-brasileiro/> ; consulté le 15 juin 2022).

⁸⁵⁵ *Id.*

Carneiro décrit les effets de ce processus d'exclusion qui n'est jamais explicite dans le discours social :

[i]ci, on nous a appris à ne pas savoir ce que nous sommes et, surtout, ce que nous devrions vouloir être. On nous a appris à utiliser le métissage ou la « miscégénéation » comme une charte pour se libérer des stigmates de la négritude : un teint plus clair, des cheveux plus raides ou une paire d'yeux verts hérités d'un ancêtre européen suffisent pour qu'une personne d'ascendance noire se sente brune ou blanche, ou pour qu'elle soit socialement « promue » dans ces catégories. Et l'accord tacite est que tout le monde fait semblant d'y croire⁸⁵⁶.

Pourtant, vue de l'extérieur, de l'espace polarisé de la francophonie, l'idée d'un mélange plus ou moins harmonieux entre « races » et « cultures » peut porter une toute autre signification. Nous avons montré comment Tierno Monénembo s'en sert pour tracer une ligne d'horizontalité entre l'Afrique et le Brésil et, ainsi, dépoliariser les questions « postcoloniales » qui caractérisent très souvent un corpus et une critique francophones. En effet, les déploiements de l'héritage africain au sein d'une nation plurielle et composite peuvent être lus comme une voie pour le « décentrement » qu'il opère : moins comme idéal d'émancipation comme autrefois pour les auteurs africains lusophones, que comme un lieu où l'Africain s'intègre et produit quelque chose d'unique.

C'est là le sens de la mythification chez Monénembo, mais qui fera au Brésil l'objet d'une autre lecture. *Pelourinho* ne propose pas seulement une révision de l'histoire de l'esclavage, il offre aussi des outils pour analyser les constructions historiques et sociales d'un pays où toutes les existences sont possibles et tolérées grâce à un « fulgurant métissage⁸⁵⁷ ». Au public de la traduction incombe la tâche de mettre ces images mythiques en rapport avec les identités fabriquées en vue de masquer le racisme. Dès lors, ce n'est plus seulement l'identité qui est en jeu, mais son historicité : le Brésil, comme l'Afrique, est une entité en perpétuelle (dé)construction, y compris là où son image est figée par des projections imaginaires.

La démarche de Monénembo peut être comparable à celle de Mabanckou, en ce que tous les deux mettent les identités au centre de leurs écritures. Néanmoins, tandis que dans

⁸⁵⁶ Dans l'original : « Aqui, aprendemos a não saber o que somos e, sobretudo, o que devemos querer ser. Temos sido ensinados a usar a miscigenação ou a mestiçagem como carta de alforria do estigma da negritude: um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos ou um par de olhos verdes herdados de um ancestral europeu são suficientes para fazer alguém que descenda de negros se sentir pardo ou branco, ou ser “promovido” socialmente a essas categorias. E o acordo tácito é que todos façam de conta que acreditam. » S. CARNEIRO, *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*, op. cit., p. 64.

⁸⁵⁷ T. MONÉNEMBO, *Pelourinho*, op. cit., p. 63.

Pelourinho les voix narratives valident provisoirement des constructions mythiques d'un « Brésil » et d'une « Afrique », celle du narrateur de *Verre Cassé* devient l'instrument d'analyse des mentalités et de la construction des identités, l'enjeu étant de montrer que le langage neutre n'existe pas. Grâce à une distanciation discursive qui lui permet de séparer l'énonciation de l'énoncé, soit les personnages de discours identitaires qu'ils relayent, Verre Cassé « démythifie » les lieux figés dans le jeu de la domination, assignés par le colonialisme, offrant de surcroît une vision inattendue de l'Afrique, capable de bousculer des relations du Brésil avec (l'idée d'une) « négritude fictive ».

En témoigne l'intertextualité avec Frantz Fanon dans la voix de L'Imprimeur, personnage qui mieux incarne l'aliénation coloniale. Dans ses écrits, le penseur martiniquais démontre que la « race » est une invention : « l'âme noire est une construction du Blanc⁸⁵⁸ », affirme-t-il dans l'introduction à *Peau noire, masques blancs*. Comme Fanon, Mabanckou décrit à son tour et à sa manière cette invention : la distanciation entre le narrateur et la matière narrée aide à désamorcer des constructions (telles que la tradition orale), introduisant une ambiguïté dans tout discours qui se veut exempt d'une « vérité » péremptoire ou, au contraire, qui s'en prétend détenteur. Une pratique d'écriture permettant au romancier d'esquiver les débats politiques et identitaires tranchés, mais qui au Brésil sera forcément redimensionnée à la lumière du débat racial local. La question, c'est de savoir si l'anachronisme que les discours identitaires représentent dans la fiction n'engendrent pas des malentendus de traduction.

On pourrait dire de prime abord que la lecture que fait Mabanckou des identités susciterait des questionnements sur des catégories traitées comme étanches dans l'imaginaire brésilien. L'idée d'une mère-Afrique, d'une oralité africaine (celle du conteur) ou bien d'une « culture noire » peuvent-elles résister à la lecture de *Copo Quebrado* ? En tout cas, le romancier met en lumière l'idée de Fanon selon laquelle l'identité noire est un produit du délire narcissique du Blanc, de l'Europe. Une vision qui, si elle est bien comprise, bouleverse les horizons d'une société où, pour protéger culturellement un héritage détruit par le mythe du métissage, la lutte antiraciste s'est forgée à partir de l'attachement aux racines africaines.

Nous avons déjà évoqué la relation très conflictuelle entre les mouvements intellectuels d'afro-descendants et le discours de la brésilianité mise en avant à partir des années 1930. Pour comprendre la complexité de ce conflit, il faut savoir que l'idée d'une culture et d'une société plurielle est infirmée par le quotidien des populations noires écartées des espaces de pouvoir.

⁸⁵⁸ F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 14.

Autrement dit, il y a une asymétrie entre théorie (cohabitation de tous les sujets) et pratique (exclusion des « non-sujets ») qui explique le refus du métissage comme synonyme de pluralité par les mouvements noirs. Ce refus est également au cœur d'une production afro-brésilienne essentiellement réunie, à ses débuts, autour de la revue *Cadernos negros* [Cahiers noirs], fondée en 1978 et devenue plus tard le groupe *Quilombhoje*. Cette production assume dès lors une dimension fortement politique, à vrai dire militante, en ce qu'elle se tourne vers d'autres minorités et cherche à créer un discours littéraire basé sur la différence, écarté d'une « tradition littéraire⁸⁵⁹ ».

Dans les sciences sociales, cette différence sera revendiquée dans le cadre d'une lutte pour plus de représentativité dans les espaces de pouvoir. En témoigne la collection d'ouvrages « Feminismos plurais » [Féminismes plurielles] sous la direction de Djamila Ribeiro, créée en 2017 (Polen). Objet d'une ample diffusion médiatique, la collection vise à promouvoir la production intellectuelle de groupes historiquement marginalisés, et les transformer en sujets politiques, selon les mots de la coordinatrice ouvrant chaque volume. Dans *La Place de la parole noire*⁸⁶⁰ (2017), le premier de la collection, D. Ribeiro identifie une prise de parole asymétrique entre Noirs et Blancs, fruit d'une oppression raciale structurelle et propose d'en inverser le jeu⁸⁶¹.

Également issu de cette collection, l'ouvrage *Racismo estrutural* [Racisme structurel] de Silvio de Almeida repose, comme son nom l'indique, sur la signification de la notion de « race » dans la structure de la société brésilienne. À l'instar de sociologues comme Florestan Fernandes, Celso Furtado et Marcelo Paixão, le chercheur conclut que la démocratie raciale est

⁸⁵⁹ Sur cette tradition dont la littérature afro-brésilienne est écartée, cf. la sous-partie « Entre local et universel : une question de "dépendance" », de la première partie de cette thèse. Sur le contact avec d'autres minorités que la littérature afro-brésilienne cherche à établir, contentons-nous de dire qu'il donne lieu à un dialogue intersectionnel unifiant plusieurs types d'oppressions ((sociale, raciale, sexuelle), de la littéraire périphérique (mouvement *Cooperifa* à São Paulo) et noire-féministe (Collection *Féminismes plurielles*) à la musique (rap, hip hop, etc).

⁸⁶⁰ La traduction en français est de Paula Anacaona (éditions Anacaona) en 2019, soit deux ans après sa publication en portugais comme *Lugar de fala* [lieu d'énonciation].

⁸⁶¹ « Dans une société comme la société brésilienne, à l'héritage esclavocrate, les individus noirs font l'expérience du racisme depuis la place de celui qui est l'objet de cette oppression, depuis la place qui restreint les opportunités à cause de ce système d'oppression. Les individus blancs vont vivre leur expérience depuis la place de celui qui profite de cette même oppression. Les deux groupes peuvent et doivent donc discuter de ces questions, mais ils parleront depuis des places distinctes. [...] nous voulons et revendiquons que l'histoire de l'esclavage au Brésil soit également racontée de notre point de vue, et pas seulement de celui qui a vaincu, pour paraphraser Walter Benjamin. Nous estimons essentiel d'en finir avec le système en vigueur qui rend invisible ces récits ». D. RIBEIRO, *La place de la parole noire*, P. Anacaona (trad.), Paris, Anacaona, 2019, p. 84-85.

un processus où « l'inégalité raciale – qui se reflète dans le champ économique – est transformée en diversité culturelle et, pour autant, intègre le paysage national⁸⁶² ».

Une partie de la société ne verra aucune anomalie dans le fait que la majorité des Noirs gagnent des salaires inférieurs, se soumettent aux emplois les plus dégradants, ne sont pas présents dans les grandes universités, n'occupent pas de postes de direction, résident dans des zones périphériques des villes et sont souvent assassinés par les forces de l'État⁸⁶³

s'étonne-t-il dans son essai, synthétisant en une seule phrase les asymétries raciales d'une société où l'on estime que le racisme est plus « doux » qu'ailleurs. Revendiquer un espace d'énonciation noire dans le débat public comme le fait Djamila Ribeiro traduit le besoin et de reconnaître et de payer la dette du pays envers les populations noires dénoncée par Silvio de Almeida. « Penser la place de la parole, c'est rompre avec le silence institué pour ceux qui ont été subalternisés, c'est un mouvement qui rompt avec la hiérarchie⁸⁶⁴ », affirme D. Ribeiro, s'approchant en tous points des études postcoloniales, ce mouvement qui propose exactement la même chose dans d'autres aires linguistiques.

Il existe au sein même du mouvement noir des voix qui, tout en reconnaissant les sophismes de la théorie du métissage, critiquent un certain « identitarisme » qui caractérise le débat racial brésilien. Douglas Rodrigues de Barros estime par exemple que l'idée d'une identité noire relève d'une conception colonialiste de l'Autre comme l'a si bien montré Valentin-Yves Mudimbe dans *L'Invention de l'Afrique*⁸⁶⁵ (1988). Le titre de son ouvrage *Lugar de negro, lugar de branco ?* (2019) [Lieu de Noir, lieu de Blanc] peut être lu comme une provocation à la théorie d'un lieu d'énonciation spécifiquement noir. Il parle à juste titre d'une « illusion nécessaire contre un mythe dangereux⁸⁶⁶ » : si d'une part la critique représentée par

⁸⁶² Dans l'original : « a desigualdade racial – que se reflete no plano econômico – é transformada em diversidade cultural e, portanto, tornada parte da paisagem nacional. » S. L. de ALMEIDA, *Racismo estrutural*, São Paulo, Pólen, 2019, p. 107.

⁸⁶³ Dans l'original : « Parte da sociedade não verá qualquer anormalidade na maioria das pessoas negras ganharem salários menores, submeterem-se aos trabalhos mais degradantes, não estarem nas universidades importantes, não ocuparem cargos de direção, residirem nas áreas periféricas nas cidades e serem com frequência assassinadas pelas forças do Estado. » *Id.*, p. 181.

⁸⁶⁴ *Id.*, p. 89.

⁸⁶⁵ « Un système dichotomique a vu le jour dans le sillon de la structure colonisatrice, et avec lui sont apparues un grand nombre des oppositions paradigmatiques actuelles : le traditionnel et le moderne ; l'oral et l'écrit ; les communautés coutumières et agraires, et la civilisation industrielle ; les économies de subsistance et les économies hautement productives. » V.-Y. MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique, op. cit.*, p. 31.

⁸⁶⁶ Dans l'original : « ilusão necessária contra um mito perigoso. » D. R. BARROS, *Lugar de negro, lugar de branco? Esboço para uma crítica à metafísica racial*, São Paulo, Hedra, 2019, p. 113.

Abdias do Nascimento a mis à nu les mythes de la démocratie raciale, elle en a fabriqué d'autres, puisés dans la mémoire d'un continent qui n'a jamais existé en tant que tel, sinon par rapport aux colonisateurs :

[u]ne Afrique sensuelle et sensible, prélogique et marquée par l'intuition était le royaume des cieux offert par une littérature intéressée par le contrôle racial et l'enracinement. Ce mythe a été entretenu et, malheureusement, dans le décalage brésilien par rapport au centre des débats, il a gagné en force ces derniers temps⁸⁶⁷.

Ce décalage brésilien sur la question noire que dénonce D. de Barros est crucial pour mesurer les enjeux du « transfert » de *Pelourinho* et de *Verre Cassé* au Brésil. Il est possible que la réception de ces œuvres soit filtrée par une approche raciale de la littérature, d'autant plus qu'un corpus africain ou afro-brésilien représente dans le pays un héritage refoulé ou dénié par les discours officiels. Néanmoins, si l'identité unifiée et stable n'existe pas, ou plutôt si elle existe comme le reflet des processus historiques, ces œuvres explorent bien ces processus, signalant les intentions, les désirs et les idéologies derrière l'idée d'une race, d'une identité ou même d'une culture. D'où l'intérêt de les traduire dans une perspective comparatiste au Brésil, d'observer leurs impacts dans l'élaboration – ou bien dans la remise en question – des identités.

Dans son espace de production de départ, *Verre Cassé* se lit très souvent en rapport à la « position » qu'il occupe dans le « champ littéraire ». On peut penser que la réception brésilienne de ce roman peut extraire Alain Mabanckou d'un horizon de lecture attaché aux stratégies qu'il entreprend pour accéder au centre de reconnaissance et de légitimation situé en ex-métropole. En revanche, elle peut l'enfermer dans un autre horizon de lecture moins attaché à ses stratégies qu'à son épiderme (pour la représentativité) et à l'idée mythique d'une Afrique dont il est censé offrir un aperçu (pour la diversité). Le risque vaut la peine d'être pris, d'autant que la lecture du roman brouille un certain horizon de lecture « culturaliste ». *Verre Cassé* empêche en effet qu'on réduise son auteur à une surface apparente (origine et épiderme), invitant le lectorat brésilien à repenser son rapport à l'identité et, le cas échéant, à envisager de façon plus critique un retour « mythique » à l'Afrique et toutes les formes d'essentialisme qui en découlent.

⁸⁶⁷ Dans l'original : « Uma África sensual e sensível, pré-lógica e marcada pela intuição foi o reino dos céus fornecido por uma literatura interessada no controle e na fundamentação racial. Esse mito se manteve e, infelizmente, no descompasso brasileiro em seu atraso em relação ao centro dos debates vem ganhando força ultimamente. » *Id.*, p. 110.

Monénembo provoque aussi un bouleversement des identités, mais d'un autre ordre. Sa démarche poétique et politique consiste à mettre des images de l'Afrique et du Brésil en perspective, les unes au regard des autres. Ainsi, un certain Brésil « exotique » est créé dans le cadre du voyage d'un écrivain africain à Salvador, tandis qu'une certaine Afrique « traditionnelle » sera peu à peu élaborée par les Afro-brésiliens dépossédés de leur propre histoire. Quoique de telles images frisent parfois le stéréotype et ne rendent pas compte de toute la complexité des sociétés brésilienne et africaines, le véritable enjeu de son écriture est le processus d'élaboration de ces images, plutôt que les images elles-mêmes. En effet, l'auteur guinéen donne la priorité à l'énonciation (ou la focalisation) sur les énoncés. Il renforce le mythe d'un côté et, de l'autre, il analyse sa fabrication. Dans son travail de mémoire en faveur de la reconnaissance d'une relation Afrique-Brésil fondée dans l'esclavage, Monénembo laisse des traces, des vestiges, des fragments d'une mémoire puisée dans l'Histoire, mais qui est aussi fruit de projections et d'idéalisations.

La traduction comme écart et émancipation

Ces écarts de lecture produits par la traduction de *Pelourinho* et *Verre Cassé* au Brésil ne sont évidemment pas immédiatement assimilables. L'œuvre se lit à rebours de nos habitudes, de nos croyances, de nos « horizons d'attente ». C'est au fur et à mesure qu'elle provoque une réélaboration de notre propre réalité et de nous-mêmes, jusqu'à remplacer nos visions par d'autres, inattendues, à vocation émancipatrice. Le Brésil métis n'existe pas, pas plus qu'une Afrique mythique, source des origines des Brésiliens dépossédés : ce qui existe, en réalité, ce sont des projections des sujets africains et afro-diasporiques en vue de se reconstituer et de faire face à la mémoire de l'esclavage. De même que l'on reçoit de façon critique l'idéal du métissage, on peut interroger le concept de « culture noire » problématisé dans *Verre Cassé*, ou encore celui d'une Afrique-mère qui émerge du discours de Leda, la deuxième narratrice de *Pelourinho*. C'est là la dimension émancipatrice de ces œuvres en traduction : se présenter comme une quête des origines pour mener les lecteurs à une réflexion sur les constructions historiques et idéologiques de ces mêmes origines. Il ne s'agit pas de déconstruire les prémisses du débat ethno-racial tel qu'il a lieu dans la diaspora afro-brésilienne, mais d'analyser leurs

fondements grâce aux différences – ou aux « écarts » – soulignées dans l'exercice de la traduction.

Toute la discussion que nous avons menée dans cette thèse est structurée autour de cette notion d'écart inhérente à la traduction – la traduction au sens large du terme, c'est-à-dire comme un « transfert » de réalités, de paradigmes, de méthodes et de systèmes sous-jacents aux textes littéraires. En allant du « micro » au « macro », des archives aux titres d'ouvrages, de l'énoncé à l'énonciation, du référent culturel à l'intertextualité, nos opérations de traduction débouchent sur une tension, un écart, un décalage de sens. Ou encore une équivoque, pour employer le concept du perspectivisme amérindien selon lequel le traducteur est un chasseur de malentendus, d'homonymies, de faux-amis. De manière similaire, nous avons tenté de décrire les mécanismes qui produisent ces écarts de l'original à la traduction, soulignant donc les malentendus entre soi et l'Autre, de la francophonie africaine à une lusophonie brésilienne.

Si nous avons choisi la voie de la traduction pour envisager les « flux et reflux » littéraires dans l'Atlantique Sud, c'est parce qu'elle s'avère être la méthode de lecture et d'interprétation qui se prête le mieux à l'exercice de comparaison. Dans la traduction, on ne compare pas seulement les textes, mais aussi (et surtout) tout l'univers de référence qui les sous-tend, à savoir des systèmes littéraires, des traditions, des sociétés, des processus historiques etc. Autrement dit, la traduction est au cœur de toute la machine d'analyse linguistique, littéraire et politique que nous avons déployée dans cette thèse, depuis nos discussions théoriques jusqu'aux développements. Dans un certain sens, lorsque l'on compare, on met deux ou plusieurs instances en tension, un processus qui résulte dans la traduction en quelque chose de nouveau. Nous avons vu que les romans de notre corpus mettaient en tension (et en question) des catégories qui sont reconfigurées, réaménagées au Brésil : le centre et la périphérie, la race et l'identité, la fiction et le document, l'oralité et l'écriture, entre autres. Ainsi, par le biais d'une série de comparaisons, de mises en rapport et de transformations, la traduction de *Pelourinho* et de *Verre Cassé* fait résonner des idées, des voix, des analyses et des appréciations de l'espace francophone à un espace brésilien. Le but est moins de fournir des réponses, de combler des lacunes ou de réparer un passé douloureux transatlantique que de figurer un « écart » vis-à-vis de l'Autre et aussi vis-à-vis de nous-même, de nos certitudes, de nos repères et de nos représentations. En allant à rebours dans le langage pour « transférer » l'œuvre littéraire, la traduction nous met face à l'Autre mais aussi et surtout face à une version inconnue ou insoupçonnée de nous-même ; elle produit de nouveaux sens et nous encourage à penser en dehors des sentiers battus, ce en quoi elle peut être politiquement émancipatrice.

Bibliographie

I. Corpus principal

- MABANCKOU, Alain, *Copo Quebrado*, Rio de Janeiro, Malê, 2018, trad. de SOUZA DIAS NOGUEIRA, Paula, 180 p.
- MABANCKOU, Alain, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005, 248 p.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995, 221 p.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Pelourinho*, São Paulo, Nós, 2022, trad. de DO CARMO BOTARO, Mirella. [à paraître]

ALAIN MABANCKOU

Fiction

- MABANCKOU, Alain, *Le Commerce des allongés*, Paris, Seuil, 2022, 280 p.
- MABANCKOU, Alain, *Black bazar*, Rio de Janeiro, Malê, 2020, trad. de SOUZA DIAS NOGUEIRA, Paula, 220 p.
- MABANCKOU, Alain, *Copo Quebrado*, Rio de Janeiro, Malê, 2018, trad. de SOUZA DIAS NOGUEIRA, Paula, 180 p.
- MABANCKOU, Alain, *Memórias de porco espinho*, Rio de Janeiro, Malê, 2017, trad. de SOUSA DIAS NOGUEIRA, Paula, 130 p.
- MABANCKOU, Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010, 381 p.
- MABANCKOU, Alain, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009, 246 p.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Points, 2007, 228 p.
- MABANCKOU, Alain, *African psycho*, Paris, Seuil, 2006, 219 p.
- MABANCKOU, Alain, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002, 262 p.
- MABANCKOU, Alain, *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris / Dakar, Présence africaine, 2001, 246 p.

- MABANCKOU, Alain, *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour*, Paris / Montréal / Torino, L'Harmattan, 1999, 85 p.
- MABANCKOU, Alain, *Bleu-blanc-rouge*, Paris, Présence africaine, 1998, 222 p.
- MABANCKOU, Alain, *Les Arbres aussi versent des larmes suivi de Versets*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, 144 p.
- MABANCKOU, Alain, *L'Usure des lendemains*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1995, 79 p.
- MABANCKOU, Alain, *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995, 91 p.
- MABANCKOU, Alain, *Au Jour le jour*, Sainte-Geneviève-des-Bois, Maison rhodanienne de poésie, 1993, 47 p.

Essais

- MABANCKOU, Alain, *Le Monde est mon langage*, Paris, Bernard Grasset, 2016, 314 p.
- MABANCKOU, Alain, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Points, 2013, 178 p.
- MABANCKOU, Alain, *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, A. Versaille, 2011, 191 p.
- MABANCKOU, Alain (éd.), *Anthologie : six poètes d'Afrique francophone*, Paris, Points, 2009, 142 p.
- MABANCKOU, Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel LE BRIS et Jean ROUAUD (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 55-66.
- MABANCKOU, Alain, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007, 183 p.
- MABANCKOU, Alain, « Et c'est écrit ainsi (Ekomama bongo) : hommage à Simaro Lutumba, auteur de "Verre cassé" » [en ligne], 2006, URL : <http://www.congopage.com/Et-c-est-ecrit-ainsi-Ekomama-bongo>, consulté le 31 août 2019.
- MABANCKOU, Alain, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » [en ligne], *Le Monde*, le 13 mars 2006, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html, consulté le 13 juin 2019.
- MABANCKOU, Alain, *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995, 91 p.

Critique et interviews

- BISANSWA, Justin K., « Petites sociologies de la déviance et des « gradins sociaux » chez Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, 2011, pp. 19-49.
- BONONO, Chantal, « Migritude et oralité dans Verre Cassé d'Alain Mabanckou » [en ligne], *Revue Gabonaise de Littératures & Sciences Humaines*, n° 1, 2016, URL : <https://www.regalish.net/premier-numero/>, consulté le 13 septembre 2022.
- CARPENTIER, Mélanie, MENOSSI, Mathieu, « Interview d'Alain Mabanckou Puzzle identitaire » [en ligne], *Le Figaro*, le 2009, URL : <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>, consulté le 13 juin 2019.

- CESCUTTI, Tatiana, « Verre Cassé d'Alain Mabanckou: entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle », *Laboratorio critico*, vol. 1, n° 2, 2012, pp. 1-8.
- CLAVARON, Yves, « Chroniques animales et problématiques postcoloniales », *Revue de littérature comparée*, vol. 338, n° 2, 2011, pp. 197-211.
- CORNILLE, Jean-Louis, RAMILISON, Julie, « Céline au Congo », *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 54, n° 1, 2017, pp. 129-141.
- DELAROCHE, Philippe, BAPTISTE, Liger, « Entretien avec Alain Mabanckou » [en ligne], 2009, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html, consulté le 13 juin 2019.
- DEVESA, Jean-Michel, « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou », *Afrique contemporaine*, vol. 241, n° 1, 2012, pp. 93-110.
- DIOP, Papa Samba, GEHRMANN, Susanne, « Alain Mabanckou 1966 (Pointe Noire, République du Congo) », dans Ursula MATHIS-MOSER et Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (éds.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française, 1981-2011*, Paris, H. Champion, 2012, pp. 556-560.
- DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, « L'Effet palimpseste dans "Verre Cassé" d'Alain Mabanckou », *Écrire au-delà des limites*, n° 2, 2006, pp. 31-48.
- GAETZI, Claudine, *L'Art de déjouer le témoignage par la fiction : Verre cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Archipel, 2014, 113 p.
- KOUVOUAMA, Abel, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman Verre Cassé d'Alain Mabanckou », dans *Le statut de l'écrit : Afrique, Europe, Amérique Latine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2008, pp. 79-87.
- KOUVOUAMA, Abel, « Verre Cassé ou les figures de la transgression : de l'inspiration musicale à la production littéraire », *Études de lettres : bulletin de la Société des études de lettres*, n° 279, 2008, pp. 119-132.
- LAFONT, Suzanne, « Droit de poursuite. Imaginaire patrimonial et présence de Céline dans Verre Cassé » [en ligne], 2015, URL : <https://suzanne-lafont-droit-de-poursuite.jimdosite.com/>, consulté le 8 décembre 2021.
- MANGEON, Anthony, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016, 196 p.
- MANGEON, Anthony, « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et Le Manifeste pour Une littérature-Monde en français », dans Micéala SYMINGTON, Joanny MOULIN et Jean BESSIERE (éds.), *Actualité et inactualité de la notion de postcolonial*, Paris, H. Champion, 2013, pp. 105-129.
- MANGEON, Anthony, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, 2011, pp. 51-64.
- MOUDILENO, Lydie, « Les parades du migrant. Bleu blanc rouge d'Alain Mabanckou ou l'art de la manipulation », dans *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, pp. 107-130.
- NDOMBI SOW, Gaël, « Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone. Le cas d'Alain Mabanckou » [en ligne], *Loxias*, n° 26, 2009, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3050>, consulté le 21 juin 2022.

SCHURMANS, Fabrice, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'Alain Mabanckou », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2016, pp. 238-264.

SIMEDOH, Vincent, « De la subversion ou de la farce dans Verre cassé : une question de légitimité ? » [en ligne], dans Ozouf Sénamin AMEDEGNATO, Sélom Komlan GBANOU et Musanji NGLASSO-MWATHA (éds.), *Légitimité, légitimation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, pp. 251-265, URL : <http://books.openedition.org/pub/36523>, consulté le 9 novembre 2021.

TIERNO MONENEMBO

Fiction

MONENEMBO, Tierno, *Saharienne Indigo*, Paris, Seuil, 2022, 336 p.

MONENEMBO, Tierno, *Bled*, Paris, Seuil, 2016, 198 p.

MONENEMBO, Tierno, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015, 187 p.

MONENEMBO, Tierno, *Le Terroriste noir*, Paris, Seuil, 2012, 224 p.

MONENEMBO, Tierno, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Points, 2010, 185 p.

MONENEMBO, Tierno, *Le Roi de Kahel*, Paris, Seuil, 2008, 261 p.

MONENEMBO, Tierno, *Peuls*, Paris, Seuil, 2004, 383 p.

MONENEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, 156 p.

MONÉNEMBO, Tierno, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995, 221 p.

MONENEMBO, Tierno, *Un Attiéké pour Elgass*, Paris, Seuil, 1993, 170 p.

MONENEMBO, Tierno, *Un Rêve utile*, Paris, Seuil, 1991, 251 p.

MONENEMBO, Tierno, *Les Écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.

Essais

MONENEMBO, Tierno, « Cette Afrique dont l'Amérique latine m'a parlé » [en ligne], 2021, URL : https://www.lepoint.fr/afrique/tierno-monenembo-cette-afrique-dont-l-amerique-latine-m-a-parle-27-07-2021-2436996_3826.php, consulté le 11 janvier 2022.

MONENEMBO, Tierno, « Le festin brésilien », dans Patrick STRAUMANN (éd.), *Rio de Janeiro: la ville métisse*, Paris, Chandeigne, 2001, pp. 105-130.

- MONENEMBO, Tierno, « Table ronde du 27 mai 1998 », dans Christiane ALBERT (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp. 317-328.
- MONENEMBO, Tierno, « L’Afrique et les chiffons de papiers » [en ligne], *Libération*, le 20 septembre 1996, URL : https://www.liberation.fr/tribune/1996/09/20/l-afrique-et-les-chiffons-de-papiers_181688/, consulté le 17 janvier 2022.
- « Tierno Monénembo : « La France n’a jamais reconnu ses héros noirs » – Jeune Afrique » [en ligne], URL : <https://www.jeuneafrique.com/139541/culture/tierno-mon-nembo-la-france-n-a-jamais-reconnu-ses-h-ros-noirs/>, consulté le 17 janvier 2022.

Critique et interviews

- ALBERT, Christiane, « Errance et déambulation urbaine chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, n° 9, 2006, pp. 107-118.
- AUZAS, Noémie, *Tierno Monénembo : une écriture de l’instable*, Paris, L’Harmattan, 2004, 178 p.
- AVENNE, Cécile Van Den, « “Il n’y a pas aventure plus improbable que la littérature” : entretien avec Tierno Monénembo », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, pp. 119-131.
- AWUMEY, Edem Koku, *Tierno Monénembo : écriture de l’exil et architecture du moi*, Thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, 2005, 391 p.
- BEDE, Damien, « Tierno Monénembo. Le romancier-passeur », dans *Tierno Monénembo, un écrivain pluriel*, Paris, L’Harmattan, 2015, pp. 23-48.
- BREZAUULT, Eloïse, « Entretien d’Eloïse Brezault avec Tierno Monénembo » [en ligne], 1998, URL : <http://africultures.com/entretien-deloise-brezault-avec-tierno-mon-nembo-2581/>, consulté le 13 juin 2019.
- CÉLÉRIER, Patricia-Pia, « Autour de Pelourinho. Entretien avec Tierno Monénembo », *Notre Librairie, Cinq ans de littératures (1991-1995) – Afrique Noire*, vol. 2, n° 126, 1996, pp. 111-115.
- CEVAËR, Françoise (éd.), *Ces écrivains d’Afrique noire*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1998, 226 p.
- CHANDA, Tirthankar, « Tierno Monénembo. Écrivain franco-guinéen, prix Renaudot 2008 » [en ligne], *Jeune Afrique*, le 2008, URL : <https://www.jeuneafrique.com/188266/culture/tierno-mon-nembo/>, consulté le 17 janvier 2022.
- CHEVRIER, Jacques, « Tierno Monénembo (Saïdou Diallo, Tierno) 1947 (Porédaka, Guinée) », dans Ursula MATHIS-MOSER et Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (éds.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française, 1981-2011*, Paris, H. Champion, 2012, pp. 633-638.
- DELAS, Daniel, « Pelourinho ou le carnaval des identités », *Notre librairie Cinq ans de littératures (1991-1995) – Afrique Noire*, vol. 2, n° 126, 1996, pp. 105-110.
- DIALLO, Boubacar, « La fiction identitaire dans l’écriture migrante de Tierno Monénembo », dans Bernard DE MEYER et Papa Samba DIOP (éds.), *Tierno Monénembo et le roman. Histoire, exil, écriture.*, Berlin / Münster / Wien / Zürich / London, Lit Verlag, 2014, pp. 99-114.

- DUCOURNAU, Claire, « La consécration à bas bruit d'un moissonneur de mémoire », *Études littéraires africaines*, n° 49, 2020, pp. 15-32.
- FONKOUA, Romuald, « Tierno Monénembo ou “la mélancolie du voyeur” : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, 2006, pp. 209-231.
- GARNIER, Xavier, « Pelourinho : précis pour une littérature initiatique », *Interculturel Francophonies*, n° 9, 2006, pp. 183-195.
- GARNIER, Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35, *Cahier 140*, 1995, pp. 889-895.
- KAKASSA, Arsène Magnima, « Du roman historique chez Tierno Monénembo. Réflexion autour des traces de l'esclavage et des lieux de la mémoire coloniale », dans *Tierno Monénembo. Un écrivain pluriel*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 145-170.
- KODJO-GRANDVAUX, Séverine, « Tierno Monénembo : « La France n'a jamais reconnu ses héros noirs » » [en ligne], URL : <https://www.jeuneafrique.com/139541/culture/tierno-mon-nembo-la-france-n-a-jamais-reconnu-ses-h-ros-noirs/>, consulté le 17 janvier 2022.
- MACHADO, Fernanda Murad, « Quête identitaire et exotisme dans Pelourinho de Tierno Monénembo », dans Leonor Lourenço de ABREU et Ana Maria BICALHO (éds.), *Reconstructions du Brésil dans les imaginaires littéraires français et francophones*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2018, pp. 203-218.
- MALANDA, Ange-Séverin, « Tierno Monénembo : Littérature et transhumance », *Presence Africaine*, vol. 144, n° 4, 1987, pp. 47-58.
- MANFRED, Loimeier, « L'équateur littéraire. Les relations tri-continentales dans les œuvres de Tierno Monénembo (Guinée), Abdulrakak Gurnah (Tanzanie) et José Eduardo Agualusa (Angola) », dans Florence PARAVY (éd.), *Littératures africaines et comparatisme*, Metz, Université de Lorraine Centre de recherches Écritures, 2011, pp. 185-194.
- MAUCOURANT, Clémence, « La fin du passé et le germe problématique de l'avenir. Tierno Monénembo, entretien avec Clémence Maucourant, CIEF, en Sorbonne, 6 avril 2008 », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique [colloque international, 4-6 octobre 2006]*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2009, pp. 445-458.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, *L'indocilité : supplément au « Désir d'Afrique »*, Paris, Gallimard, 2005, 135 p.
- PARAVY, Florence, « L'absence et la trace », dans Bernard De MEYER et Papa Samba DIOP (éds.), *Tierno Monénembo et le roman*, Münster, Lit, 2014, pp. 67-82.
- PARAVY, Florence, « Une écriture de l'énigme : Pelourinho de Tierno Monénembo », dans Delphine TANG et Patricia BISSA ENAMA (éds.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles / New York, P.I.E. P. Lang, 2010, pp. 41-52.
- PARAVY, Florence, « Qui êtes-vous Tierno Monénembo ? », *Sépia revue culturelle et pédagogique francophone*, n° 25, 1997, pp. 2-9.
- RENOMBO, Steeve Robert, « Portrait de l'écrivain en historien. Essai d'une poétique du savoir dans deux romans de Tierno Monénembo », dans Bernard DE MEYER et Papa Samba DIOP (éds.), *Tierno Monénembo et le roman : histoire, exil, écriture*, Berlin / Münster / Wien / Zürich / London, Lit Verlag, 2014, pp. 29-48.
- SADAI, Célia, « Marge et Marginaux chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, n° 9, 2006, pp. 133-149.

TERVONEN, Taïna, « L’Afrique au Brésil, c’est comme l’air que l’on respire », *Africultures*, vol. 2, n° 67, 2006, pp. 120-123.

II. Autres œuvres littéraires

DOMAINE BRÉSILIEN

- ALEGRE, Costa, *Versos*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1951, 155 p.
- ALENCAR, José de, *O guarani*, Coimbra, Almedina, 1994, 320 p.
- ALENCAR, José de, *Iracema*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988, 86 p.
- ALENCAR, José de, *Le Fils du soleil (les Aventuriers, ou le Guarani)*, Paris, J. Tallandier, 1902, trad. de RICARD, Xavier De, 388 p.
- ALMEIDA, Manuel António de, *Histoire d’un vaurien*, Paris, Chandeigne, 2017, trad. de RÓNAI, Paulo, 325 p.
- ALMEIDA, Manuel António de, *Mémoires d’un sergent de la milice*, Rio de Janeiro, Atlântica, 1944, trad. de RÓNAI, Paulo, 227 p.
- ALVES, Castro, *Obra completa*, São Paulo, José Aguilar, 1960, 906 p.
- AMADO, Jorge, *Jubiabá*, São Paulo, Companhia das letras, 2008 (1935), 348 p.
- AMADO, Jorge, *Capitães da Areia*, São Paulo, Livraria Martins, 1961 (1937), 309 p.
- AMADO, Jorge, *Capitaines des sables*, Paris, Gallimard, 1952, trad. de VANINA, 254 p.
- AMADO, Jorge, *Bahia de tous les saints*, Paris, Gallimard, 1949, trad. de BERVEILLER, Michel, HOURCADE, Pierre, 269 p.
- ANDRADE, Mário de, *Macounaïma : le héros sans aucun caractère*, Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996, trad. de THIERIOT, Jacques, 345 p.
- ANDRADE, Oswald de, « Manifeste anthropophage / Manifesto antropófago » [en ligne], *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2010, trad. de RIAUDEL, Michel, URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf, consulté le 4 octobre 2021.
- ASSIS, Machado de, *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, Paris, Métailié, 1989, trad. de CHADEBEC DE LAVALADE, René, 267 p.
- ASSIS, Machado de, *A Semana*, Rio de Janeiro / Paris, Garnier, 1916, 455 p.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de, *Macário*, Rio de Janeiro, Artium, 1998 (1852), 107 p.
- BANDEIRA, Manuel, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967, 815 p.

- BANDEIRA, Manuel, *Poèmes*, Paris, Seghers, 1960, trad. de BANDEIRA, Manuel, BLANK-SIMON, F. H., FALCÃO, Luiz Annibal, 61 p.
- BANDEIRA, Manuel, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, Paris, Nagel, 1956, trad. de ONIS, Federico de, 393 p.
- BOPP, Raul, *Urucungo*, Rio de Janeiro, Ariel, 1932, 56 p.
- CABRAL DE MELO NETO, João, *Poèmes choisis*, Paris, Gallimard, 2022, trad. de DOSSE, Mathieu, 107 p.
- DIAS, Gonçalves, *Primeiros cantos*, Belo Horizonte, Autêntica, 1998, 159 p.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Mort dans l'avion & autres poèmes*, Paris, Chandeigne, 2004, trad. de WITKOWSKI, Ariane, 94 p.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Poesia até agora*, São Paulo, J. Olympio, 1948, 257 p.
- DURÃO, Frei José de Santa Rita, *Caramurú, poema epico do descobrimento da Bahia*, Lisbonne, na regia officina typografica, 1781, 305 p.
- GONÇALVES, Ana Maria, *Um Defeito de cor*, Rio de Janeiro / São Paulo, Record, 2006, 951 p.
- HILST, Hilda, *Do desejo*, Campinas, Pontes, 1992. 112 p.
- MUSSA, Alberto, *O trono da rainha Jinga*, São Paulo, Record, 2011, 109 p.
- OLINTO, Antônio, *Trono de vidro*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1987, 382 p.
- OLINTO, Antônio, *A Casa da água*, São Paulo, DIFEL, 1983, 369 p.
- OLINTO, Antônio, *Le Roi de Ketou*, Paris, Stock, 1983, trad. de LEIBRICH, Geneviève, BIROS, Nicole, 318 p.
- OLINTO, Antônio, *La Maison d'eau*, Paris, Stock, 1973, trad. de RAILLARD, Alice, 399 p.
- OLINTO, Antônio, *O Rei de Keto*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1880, 295 p.
- QUINTANA, Mário, *Canções*, Porto Alegre / Rio de Janeiro, Globo, 1985, 173 p.
- RAMOS, Graciliano, *Vies arides*, Paris, Chandeigne, 2014, trad. de DOSSE, Mathieu, 161 p.
- RAMOS, Graciliano, *Vidas secas*, Rio de Janeiro, Record, 2008 (1938), 203 p.
- RAMOS, Graciliano, ROUSSEL, Marie-Claude, *Sécheresse*, Paris, Gallimard, 1964, 192 p.
- REGO, José Lins do, *Menino de engenho*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2016 (1936), 186 p.
- REGO, José Lins do, *L'Enfant de la plantation*, Paris, Anacaona, 2013, trad. de DINIZ, André, 170 p.
- REGO, José Lins do, *L'Enfant de la plantation*, Paris, Deux-Rives, 1953, trad. de WORMS-REIMS, Jeanne, 285 p.
- ROSA, João Guimarães, *Diadorim*, Paris, Albin Michel, 2006 (1995), trad. de LAPOUJE-PETTORELLI, Maryvonne, 501 p.
- ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*, São Paulo, Nova Fronteira, 2006 (1956), 553 p.
- ROSA, João Guimarães, *Sagarana*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1993 (1946), 386 p.
- ROSA, João Guimarães, *Diadorim*, Paris, Albin Michel, 1965, trad. de VILLARD, Jean-Jacques, 441 p.
- TRINDADE, Solano, *Cantares ao meu povo*, São Paulo, Fulgor, 1961, 214 p.

DOMAINE FRANCOPHONE AFRICAÏN

- ALEM, Kangni, *Les Enfants du Brésil*, Lomé, Graines de Pensées, 2017, 198 p.
- ALEM, Kangni, *Escravos*, Rio de Janeiro, Pallas, 2011, trad. de ALVES, Laura, REBELLO, Aurelio Barroso, 264 p.
- ALEM, Kangni, *Esclaves*, Paris, J.-C. Lattès, 2009, 260 p.
- BÂ, Amadou Hampâté, *Amkoullel, o menino fula*, Rio de Janeiro, Palas, 2003, trad. de VASCONCELLOS, Xina Smith de, 376 p.
- BA, Amadou Hampâté, *Amkoullel, l'enfant Peul : mémoires*, Arles / Paris, Actes Sud, 1991, 409 p.
- BETI, Mongo, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1999 (1975), 254 p.
- BETI, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956, 371 p.
- BIYAOULA, Daniel, *La Source de joies*, Paris / Dakar, Présence africaine, 2003, 246 p.
- BIYAOULA, Daniel, *Agonies*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1998, 253 p.
- BIYAOULA, Daniel, *L'Impasse*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1996, 327 p.
- BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977, 172 p.
- COUAO-ZOTTI, Florent, *Les Fantômes du Brésil*, Paris, Ubu, 2006, 186 p.
- DONGALA, Emmanuel, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003 (1973), 395 p.
- DONGALA, Emmanuel, *Um fusil na mão, um poema no bolso*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974, trad. de HECKER FILHO, Paulo, 214 p.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Union générale d'éditions, 1971 (1961), 207 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, 286 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, *O Sol das independências*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1970, trad. de MURRAY, Marisa, 170 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968, 171 p.
- LABOU TANSI, Sony, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 2014, 107 p.
- LABOU TANSI, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1998, 191 p.
- LABOU TANSI, Sony, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, 191 p.
- LAYE, Camara, *O Menino negro*, Seguinte, 2013, trad. de FREIRE D'AGUIAR, Rosa, 158 p.
- LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006 (1954), 256 p.
- MARAN, René, *Batouala : véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921, 189 p.
- MIANO, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris, le Grand livre du mois, 2006, 274 p.
- NGANANG, Patrice, *Temps de chien : chronique animale*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001, 296 p.
- OULOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, 207 p.

- OYONO, Ferdinand, *O Velho negro e a medalha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, trad. de RONALD DE CARVALHO, Wilma, 207 p.
- OYONO, Ferdinand, *Une Vie de boy*, Paris, Presses Pocket, 1970, 187 p.
- OYONO, Ferdinand, *Chemin d'Europe*, Paris, R. Julliard, 1960, 199 p.
- OYONO, Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, R. Julliard, 1956, 211 p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 227 p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre suivis de Hosties noires*, Paris, Seuil, 1956, 157 p.
- U TAM'SI, Tchicaya, *Le Mauvais sang, poèmes*, Paris, Caractères (Impr. des Poètes), 1955, 50 p.

DOMAINE LUSO-AFRICAIN

- AGUALUSA, José Eduardo, *La Reine Ginga et comment les Africains ont inventé le monde*, Paris, Métailié, 2017, trad. de SCHRAMM, Danielle, 236 p.
- AGUALUSA, José Eduardo, *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, Lisbonne, Quetzal, 2014, 280 p.
- AGUALUSA, José Eduardo, *Théorie générale de l'oubli*, Paris, Métailié, 2014, trad. de LEIBRICH, Geneviève, 168 p.
- AGUALUSA, José Eduardo, *La Saison des fous*, Paris, Gallimard, 2002, trad. de LABAN, Michel, 261 p.
- AGUALUSA, José Eduardo, *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*, Lisbonne, Dom Quixote, 1997, 159 p.
- AGUALUSA, José Eduardo, *Estação das chuvas*, Lisbonne, Dom Quixote, 1996, 279 p.
- ANTÓNIO, Mario, *100 poemas*, Luanda, Edições ABC, 1963, 184 p.
- BARBOSA, Jorge, *Obra poética*, Lisbonne, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2002, 440 p.
- CARVALHO, Rui Duarte de, *Desmedida : Luanda, São Paulo, São Francisco e volta: crónicas do Brasil*, Lisbonne, Edições Cotovia Biblioteca dos Editores Independentes, 2008 (2006), 323 p.
- COUTO, Mia, *Un Fleuve appelé temps, une maison appelée terre*, Paris, Albin Michel, 2008, trad. de PETTORELLI, Maryvonne, 272 p.
- COUTO, Mia, *Um Rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Lisbonne, Caminho, 2002, 262 p.
- COUTO, Mia, *Cada homem é uma raça: estórias*, Lisbonne, Caminho, 1997, 185 p.
- COUTO, Mia, *Terra sonâmbula*, Lisbonne, Caminho, 1992, 220 p.
- CRAVEIRINHA, José, *Maria*, Lisbonne, Caminho, 1998, 253 p.
- JACINTO, António, *Fábulas de Sanji*, Porto, Asa União dos escritores angolanos, 1988, 63 p.

- LOPES, Manuel, *Les Victimes du vent d'est*, Praia, Sépia ICLD, 1996, trad. de HANRAS, Marie-Chistine, MASSA, Françoise, 250 p.
- LOPES, Manuel, *Chuva braba*, Lisbonne, 70, 1982, 172 p.
- LOPES, Manuel, *Os Flagelados do vento leste*, São Paulo, Ática, 1979, 271 p.
- MAIA FERREIRA, José da Silva, *Esportaneidades da minha alma: às senhoras africanas*, Lisbonne, 70, 1980, 139 p.
- PEPETELA, *Lueji: o nascimento dum império*, Lisbonne, Dom Quixote, 1990, 486 p.
- SOUSA, Noémia de, *Sangue negro*, Maputo, Marimbique, 1961, 198 p.
- VIEIRA, José Luandino, *João Vêncio : ses amours*, Paris, Gallimard, 1998, trad. de LABAN, Michel, 98 p.
- VIEIRA, José Luandino, *João Vêncio: os seus amores*, Lisbonne, 70, 1987, 113 p.
- VIEIRA, José Luandino, *Luuanda : estórias*, São Paulo, Ática, 1982, 127 p.

DOMAINE FRANÇAIS

- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2014 (2007), trad. de DOURADO, Maria Lúcia Autran, 704 p.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, São Paulo, Globo, 2013 (1951), trad. de QUINTANA, Mário, PELANDA, Ernesto, 562 p.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, trad. de FREIRE D'AGUIAR, Rosa, 792 p.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, Porto Alegre, L&PM Pocket, 2007, trad. de BENEDETTI, Ivone C., 632 p.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, São Paulo, Estação Liberdade, 2007, trad. de COSTA, Leila de Aguiar, 760 p.
- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Presses de la Renaissance, 1969 (1837), 541 p.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusões perdidas*, São Paulo, Martins, 1960 (1945), trad. de CAJADO, Sílvia Mendes, 526 p.
- BASTIDE, Roger, CORMIER, Jean, BLONDIN, Antoine, *Alcools de nuit*, Paris, Michel Lafon, 1988, 275 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris, Librairie générale française, 1972, 284 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Viagem ao fim da noite*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1994, trad. de FREIRE D'AGUIAR, Rosa, 536 p.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Morte a crédito*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, trad. de SOUZA-AGUIAR, Maria Arminda de, HARVEY, Vera de Azambuja, 573 p.
- CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 (1932), 505 p.

- CELINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Denoël et Steele, 1936, 698 p.
- COHEN, Albert, *Bela do Senhor*, São Paulo, Nova Fronteira, 1983, trad. de SOARES RODRIGUES, Aulyde, 788 p.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, 847 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Presses de la Renaissance, 1968 (1857), 413 p.
- GIDE, André, *Voyage au Congo suivi du retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1929, 308 p.
- IONESCO, Eugène, *A Cantora careca*, Lisbonne, Contraponto, 1959, trad. de LIMA, Luís de, 46 p.
- IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve suivi de La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, 68 p.
- JARRY, Alfred, *Oeuvres complètes*, Monté-Carlo / Lausanne, Henri Kaeser, 1949, 425 p.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, France loisirs, 2007, 903 p.
- MARIVAUX, Pierre de, *Le Paysan parvenu*, 2 vol., Paris, Prault père, 1748.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2004 (2000), 126 p.
- MOLIÈRE, *O Tartufo, Dom Juan, O Doente imaginário*, São Paulo, Unesp, 2022, trad. de COLI, Jorge, 242 p.
- MOLIÈRE, *O Misanthropo*, Rio de Janeiro, Zahar, 2014, trad. de HELIODORA, Bárbara, 126 p.
- MOLIÈRE, *O Doente imaginário*, São Paulo, 34, 2011, trad. de TOLEDO, Marília, 144 p.
- MOLIÈRE, *O Tartufo ou o Impostor*, São Paulo, Martin Claret, 2009, trad. de FERREIRA, Roberto Leal, 152 p.
- MOLIÈRE, *O Tartufo. O Misanthropo*, São Paulo, Martins Fontes, 2005, trad. de KLABIN SEGALL, Jenny, 256 p.
- MOLIÈRE, *O Doente imaginário*, São Paulo, Martin Claret, 2003, trad. de FRESNOT, Daniel, 148 p.
- MOLIÈRE, *O Doente imaginário*, Belo Horizonte, Crisálida, 2002, trad. de GONÇALVES, Leonardo, 200 p.
- MOLIERE, *Le Tartuffe ou L'Imposteur*, Paris, Librairie générale française, 1999 (1669), 213 p.
- MOLIÈRE, *Tartufo 81*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, trad. de FIGUEIREDO, Guilherme, 221 p.
- MOLIÈRE, *O Doente imaginário*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, trad. de FIGUEIREDO, Guilherme, 256 p.
- MOLIÈRE, *O Tartufo ou o impostor*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1965, trad. de MONTEIRO, Jacy, 448 p.
- MOLIERE, *Le Malade imaginaire*, Paris, Le Bailly, 1884 (1674), 120 p.
- MOLIERE, *Le Misanthrope*, Paris, Delagrave, 1875 (1666), 508 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Medo e submissão*, Rio de Janeiro, Record, 2001, trad. de MARQUES, Clóvis, 144 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Temor e tremor*, Lisbonne, Bizâncio, 2000 (1999), trad. de ALMEIDA, Carlos Souza de, 111 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999, 174 p.

- ORMESSON, Jean d', *Casimir mène la grande vie*, Versailles, Feryane, 1997, 300 p.
- PROUST, Marcel, *À Sombra das raparigas em flor*, São Paulo, Biblioteca azul, 2016 (1951), trad. de QUINTANA, Mário, 669 p.
- PROUST, Marcel, *Em Busca do tempo perdido*, São Paulo, Ediouro, 2016 (1992), trad. de PY, Fernando, 2472 p.
- PROUST, Marcel, *A La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954 (1913), 1225 p.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, 307 p.
- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe. Tome V de À La Recherche du temps perdu*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1954 (1922), 601-1131 p.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1962, LXII-635 p.
- STENDHAL, *Journal intime*, Paris, Tchou, 1969 (1801-1817), 192 p.
- VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, L. Vanier, 1900, 88 p.
- VILLON, François, *Le Grand testament*, Paris, H. Jonquières, 1963 (1489), 155 p.
- ZOLA, Émile, *J'accuse : la Vérité en marche*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, 272 p.
- ZOLA, Émile, BARBOSA, Rui, *Eu acuso! O processo do Capitão Dreyfus*, São Paulo, Hedra, 2007, trad. de LÍSIAS, Ricardo, 110 p.

AUTRES DOMAINES

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Americanah*, Paris, Gallimard, 2016, trad. de DAMOUR, Anne, 684 p.
- BALDWIN, James, PECK, Raoul, *I Am Not Your Negro*, Paris, Robert Laffont, 2017, trad. de FURLAN, Pierre, 138 p.
- CESAIRE, Aimé, *Une Tempête*, Paris, Seuil, 1987, 91 p.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *O Outono do patriarca*, Rio de Janeiro, Record, 1993, trad. de GORGA FILHO, Remy, 259 p.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *L'Automne du patriarche*, Paris, Le Livre de poche, 1982, trad. de COUFFON, Claude, 316 p.
- HORACE, *Oeuvres d'Horace*, vol. 2, Paris, Charpentier, 1866, trad. de PATIN, Henri Joseph Guillaume, 492 p.
- HUSTON, Nancy, *Lignes de faille*, Paris, France loisirs, 2007, 389 p.
- KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 2004 (1915), trad. de DAVID, Claude, 173 p.
- MELVILLE, Herman, *Le Grand escroc*, Paris, Sillage, 2006, trad. de THOMAS, Henri, 411 p.
- MELVILLE, Herman, *The Confidence-man : his masquerade*, New York, Hendricks House, 1954 (1857), 392 p.

- NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad, *La Traversée du milieu : aperçus de cinq sociétés, britanniques, françaises et hollandaises, aux Indes occidentales et en Amérique du Sud*, Paris, Plon, 1994, trad. de CHOLODENKO, Marc, 275 p.
- NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad, *The Middle passage*, London, A. Deutsch, 1962, 232 p.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Correspondencia de Fradique Mendes (memórias e notas)*, Porto, Impr. moderna, 1902, 248 p.
- QUEIROS, José Maria Eça de, *La Vie extravagante de Fradique Mendes*, Paris, Chandeigne, 2021, trad. de PIWNIK, Marie-Hélène, 299 p.
- QUEIROS, José Maria Eça de, *La Correspondance de Fradique Mendes*, Paris, Éd. de la Différence, 2014, trad. de PIWNIK, Marie-Hélène, 333 p.
- SCHWARZ-BART, André, *Le Dernier des justes*, Paris, le Livre de poche, 1968, 511 p.
- SELASI, Taiye, *Le Ravissement des innocents*, Paris, le Grand livre du mois, 2014, trad. de SCHNEITER, Sylvie, 365 p.
- SELASI, Taiye, *Ghana must go*, London, Viking, 2013, 318 p.
- TUTUOLA, Amos, *L'Ivrogne dans la brousse*, Paris, Gallimard, 2006, trad. de QUENEAU, Raymond. (1952)., 141 p.
- TUTUOLA, Amos, *O Bebedor de vinho de palmeira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, trad. de FONTENELLI, Eliane, 142 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *A Festa do bode*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, trad. de WACHT, Paulina, ROITMAN, Ari, 456 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La Fête au Bouc*, Paris, France Loisirs, 2002, trad. de BENSOUSSAN, Albert, 603 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *A Festa do bode*, São Paulo, Mandarim, 2000, trad. de DUPONT, Wladir, 450 p.

III. Critique littéraire

OUVRAGES THÉORIQUES

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Garnier Frères, 1922 (1671), trad. de RUELLE, Emile.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, trad. de HEIM, Cornélius, 563 p.
- BAKHTINE, Mihail Mihailovič, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, trad. de AUCOUTURIER, Alfreda, 400 p.

- BAKHTINE, Mihail Mihailovič, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, trad. de OLIVIER, Daria, 488 p.
- BAKHTINE, Mihail Mihailovič, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, trad. de ROBEL, Andrée, 471 p.
- BAKHTINE, Mihail Mihailovič, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, trad. de KOLITCHEFF, Isabelle, 350 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 (1992), 567 p.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, 219 p.
- DIDIER, Béatrice, *Stendhal autobiographe*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 397 p.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, 237 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.
- GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 2014, 474 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 381 p.
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1995, 333 p.
- LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, 192 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 311 p.
- PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres...*, Paris, Gallimard, 1941, 227 p.
- RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 231 p.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, la Fabrique-éditions, 2000, 74 p.
- RIAUDEL, Michel, « Literatura vs história: uma questão anacrônica? », *Literatura e Sociedade*, vol. 20, n° 20, 2015, pp. 157-166.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, vol. 41, n° 1, 1981, pp. 4-7.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1987 (1948), 330 p.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 1999, 184 p.
- SOLLERS, Philippe, « Écriture et révolution. Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers », dans Philippe SOLLERS, Roland BARTHES, Jean-Louis BAUDRY et Jacques DERRIDA (éds.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 67-79.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2006, 94 p.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-46.

LINGUISTIQUE ET TRADUCTION

- BAGNO, Marcos Araújo, *Gramática de bolso do português brasileiro*, São Paulo, Parábola, 2013, 343 p.
- BALLARD, Michel, « Epistémologie du nom propre en traduction », *Translationes*, vol. 3, n° 1, 2011, pp. 33-47.
- BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction : anglais-français [français-anglais]*, Paris, Ophrys, 2001, 231 p.
- BALLARD, Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, pp. 199-223.
- BANDIA, Paul, « Le concept bermanien de l'“Étranger” dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2001, pp. 123-139.
- BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté suivi de Le conteur La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011, trad. de COHEN SKALLI, Cedric, 137 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, 141 p.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, 275 p.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, 311 p.
- BROMBERGER, Christian, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », *Langages*, vol. 16, n° 66, 1982, pp. 103-124.
- CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144, n° 1, 2002, pp. 7-20.
- CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 p.
- CULIOLI, Antoine, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, vol. 20, n° 1, 1973, pp. 83-91.
- DELESALLE, Simone, VALENSI, Lucette, « Le mot “nègre” dans les dictionnaires français d'Ancien Régime; histoire et lexicographie », *Langue Française*, n° 15, 1972, pp. 79-104.
- DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient », dans Alain GOULET (éd.), *Le Stéréotype : Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, pp. 77-89.
- ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219>, consulté le 17 juin 2019.
- GONÇALVES, Maria Filomena, « A Ortografia Nacional (1904) de Gonçalves Viana e as ideias ortográficas dos reformistas sul-americanos » [en ligne], *Eutomia*, vol. 1, n° 06, 2010, URL : <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1694>, consulté le 27 août 2022.
- HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, BERTHOD, Bernard, CHAVENT-FUSARO, Martine, *et al.*, *Les étoffes : dictionnaire historique*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1994, 416 p.

- HEILBRON, Johan, « Le système mondial des traductions », dans Gisèle SAPIRO (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, pp. 253-274.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, trad. de MAILLARD, Claude, 333 p.
- RABELO, Maria Teresa, *Campo editorial e circulação da literatura de autoria africana de língua francesa no Brasil: um estudo de caso das estratégias de tradução em Alá e as crianças-soldados, de Ahmadou Kourouma*, Tese, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019, 179 p.
- RIAUDEL, Michel, « Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction », dans Elise MONTEL-HURLIN (éd.), *Écritures et Pratiques de la Traduction*, Neuville-sur-Saône, Chemins de tr@verse, 2015, pp. 39-51.
- RODRIGUES, Márcia Regina, « O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco », *Sala Preta*, vol. 18, n° 2, 2018, pp. 46-56.
- SAPIRO, Gisèle, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », dans Gisèle SAPIRO (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, pp. 275-301.
- SAPIRO, Gisèle, *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS, 2008, 427 p.
- STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998, trad. de LOTRINGER, Lucienne, DAUZAT, Pierre-Emmanuel, 692 p.
- SUCHET, Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2009, 262 p.
- SUCHET, Myriam, « L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale : une poétique de la traduction », *Études littéraires africaines*, n° 24, 2007, pp. 35-42.
- VENUTI, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 18, 2006, pp. 17-42.
- VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility : a history of translation*, London / New York, Routledge, 1995, 353 p.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation » [en ligne], *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, n° 1, 2004, URL : <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>, consulté le 4 octobre 2021.
- WILFERT-PORTAL, Blaise, « La littérature française dans la mondialisation » [en ligne], 2008, URL : <https://laviedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html>, consulté le 22 août 2022.
- ZABUS, Chantal J., *Le palimpseste africain : indigénisation de la langue dans le roman ouest-africain europhone*, Paris, Karthala, 2018, trad. de LABBE, Mathilde, THERY, Raphaëlle, 322 p.

DOMAINE BRÉSILIEN

- ANDRADE, Mário de, « Fac-símile dos manuscritos », dans Telê Porto ANCONA LOPEZ (éd.), *Macunaíma : o herói sem nenhum caráter*, Buenos Aires / Rio de Janeiro / Paris, Unesco Allca XX, 1996, pp. 433-477.
- BASTIDE, Roger, « Macounaíma vu par un Français », dans *Bastidiana : cahiers d'études bastidiennes*, Brionne, Bastidiana, Centre d'études bastidiennes, 1993 (1946), pp. 121-125.
- BERND, Zilá, *O que é negritude*, São Paulo, Brasiliense, 1988, 58 p.
- BOSI, Alfredo, *Culture brésilienne : une dialectique de la colonisation*, Paris, L'Harmattan, 2000, trad. de BRIANT, Jean, 452 p.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da Literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1992, 582 p.
- BOSI, Alfredo, « Situação de Macunaíma », dans Telê Porto Ancona LOPEZ (éd.), *Macunaíma : o herói sem nenhum caráter. Edição crítica*, Buenos Aires / Rio de Janeiro / Paris, Unesco Allca XX, 1996, pp. 171-181.
- CANDIDO, Antônio, *Formação da Literatura Brasileira Momentos Decisivos 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2014 (1959), 799 p.
- CANDIDO, Antonio, « O direito à literatura », dans *Vários escritos*, São Paulo / Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004 (1995), pp. 169-191.
- CANDIDO, Antonio, « Dialectique du "malandresque" », dans *L'endroit et l'envers : essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco / Métailié, 1995, pp. 185-214, trad. de THIERIOT, Jacques.
- CANDIDO, Antonio, « Littérature et sous-développement », dans *L'endroit et l'envers : essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco / Métailié, 1995, pp. 233-259, trad. de THIERIOT, Jacques.
- DENIS, Ferdinand, *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie*, Paris, L. Janet, 1824, 516 p.
- FIGUEIREDO, Priscila, « Abstração, arte popular e concreticidade histórica », *Escritural*, n° 6, 2012, pp. 78-95.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, « Notes sur la littérature brésilienne actuelle : Instinct de nationalité », *Europe*, n° 919-920, 2005, pp. 13-27., trad. de KOHLER, Florent.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von, « Como se deve escrever a história do Brasil », n° 42, 1845, pp. 389-411.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Le roman selon Jorge Amado: Écritures de l'espace & Poétique romanesque », dans *Études portugaises, brésiliennes & luso-africaines : « neste trabalho extremo »*, Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 195-206.
- PASCAL KALY, Alain, « Les Littératures Négro-Africaines et la Lutte pour l'Auto-affirmation dans les Amériques », dans Émile EADIE (éd.), *L'esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle : les héritages*, Perpignan [Fort-de-France], Presses universitaires de Perpignan & Association Dodine, 2011, pp. 31-47.

- PEREIRA, Márcio Roberto, CRUZ, Clauber Ribeiro, « A presença das literaturas africanas no Brasil: a formação de um projeto literário », *Estudos Linguísticos*, vol. 46, n° 3, 2017, pp. 1190-2000.
- PINHO, Osmundo de Araújo, FIGUEIREDO, Ângela, « Idéias fora do lugar e o lugar do negro nas ciências sociais brasileiras », *Estudos Afro-Asiáticos*, vol. 24, n° 1, 2002, pp. 189-210.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti, *Roteiro de « Macunaíma »*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1969, 403 p.
- RIAUDEL, Michel, *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris, Pétra, 2017, 351 p.
- RIAUDEL, Michel, « Teria havido um boom latino-americano? », dans *Livros Literatura e História Passagens Brasil-França*, Florianópolis, Escritório do Livro, 2017, pp. 11-47.
- RIAUDEL, Michel, *France-Brésil. Catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, 222 p.
- RIAUDEL, Michel, « L'Anthropophagie, une singularité du modernisme brésilien ? », dans Rita OLIVIERI-GODET et Maryvonne BOUDOY (éds.), *Le modernisme brésilien*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000, pp. 33-44.
- RIAUDEL, Michel, « Toupi and not Toupi », dans *Macounaïma: édition critique*, Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996, pp. 289-312.
- RIVAS, Pierre, « Modernisme et primitivisme dans Macounaïma », dans *Macounaïma : édition critique*, Paris, Stock / Unesco / ALLCA XX, 1996, pp. 9-15.
- RIVAS, Pierre, *Encontro entre literaturas : França - Brasil - Portugal*, São Paulo, Hucitec, 1995, trad. de ÁRTICO, Durval, ALCOFORADO, Maria Leticia Guedes, 374 p.
- RIVAS, Pierre, « Modernité du Modernisme », *Europe*, n° 599, 1979, pp. 3-5.
- ROMERO, Sílvio, *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1977, 273 p.
- ROMERO, Sílvio, *O Brasil na primeira década do século XX*, Lisbonne, Limitada, 1912, 444 p.
- SANTIAGO, Silviano, « O entre-lugar do discurso latino-americano », dans *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, 2000 (1978), pp. 9-26.
- VETTORATO, Cyril, « Le panafricanisme littéraire au Brésil : d'un cosmopolitisme à l'autre ? », dans Guillaume BRIDET, Virginie BRINKER, Sarah BURNAUTZKI et Xavier GARNIER (éds.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, pp. 63-74.

DOMAINE AFRICAIN FRANCOPHONE

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, trad. de SERRA, Jean-Yves, MATHIEU-JOB, Martine, 317 p.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London / New York, Routledge, 1989, 246 p.

- AVENNE, Cécile Van Den, « Petit-nègre et bambara. La langue de l'indigène dans quelques œuvres d'écrivains coloniaux en Afrique occidentale française », dans Danielle PERROT-CORPET (éd.), *Citer la langue de l'autre. Mots étrangers dans le roman : de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, pp. 77-95.
- BAYART, Jean-François, « Les Études postcoloniales. Un carnaval académique », *Politique étrangère*, n° 4, 2010, pp. 912-918.
- BAYART, Jean-François, BERTRAND, Romain, « De quel "legs colonial" parle-t-on ? », *Esprit*, n° 12, 2006, pp. 134-160.
- BETI, Mongo, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, n° 1-2, 1955, pp. 133-145.
- BISANSWA, Justin K., *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, H. Champion, 2009, 221 p.
- CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, 215 p.
- CHEVRIER, Jacques, *L'Arbre à palabres : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier international, 2005 (1986), 383 p.
- CHEVRIER, Jacques, *Anthologie africaine d'expression française : le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier international, 2002, 267 p.
- CHEVRIER, Jacques, « L'itinéraire de la contestation en Afrique noire », *Le Monde diplomatique*, 1975, p. 24.
- CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 203 p.
- DUCOURNAU, Claire, « Qu'est-ce qu'un classique « africain » ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, pp. 34-49.
- FONKOUA, Romuald, HALEN, Pierre (éds.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, 342 p.
- GARNIER, Xavier, « La notion de raison intuitive » [en ligne], dans *Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité*, vol. 31, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 115-120.
- GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles / Bern, PIE-Peter Lang, 2001, 191 p.
- GARNIER, Xavier, « Afrique noire », dans Charles BONN, Jacques LECARME et Xavier GARNIER (éds.), *Littérature francophone 1 Le roman*, Paris, Hatier AUPELF-UREF, 1997, pp. 242-285.
- HALEN, Pierre, « Le "système littéraire francophone". Quelques réflexions complémentaires », dans Lieven D'HULST et Jean-Marc MOURA (éds.), *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Villeneuve-d'Ascq, Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, pp. 25-37.
- HALEN, Pierre, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans Papa Samba DIOP et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (éds.), *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, G. Narr, 2001, pp. 55-67.
- KESTELOOT, Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, vol. 241, n° 1, 2012, pp. 43-53.

- KESTELOOT, Lilyan, *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex, 1988, 93 p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Vervier / Paris, Gérard et Cie / L'Inter, 1967, 430 p.
- LAFONT, Suzanne, « Migrations patrimoniales : Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », *Études littéraires africaines*, n° 40, 2015, pp. 125-140.
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 p.
- MANGEON, Anthony (éd.), *Postures postcoloniales : domaines africains et antillais*, Paris / Montpellier, Karthala, 2012, 322 p.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires noirs : anthologie romancée de l'humour dans le roman africain*, Paris / Libreville, Sépia Centre culturel français Saint-Exupéry, 1991, 188 p.
- MATESO, Emmanuel Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, 399 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, 510 p.
- MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, vol. 1, n° 73, 2013, pp. 181-190., trad. de LEE, Vanessa.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, « La littérature en miroir: création, critique et intertextualité », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 160, 2006, pp. 50-56.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (1999), 174 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 222 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, 2011 (1975), 206 p.
- MOURALIS, Bernard, *L'Illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris, H. Champion, 2007.
- MOURALIS, Bernard, « Littératures africaines, Oral, Savoir » [en ligne], *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 18, 2004, URL : <https://journals.openedition.org/semen/2221>, consulté le 9 décembre 2021.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984, 572 p.
- OUOLOGUEM, Yambo, *Lettre à la France nègre*, Paris, Nalis, 1969, 193 p.
- PANAÏTE, Oana, *Des Littératures-mondes en français. Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*, Amsterdam / New York, Rodopy (Francopolytiques), 2012, 311 p.
- PORRA, Véronique, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 76, 2010, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/411>, consulté le 25 février 2019.

- RIESZ, János, « À propos des “classiques africains”. Quels modèles pour un canon des littératures africaines ? », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, pp. 147-156.
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel, MABANCKOU, Alain, *et al.*, « Pour une “littérature-monde” en français » [en ligne], *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html, consulté le 26 février 2019.
- SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997, trad. de MALAMOUD, Catherine, WAUTHIER, Claude, 422 p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, 446 p.
- THIERRY, Raphaël, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires : le cas du Cameroun*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2015, 368 p.
- WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire" », *Notre librairie*, n° 135, 1998, pp. 8-15.

DOMAINE LUSOAFRICAIN

- ANDRADE, Fernando Costa, *Literatura angolana: opiniões*, Lisbonne, 70, 1980, 137 p.
- ANDRADE, Mario DE, « Littérature et Nationalisme en Angola », *Présence Africaine*, n° 41, 1962, pp. 91-99.
- ANDRADE, Mario DE (éd.), *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, Paris, P. J. Oswald, 1958, 108 p.
- CHAVES, Rita, « A pesquisa em torno das literaturas africanas de língua portuguesa: pontos para um balanço » [en ligne], *Revista Crioula*, n° 7, 2010, URL : <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55236>, consulté le 21 août 2022.
- CHAVES, Rita, « Guimarães Rosa: do sertão às savanas », *Ângulo*, n° 115, 2008, pp. 136-143.
- CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, Cotia, Ateliê Editorial, 2005, 302 p.
- CHAVES, Rita, *A Formação do romance angolano: entre intenções e gestos*, Maputo / São Paulo, Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, Via Atlântica, 1999, 221 p.
- COUTO, Mia, « A língua portuguesa é um foco de resistência » [en ligne], 2013, URL : <https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/mia-couto/>.
- COUTO, Mia, *E se Obama fosse africano ? Ensaio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, 202 p.
- COUTO, Mia, *Pensamentos, textos de opinião*, Lisbonne, Editorial Caminho, 2005, 160 p.
- DANTAS, Madrugada Dantas, « Brasil – Angola e suas intersecções culturais », dans Rita CHAVES, Carmen Lúcia Tindó SECCO et Tania MACÊDO (éds.), *Brasil - África: como se o mar fosse mentira*, São Paulo, Unesp, 2006, pp. 129-144.
- ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da literatura angolana*, Lisbonne, 70, 1979, 164 p.

- FELE, Buanga, « Qu'est-ce que le "luso-tropicalismo"? », *Présence africaine*, n° 4, 1955, pp. 24-35.
- FERREIRA, Manuel (éd.), *Claridade Revista de arte e letras*, Linda da Velha, A.L.A.C – África, Literatura, Arte e Cultura, 1986, XIX-XXIX p.
- FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisbonne, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, 151 p.
- FERREIRA, Manuel (éd.), *No Reino de Caliban Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa II: Angola e São Tomé e Príncipe*, Lisbonne, Plátano, 1976, 489 p.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, CURY, Maria Zilda Ferreira, *Mia Couto: espaços ficcionais*, Belo Horizonte, Autentica, 2008, 140 p.
- GARMES, Hélder, « Devassidão e saber nas cidades de Luanda e de São Paulo », dans Rita CHAVES, Tania MACÊDO et Carmen SECCO (éds.), *Brasil África como se o mar fosse mentira*, São Paulo, Unesp, 2006, pp. 217-233.
- GONÇALVES, Perpétua, « Panorama geral do Português de Moçambique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 79, 2001, pp. 977-990.
- LABAN, Michel, *Moçambique: encontro com escritores*, 3 vol., Porto, Fundação eng. António de Almeida, 1998, 1281 p.
- LABAN, Michel, *Angola: encontro com escritores I*, vol. 1, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, 492 p.
- LABAN, Michel, *Angola: encontro com escritores II*, vol. 2, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, 925 p.
- LABAN, Michel, *Cabo Verde: encontro com escritores I*, vol. 1, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, 782 p.
- LABAN, Michel, *Cabo Verde: encontro com escritores II*, vol. 2, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, 378 p.
- LABAN, Michel, *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra estudos, testemunhos, entrevistas*, São Paulo, 70, 1980, 323 p.
- LABAN, Michel, MAGNIER, Bernard, « Entretien avec Mia Couto », *Littérature du Mozambique*, n° 113, *Notre librairie (Paris)*, 1993, pp. 72-76.
- LARANJEIRA, Pires, *De Letra em Riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Afrontamento, 1992, 108 p.
- LOPES, Baltasar, « Uma experiência românica nos trópicos », *Claridade: revista de arte e letras*, n° 4, 1947, pp. 15-22.
- LOPES, Manuel, « Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana », dans *Colóquios Cabo-verdianos*, Lisbonne, Junta de Investigações do Ultramar, 1959, pp. 3-22.
- MACÊDO, Tania, « A Revista Sul e o diálogo literário Brasil-Angola », dans *Angola e Brasil: estudos comparados*, São Paulo, Arte e ciência, 2002, pp. 41-51.
- MACÊDO, Tania Celestino de, « A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa », *Via Atlântica*, n° 13, 2008, pp. 123-152.
- MURARO, Andrea Cristina, « Foi assim uma vez: alguns apontamentos sobre Fábulas de Sanji, de António Jacinto », dans Ana Paula TAVARES, Fabio Mario da SILVA et Luís da Cunha PINHEIRO (éds.), *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua*

portuguesa, Lisbonne, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, pp. 121-135.

OLIVEIRA, José Osório, « Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil », *Claridade: revista de arte e letras*, n° 2, 1934, p. 4.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Sur quelques dialogues transatlantiques entre Afrique & Brésil », dans *Études portugaises, brésiliennes & luso-africaines : « neste trabalho extremo »*, Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 73-82.

PASSOS, Joana, « António Jacinto, a escrita e a história », dans Ana Paula TAVARES, Fabio Mario da SILVA et Luís da Cunha PINHEIRO (éds.), *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*, Lisbonne, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, pp. 241-262.

PINHAS, Luc, « L'édition en Afrique francophone : un essor contrarié » [en ligne], *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-120.htm>, consulté le 25 avril 2019.

RIVAS, Pierre, « Claridade, émergence et différenciation d'une littérature nationale », *Notre librairie*, n° 112, 1993, pp. 20-23.

SALLA, Thiago Mio, « A revista Claridade e o discurso freyreano: regionalismo e aproximação entre a elite letrada cabo-verdiana e a metrópole portuguesa nos anos 1930 », *Via Atlântica*, n° 25, 2014, pp. 103-117.

SANTOS, Bárbara dos, « João Guimarães Rosa et Mia Couto ou l'art de créer leurs histoires », dans Rita OLIVIERI-GODET et Luciana WREGÉ RASSIER (éds.), *João Guimarães Rosa : mémoire et imaginaire du sertão-monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 273-280.

IV. Sciences sociales

DOMAINE BRÉSILIEN

ABBEVILLE, Claude d', *Histoire de la mission des Pères capucins en l'isle de Maragnan et terres ciconvoisines*, Paris, Hachette Bnf, 1614 (1614), 852 p.

AGIER, Michel, *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille / Paris, Parenthèses IRD, 2000, 253 p.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, « África, números do tráfico atlântico », dans Lilia Moritz SCHWARCZ et Flávio dos Santos GOMES (éds.), *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*, São Paulo, Companhia das letras, 2018, pp. 57-63.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *O Trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII.*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, 525 p.

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de, « Géopolitique du Métissage », dans *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis, coll. « Symposium », 1985, pp. 969-977.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de, *Racismo estrutural*, São Paulo, Pólen, 2019, 255 p.
- AZEVEDO, Thales de, *Povoamento da cidade do Salvador*, São Paulo, Companhia editora nacional, 1955, 504 p.
- BARROS, Douglas Rodrigues, *Lugar de negro, lugar de branco? Esboço para uma crítica à metafísica racial*, São Paulo, Hedra, 2019, 168 p.
- BASTIDE, Roger, *Poètes et dieux : études afro-brésiliennes*, Paris, L'Harmattan, 2002, trad. de FERRAZ, Luiz, 409 p.
- BASTIDE, Roger, *Le Candomblé de Bahia : rite Nagô*, Paris, Plon, 2000 (1958), 441 p.
- BASTIDE, Roger, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*, Aix-en-Provence, Pandora, 1978, trad. de BEYLIER, Charles, 246 p.
- BASTIDE, Roger, *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1973, 384 p.
- BASTIDE, Roger, *As religiões africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*, 2 vol., São Paulo, Edusp, 1971, 567 p.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le Nouveau monde*, Paris, Payot, 1967, 236 p.
- BASTIDE, Roger, *Les Religions africaines au Brésil, vers une sociologie des interpénétrations de civilisations*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 579 p.
- BASTIDE, Roger, *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*, Rio de Janeiro, Empresa gráfica « O Cruzeiro », 1945, 247 p.
- CARNEIRO, Édison, *Ladinos e crioulos, estudo sobre o negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1964, 241 p.
- CARNEIRO, Sueli, *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*, São Paulo, Selo Negro, 2011, 190 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *História da alimentação no Brasil*, São Paulo, Global, 2011, 971 p.
- CASTRO, Yeda Pessoa de, *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2001, 366 p.
- CUNHA, Manuela Carneiro da, *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012 (1985), 279 p.
- DA SILVEIRA, Renato, *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, Salvador, Maianga, 2006, 645 p.
- DAHER, Andrea, *L'Oralité perdue. Essai d'histoire des pratiques lettrées (Brésil XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 195 p.
- DAMATTA, Roberto, *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983, trad. de BIRCK, Danielle, 310 p.
- FERNANDES, Florestan, *O Negro no mundo dos brancos*, São Paulo, Difusão européia do livro, 1972, 283 p.
- FERNANDES, Florestan, *A Integração do negro na sociedade de classes: O Legado da « raça branca »*, vol. 2, São Paulo, Dominus, 1965, 263 p.

- FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, Paris, Gallimard, 1974 (1952), trad. de BASTIDE, Roger, 550 p.
- FREYRE, Gilberto, *Nordeste*, Paris, Gallimard, 1956 (1925), trad. de ORECCHIONI, Jean, 295 p.
- FREYRE, Gilberto, *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. Sobrados e mucambos, decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, 1189 p.
- FREYRE, Gilberto, *O Mundo que o Português criou, aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940, 224 p.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998, trad. de MEYER, Marlyse, 336 p.
- LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Genève, Les héritiers d'E. Vignon, 1599, 478 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 397 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 462 p.
- LOPES, Nei, *Novo dicionário banto do Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas, 2003, 259 p.
- NABUCO, Joaquim, *Minha Formação*, Brasília, Senado Federal, 1998, 243 p.
- NASCIMENTO, Abdias do, *O Negro revoltado*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (1968), 295 p.
- NASCIMENTO, Abdias do, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, 184 p.
- OLIVEIRA, Acauam, « A estrutura mestiça do racismo brasileiro » [en ligne], *Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade*, vol. 3, 2017, URL : <https://acauamoliveira.com/2022/02/13/a-estrutura-mestica-do-racismo-brasileiro/>, consulté le 15 juin 2022.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas, *Le Voyage pour vocation : France, Brésil, Afrique : regards croisés*, Aix en Provence, Le poisson volant, 2019, trad. de COLLET, Laure, MAZEAS, Marie-Pierre, MOUZAT, Alain, 257 p.
- PRANDI, José Reginaldo, *Mitologia dos orixás*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 591 p.
- PRANDI, José Reginaldo, *Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*, São Paulo, Hucitec, 1991, 261 p.
- RIBEIRO, Djamila, *La place de la parole noire*, Paris, Anacaona, 2019, trad. de ANACAONA, Paula, 99 p.
- RODRIGUES, Raimundo Nina, *Os africanos no Brasil*, São Paulo, Ed. Nacional, 1988 (1933), 283 p.
- ROUGEON, Marina, « Les pretos-velhos dans l'umbanda : un culte brésilien aux ancêtres et aux esprits d'esclaves », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 41, n° 1, 2017, pp. 281-315.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, « Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade », dans Lilia Moritz SCHWARCZ (éd.), *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 174-244.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, 216 p.

- SILVA, Alberto da Costa e, « O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX », *Estudos Avançados*, vol. 8, n° 21, 1994, pp. 21-42.
- SILVA, Cláudia de Oliveira da, SILVA, Maria Eliene Magalhães da, SILVA, Rafael Ferreira da, « Oralidade e filosofia tradicional africana: conceitos de Hampaté Bâ e influências nas africanidades brasileiras », dans José Gerardo VASCONCELOS, Bruna Germana Nunes MOTA et Cristine BRANDENBURG (éds.), *Filosofia, cultura e educação*, Fortaleza, UFC, 2014, pp. 29-43.
- SKIDMORE, Thomas E., « Fato e mito: descobrindo um problema racial no Brasil », *Cadernos de Pesquisa*, n° 79, 1991, pp. 5-16., trad. de AMADO, Tina.
- VERGER, Pierre, *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX.*, Salvador, Corrupio, 1987, trad. de GADZANIS, Tasso, 976 p.
- VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Paris, Métaillé, 1981, 293 p.
- VERGER, Pierre, *Orixás : deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, São Paulo, Corrupio, 1981, trad. de NÓBREGA, Maria Aparecida da Nóbrega, 295 p.
- VERGER, Pierre, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, Paris, Mouton, 1968, 720 p.
- VERGER, Pierre, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, Dakar, I.F.A.N, 1957, 610 p.

DOMAINE AFRICANISTE

- BÂ, Amadou Hampâté, « A tradição viva », dans *História geral da África*, vol. 1, Unesco, 2010, pp. 167-212.
- BA, Amadou Hampâté, « La tradition vivante » [en ligne], dans Joseph KI-ZERBO (éd.), *Histoire générale de l'Afrique*, vol. 1, Paris, Unesco, 1980, pp. 191-230, URL : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000071777>, consulté le 5 mai 2022.
- BEMBA, Sylvain, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris / Dakar, Présence africaine, 1984, 188 p.
- BESANÇON, Gilles, RENNO, Jean-François, KUMAR K., Anand, « Le mil », dans André CHARRIER, Michel JACQUOT et Serge HAMON (éds.), *L'amélioration des plantes tropicales*, Montpellier, Ird Orstom, 1997, pp. 457-482.
- CIARCIA, Gaetano, « Le négrier en ancêtre fondateur : Francisco Felix de Souza, “grand négociant et bâtisseur à Ouidah” » [en ligne], *Atelier International sur les usages publics du passé*, 2014, URL : <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/le-negrier-en-ancetre-fondateur-francisco-felix-de-souza-grand-negociant-et-batisseur-a-ouidah/>, consulté le 25 février 2019.
- CIARCIA, Gaetano, « Du stigmatisme comme emblème », *Ethnologie française*, vol. 4, pp. 691-700.
- DJIBO, Hadiza, *La Participation des femmes africaines à la vie politique : Les exemples du Sénégal et du Niger*, Paris, L'Harmattan, 2001, 419 p.
- DUMONT, René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1966, 256 p.

- GURAN, Milton, « Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benim » [en ligne], *Afro-Ásia*, n° 28, 2017, URL : <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21043>, consulté le 25 février 2019.
- GURAN, Milton, *Agudás: os « brasileiros » do Benim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, 290 p.
- IROKO, A. Félix, *L'Homme et les termitières en Afrique*, Paris, Karthala, 1996, 298 p.
- JAHN, Janheinz, *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961, trad. de MARTINOIR, Brian L. de, 302 p.
- KABOU, Axelle, *Et si l'Afrique refusait le développement?*, Paris, L'Harmattan, 1991, 207 p.
- MAISTRE, Casimir-Léon, *À travers l'Afrique centrale, du Congo au Niger, 1892-1893*, Paris, Hachette, 1895 (1893), 310 p.
- MBEMBE, Joseph-Achille, *Sortir de la grande nuit ; essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013, 254 p.
- MEDARD, Jean-François, « Clientélisme politique et corruption », *Revue Tiers Monde*, vol. 41, n° 161, 2000, pp. 75-87.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966 (1957), 192 p.
- MUDIMBE, Valentin-Yves, *L'invention de l'Afrique: gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence africaine, 2021 (1988), trad. de VANNINI, Laurent, 513 p.
- NDIAYE, Pap, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009, 521 p.
- N'DIAYE, Tidiane, « Afrique berceau de l'humanité et des premières grandes civilisations » [en ligne], *Africultures*, vol. 1, n° 83, 2010, URL : http://africultures.com/afrique-berceau-de-lhumanite-et-des-premieres-grandes-civilisations-9833/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=519, consulté le 25 juin 2022.
- PARAÏSO, Jean-Yves, « Les agoudas du Dahomey/Benin Mémoire vivante de la traite transatlantique », dans Marlène MARTY et Victorien Lavou ZOUNGBO (éds.), *Imaginaire racial et projections imaginaires*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 163-186.
- RENAULT, François, *Tippo Tip. Un potentat arabe en Afrique centrale au XIXe siècle*, vol. 5, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 1987, 376 p.
- ZOUNGBO, Victorien Lavou, « Idas e Vindas: Áfricas, Américas Trajetórias Imaginárias e Políticas », *Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 44, 2012, pp. 9-22., trad. de MACHADO, Fernanda Murad.

AUTRES DOMAINES

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 272 p.
- BENVENISTE, Émile, « La légende des Danaïdes », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 136, n° 2-3, 1949, pp. 129-138.

- BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, trad. de BOUILLOT, Françoise, 414 p.
- BOIDIN, Capucine, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, 2009, pp. 129-140.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*, São Paulo, Veneta, 2020, trad. de WILLER, Cláudio, 136 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*, Florianópolis, Letras contemporâneas, 2010, trad. de GARCEZ HOMEM, Anísio, 85 p.
- CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955 (1950), 72 p.
- CYBRIWSKY, Roman Adrian, *Capital cities around the world: an encyclopedia of geography, history, and culture*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013, 367 p.
- DANCOURT, Michèle, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002, 219 p.
- DELESALLE, Simone, VALENSI, Lucette, « Le mot “nègre” dans les dictionnaires français d’Ancien Régime ; histoire et lexicographie », *Langue Française*, n° 15, 1972, pp. 79-104.
- FANON, Frantz, *Pele negra, máscaras brancas*, São Paulo, Ubu, 2020, trad. de NASCIMENTO, Sebastião, CAMARGO, Raquel, 296 p.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, 2015 (1952), 224 p.
- FANON, Frantz, *Pele negra, máscaras brancas*, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008, trad. de SILVEIRA, Renato DA, 191 p.
- FANON, Frantz, *Os Condenados da terra*, Juiz de Fora, UFJF, 2005, trad. de ROCHA, Enilce Albergaria, MAGALHÃES, Lucy, 400 p.
- FANON, Frantz, *Os Condenados da terra*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, trad. de MELO, José Laurêncio de, 275 p.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961, 244 p.
- FOUCAULT, Michel, « Il faut défendre la société » : cours au Collège de France, 1975-1976, Paris, Seuil, 1997, 283 p.
- GLARDON, Philippe, « La connaissance des gallinacés sauvages du XIIe au XVIe siècle », *Actes des congrès de la Société d’Archéologie Médiévale*, vol. 5, n° 1, 1996, pp. 157-165.
- HERZFELD, Michael, « La Pratique des stéréotypes », *Homme*, vol. 32, n° 121, 1992, pp. 67-77.
- JULLIEN, François, *Il n’y a pas d’identité culturelle : mais nous défendons les ressources d’une culture*, Paris, l’Herne, 2016, 93 p.
- MANIGLIER, Patrice, « La parenté des autres. À propos de Maurice Godelier », *Critique*, n° 701, 2005, pp. 758-774.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, n° 187, 2011, pp. 21-50.
- ZUCKER, Arnaud, « Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien » [en ligne], *Rursus. Poïétique, réception et réécriture des textes antiques*, n° 2, 2007, URL : <https://doi.org/10.4000/rursus.142>, consulté le 8 avril 2022.

V. Webographie et articles de presse

- SARAH, Diffalah, « Biens mal acquis en Afrique : “Ces affaires révèlent l’absence de mue démocratique” » [en ligne], URL : <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20181108.OBS5065/biens-mal-acquis-en-afrique-ces-affaires-revelent-l-absence-de-mue-democratique.html>, consulté le 4 octobre 2021.
- « Trans-Atlantic Slave Trade » [en ligne], URL : <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>, consulté le 29 juin 2022.
- « Anuário Brasileiro de Segurança Pública » [en ligne], *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, URL : <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>, consulté le 3 août 2022.
- « CNLTR – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales » [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/synonymie/pens%C3%A9e>, consulté le 21 avril 2022.
- « IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística » [en ligne], URL : <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html?=&t=resultados>, consulté le 23 août 2022.
- « INSEE – Institut national de la statistique et des études économiques » [en ligne], URL : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1634>, consulté le 23 août 2022.
- « Malê Editora | Literatura afro brasileira » [en ligne], URL : <https://www.editoramale.com.br>, consulté le 21 avril 2022.

VI. Filmographie et conférences

- GONÇALVES, Marco Antonio, « Conférence Makunaima/Macunaíma: mitos, imagens, personagens (um “emaranhado” de etnologia, mitologia, literatura e cinema) » [en ligne], 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9OCLgxY32dA>, consulté le 26 août 2022.
- HAMPATE BA, Amadou, « Discours d’Amadou Hampâté Bâ à la commission Afrique de l’UNESCO », Unesco, 1960.
- I Am Not Your Negro*. Réalisé par Raoul Peck, couleur / noir et blanc, Magnolia Pictures; Sophie Dulac Distribution (France), 2017.
- Le Dernier Roi d’Ecosse (The Last King of Scotland)*. Réalisé par Macdonald Kevin, couleur, 20th Century Fox, 2006.
- Mémoire Promise*. Réalisé par Gaetano Ciarcia et Jean-Christophe Monferran, CNRS Images, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014. Université Paul Valéry Montpellier 3.
- Mississippi Masala*. Réalisé par Mira Nail, 1991.
- Raid sur Entebbe*. Réalisé par Irvin Kershner, couleur, 1977.

Vinicius de Moraes. Réalisé par Miguel Faria Junior, 1001 Filmes Ltda., 2005.

VI. Textes de loi

« Lei 12.711 » [en ligne], le 2012, URL : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm, consulté le 22 avril 2019.

« Lei 10.639 » [en ligne], le 9 janvier 2003, URL : http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/2003/L10.639.htm, consulté le 22 avril 2019.

Index onomastique

A

- Abdala Júnior, Benjamin, 89
Abranches, Henrique, 104
Achebe, Chinua, 11
Agier, Michel, 282
Aqualusa, José Eduardo, 11, 95, 97, 98
Aleixo, Ricardo, 15
Alem, Kangni, 14, 33, 34, 38
Alencar, José de, 42, 264
Alencastro, Luiz Felipe de, 6, 13, 25, 28, 72, 215, 253, 380, 381
Almeida Pereira, Edmundo de, 15
Almeida, Manuel Antônio de, 91, 201
Almeida, Maurício Gomes de, 88
Almeida, Silvio de, 384, 385
Alves, Castro, 13, 74, 102, 322
Amado, Jorge, 81, 83, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 118, 318, 322, 323, 377
Amarilis, Orlanda, 83
Andrade, Mário de, 46, 47, 82, 97, 98, 99, 174, 175, 201, 235, 236, 237, 322
Andrade, Mário Pinto de, 49, 97, 98
Andrade, Oswald de, 47, 48, 55, 99, 234
Antônio, Mário, 91, 102
Arêas Peixoto, Fernanda, 26, 84
Aristote, 65, 219, 296, 373
Ashcroft, Bill, 152
Auzas, Noémie, 205, 280
Awumey, Edem Koku, 224, 334, 340
Azevedo, Álvares de, 42, 76

B

Bagno, Marcos, 197

- Bakhtine, Mikhaïl, 18, 200, 230, 232, 237, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 360
Baldwin, James, 123
Ballard, Michel, 172, 173, 218
Balzac, Honoré de, 362, 363
Bandeira, Manuel, 55, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 92, 97, 100, 185, 321, 322
Bandia, Paul, 133
Barbosa, Jorge, 78, 79, 80, 81, 89
Barbosa, Rui, 294
Barros, Douglas Rodrigues de, 385
Barthes, Roland, 370, 371
Bastide, Roger, 25, 26, 27, 203, 212, 213, 215, 220, 223, 235, 254, 255, 271, 280, 378
Bastide, Roger (journaliste), 185
Bastos, Tavares, 322
Baudelaire, Charles, 184
Bayart, Jean-François, 39, 154, 158
Bédé, Damien, 317
Bemba, Sylvain, 191
Benjamin, Walter, 131, 384
Benveniste, Émile, 171, 173, 178
Berman, Antoine, 108, 109, 110, 132, 133, 135, 305
Bernd, Zilá, 252
Bertrand, Romain, 39
Beti, Mongo, 50, 51, 52, 53, 186, 264
Bhabha, Homi, 263
Bisanswa, Justin, 17, 345, 352, 359, 360
Biyaula, Daniel, 57, 125, 356
Blaise, Wilfert-Portal, 59
Blondin, Antoine, 184
Bosi, Alfredo, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 64, 77, 236, 377
Boudjedra, Rachid, 140, 142, 365, 366, 367
Bourdieu, Pierre, 17, 64, 65, 66, 67, 105, 128, 129, 154, 159, 161

Brezault, Éloïse, 120, 134, 341, 344
Bromberger, Christian, 170
Bruckner, Pascal, 367
Bukowski, Charles, 184

C

Cabral de Melo Neto, João, 96
Camões, Luís de, 99
Candido, Antonio, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 62, 64, 65, 107, 162, 201
Cardoso, Antonio, 90, 92
Carneiro da Cunha, Manuela, 29, 32
Carneiro, Edison, 27, 320
Carneiro, Sueli, 254, 382
Casanova, Pascale, 17, 64, 66, 67, 68, 69, 161
Cascudo, Luís da Camara, 319
Castro, Yeda Pessoa de, 27
Céline, Louis-Ferdinand, 126, 139, 141, 142, 264, 315, 347, 348, 355, 356, 357, 359, 360, 368, 370
Césaire, Aimé, 154, 157, 301, 303, 378
Cescutti, Tatiana, 347
Cévaër, Françoise, 114
Chamoiseau, Patrick, 244, 356
Chaves, Rita, 8, 73, 75, 93, 100, 101
Chevrier, Jacques, 54, 56, 205, 223, 332, 333, 346
Ciarcia, Gaetano, 31, 32, 223
Clavaron, Yves, 152, 153, 154, 358
Cohen, Albert, 233, 234
Cormier, Jean, 185
Cornille, Jean-Louis, 347, 356
Cortázar, Julio, 96
Costa Alegre, Caetano, 74, 75
Costa Andrade, Fernando, 10, 90, 92
Costa e Silva, Alberto da, 28, 215, 320
Costa Pinto, Luiz de Aguiar, 378
Couao-Zotti, Florent, 14, 34, 38, 60
Couto, Mía, 102, 103, 104, 105, 175, 176
Couto, Ribeiro, 81, 88
Craveirinha, José, 99, 100, 104
Cristóvão, Aguinaldo, 104
Cruz, Clauber Ribeiro, 10
Cruz, Viriato da, 87, 89, 97
Culioli, Antoine, 312
Cybriwsky, Roman Adrian, 365

D

Da Matta, Joaquim Cordeiro, 75, 76
Dadié, Bernard, 11
Daher, Andrea, 264
DaMatta, Roberto, 243, 259
Dancourt, Michèle, 219
Dantas, Elisalva, 75
Debret, Jean-Baptiste, 278, 280, 283, 285
Delesalle, Simone, 276
Deleuze, Gilles, 154, 288
Delgado, Manuel, 83
Denis, Ferdinand, 23, 24, 42
Derrida, Jacques, 154
Devésa, Jean-Michel, 59, 60
Dias, Gonçalves, 42, 75, 264
Didier, Béatrice, 187
Diome, Fatou, 56
Diop, Cheikh Anta, 115
Djibo, Hadiza, 364
Dongala, Emmanuel, 11
Dostoïevski, Fiodor, 309, 315
Dreyfus, Alfred, 291
Drummond de Andrade, Carlos, 83, 104, 185
Duarte de Carvalho, Ruy, 11, 72, 87, 94, 95, 96
Ducournau, Claire, 63, 341
Ducrot, Oswald, 360
Dufays, Jean-Louis, 245
Dumont, René, 353

E

Eça de Queirós, José Maria de, 97
Ekwensi, Cyprian, 11
Erverosa, Carlos, 87
Espagne, Michel, 147, 148, 167
Evaristo, Conceição, 15

F

Fanon, Frantz, 154, 239, 248, 249, 250, 251, 354, 355, 358, 378, 383
Farah, Nuruddin, 11
Faulkner, William, 184
Febvre, Lucien, 25
Fernandes, Florestan, 27, 338, 378, 384

Ferreira, Manuel, 11, 75, 92
Figueiredo, Priscila, 47
Fitzgerald, F. Scott, 184
Flaubert, Gustave, 65, 172
Fonkoua, Romuald, 116, 340
Fontes, Corsino, 83
Foucault, Michel, 154
Freyre, Gilberto, 24, 25, 26, 81, 83, 84, 85, 86, 97, 98,
227, 254, 266, 278, 279, 318, 336, 337, 377, 379
Furtado, Celso, 384

G

Gaetzi, Claudine, 368, 371
García Márquez, Gabriel, 96, 99, 295, 299
Gardner, George, 276, 329
Garmes, Hélder, 76
Garnier, Xavier, 50, 61, 199, 210, 268, 288, 289
Genette, Gérard, 229, 292, 310
Gide, André, 264
Glaridon, Philippe, 219
Godard, Henri, 348, 355
Gomes, Maurício, 89
Gonçalves, Ana Maria, 14, 36
Gonçalves, Marco Antonio, 174
Gonçalves, Maria Filomena, 211
Gonçalves, Perpétua, 99
Gonzaga, Tomas Antonio, 74
Griffiths, Gareth, 152
Guimarães Rosa, João, 92, 93, 94, 95, 102, 103
Guiziu, Durant, 357
Guran, Milton, 30, 32, 223

H

Halen, Pierre, 159, 160, 161
Hampâté Bâ, Amadou, 345, 346, 348, 349, 350
Heilbron, Johan, 68, 141
Hemingway, Ernest, 184, 186, 260
Herzfeld, Michael, 246
Hilst, Hilda, 185
Holanda, Sérgio Buarque de, 25, 243, 259, 318
Honwana, Luís Bernardo, 11
Horace, 183
Hugo, Victor, 315
Husserl, Edmund, 374

Huston, Nancy, 58

I

Ionesco, Eugène, 140, 141, 142, 315, 362, 363, 364, 366,
367
Iroko, Abiola Félix, 225

J

Jacinto, Antonio, 87, 88, 89
Jahn, Janheinz, 149
Jarry, Alfred, 56
Jauss, Hans-Robert, 12, 21, 373, 374, 376
Jesus, Carolina Maria de, 15
Joyce, James, 184

K

Kabou, Axelle, 353
Kaky, Pascal, 350
Kane, Cheikh Hamidou, 11, 51
Kesteloot, Lilyan, 49, 59, 60, 256
Koch-Grünberg, Theodor, 174, 175
Kourouma, Ahmadou, 11, 55, 56, 125, 132, 133, 292,
293, 297, 298, 299, 301, 303, 315, 347
Kouvouama, Abel, 192, 193, 347, 360
Krauss, Werner, 376
Kristeva, Julia, 310
Kundera, Milan, 173, 174, 236, 264

L

Laban, Michel, 83, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 100, 104
Labou Tansi, Sony, 55, 56, 125, 175, 186
Lacan, Jacques, 154
Lafont, Suzanne, 244, 245, 248, 357, 358
Lavou Zoungbo, Victorien, 32, 33
Laye, Camara, 51, 52, 53, 54, 264
Le Bris, Michel, 59, 368
Lemos, Virgílio, 99
Léry, Jean de, 264
Lévi-Strauss, Claude, 169, 170, 263
Lima, Jorge de, 81, 82, 83
Lispector, Clarice, 96
Littell, Jonathan, 58

Lopes, Baltazar, 11, 81, 83, 85
Lopes, Manuel, 11, 78, 82, 95
Lowry, Malcolm, 184
Luandino Vieira, José, 11, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103,
132, 133
Luther King, Martin, 294

M

Mabanckou, Alain, 12, 16, 17, 19, 52, 57, 58, 59, 60,
112, 113, 114, 115, 116, 121, 123, 124, 126, 127, 128,
129, 130, 133, 139, 141, 142, 143, 144, 167, 168, 177,
178, 179, 187, 190, 191, 192, 193, 227, 229, 230, 231,
233, 234, 237, 244, 248, 249, 250, 251, 258, 259, 261,
291, 293, 301, 302, 303, 304, 315, 345, 348, 349, 350,
351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
362, 363, 364, 367, 369, 370, 371, 382, 383, 386
Macêdo, Tania, 11, 74
Machado de Assis, 43, 44, 46, 53, 92, 96, 126, 188
Magaia, Lina, 11
Magalhães, Gonçalves de, 42
Magnier, Bernard, 104
Maia Ferreira, José da Silva, 75
Maimona, João, 104
Maistre, Casimir, 140
Malanda, Angé-Severin, 293
Mangeon, Anthony, 127, 128, 129, 143, 154, 159, 244,
245, 343
Maniglier, Patrick, 110
Maran, René, 49, 50
Mariano, Gabriel, 83
Marivaux, Pierre, 302, 304
Martius, Carl Von, 23, 24, 41, 254
Marx, Karl, 294, 376
Mateso, Locha, 56
Matos Guerra, Gregório de, 74
Maucourant, Clément, 313, 344
Mauvignier, Laurent, 362, 363
Mbembe, Achille, 152, 253
Médard, Jean-François, 243
Meizoz, Jérôme, 128
Melville, Herman, 256
Memmi, Albert, 154
Mendes, Orlando, 11
Métraux, Alfred, 378

Miano, Léonora, 56, 58
Mignolo, Walter, 155, 157
Modiano, Patrick, 358
Molière, 302, 303, 367
Monénémbou, Tierno, 5, 12, 14, 16, 17, 19, 34, 38, 57,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 167, 168, 177, 195,
199, 203, 205, 217, 219, 222, 261, 265, 267, 268, 275,
276, 278, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 292,
293, 301, 304, 313, 315, 317, 318, 322, 323, 324, 325,
326, 328, 331, 332, 334, 340, 341, 342, 343, 344, 345,
353, 368, 375, 378, 380, 382, 387
Mongo-Mboussa, Boniface, 120, 368
Moraes, Vinícius de, 185
Moudileno, Lydie, 125
Moura, Jean-Marc, 16, 150, 151, 152, 153, 154, 262
Mouralis, Bernard, 54, 63, 64, 65, 149, 150, 152, 263,
334, 346
Mudimbe, Valentin-Yves, 11, 15, 153, 385
Murad Machado, Fernanda, 270, 273, 290
Mussa, Alberto, 14, 36

N

Nabuco, Joaquim, 23
Nadir, Chams, 11
Naipaul, V. S., 229, 230
Nascimento, Abdias do, 15, 379, 380, 386
Ndiaye, Pap, 252
Neto, Agostinho, 87, 97
Nganang, Patrice, 125, 358
Ngozi Adishie, Chimamanda, 37, 38
Niane, Djibril Tamsir, 11
Nothomb, Amélie, 233, 234

O

Olinto, Antonio, 14, 34, 35, 36, 38, 225
Oliveira, Acauam, 381
Oliveira, José Osório de, 84, 85
Ondjaki, 11, 104
Ormesson, Jean d', 140, 142
Ouologuem, Yambo, 54, 55, 56, 125, 128, 129, 247, 248,
249, 250, 251
Ousmane, Sembène, 11
Oyono, Ferdinand, 11, 50

P

Pageaux, Daniel-Henri, 17
 Paixão, Marcelo, 384
 Paraíso, Jean Yves, 32, 33
 Paravy, Florence, 137, 195, 205, 208, 273
 Patraquim, Luís Carlos, 104
 Pepetela, 11, 104, 105
 Pereira, Márcio Roberto, 10
 Pia-Célérier, Patricia, 323, 341, 342
 Pinhas, Luc, 63
 Platon, 20, 373
 Poe, Edgar Allan, 184
 Porra, Véronique, 59, 60
 Prado, Adélia, 104
 Prandi, Reginaldo, 212, 213, 220
 Proença, Manuel Cavalcanti, 174
 Proust, Marcel, 131, 169, 186, 232, 233

R

Rabelais, François, 171, 177, 230, 231, 232
 Rabelo, Maria Teresa, 12, 69, 70
 Ramilison, Julie, 347, 356
 Ramos, Graciliano, 81, 82, 90, 92, 97, 100
 Rancière, Jacques, 20, 65
 Rego, José Lins do, 81, 82, 83
 Renault, François, 231
 Renombo, Steeve Robert, 317, 332
 Riaudel, Michel, 42, 48, 61, 70, 109, 110, 118, 147, 162,
 167, 237, 245, 247
 Ribas, Óscar, 90
 Ribeiro, Darcy, 318
 Ribeiro, Djamila, 384, 385
 Riffaterre, Michael, 311, 312
 Rimbaud, Arthur, 184
 Rivas, Pierre, 42, 46, 78, 80, 87, 236
 Rodrigues, Márcia Regina, 141
 Rodrigues, Nina, 23, 24, 29
 Romero, Silvio, 24
 Rouaud, Jean, 59
 Rougeon, Marina, 336
 Rui, Manuel, 11

S

Saïd, Edward W., 150, 154, 262, 263
 Salinger, J.D., 315
 Salla, Thiago Mio, 85
 Samoyault, Tiphaine, 311
 San Antonio (Frédéric Dard), 367
 Santiago, Silviano, 104
 Santos, Arnaldo, 11
 Santos, Boaventura de Sousa, 156, 157, 166
 Sapiro, Gisèle, 17, 64, 67, 68, 69, 141
 Sartre, Jean-Paul, 50, 52, 118, 154, 157, 379
 Saúte, Nelson, 101
 Schleiermacher, Friedrich, 108
 Schurmans, Fabrice, 369
 Schwarcz, Lilia, 27, 378
 Schwartz-Bart, André, 128
 Sedai, Célia, 205
 Segalen, Victor, 263
 Selasi, Taiye, 37, 38
 Senghor, Léopold Sédar, 10, 48, 50, 52, 53, 149, 157,
 294, 298, 299, 300, 301, 379
 Shakespeare, William, 294
 Silva, Baltasar Lopes da, 78
 Silva, Calane da, 102
 Silveira, Renato da, 271
 Simaro, Lutumba, 192, 193
 Simedoh, Vincent, 291
 Skidmore, Thomas Elliot, 278
 Sollers, Philippe, 310
 Sousa, Noémia de, 100, 101
 Sow, Gaël Ndombi, 129
 Soyinka, Wole, 368
 Starobinski, Jean, 21
 Stendhal, 187
 Suchet, Myriam, 133

T

Tavares, Paula, 104
 Tchak, Sami, 56, 60
 Teixeira de Sousa, Henrique, 11, 83
 Tenório, Jeferson, 15
 Tervonen, Taina, 117
 Thierry, Raphaël, 63

Thomaz, Omar, 100
Tiffin, Helen, 152
Todorov, Tzvetan, 65
Trindade, Solano, 13, 14, 15, 379
Tutuola, Amos, 11

U

U Tam'Si, Tchicaya, 231, 232, 233

V

Valensi, Lucette, 276
Van Den Avenne, Cécile, 300, 343
Vargas Llosa, Mario, 296, 299
Varnhagen, Francisco Adolfo de, 42
Venuti, Lawrence, 214, 242, 250
Verger, Pierre, 5, 6, 13, 18, 26, 27, 29, 32, 35, 204, 207,
208, 210, 222, 271, 272, 274, 276, 280, 282, 283, 284,
286, 287, 323, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 332, 341,
343, 353, 377

Veríssimo, Érico, 97
Verlaine, Paul, 184
Vettorato, Cyril, 379
Vieira Junior, Itamar, 15
Vieira, Arménio, 83
Viveiros de Castro, Eduardo, 164, 166

W

Waberi, Abdourahman, 60, 128
Watt, Ian, 171, 172, 173
White, Eduardo, 104
Wilfert-Portal, Blaise, 58

X

Xitu, Uanhenga, 11

Z

Zabus, Chantal, 133
Zola, Émile, 291, 292, 293, 294, 302

Table des matières

Introduction	5
Quelques chiffres	8
Ouvertures	13
Détours.....	17
Reconfigurations.....	20
Partie I. Les circulations littéraires du Sud : un flux asymétrique.....	22
Chapitre 1. Dialogues transatlantiques	23
De l’Histoire.....	23
... à la littérature.....	33
Entre local et universel : une question de dépendance.....	39
Des traductions périphériques ?	62
Chapitre 2. Le Brésil en Afrique ou l’histoire d’un détour	72
Les premiers contacts	74
Cap Vert	77
Angola.....	87
Mozambique.....	98
Chapitre 3. Une préparation à la traduction.....	107
Monénembo et Mabanckou : quelques points de clivage	112
La (dé)route identitaire ou la construction d’un décentrement	116
Vers un horizon de lecture brésilien.....	131
Partie II. Éléments « micro ».....	146
Chapitre 1. Traduire la « culture ».....	147
Chapitre 2. L’anthroponymie	169
Verre Cassé	178

Escritore selon Innocencio	194
Africano selon Leda	212
Le Type aux Pampers	227
L’Imprimeur	238
Zéro Faute	256
Robinette	259
Chapitre 3. Les référents culturels	262
Afrique, France et Bahia : vers une analyse des lieux	265
Partie III. Éléments « macro »	307
Chapitre 1. Traduire la voix : l’intertextualité	308
Chapitre 2. Le Brésil baroque de <i>Pelourinho</i> : les échos d’une parole volée.....	317
Sur les traces de Pierre Verger	323
De l’archive au mythe : l’identité en reconstruction	332
Chapitre 3. L’Afrique déroutante de <i>Verre Cassé</i> : le leurre de la tradition orale	345
Sur les traces de Ferdinand Céline	347
De l’oralité au cliché : le langage en déconstruction	361
Conclusion.....	373
De la traduction à la réception	373
Négritude ou métissage : que faire des « identités » au Brésil ?	377
La traduction comme écart et émancipation	387
Bibliographie.....	389
Index onomastique	420

Flux et reflux dans l'Atlantique Sud : la traduction de *Pelourinho*, de Tierno Monénembo, et de *Verre Cassé*, d'Alain Mabanckou, au Brésil

Résumé

Dans une approche inscrite dans la continuité des échanges commerciaux, culturels et sociaux dans l'Atlantique Sud (Luiz Felipe Alencastro, Pierre Verger), cette thèse prétend œuvrer en faveur d'un réseau littéraire transatlantique, ayant la traduction réception de la littérature africaine au Brésil comme résultat. Pour ce faire, nous mettons en regard la traduction de deux œuvres africaines et francophones dans un espace de lecture brésilien : *Pelourinho* (1995), du Guinéen Tierno Monénembo, et *Verre Cassé* (2005), du Congolais Alain Mabanckou. Comment circulent les littératures entre l'Afrique et le Brésil ? Quelle « Afrique » arrive au Brésil et quel « Brésil » arrive en Afrique à travers les textes littéraires ? Comment agissent les représentations de soi et de l'Autre dans ces contacts ? Autant de questions qui ont nourri notre travail en nous montrant que ces deux romans infléchissent singulièrement le débat ethnico-racial en plein essor dans la société brésilienne post-esclavagiste.

Mots-clés : traduction ; réception ; Atlantique Sud ; Brésil ; Afrique ; francophonie ; Alain Mabanckou ; Tierno Monénembo, littérature brésilienne ; littérature noire africaine.

Literary Exchanges in the South Atlantic: the Brazilian translation of *Pelourinho*, by Tierno Monénembo, and *Verre Cassé*, by Alain Mabanckou, in Brazil

Summary

This thesis works towards building a transatlantic literary network, exposing the perception of African literature in Brazil while taking into account commercial, cultural and social exchanges in the South Atlantic (Luiz Felipe Alencastro, Pierre Verger). To achieve this, we draw attention to the translation of two African francophone works for a Brazilian audience: *Pelourinho* (1995), by Guinean writer Tierno Monénembo and *Verre Cassé* (2005), by Congolese writer Alain Mabanckou. How do literary works circulate between Africa and Brazil? What version of Africa is represented in Brazil and, conversely, what version of Brazil is represented in Africa through the medium of literature? How do self-representations and the representations of the Other behave throughout these exchanges? Countless such questions have motivated our work, showing us that these two novels influence the racial discourse that took off in the post-slavery Brazilian society.

Keywords : Translation; reception; South Atlantic; Brazil; Africa; Francophonie; Alain Mabanckou; Tierno Monénembo, Brazilian literature; black African literature.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (0020)

Civilisations, cultures, littératures & sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone