

Études littéraires africaines

Le roman afro-brésilien, hier et aujourd'hui

Eduardo de Assis Duarte



Afrique – Brésil
Numéro 43, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1040913ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1040913ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Assis Duarte, E. (2017). Le roman afro-brésilien, hier et aujourd'hui. *Études littéraires africaines*, (43), 31–45. <https://doi.org/10.7202/1040913ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une incursion critique dans l'archive littéraire afro-brésilienne dans le but de présenter la production romanesque depuis le milieu du XIX^e siècle. Il aborde des précurseurs célèbres comme Machado de Assis et Lima Barreto, aux côtés de noms moins connus, comme Maria Firmina dos Reis et Moraes Nascimento, et des auteurs contemporains comme Nei Lopes, Paulo Lins et Ana Maria Gonçalves. Il met ainsi en évidence la force créatrice des écrivains afro-descendants dans la littérature brésilienne.

LE ROMAN AFRO-BRÉSILIEN, HIER ET AUJOURD'HUI ¹

RÉSUMÉ

Cet article propose une incursion critique dans l'archive littéraire afro-brésilienne dans le but de présenter la production romanesque depuis le milieu du XIX^e siècle. Il aborde des précurseurs célèbres comme Machado de Assis et Lima Barreto, aux côtés de noms moins connus, comme Maria Firmina dos Reis et Moraes Nascimento, et des auteurs contemporains comme Nei Lopes, Paulo Lins et Ana Maria Gonçalves. Il met ainsi en évidence la force créatrice des écrivains afro-descendants dans la littérature brésilienne.

ABSTRACT

This article offers a critical incursion into the history of African-Brazilian literature, in order to present an overview of its novelistic production since the mid-19th century. It tackles the work of pioneers such as Machado de Assis and Lima Barreto, as well as that of less well-known authors such as Maria Firmina dos Reis and Nascimento Moraes, together with that of contemporary writers, such as Nei Lopes, Paulo Lins and Ana Maria Gonçalves. It thus further highlights the remarkable creativity of the writers of african descent in Brazil and their forceful contribution to Brazilian literature.

*

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, et surtout à partir des années 1970, la littérature brésilienne dépasse le projet moderniste, ses élans de négation du passé, sa célébration d'un Brésil fondé sur le métissage, son affirmation d'un état d'esprit national unique au sein d'une culture à multiples facettes. Ce dépassement prend la forme d'un épuisement progressif qui va jusqu'à revendiquer le vide laissé par l'absence de projet unificateur. Malgré la persistance des valeurs esthétiques couronnées en Occident et devenues canoniques dans le « Haut Modernisme »², la réception brésilienne pointe de plus en plus l'inexistence d'une atmosphère de mouvement, voire de génération, dans les chemins ouverts par les avant-gardes historiques du

¹ Traduit du brésilien par Wellington Júnio Costa.

² Guimarães Rosa et Clarice Lispector sont des exemples de ce « Haut Modernisme » dans la fiction, aux côtés des poètes issus de la « génération miméographe » des années 1970 ; on pense aussi à des romans qui cherchent à « narrer la nation », comme *Vive le peuple brésilien* (1984), de João Ubaldo Ribeiro.

XX^e siècle. L'affirmation des groupes minoritaires face au pouvoir culturel et la superposition du sentiment de communauté à celui de nationalité seront propices à l'émergence de la production littéraire des Afro-descendants.

Depuis les années 1970, des écrivains noirs s'organisent en collectifs, à l'exemple des groupes GENS (Groupe des Écrivains Noirs de Salvador de Bahia) ; *Negrícia*, à Rio de Janeiro ; *Palmares*, à Porto Alegre et *Quilombhoje*, à São Paulo. Ils cherchent à bâtir une littérature engagée dans le combat contre le racisme et dans l'affirmation des valeurs culturelles de cette population historiquement exclue de la citoyenneté. En 1978, est lancée la série *Cadernos Negros* (*Cahiers Noirs*), publication annuelle (et jusqu'à aujourd'hui ininterrompue) d'un volume collectif, soit de fiction, soit de poésie. Et surgissent des noms tels que Cuti (Luiz Silva, né en 1950) et Conceição Evaristo (né en 1946), parmi une dizaine d'autres³.

Ces auteurs ont comme référence la littérature de la diaspora noire de la *Harlem Renaissance* états-unienne, dans les années 1920, le négriisme et l'indigénisme des pays caribéens et la France de la négritude, dans la décennie suivante. Le TEN (Théâtre Expérimental du Noir) met dans son répertoire, à partir de 1944, les textes de précurseurs qui, depuis le XVIII^e siècle, ont inscrit dans leurs vers ou dans leurs récits le point de vue interne de l'*exister noir* et ses formes d'expression. C'est l'émergence d'une mémoire marquée par des siècles de déshumanisation et de rabaissement d'un peuple réduit à sa simple force de travail.

Les précurseurs

Parmi les précurseurs du roman afro-brésilien, une femme du Nordeste anticipe et surprend : la *maranhense* Maria Firmina dos Reis (1825-1917), qui publie, en 1859, le roman *Úrsula*, premier récit abolitionniste de la littérature brésilienne⁴. De façon inédite, l'auteur représente l'Afrique comme un espace de civilisation, au contraire de ce que postulaient Hegel, Gobineau et l'ensemble de la doxa occidentale engagée à réduire l'Africain à une condition infra-

³ La production abondante de ces nouveaux auteurs vient s'ajouter aux ouvrages antérieurs de Lino Guedes (1896-1951), Carlos de Assumpção (1927), Solano Trindade (1908-1974), Abdias Nascimento (1914-2011), Oswaldo de Camargo (1936), Joel Rufino dos Santos (1941-2015), Nei Lopes (1942) et Muniz Sodré (1942), pour n'en citer que quelques-uns.

⁴ REIS (Maria Firmina dos), *Úrsula*. 5. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Edição comemorativa do sesquicentenário do romance. Belo Horizonte : PUC Minas ; Florianópolis : Editora Mulheres, 2009, p. 116.

humaine, tandis que le « barbare » est l'homme blanc opérateur de la traite. Le roman ne se contente pas de mettre en scène la cruauté de l'esclavage au Brésil, il va plus loin et donne la parole à « Preta Susana » pour livrer le récit de la capture à la première personne. La vieille esclave se rappelle sa terre natale, son enfance libre, l'amour de son mari et la vie heureuse qu'ils menaient avec leur petite fille, jusqu'au jour où elle a été capturée par les marchands d'êtres humains :

Je n'avais pas encore parcouru cent brasses, quand un sifflet, qui a retenti dans le bois, est venu m'alerter du danger imminent qui m'attendait là-bas. Tout de suite deux hommes sont apparus et m'ont attachée avec des cordes. J'étais une prisonnière – j'étais une esclave! J'ai eu beau supplier au nom de ma fille pour qu'on me rendît la liberté : les barbares se moquaient de mes larmes, et me regardaient sans compassion.

[...]

On m'a mise avec trois cents compagnons d'infortune et de captivité dans la soute étroite et infecte d'un navire. Trente jours de tourments cruels, et de manque absolu de tout ce qui est nécessaire à la vie, voilà ce que nous avons subi dans cette sépulture jusqu'à ce que nous approchions les plages brésiliennes. Pour faire rentrer la *marchandise humaine* dans la soute, nous avons été *attachés* debout pour qu'il n'y eût pas de risque de révolte, enchaînés comme les fauves de nos forêts qu'on emmène pour la récréation des potentats d'Europe⁵.

Paru il y a plus d'un siècle et demi, mais oublié par l'historiographie littéraire brésilienne, *Úrsula* se distingue par la force avec laquelle l'auteure y expose les méthodes d'abordage de ceux qui transforment des êtres humains en marchandise. Ce roman s'impose comme un phénomène jusqu'alors inédit dans la littérature brésilienne. Pour la première fois dans nos lettres, l'Afrique surgit

⁵ « *Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade : os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. [...] Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa » – REIS (M.F. dos), *Úrsula*, op. cit., p. 116-117 ; grifos da autora.*

comme un espace de civilisation où l'individuel et le communautaire s'harmonisent, où l'on plante et récolte, où l'on se marie et fait des enfants, où il y a des valeurs et des sentiments de famille et de patrie. Serait-ce une idéalisation romantique de l'Afrique ? C'est une question que le roman de Maria Firmina dos Reis pose à la critique du XIX^e siècle.

Outre l'Afrique, un autre espace apparaît pour la première fois dans la littérature brésilienne : la soute du navire négrier. Une voix narrative à la première personne exprime le drame des victimes afin d'accuser et juger leurs ravisseurs. Ce *je* noir subjugué se transmute tout de suite en *nous* pour amplifier l'ancrage historique de l'intrigue. Il s'agit autant d'informer par la voie du romanesque que de narrer depuis l'intérieur du problème, pour configurer une autre lecture d'un régime qui se justifiait d'un mode de production inhérent à l'expansionnisme colonial dans les Amériques.

Toutefois, tous les auteurs noirs du passé n'explicitent pas le point de vue afro-identifié. Machado de Assis⁶ lui-même (1839-1908) se considérait comme un « escargot » dissimulant sa condition ethnique – sa *noirceur* ou *negrícia* – devant le lecteur blanc de son époque. C'est un « joueur de capoeira du langage », comme l'a affirmé Luiz Costa Lima. Derrière l'apparente superficialité de beaucoup de ses premiers romans et nouvelles, il y a la critique du discours seigneurial et de la *blanchitude* qui le sous-tend. Machado est un ancêtre qui a laissé d'innombrables leçons. Octávio Ianni a raison de le désigner, avec Cruz e Sousa et Lima Barreto, comme « deux fois classique »⁷ : fondateur de la littérature brésilienne et de la littérature noire. J'oserais dire que je le considère trois fois classique, puisqu'il l'est aussi de la littérature occidentale et, sur ce point, je suis d'accord avec Harold Bloom⁸.

L'auteur de *Dom Casmurro et les yeux de ressac* (1890) est un précurseur de la littérature afro-brésilienne⁹ pour au moins deux raisons :

⁶ MACHADO DE ASSIS (Joaquim Maria), *Obra completa*. Vol 1 : *Romances*. Rio de Janeiro : Nova Aguillar, coll. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira, n°15, 1992, 1214 pages.

⁷ IANNI (Octavio), « Literatura e consciência » [1988], dans DUARTE (Eduardo de Assis), FONSECA (Maria Nazareth Soares), dir., *Literatura e afrodescendência no Brasil. Antologia crítica*. Vol. 4 : *História, teoria, polêmica*. Belo Horizonte : Editora UFMG, coll. Humanitas, 2011, 420 p. ; p. 183-198.

⁸ Cf. BLOOM (Harold), *Gênio : os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. br. José Roberto O'Shea. Rio Janeiro : Objetiva, 2003, 828 p.

⁹ DUARTE (E. de A.) (Organização, notas e estudo crítico), *Machado de Assis Afrodescendente*. 2. ed. Rio de Janeiro : Pallas ; Belo Horizonte : Crisálida, 2007, 294 p. Voir dans le n°28 des *Études Littéraires Africaines* (2010) : « À propos d'un

le point de vue afro-identifié, non-blanc et non-raciste, malgré toute la discrétion et la retenue de « l'escargot » ; et la création d'un univers fictionnel allégorique de la fin de l'esclavage.

Dans des romans comme *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Dom Casmurro et les yeux de ressac* (1890), *Ce que les hommes appellent amour* (1908), la relation entre maîtres et captifs se perçoit, bien que dissimulée sous les formes d'expression les plus diverses. Apparemment absent, l'esclavage hante l'espace et compose des profils dramatiques. Il est plus visible par ses implications et dans ses conséquences que par des détails crus. L'auteur condamne la société esclavagiste par des insinuations. Écrivain de récits urbains, Machado a comme cible l'élite de son époque, lectrice de quotidiens et de feuilletons. Sa fiction, apparemment éloignée du monde du travail forcé, touche un point crucial : l'incapacité des maîtres à créer les conditions politiques susceptibles de garantir la continuité du régime.

Depuis ses débuts, le roman machadien représente la décadence de la classe seigneuriale en s'attaquant à sa clé de voûte : le *pater familias*. Au contraire de la construction romantique présente chez José de Alencar et chez beaucoup d'autres – créant des hommes forts et courageux, seigneurs « de corde et de couperet », comme D. Antônio de Mariz, patriarche des héros fondateurs de la nation –, Machado construit un monde où il n'y a pas de place pour de telles envolées.

Ressurreição (1872) raconte les relations entre une veuve et un héritier. Lívia et Félix ne jouent aucun rôle de commandement dans le système productif esclavagiste. Bénéficiaires du régime, ils vivent du capital accumulé par leurs prédécesseurs et se révèlent de parfaits parasites. Individualiste et peu sûr de lui, le jeune médecin sans père ni patients, frustré en amour, ne laisse aucun enfant, anticipant la stérilité qui marque Estevão, Brás Cubas, Rubião et autant d'autres anti-héros machadiens. La figure du patriarche est aussi absente dans *A mão e a luva* (1874). Ce vide donne lieu à l'émergence d'un « pouvoir féminin » qui s'exerce dans les instants cruciaux où se décide l'avenir de l'organisation et du capital familiaux.

Dans *Helena* (1876), la mort du Conselheiro Vale, dès les premières pages du roman, fonctionne comme un chaînon et comme un principe structurant dans la succession des événements qui en découle. L'affaiblissement du pouvoir coercitif est rendu évident par la difficulté qu'a l'héritier à prendre le relais du père. C'est précisé-

ment dans ces moments de transition dans la gouvernance familiale qu'apparaît chez Machado l'*agregada*, protagoniste hors ménage, venu d'un non-lieu social, et détenteur d'un discours dissonant face à l'ordre instauré. Helena, qui joue le rôle de la domestique dans ce roman, incarne cette figure de l'*agregada* par sa façon de subvertir le principe fondamental du paternalisme, compris comme « une politique de domination dans laquelle la volonté seigneuriale est inviolable »¹⁰. À travers la parole de Helena, le texte machadien met en question la *doxa* patriarcale et discute des valeurs comme celle de la liberté de l'individu, dans un moment où la campagne abolitionniste est encore inaudible dans le pays.

Le monde de *Iaiá Garcia* (1878) est principalement celui de la petite bourgeoisie urbaine, marqué par le rapport non-coercitif existant entre Luís Garcia et l'Africain qu'il a reçu en héritage et bientôt affranchi. Raimundo devient *agregado* et à ce titre jouit de l'intimité familiale, de l'affection de Iaiá et de son père.

Les romans du début ont en commun l'absence du maître d'esclaves, tel qu'il était façonné selon les modèles coloniaux. Ce type de maître apparaît, dans des allusions éparses, lié à un temps révolu ; il rappelle une page tournée dans la nouvelle organisation sociale. Cette absence du maître, qui constitue une allégorie de la crise de l'état seigneurial et du mode même de production esclavagiste, est concomitante de l'*empowerment* des femmes. Le manque de *pater familias* ne veut cependant pas dire que le paternalisme, en tant qu'idéologie, soit dépassé. On le retrouve chez Estácio, Félix et Luís Alves. La nouveauté ne relève pas du discours du narrateur omniscient, ni même de l'axiologie sous-jacente aux récits. Les romans s'efforcent au contraire d'exploiter les déterminations paternalistes pour, à travers elles, donner de la tension aux intrigues et faire la critique du discours seigneurial.

Le même phénomène se produit dans *Dom Casmurro et les yeux de ressac* (1890). Élevé entre les petits soins maternels et les cajoleries de l'*agregado*, Bentinho apparaît comme l'opposé de son progéniteur, dont le décès marque la rupture avec la vie rurale et la réorientation du capital laissé à la veuve et au fils. Toute la jeunesse de l'héritier est marquée par ce manque d'une autorité masculine, au point de l'amener à rêvasser de la présence majeure de l'Empereur D. Pedro II, dans la fameuse scène où celui-ci intervient auprès de la mère pour sauver le jeune garçon du séminaire. Incapable de s'imposer par sa propre volonté et sa personnalité, Bento souhaite avoir

¹⁰ CHALHOUB (Sidney), *Machado de Assis historiador*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003, 345 p. ; p. 47.

un père qui le protège de la volonté maternelle et qui lui prescrit un avenir éloigné des rigueurs de la vie ecclésiastique. Plus tard, âgé et miné par les regrets et les rancunes, Bento se transforme en Dom Casmurro et, par cette transfiguration, devient le double fantomatique qui sape l'autorité d'autres seigneurs présents dans le roman brésilien du XIX^e siècle. Machado fait de Dom Casmurro une parodie de Dom Antônio de Mariz : le pessimisme prend corps et se met à liquider tout un mode de vie basé sur l'absolutisme seigneurial.

Comme on le voit, ces romans expriment une attitude face à l'esclavage qui ne passe ni par le quotidien des *senzalas* (logement des esclaves noirs) ou des *quilombos* (lieux où se refugiaient les esclaves), ni par celui des esclaves urbains, dont l'existence au sein de la Cour des années 1880 était connue. L'œuvre de Machado reste à distance de l'héroïsation du Noir et de l'épopée anti-esclavagiste que d'autres vont essayer de concrétiser plus tard.

Ces mémoires posthumes de l'esclavage¹¹ atteignent le plus haut degré d'explicitation dans *Ce que les hommes appellent amour*, dont l'action se passe en 1888 et 1889. La débâcle du baron de Santa Pia – esclavagiste qui essaie de garder sous contrôle la transition au travail salarié en affranchissant ses esclaves quelques jours avant la fin du régime – est en phase avec le fait historique. C'est comme si le personnage et l'institution formaient un seul corps narratif, un signe unique. Le dernier coup du propriétaire de terres est typique du *modus operandi* souple des élites brésiliennes, qui s'adaptent aux changements superficiels pour garder intact le noyau du processus d'exploitation, ce qui explique la longévité de l'esclavagisme au Brésil. Le roman ne dénonce pas seulement la manœuvre, mais conteste frontalement ce discours. À la mort du Baron, son héritière donne les terres aux anciens esclaves et accompagne ce don d'un message direct, adressé à la toute jeune République, concernant l'urgence d'une réforme agraire au Brésil. Une fois de plus, le récit machadien élimine le maître pour le remplacer par une volonté féminine identifiée au subalterne.

Cependant, le sens politique le plus fort de la posture adoptée par Machado au fil des romans se révèle dans *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, publié en feuilleton par la *Revista Brasileira* au long de l'année 1880. Dans ce roman, l'auteur ne tue pas seulement le propriétaire d'esclaves, mais il en fait « le défunt-auteur » de mémoires désabu-

¹¹ DUARTE (E. de A.), « Memórias póstumas da escravidão », dans BERNARDO (Gustavo), MICHAEL (Joachim) & SCHÄFFAUER (Markus), dir., *Machado de Assis e a escravidão*. Conférences du Colloque de Hamburgo (2008). Rio de Janeiro : Anablume / Universität Hamburg / UERJ, 2010, 182 p.

sées, par lesquelles, sous le masque de l'autocritique du narrateur, Machado met à nu la décadence de la classe seigneuriale. Le livre vient couronner le déplacement du *pater familias* expérimenté dans les quatre romans précédents, également centrés sur des conflits concernant des héritiers peu accoutumés au travail.

En suivant l'hypothèse de Gledson (1986)¹², Sidney Chalhoub considère Machado comme un « historien » qui, « en racontant ses histoires, a écrit et réécrit l'histoire du Brésil au XIX^e siècle »¹³. En effet, les récits sont situés pendant la période qui précède la Loi du « Ventre Libre »¹⁴, dont la promulgation en 1871 témoigne de la « crise du paternalisme » esclavagiste au Brésil.

Bien que j'accepte cette interprétation, d'ailleurs cohérente avec la chronologie inscrite dans les textes, je m'intéresse moins ici au temps des énoncés qu'au temps historique de l'énonciation. Entre 1871 et 1888, le Brésil passe par une phase où, avec plus ou moins d'intensité, le paternalisme esclavagiste cherche par tous les moyens à éviter ou, du moins, à retarder sa mort annoncée par le principe du Ventre Libre. Et c'est justement dans l'arène idéologique de ces longues dix-sept années que les textes machadiens, en se servant beaucoup de la presse, évacuent de la scène les patriarches de l'esclavagisme. En reprenant toutes les semaines dans les pages de la *Revista Brasileira*, huit ans avant l'abolition, les mémoires corrosives du cadavre non-inhumé de Brás Cubas, Machado est indubitablement l'historien et le critique du paternalisme qui s'étirole. Mais, en plus, il est aussi, sinon un militant, du moins quelqu'un qui travaille, à travers la voie sinueuse de la fiction, pour un pays sans esclaves. De l'unique point de vue de la construction formelle, le roman a toujours été considéré comme une révolution. Confronté à l'idéologie paternaliste fondatrice de l'État-nation qui traverse la fiction romantique brésilienne, *Mémoires posthumes de Brás Cubas* gagne en amplitude et importe autant à ses successeurs que le « Dieu est mort » de Nietzsche, à la métaphysique occidentale.

Un autre précurseur remarquable est Lima Barreto (1881-1922). À l'époque de l'apogée de Machado, la dénonciation de la discrimination et du processus de la hiérarchisation lié au métissage trouve un accueil explicite dans la fiction de Lima Barreto. L'auteur rejette

¹² GLEDSON (John), *Machado de Assis, ficção e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, coll. Literatura e teoria literária, n°56, 1986, 262 p.

¹³ CHALHOUB (S.), *Machado de Assis historiador, op. cit.*, p. 17.

¹⁴ Loi Rio Branco ou du « ventre vide » au Brésil (1871) : tous les enfants d'esclaves nés après la loi sont libres à l'âge de huit ans contre paiement d'une indemnité au propriétaire et à l'âge de 21 sans indemnité.

le « nouveau » statut des anciens esclaves et révèle un processus historique qui articule ethnicité et condition socio-économique : « Noir ou Mulâtre, comme vous voulez », disait-il habituellement de lui-même, comme une manière de refuser le blanchissement. Il est pauvre et banlieusard ; son ascension sociale n'est pas simplement bloquée par la couleur de sa peau, mais aussi en raison de l'exploitation économique. En témoigne la scène du défilé militaire dans *Souvenirs d'un gratte-papier* (1909), dans laquelle le narrateur, lui-même métis, observe l'arrogance des officiers, en contraste avec les figures éclopées de la troupe composée de Noirs et de Mulâtres :

Le bruit d'une fanfare militaire, remplissant la rue, est venu agiter la foule qui passait. Les fenêtres se sont peuplées et les groupes se sont adossés contre les murs et contre les portes des magasins. Ce sont les fusiliers, ai-je entendu dire quelqu'un. Le bataillon a commencé le défilé : les petits garçons devant ; puis la musique qui étourdissait à plein poumon la marche militaire en pas redoublé, scélérate. Ensuite le commandant, qui cachait mal l'amertume que lui provoquait cette innocente exhibition militaire. Enfin, est venu le bataillon. Les officiers trop imbus d'eux-mêmes, arrogants, affinant leur élégance militaire ; et les simples soldats relâchés, mous et éclopés, traînant le pas sans passion, sans conviction, avec indifférence, passivement, ayant les carabines mortelles avec les baïonnettes calées sur les épaules, comme un instrument de punition. Les officiers semblaient être d'un pays et les simples soldats d'un autre. C'était comme un bataillon de cipayes ou de tireurs sénégalais.

Le bataillon est passé complètement ; et même le drapeau qui était passé m'a laissé parfaitement indifférent ¹⁵.

¹⁵ « O ruído de uma fanfarrã militar, enchendo a rua, veio agitar a multidão que passava. As janelas povoaram-se e os grupos arrimaram-se às paredes e às portas das lojas. São os fuzileiros, disse alguém que ouvi. O batalhão começou a passar : na frente os pequenos garotos ; depois a música estrugindo a todo pulmão um dobrado canalha. Logo em seguida o comandante, mal disfarçando o azedume que lhe causava aquela inocente exibição militar. Veio por fim o batalhão. Os oficiais muito cheios de si, arrogantes, apurando a sua elegância militar ; e as praças bambas, moles e trôpegas arrastando o passo sem amor, sem convicção, indiferentemente, passivamente, tendo as carabinas mortíferas com as baionetas caladas, sobre os ombros, como um instrumento de castigo. Os oficiais pareceram-me de um país e as praças de outro. Era como se fosse um batalhão de cipaios ou de atiradores senegaleses. / O batalhão passou de todo ; e até a própria bandeira que passara, me deixou perfeitamente indiferente... » — BARRETO (Afonso Henriques de Lima), *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo : Ática, série Bom livro, 1984, 143 p. ; p. 38.

Cruz (2001) interprète cette scène comme une métaphore de la société ¹⁶. Selon lui, Lima Barreto rompt avec le mythe du métissage comme ascension sociale, puisque les Noirs et les Métis sont cantonnés dans les échelons inférieurs des armées. Le point de vue afro-descendant traverse pratiquement toute la fiction de Lima Barreto. Dans *Sous la bannière étoilée de la croix du sud* (1915), l'auteur met en scène les temps républicains comme une reconduction des structures de pouvoir des siècles précédents. Enfin, dans *Clara dos Anjos*, publié d'abord comme une nouvelle (1920) et puis de façon posthume comme un roman (1948), l'auteur aborde la discrimination raciale au Brésil du point de vue de la femme afro-descendante séduite et abandonnée par son amant. Ceci le rapproche de Machado de Assis, car il refuse le stéréotype de la « Mulâtre fouguese » – à la fois *sexy*, disponible et stérile – présent dans l'imaginaire brésilien depuis l'époque coloniale ¹⁷.

José do Nascimento Moraes (1882-1958) est un précurseur moins connu. En 1915, dans une São Luiz du Maranhão dominée par les oligarchies héritières de l'esclavagisme, il publie le roman *Vencidos e degenerados* ¹⁸. Le livre commence à 8 heures du matin, le 13 mai 1888, au moment précis de la fin de l'esclavage. Il rapporte, à la façon d'une chronique historique, les réactions provoquées par la nouvelle situation dans la subjectivité et dans le comportement des anciens maîtres et des tout nouveaux ex-esclaves. Le lecteur y trouve des scènes de violence jusqu'alors inédites : des Noirs qui rendent aux anciens maîtres les gifles qu'ils recevaient au quotidien ; d'autres qui jettent des pierres sur les villas seigneuriales ; et encore d'autres qui laissent le dîner sur le feu jusqu'à ce qu'il brûle... Et il y a des Blancs révoltés qui s'organisent pour une revanche, ou, par désespoir, perdent tout contrôle. Nascimento Moraes dresse un panorama réaliste du régime servile et de sa suite sous de nouvelles formes d'exploitation. Bien avant Gilberto Freyre, l'auteur fait de la « Loi Áurea » (Abolition) tout autre chose qu'un *happy end* pacificateur consacrant le mythe de l'esclavage bienveillant.

¹⁶ CRUZ (Adélcio de Sousa), *Lima Barreto : a identidade étnica como dilema*. Mémoire de Master – Faculté de Lettres, UFMG, Belo Horizonte, Brésil, 2001.

¹⁷ On se rappelle le vieux dicton colonial qui prescrivait : « la Blanche pour se marier, la Noire pour travailler et la Mulâtre pour forniquer ». Voir DUARTE (E. de A.), « Mulheres marcadas : literatura, gênero, etnicidade », disponible sur www.lettras.ufmg.br/literafro.

¹⁸ MORAES (José do Nascimento), *Vencidos e degenerados*. 4^a ed. São Luís : Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000, 310 p.

Le xx^e siècle et les contemporains

Au long du xx^e siècle, des auteurs noirs ont créé des œuvres de fiction sans avoir la même visibilité que Machado de Assis ou Lima Barreto. Des récits comme *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães (1920-2014) et *A maldição de Canaã* (1951), de Romeu Cruzóé (1915-1988), passent par le roman pour inscrire, d'un point de vue interne, les aspects multiples de la condition afro-descendante dans notre pays.

Ces textes dialoguent avec des productions plus récentes, comme *Zumbi* (1980), *Crônica de indomáveis delírios* (1991) ou *Bichos da terra tão pequenos* (2010), de Joel Rufino dos Santos ; Santugri (1988) ou *A lei do santo* (2000), de Muniz Sodré ; *A noite dos cristais* (1996), de Luiz Carlos de Santana ; *L'Histoire de Poncia* (2003) ou *Banzo, mémoires de la favela* (2006), de Conceição Evaristo ; *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), *Oiobomé* (2010) ou *Rio Negro 50* (2015), de Nei Lopes (1942) ; *La Cité de Dieu* (1997) ou *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins (1958) ; en plus d'*Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves (1970), Prix Casa de las Américas.

Ces romans composent un stimulant tableau social et humain du Noir au Brésil et proposent une relecture de l'ensemble du roman brésilien par le biais ethnique et culturel. Compte tenu des limites de cet article, je me contenterai de quelques commentaires introducteurs. Dans *Crônica de indomáveis delírios* (1991), Joel Rufino dos Santos (1941-2015), l'auteur d'une biographie de Zumbi dos Palmares avec d'innombrables éditions depuis les années 1980, reprend l'artifice fictionnel du témoignage et présente le texte comme une reproduction du « Journal de Roldão Gonçalo Rabelo », métis pernamboucain acteur de la Révolution Pernamboucaïne de 1817, qui avait pour but l'indépendance du Nordeste brésilien. Ainsi, la référence au journal va, à tous les moments, s'interposer entre le texte et sa réception, aussi bien qu'entre le texte et les actions – ou faits – décrits. Sous le nom de « Napoléon Bonaparte », le protagoniste débarque à Recife pour diriger l'armée des révoltés, après avoir été délivré de la prison. Cependant, la première réflexion du général l'oppose d'emblée à ses hôtes : sans le soutien massif du peuple, c'est-à-dire des Noirs, il n'y a pas moyen d'arriver à la victoire. Et, pour cela, il faudrait la fin du régime servile : « L'Abolition ou la Mort » semble être la raison à la fois sérieuse et comique du conflit à plusieurs fronts qui donne du souffle à l'intrigue. Plus loin, le texte fait un saut dans la chronologie et mène à Salvador de Bahia, en pleine ébullition de la Révolte Malês de 1835.

Dans ce cadre, et toujours à travers la médiation du journal / témoignage de Roldão, la parole revient au leader Alufá Licutã, avec son étrange prédication selon laquelle

[...] au commencement du monde tous les hommes étaient noirs, même Ève, Adam et leurs deux fils. Ils vivaient satisfaits, sauf un petit groupe au sein duquel naquit Iacub, né pour tuer, voler, poser des problèmes, il était si têtu qu'il ne passait pas par cette porte-ci. À quinze ans, Iacub savait déjà comment créer des races différentes. Alors, on expulsa ce génie du mal et on l'envoya avec sa bande sur une île. Vous savez ce qu'il fit ? Il inventa la race chaulée, par taquinerie il donna le jour à la race chaulée. À son image et à sa ressemblance, il la créa, c'est pourquoi les Blancs tuent, volent et posent des problèmes aux autres. Bref, il prêchait que le diable était blanc¹⁹.

Régi par un principe parodique de détournement des stéréotypes incrustés dans l'imaginaire occidental depuis le discours biblique, *Crônica de indomáveis delírios* revisite l'Histoire du Brésil par le biais afro-brésilien.

La représentation du passé brésilien est également présente dans *Oiobomé*, la fiction de Nei Lopes annoncée comme une « rhapsodie », sous la forme d'une allusion explicite à *Macounãima* de Mário de Andrade. L'auteur revient aux temps de la Conjuration Mineira (1789) pour relire les événements qui ont marqué la fondation du Brésil comme nation moderne. La figure centrale est Francisco Domingo Vieira dos Santos, « Noir grand et robuste, aux traits durs sous un front large » et « ami *fluminense* du sous-lieutenant Xavier »²⁰, leader de la révolte, qui entre dans l'histoire sous le nom de Tiradentes. Comme dans *delírios* de Joel Rufino, Nei Lopes mélange de façon irrévérencieuse des noms et des faits historiques dans sa fiction à multiples facettes. Le premier contact de l'enfant Dos Santos avec la violence esclavagiste est relaté avec un réalisme cru qui sonne comme une dénonciation :

¹⁹ « [...] no começo do mundo eram todos os homens pretos, a mesma Eva, Adão e seus dois filhos. Viviam satisfeitos, menos um pequeno grupo e no seio deste nasceu Iacub, nasceu para matar, roubar, criar problemas, era tão cabeçudo que nem por esta porta passava. Com quinze anos, Iacub já sabia como criar raças diferentes. Expulsaram então aquele gênio do mal para uma ilha, ele com seu bando. Sabem o que fez? Inventou a raça caiada, de pirraça deu à luz a raça caiada. À sua imagem e semelhança a fez, por isso os brancos matam, roubam e criam problemas para os outros. Em suma, pregava que o diabo é branco » – SANTOS (Joel Rufino dos), *Crônica de indomáveis delírios*. Rio de Janeiro : Rocco, 1991, 161 p. ; p. 144-145.

²⁰ LOPEZ (Nei), *Oiobomé*. Rio de Janeiro : Agir, 2010, 223 p. ; p. 11-12.

Le contremaître, de plus en plus furieux, défait le nœud qui attache Tomásia au collier en fer et la fait tomber par terre.

– Je vais te tuer, négresse sorcière !

Les assistants savent déjà ce qu'il faut faire. Et bientôt l'esclave mise à terre, ils la prennent par les bras et par les pieds et l'attachent avec une corde qui transperçait une poutre au plafond, la tête à l'envers²¹.

La scène marquera pour toujours le personnage et en fait un adulte qui croit fermement que « l'esclavage corrompt et l'esclave et le seigneur ». Après l'échec de la révolte du Minas Gerais, le héros part vers le nord du Brésil, où il fonde une nation noire dans l'île de Marajó. Oiobomé réunit des ex-esclaves venus de différents endroits et devient un pays indépendant, ayant une frontière avec le Brésil et étant reconnu par les pays voisins. Le texte est régi par les procédés du collage et du montage, notamment appliqués aux noms des personnages et jusqu'à la composition même de l'intrigue.

Paulo Lins, avec *La Cité de Dieu*, nous fait pénétrer dans l'univers de la banlieue du Rio de Janeiro contemporain pour mettre en scène la guerre entre des groupes de narcotrafiquants. À mesure que se développent les trois histoires, le banditisme de la « néo-favela » devient de plus en plus autophage. Sous les effets de la drogue et poussés par le désir ardent de bien s'en tirer dans la vie, les jeunes bandits – de plus en plus jeunes chaque année – oublient le sens de l'amitié, de la loyauté et de la solidarité qui était en vigueur parmi les idéalisés « Capitaines des Sables » de Jorge Amado.

Le récit raconte la dégradation de la figure épique et romanesque du héros. *La Cité de Dieu* dénonce l'anomie d'une époque d'individualisme et de consommation extrêmes. Dans le sauve-qui-peut généralisé, tous échouent et, si aucun des jeunes bandits n'arrive à l'âge de la sagesse pour raconter ses mémoires, certains parviennent à en laisser percer le souvenir de façon précoce :

Il se rappela avec bonheur les répétitions de la chorale Sainte-Cécile, du temps où il allait à l'école, mais l'image s'estompa aussitôt que les eaux du fleuve lui remirent en mémoire l'époque où il vendait du pain, des glaces, où il était manutentionnaire au supermarché Lion et aux Trois-Pouvoirs ; il récupérait

²¹ « *O capataz, cada vez mais furioso, desfaz o laço que prende Tomásia ao libambo e a joga no chão. / – Vou te matar, sua negra feiticeira ! / Os ajudantes já sabem o que fazer. E tão logo a escrava é arrojada ao solo, pegam-na pelos braços e pelos pés e a amarram com a corda transpassada numa trave do teto, de cabeça para baixo* » – LOPEZ (N.), *Oiobomé*, op. cit., p. 19-20.

les bouteilles vides, dévidait les fils de cuivre pour les vendre au ferrailleur et, ainsi, il ramenait un peu d'argent à sa mère ; ça lui fit mal de penser aux nuées de moustiques qui lui suçaient le sang, aux croûtes ensuite arrachées à coups d'ongles, et au sol fait de caniveaux béants où il avait traîné son cul durant son enfance et sa jeunesse. Il était malheureux et ne le savait pas. Il se résignait en silence au fait que le riche va se la couler douce à Miami pendant que le pauvre reste dans le caniveau, va en prison, ou va se faire foutre²².

Ce fragment donne le ton du roman. La représentation du petit délinquant n'a rien d'édulcoré. Il n'y a aucun détour romantique dans la dramatisation du banlieusard habitant la « néo-favela ». Le passé qui surgit de cette remémoration juvénile n'a rien de la candeur ou de l'idéalisation. Au contraire, il est présenté comme un temps marqué par le travail précoce et par les dures conditions d'existence d'une enfance sans protection. L'emploi de termes grossiers traduit en langage la violence de la condition marginale.

La Cité de Dieu en finit avec l'exclusion des pauvres et des Afro-descendants hors du canon de la littérature brésilienne. Paulo Lins dramatise le quotidien des subalternisés depuis l'intérieur. Le fait que ceux-ci n'aient laissé que de très rares témoignages illustre la tradition séculaire qui a réduit les drames des exclus à une matière de travail pour l'écrivain-observateur issu d'une autre couche sociale. La perspective interne continue d'être perçue par beaucoup comme une nouveauté, puisque rares sont les moments où les subalternes échappent à leur situation, souvent folklorique, d'objets de la parole d'autrui pour devenir sujets de leur propre parole.

C'est dans ce contexte que nous situons *Um defeito de cor* (2006), d'Ana Maria Gonçalves²³, qui a reçu le Prix « Casa de las Américas ». Ce roman relate les horreurs quotidiennes de l'esclavage dans une perspective féminine et afro-descendante tout en dialoguant

²² « Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carreto na feira, no Mercado Leão e nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doe pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se eminhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu » — LINS (Paulo), *Cidade de Deus*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997, 550 p. ; p. 12. ; *La Cité de Dieu*. Trad. fr. par Henri Raillard. Paris : Gallimard, coll. Folio, n°4157, 2003, 592 p. ; p. 17.

²³ GONÇALVES (A.M.), *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro : Record, 2006, 951 p.

avec la biographie de Luiz Gama (1830-1882) – avocat sans formation, poète et leader abolitionniste, né libre et vendu comme esclave par son propre père – et avec celle de sa mystérieuse mère, Luiza Mahin, Africaine esclavagisée qui achète sa propre liberté et se serait impliquée dans les insurrections des Noirs qui ont eu lieu à Bahia au XIX^e siècle, spécialement la Révolte des Malês, en 1835.

Lié à l'incroyance contemporaine, qui interprète le discours de l'Histoire comme un récit²⁴, le texte d'Ana Maria Gonçalves est une métafiction historiographique²⁵ qui utilise des récits « autres », y compris des récits qui ne sont pas reconnus comme des sources scientifiques, pour en faire l'origine d'une possible vérité des faits. Du sein de ce dialogisme émergent les voix d'une mémoire afro-brésilienne se situant aux antipodes de l'histoire officielle.

Le roman réfute la pensée qui a exclu, au fil des siècles, l'Afrique et les Africains de la civilisation. Le « défaut de couleur » est une stratégie d'acculturation et de soumission qui a donné des résultats pervers bien connus tout au long de l'entreprise coloniale et jusqu'à nos jours. Parmi eux, le plus grave est peut-être le musèlement de l'histoire. En mettant l'accent sur la résistance des esclaves et la réussite de ceux qui sont rentrés en Afrique après s'être libérés des chaînes et des piloris, le roman d'Ana Maria Gonçalves s'insère dans le courant africain de la prose fictionnelle brésilienne. *Um defeito de cor* dépasse le simple statut de texte brésilien et s'adresse au lecteur afro-descendant contemporain selon une perspective identifiée à la vision du monde et aux valeurs de l'Atlantique noir.

Nous pouvons dire qu'aujourd'hui, dans le milieu universitaire, la littérature afro-brésilienne est une catégorie en construction, c'est-à-dire en discussion. Le préfixe « afro » renvoie à un point de vue spécifique en marge du canon littéraire. Au vu du nombre de textes cumulés au fil du temps, on ne peut pas douter de l'existence de ce courant de pensée dans nos lettres, à la fois dans et hors la littérature brésilienne. Fruit d'une articulation contemporaine et post-nationale, la veine *afro* constitue un supplément : quelque chose en plus qui vient bouleverser l'aspect de l'ensemble et son unité supposée.

■ Eduardo DE ASSIS DUARTE²⁶

²⁴ Cf. WHITE (Hayden), *Metahistória : a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, coleção Ponta, v. 4, 1992, 456 p. ; LACAPRA (Dominick), *History and criticism*. Ithaca (NY) : Cornell University Press, 1985, 145 p.

²⁵ HUTCHEON (Linda), *Poética do pós-modernismo*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro : Imago, 1991, 331 p.

²⁶ Universidade Federale de Minas Gerais.