

Études littéraires africaines

Le « Sud » face à ses clichés : un regard du Brésil sur l'Afrique

Mirella Botaro



Number 51, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079608ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1079608ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This article proposes an analysis of the usage of racist stereotypes in the novels Verre Cassé (2005), by Alain Mabanckou and Pelourinho (1995), by Tierno Monénembo, so as to observe the new meanings they produce once translated in Brazil. Some essentialist categories involving « race » or « identity » sometimes seem out of place after being translated, due most notably to the interpretation potential available to the target reader.

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Botaro, M. (2021). Le « Sud » face à ses clichés : un regard du Brésil sur l'Afrique. *Études littéraires africaines*, (51), 199–215.
<https://doi.org/10.7202/1079608ar>

LE « SUD » FACE À SES CLICHÉS : UN REGARD DU BRÉSIL SUR L'AFRIQUE

Résumé

Cet article propose d'analyser l'usage de stéréotypes raciaux dans *Verre Cassé* (2005) d'Alain Mabanckou et *Pelourinho* (1995) de Tierno Monénembo, afin d'observer ensuite les effets de sens qu'ils produisent une fois traduits au Brésil. Certaines catégories essentialistes concernant la « race » ou l'« identité » semblent parfois être disloquées par les opérations de traduction, grâce notamment au potentiel d'interprétation des lecteurs visés.

Mots-clés : traduction – cliché – stéréotype – Brésil – Afrique.

Abstract

This article proposes an analysis of the usage of racist stereotypes in the novels Verre Cassé (2005), by Alain Mabanckou and Pelourinho (1995), by Tierno Monénembo, so as to observe the new meanings they produce once translated in Brazil. Some essentialist categories involving « race » or « identity » sometimes seem out of place after being translated, due most notably to the interpretation potential available to the target reader.

Keywords : translation – cliché – stereotype – Brazil – Africa.

Penser les contacts entre les littératures du « Sud » nous amène d'emblée à mobiliser des images relatives à un lieu politiquement connoté. Le mot « Sud » évoque un territoire au climat chaud et tropical, des personnages hauts en couleurs et/ou des traditions orales, pour ne mentionner que quelques clichés. Milan Kundera utilise, par exemple, l'étiquette de « roman du Sud » ou « roman d'au-dessous du trente-cinquième parallèle » pour désigner une « culture romanesque » caractérisée par l'expression d'une « imagination débridée » à l'encontre de toutes les règles de la vraisemblance. Bref, les textes africains et latino-américains auraient comme point commun une pratique d'écriture que l'écrivain estime « étrangère au goût européen »¹. Certes, l'image d'une terre de mystère habitée par des êtres appartenant à une « race » sauvage s'est répandue d'abord à propos de l'Ouest (Brésil) puis de l'Est (Afrique) de l'Atlantique-Sud, comme en attestent les nombreux récits et lettres de missionnaires, un corpus considéré comme exemplaire de la littérature dite « exotique »². La rencontre entre l'Occident et son « Autre », l'indigène – brésilien ou africain –, génère cependant des mythes différents, qui se sont cristallisés dans les *topoi* de la culture occidentale avant de se répandre ensuite dans les textes littéraires.

Au Brésil, la figure emblématique de l'indigène est celle de l'Amérindien, « docile » et massacré³, ou celle du « sauvage convertible »⁴ qui servira de base à l'idéal nationaliste porté par le mouvement romantique au XIX^e siècle⁵. Du contact entre l'Indien autochtone, l'Européen colonisa-

¹ KUNDERA (Milan), *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, 1993, 324 p. ; p. 44.

² Du grec *exōticos*, qui signifie « étranger » ou « extérieur au sujet », le terme d'« exotisme » désigne une production qui ne peut se réduire à des clichés découlant de la fascination suscitée par l'ailleurs ou le différent. Partie constitutive et structurante de la pensée occidentale, elle est un phénomène de longue durée, qui apparaît dès le Moyen Âge – avec, par exemple, les récits des croisades – et perdure jusqu'à l'époque contemporaine. D'après Jean-Marc Moura, le concept implique « 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 différente ». Il n'est donc pas étonnant que l'« exotisme » atteigne son apogée dans le contexte de l'expansion coloniale, au moment où la découverte du « Nouveau Monde » met l'Autre de la culture européenne en évidence, notamment dans les récits de voyage et dans les lettres de missionnaires – MOURA (Jean-Marc), *Exotisme et lettres francophones*. Paris : Presses universitaires de France, 2003, 222 p. ; p. 10.

³ LÉRY (Jean de -), *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil : 1557*. Édition de Frank Lestringant. Montpellier : Max Chaleil Éditeur, coll. Classiques du protestantisme, 1992, 263 p.-[41] p. de pl., ill.

⁴ D'ABBEVILLE (Claude), *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoisines* [1614]. Introduction d'Alfred Métraux et Jacques Lafaye. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, coll. Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten, n°4, 1963, XLIII-394 p.

⁵ Concernant ces appropriations, voir : DAHER (Andrea), *L'Oralité perdue : essai d'histoire des pratiques lettrées, Brésil XVI^e-XIX^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, coll. Géographies du monde, n°20, 2016, 195 p.

teur et l'Africain réduit en esclavage naît le prototype du « métis », dont l'image devient le symbole d'une nation composée de « trois races »⁶ au cours du xx^e siècle. Alors que l'idée du métissage s'impose peu à peu dans l'imaginaire littéraire brésilien dès la première moitié du xx^e siècle, la figure de l'Africain demeure très souvent, en Occident, celle du barbare infantilisé, dépourvu de langage et de complexité psychologique⁷. Quant aux textes issus d'Afrique noire, qu'ils datent de la colonisation ou de la période suivante, nombreux sont ceux qui, à l'instar de *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, s'attachent à montrer les crises identitaires du sujet colonisé, tiraillé entre deux systèmes de pensée incompatibles : tradition et modernité, oralité et écriture, entre autres dichotomies.

Afin de repenser certains clichés constitutifs de ces littératures du « Sud », nous proposons de comparer leur présence dans les romans *Pelourinho* de Tierno Monénembo (1995) et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou (2005). Bien qu'ils se réfèrent à des aires socio-culturelles éloignées les unes des autres, ces deux romans traitent de problématiques raciales, qu'elles soient liées aux conséquences de l'expansion maritime à la Renaissance ou aux effets de la colonisation développée au xix^e siècle. Autrefois au cœur des systèmes coloniaux, la notion de « race » est convoquée dans ces fictions pour justifier, organiser et caractériser la vie sociale des personnages, désignant ce que l'on suppose être « africain » ou « brésilien ». L'analyse comparative de clichés nous amènera ensuite à étudier leurs effets de sens dans un espace de réception « brésilien ». Outre les défis liés à l'usage d'une terminologie raciale, l'exercice de la traduction se heurte à l'expérience coloniale et/ou post-coloniale⁸ présente dans cha-

⁶ L'imbrication de ces trois groupes ethniques est au cœur du mouvement moderniste des années 1920, dans l'anthropophagie d'Oswald de Andrade et dans la figure de *Macounaïma* (1928), le héros-symbole de l'identité nationale, de Mario de Andrade.

⁷ Si l'Africain apparaît déjà, dans l'iconographie et les textes chrétiens du Moyen Âge, comme un être étrange et effrayant, durant la traite négrière, le Noir se retrouve davantage déshumanisé par les dichotomies entre maître et colonisé, Blanc civilisé et autochtone sauvage, développées dans les littératures des xix^e et xx^e siècles. Les stéréotypes liés à la sauvagerie et au rire, pour ne citer que les plus récurrents, interviennent dans *Voyage au Congo* (1927) et *Retour du Tchad* (1928), d'André Gide, ou encore dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline. Pour plus de détails sur les représentations du Noir en Occident, voir : BANCEL (Nicolas), BLANCHARD (Pascal), BOËTSCH (Gilles), TARAUD (Christelle), THOMAS (Dominic), dir., *Sexe, race & colonies : la domination des corps du xv^e siècle à nos jours*. Préface de Achille Mbembe et Jacques Martial ; postface de Leïla Slimani. Paris : La Découverte, 2018, 543 p. Pour l'iconographie dans l'art occidental, voir : BUGNER (Ladislav), dir., *L'Image du Noir dans l'art occidental. II : Des premiers siècles chrétiens aux « Grandes Découvertes » : les Africains dans l'ordonnance chrétienne du monde*. Paris : Bibliothèque des Arts ; Fribourg : Office du Livre, 1979, 325 p., ill.

⁸ Alors que le terme « post-colonial » (avec un tiret) désigne une perspective historique (tout ce qui s'est passé après la colonisation), le terme « postcolonial » (sans tiret) renvoie à une théorie dédiée à l'étude des textes anciens et contemporains

cun de ces deux romans. La question qui se pose tient donc à la réception de ces textes : en quoi et comment les problématiques raciales se trouvent-elles modifiées dès lors qu'elles sont appréhendées outre-Atlantique par un public brésilien ?

La Françafrique dans *Verre Cassé*

Parmi les voix qui se font entendre sous la plume du narrateur éponyme de *Verre Cassé*, celle de l'Imprimeur exprime souvent une vision racialisée du monde, forgée en grande partie à partir de son expérience en France. Toute sa vie se réfère à l'Hexagone, plus précisément à Paris, « son unité de mesure », « le sommet de la reconnaissance »⁹, la clé de voûte de son identité d'« imprimeur ». Au-delà du métier qu'il a exercé avant d'être renvoyé au Congo, son surnom renvoie à sa façon de reproduire, à la façon d'une presse d'imprimerie, une série de clichés qui reposent pour la plupart sur une dichotomie entre Noirs et Blancs. Le passage suivant nous en offre un exemple saisissant :

[a] on était peinarads 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 [...] (VC, p. 74-75).

Les discours que l'on entend ici parlent et font parler des voix sociales, historiques, politiques ou littéraires. Selon le principe dialogique de Bakhtine, ces voix cohabitent, « pleine[s] de résistance ou au contraire ouverte[s] à l'influence d'autrui »¹⁰. Ainsi, les préjugés raciaux que l'on repère font allusion à des auteurs qui ont écrit à ce sujet, tel Yambo Ouologuem, dont la *Lettre à la France nègre* (1969) est explicitement évoquée¹¹. Dans cet essai qui prend une forme épistolaire, l'auteur malien

influencés par le colonialisme – voir : MOURA (J.-M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France, 2005, 174 p. ; p. 10.

⁹ MABANCKOU (Alain), *Verre Cassé* [2005]. Paris : Seuil, coll. Points, n°P1418, 2005, 247 p. ; p. 64 (désormais abrégé en VC).

¹⁰ BAKHTINE (Mikhaïl), *La Poétique de Dostoïevski*. Traduction de Isabelle Kolitcheff [1970] ; préface de Julia Kristeva. Paris : Seuil, coll. Points. Essais, n°372, 1998, 366 p. ; p. 70.

¹¹ OUOLOGUEM (Yambo), *Lettre à la France nègre*. [Paris] : Éditions Edmond Nalis, coll. Le Document du mois, [1968], 193 p.

prétend aborder le « problème noir » de la société française à travers des stéréotypes concernant les relations réciproques entre Noirs et Blancs ¹².

Il se trouve que le personnage imaginé par Alain Mabanckou réaffirme les catégories racialisées évoquées dans l'essai de Yambo Ouologuem, avec cependant une distance et une coloration doublement révélatrices. Lorsqu'il s'approprie l'image du gorille, fréquemment employée par Ouologuem ¹³, Mabanckou se sert de l'animalisation du Noir pour relier la violence de la traite et de l'esclavage à celle des sociétés contemporaines. Puis, en répétant la formule « je ne suis pas raciste, mais... », sa voix incarne, par mimétisme, l'hypocrisie et l'incohérence des « non-racistes » dont Ouologuem brosse avec ironie le portrait dans ses lettres. Ainsi, à un premier niveau de lecture, l'intertextualité relayerait la critique d'une société repliée derrière le déni de ses structures racistes. Mais Alain Mabanckou ne se contente pas de faire écho à Ouologuem : on devine ici 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 ¹⁴. C'est ainsi que doit être comprise par exemple la référence à Frantz Fanon quelques lignes plus loin :

[b] 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 fier d'être un Noir, je le suis toujours et je le serai jusqu'à ma mort, je suis fier de ma culture nègre (VC, p. 75-76).

¹² Voir par exemple : MOHSEN (Caroline A.), « Yambo Ouologuem, Satirist and Pamphleteer : Irony and Revolt in *Lettre à la France nègre* », in : WISE (Christopher), ed., *Yambo Ouologuem : Postcolonial Writer, Islamic Militant*. Boulder : Lynne Rienner Publishers, 1999, 258 p. ; p. 121-137.

¹³ Pour ne citer que quelques exemples : « un Noir : singe sans derrière rouge [...] il fait des grimaces, ce qui le vieillit avant l'âge d'homme » ; « [...] aux yeux de la civilisation, les Africains sont comme les singes » ; « chimpanzé »... – OUOLOGUEM (Y.), *Lettre à la France nègre*, op. cit., p. 45, 50, 56.

¹⁴ Voir : LAFONT (Suzanne), *Suprêmes clichés de Loti*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles, 1994, 192 p. ; notamment p. 11 : « Ainsi 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 banal ».

En dressant un tableau des attentes sociales qui pèsent sur son mariage avec Céline, l'Imprimeur fait entendre non seulement la voix de Yambo Ouologuem¹⁵, mais aussi celle de Frantz Fanon. Dans le chapitre intitulé « L'homme de couleur et la Blanche » de *Peau noire, masques blancs*, l'essayiste et psychiatre martiniquais décrivait en effet à la première personne les ressorts psychiques qui gouvernent le rapport du Noir avec la femme blanche¹⁶. Or, les stratégies de distinction sociale que Frantz Fanon attribue au Noir colonisé, et dont Yambo Ouologuem fait la satire dans ses lettres, sont parfaitement incarnées par l'Imprimeur, qui choisit de vivre « dans une banlieue à une demi-heure de Paris ». Cette particularité du personnage nous dit quelque chose des inégalités présentes dans l'espace urbain et péri-urbain parisien. En effet, s'il existe une banlieue « chaude » ou « sensible », stigmatisée à plusieurs points de vue comme territoire de l'immigration, l'Imprimeur souhaite s'en éloigner pour se fondre dans les quartiers « blancs » des classes moyennes. « Le pire ennemi des couples mixtes c'est pas toujours le Blanc du palier », affirme-t-il. En outre, le lexique dont il se sert pour exprimer la couleur de peau n'est pas non plus choisi au hasard. On le voit bien dans la formule « mauvaises langues black » : alors que l'usage du mot « black » dans le contexte nord-américain a un sens politique, historiquement lié aux combats pour les droits civiques, il cache en France une gêne et une réticence à employer le mot « Noir ». Ce 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 » ; au contraire, cet usage que le personnage voudrait euphémique masque le désir de faire abstraction de la couleur de peau de l'autre, comme pour passer sous silence les tensions raciales qui demeurent patentes en France. Le tabou que l'anglicisme fait remonter est d'autant plus symbolique qu'il est précédé du mot « Nègre » quelques lignes plus haut, lequel convoque deux passés inavoués ou mal digérés : celui de la traite négrière et de l'esclavage, et celui de la colonisation.

S'il est vrai qu'il frappe l'imaginaire des lecteurs par les références implicites à une histoire douloureuse, le mot « nègre » acquiert un tout autre sens lorsqu'il endosse la fonction d'épithète du mot « culture ». Dans le deuxième passage cité, l'appel à une « culture nègre » sous-entend la revendication, exprimée par une race naguère repoussoir, d'une identité et d'une culture devenues le drapeau de la Négritude dans les années

¹⁵ Dans une lettre destinée aux « couples mixtes », Ouologuem s'adresse au « Nègre » de France en ces termes : « Mais Nègre tu es, toi, l'homme... qui, pour épuiser une Blanche, préparas maints détails de ton ascension vers une meilleure forme d'humanité » – OULOQUEM (Y.), *Lettre à la France nègre*, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁶ « Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme *Blanc*. [...] qui peut le faire, sinon la Blanche ? [...] On m'aime comme un blanc. Je suis un blanc. [...] J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche » – FANON (Franz), *Peau noire, masques blancs* [1952]. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points. Essais, n°26, 1971, 188 p. ; p. 51.

1930¹⁷. Pourtant, le discours de l'Imprimeur ne propose pas de re-motivation conceptuelle du terme comme cela avait été le cas dans le mouvement en question. Lorsqu'il dit « je suis fier de ma culture nègre », il tourne plutôt en dérision cette fierté qui était le pilier de la Négritude, en parodiant en même temps le processus que Frantz Fanon décrit comme une assimilation par les Noirs des discours de stigmatisation de leur propre communauté¹⁸. Là encore, cette superposition de points de vue ne doit pas être appréhendée comme un simple clin d'œil à l'adresse du lecteur érudit, capable de repérer les allusions aux différentes générations d'écrivains africains et antillais. Par son refus d'écrire une « lettre à la France nègre » ou de « porter un masque blanc », le personnage d'Alain Mabanckou procède à une mise à distance des binarités raciales explorées dans ces ouvrages. La subversion consiste ici à désamorcer des idées essentialistes – celle d'une unité des cultures d'Afrique, par exemple – et à introduire une ambiguïté dans tout discours qui se veut détenteur d'une « vérité » péremptoire – que ce discours soit celui de la négritude ou d'auteurs comme Yambo Ouologuem et Frantz Fanon. Le lecteur averti est alors au centre d'un réseau d'énoncés qu'il lui appartient d'interpréter. Il sait qu'il n'est pas question de dénoncer le racisme, d'assumer ou de renier une identité, mais de rendre problématiques les constructions mentales, sociales, politiques et morales des questions dites identitaires. Le paradoxe (apparent), c'est que la remise en question des catégories essentialistes se fait par la répétition de clichés et d'idées reçues, toutefois ébranlés par un dispositif de répétition et de juxtaposition en constante voie de déconstruction.

Rappelons que le cliché est l'image négative de la photographie, son « double » à partir duquel on tire un nombre illimité d'exemplaires. Par extension, le terme renvoie à des images ou à des idées reçues qui, à force d'être répétées, tombent dans la banalité, dans le sens commun, ou, comme le signale Suzanne Lafont, dans le déjà-vu. Compte tenu de cette conception dépréciative du cliché comme distorsion et appauvrissement de la réalité, le cliché se retrouve toujours chez l'Autre, désignant des propos que l'on considère comme faussés ou injustes, ainsi que le remarque à juste titre Jean-Louis Dufays¹⁹. Mais le cliché, lorsqu'il réitère une seule et même représentation d'une situation ou d'une idée, n'est pas forcément faux, note par ailleurs Michel Riaudel ; selon lui, la question n'est pas de savoir s'il est vrai ou faux (au fond, il peut être l'un et l'autre à la fois), mais de saisir ce qu'il fait lorsqu'il réduit ou déforme la réalité qu'il est censé

¹⁷ KESTELOOT (Lilyan), *Négritude et situation coloniale*. Paris : Silex, 1988, VII-93 p. ; p. 12.

¹⁸ « "L'âme noire" est une construction du Blanc » – FANON (F.), *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ DUFAYS (Jean-Louis), « Stéréotype et littérature : l'inéluctable va-et-vient », in : GOULET (Alain), dir., *Le Stéréotype : crise et transformation*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1994, 229 p. ; p. 77-89 ; p. 79.

représenter ²⁰. Pour Michael Herzfeld, le cliché opère une réduction sournoise de la réalité, à l'insu de l'énonciateur lui-même, raison pour laquelle il s'avère une « arme de pouvoir » ²¹, employée là où les identités sont en jeu. C'est bien l'usage qu'en fait notre personnage pour justifier son existence, pour affirmer ce qui fait de lui un « Imprimeur ». Bien qu'il implique la vision réductrice et partielle d'une scène ou d'une situation, le cliché acquiert dans sa bouche une certaine profondeur. Certes, en reprenant toujours les mêmes images, en s'appropriant des formules du sens commun sans rien dire de « nouveau » ou de « différent », il est l'incarnation parfaite du cliché : son défaut, c'est de manquer d'originalité. En même temps, par la multiplicité des points de vue qu'il fait foisonner dans un seul discours, le cliché chez l'Imprimeur semble en quelque sorte contredire sa propre nature ; en effet, en énonçant un bon nombre de « vérités », il nous fournit des moyens pour cerner quelques-unes des opérations qui essentialisent des catégories qui ne peuvent pas l'être, comme l'« Afrique », l'« Africain » ou encore l'« immigrant africain ».

L'« afrobrésilianité » dans *Pelourinho*

Tandis qu'Alain Mabanckou fait jouer la dichotomie « Nord-Sud » en centrant sa fiction sur les tensions entre la France et ses ex-colonies ²², Tierno Monénembo fait porter son roman sur les ressemblances « Sud-Sud ». En faisant des relations historiques et sociales entre le Brésil et l'Afrique la toile de fond de *Pelourinho*, l'auteur guinéen contourne un certain horizon d'attente francophone pour mobiliser une tout autre histoire coloniale. Cela dit, le tableau qu'il brosse du Brésil était la construction culturelle de l'« afrobrésilianité » : le paysage géographique et culturel du roman illustre l'indéniable influence africaine sur le sol brésilien, qu'il s'agisse de l'architecture du quartier, des « *cabessas negras* » (*sic*) qui pavent ses rues, ou bien des dieux du panthéon *yoruba* dont l'évocation régulière est l'expression majeure de la survivance de l'africanité au Brésil.

²⁰ RIAUDEL (Michel), dir., *France Brésil / Brasil França*. [Catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines]. [Traduit en portugais (Brésil) par Amílcar Bettega]. Paris : ADFP, 2005, 222 p. ; p. 12.

²¹ HERZFELD (Michael), « La pratique des stéréotypes », *L'Homme*, n°121, 1992, p. 67-77 ; p. 67.

²² Si la colonisation occupe une place centrale dans *Verre Cassé*, elle n'est pas la seule thématique abordée dans l'œuvre de l'auteur de *Black Bazar* (2009). En effet, Mabanckou fait apparaître dans son écriture d'autres discours postcoloniaux, notamment ceux qui sont constitués dans la diaspora autour d'une prétendue « authenticité africaine ». Ces discours mériteraient sans doute une réflexion plus approfondie, que la problématique de cet article ne nous permet pas d'explorer.

Le récit de Monénembo est narré par deux voix en alternance : celle d’Innocencio, un voyou qui gagne sa vie en racolant des touristes ; et celle de Leda, une brodeuse aveugle. Tandis que le premier éprouve de l’indifférence vis-à-vis de son passé africain, la deuxième en est tout à fait consciente et l’intègre à ses attitudes de façon exemplaire. À travers la lumière d’Exu, l’*orixá* qui lui permet de « tout voir »²³, elle se projette dans une scène du Brésil colonial où un esclave refusa d’adopter le nom de son maître. Observons comment la description riche en détails du décor contribue à évoquer le monde racialisé qu’était celui de l’esclavage.

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 frissottis. 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 terre (*PE*, p. 82).

Ce monde polarisé entre Blancs et Noirs, maîtres et esclaves, est ici représenté au moyen de figures opposées. Relevons d’abord les mouvements des personnages : l’un, assis sur une chaise de *jacaranda*, représente l’autorité ; l’autre à genoux, l’asservissement. Ce contraste est également figuré par les objets qui les caractérisent : la variété d’ornements et le fouet, d’une part, signalent la richesse et le pouvoir ; les haillons et les chaînes, d’autre part, évoquent la pénurie et l’oppression. Comme dans *Verre Cassé*, le lexique adopté plonge le lecteur au cœur d’un système où le mot « nègre » est synonyme d’esclave, d’être dépourvu d’humanité et réduit au statut de marchandise, d’objet de curiosité, comme le montrent les dictionnaires d’époque²⁴. C’est ainsi que l’on doit comprendre que des

²³ « Exu, mon doux ami, vers toi je me tourne. Merci de m’avoir permis de voir sans ouvrir les yeux » – MONÉNEMBO (Tierno), *Pelourinho*. Paris : Le Seuil, 1995, 221 p. ; p. 54 (désormais abrégé en *PE*).

²⁴ Emprunté au XVI^e siècle au latin, le mot « nègre » apparaît dans les dictionnaires français à partir de 1650, sous l’influence de la langue portugaise, pour désigner des « hommes noirs » qui sont souvent des « esclaves ». Dans tous les cas, Delesalle et Valensi nous montrent que les images et les discours produits associent le « Nègre » à ce qui est mauvais, monstrueux ou dépourvu d’humanité. Citons à titre d’exemple quelques extraits de ces dictionnaires : « 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 » – DELESALLE (Simone), VALENSI (Lucette), « Le mot “nègre” dans les dictionnaires français d’Ancien Régime : histoire et lexicographie », *Langue française*, n°15 (*Langage et histoire*), 1972, p. 79-104 ; disponible sur le site *Persée* : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1972_num_15_1_5612 (c. le 21-06-2021).

« Nègres » composent le décor de la scène aux côtés des chevaux, soulignant l'animalisation que véhicule le terme. Il n'est pas non plus anodin que l'esclave enchaîné soit appelé « nagô », précision ethnique qui, au Brésil, a acquis une connotation de résistance, notamment dans le contexte de la révolte des Malês²⁵. La portée symbolique de cette désignation est encore plus claire lorsqu'intervient un vieil esclave : « – Puisque lui, le Nago, il vous dit qu'il ne veut pas de ce nom-là... » (PE, p. 86). 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 plus en cohésion avec la logique coloniale : « ce Nègre refuse d'embrasser la croix du Christ », dit le « grand Blanc », et puis, « tu n'as rien d'autre à sauver que ta peau de sale Nègre », argumente sa femme dans une stratégie d'assimilation visant à lui épargner un châtiment prévisible. On remarque à quel point Tierno Monénembo historicise ici le terme « Nègre », contrairement à Alain Mabanckou, qui l'insère dans des strates contextuelles multiples afin de brouiller les repères et les certitudes du lecteur sur des discours (et des contre-discours) hégémoniques.

La dépossession du Noir réduit en esclavage – dont le contexte historique est ici reconstitué – devient la toile de fond d'une « culture africaine » mise en scène par Tierno Monénembo. Il n'est pas question de dénoncer l'idéologie sous-jacente à cette notion, comme c'était le cas chez Alain Mabanckou, mais d'interroger sa survivance au vu du « fulgurant métissage » (PE, p. 63) brésilien. On remarque à ce propos des allusions à la diversité ethnique et culturelle de la foule qui assiste au châtiment, pourvue de « tous les teints de peau humaine, tous les styles de coiffures et de redingotes ». C'est toutefois chez Leda, ou plutôt sur sa peau, « vraie ronde de couleurs » (PE, p. 46), que s'incarne le mieux l'idée du métissage. Transmise par sa mère et maintes fois reprise au fil de la narration, la chanson *Ekú lai lai* est le *leitmotiv* des liens que tisse la brodeuse entre passé et présent, Afrique et Brésil. Au-delà des souvenirs d'enfance dont elle est porteuse, la chanson est représentative d'une histoire, celle des communautés africaines qui, réduites en esclavage et déportées, tentent de se reconstituer dans des systèmes politiques ou religieux. C'est ce qu'explique Maria, la bonne que Leda rencontre au couvent dans lequel elle a grandi :

Les gens de Tegnassou. Ce sont eux qui l'ont apportée... Tegnassou ? Le roi du Dahomey. On logeait ici les gens qu'il envoyait pour fourguer des

²⁵ *Nagô* est la désignation en vogue dans le Brésil colonial pour tous les esclaves d'ethnie *yoruba* originaires de l'ancien royaume du Dahomey et embarqués à Bahia par la côte de Mina, dans le contexte du commerce de tabac à partir du début du XIX^e siècle. L'implication des *Nagô-Yoruba* dans la révolte des Malês, en 1835, a contribué à façonner leur réputation de « résistants » que, d'une certaine façon, Monénembo renouvelle dans sa fiction. Pour plus de détails, voir : VERGER (Pierre), « Relations commerciales et culturelles entre le Brésil et le Golfe du Bénin », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 58, 1969, p. 31-56.

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. [...] 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 ! hi ! (PE, p. 44)

À la lecture de ce passage, on est frappé par l'opulence prêtée aux princes du Dahomey passés par le Brésil durant la traite. Les signes de richesse associés à la lumière – 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. En effet, l'imaginaire monarchique ici déployé, tout en relevant d'une recherche documentaire approfondie²⁶, opère une sorte de renversement symbolique de la dégradation sociale et morale produite par des siècles d'esclavage. Leda revendique ce passé mythique peuplé d'ancêtres riches et prestigieux. C'est dans cette perspective qu'elle voit en la figure d'Africano un prince venu tout droit du Dahomey. Mais au-delà de son discours afro-centré, « les malices de [sa] peau »²⁷ suscitent un doute quant à son appartenance identitaire. De père indigène et de mère descendante d'esclave, la narratrice incarne l'incertitude de la filiation, comme si l'amalgame des couleurs de sa peau l'empêchait de remonter sa lignée généalogique²⁸. « – Il y a les Blancs, les Noirs, les Pardos, les Cafuzhos, les Caboclos... Toi, tu n'es rien de tout ça » (PE, p. 46), résume son amie Maria, quelques lignes plus bas, comme pour souligner la dimension hybride, inconstante et indéfinissable de ses origines. Ce faisant, c'est toute la problématique identitaire qu'elle relance sur fond du « mythe des trois races ». Cette idée d'une société constituée de trois « races » majeures – le Blanc, l'Indien et le Noir – est préconisée par Carl von Martius au XIX^e siècle, avant d'être reprise par Silvio Romero au

²⁶ Le récit de Tierno Monénembo reprend de nombreux détails sur la traite négrière examinés par Verger, comme les visites de Tegbassou, le sixième roi du Dahomey, à Bahia dans le contexte du commerce d'esclaves contre du tabac – cf. PIERRE (Verger), « Rôle joué par le tabac de Bahia dans la traite des esclaves au Golfe du Bénin », *Cahiers d'études africaines*, vol. 4, n°15, 1964, p. 349-369.

²⁷ PE, p. 47. C'est par une « malice » de son *orixá* Exu, dieu des ouvertures, des métamorphoses, mais aussi de la ruse et de la perfidie, que Leda affiche sous sa peau tous les groupes raciaux censés constituer l'identité brésilienne. Pour plus de détails sur Exu, le *trickster* africain qui se plaît « à faire des espiègleries ou à jouer des mauvais tours », voir : BASTIDE (Roger), *Le Candomblé de Bahia*. Paris : Plon, 2000, 441 p. ; p. 188-190.

²⁸ L'absence du père, Zeze le minotier, dans l'ensemble de ses visions signale aussi cette rupture de filiation : « 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 batouques d'il y a cent ans. Le phare de Barra. L'horloge de la Piedade... mais lui jamais » (PE, p. 94).

tournant du xx^e siècle²⁹. Mais c'est surtout à partir de la publication de *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, que cette théorie devient le pilier de l'identité nationale aussi bien au Brésil qu'à l'étranger, notamment en France, où l'ouvrage a bénéficié d'une ample réception dans les années 1950³⁰. Voyant les choses à travers le prisme de l'espace privé (la maison) et de l'intimité (la famille), Freyre tire sa vision « optimiste » de la colonisation portugaise, des relations entre maîtres et esclaves et d'un métissage « à la brésilienne » ; dans sa vision, le système colonial paternaliste et polygame favorisait une fusion harmonieuse des traditions et des cultures au Brésil³¹.

Les relations de dépendance maître / esclaves, faites de violence mais aussi de faveurs et de loyautés personnelles, se retrouvent dans le détail subtil du récit de Monénembo. L'idée d'un asservissement conjugué à l'intimité apparaît, par exemple, dans la scène de la punition de l'esclave Nagô, lorsqu'un « Noir à redingote » tente de dissuader le « vieux Blanc » de surveiller sa femme : « Est-ce bien la peine, yoyo ? » (*PE*, p. 85). Idéologiquement constituée tout au long du xx^e siècle, cette « brésilianité » dévoile dans le roman les crises identitaires propres au système colonial. Au-delà d'un métissage harmonieux, la coloration floue et instable de la peau de Leda renvoie à une impasse sociale, que l'on peut synthétiser en deux questions intrinsèquement liées : qu'est-ce qu'être Noir, et qui est Noir au Brésil ? Ainsi formulée, la première question porte sur l'expérience de l'afrodescendant, sa marginalisation sociale et la stigmatisation de son héritage, alors que la deuxième exprime une méconnaissance, voire un rapport névrosé des Brésiliens avec leur passé esclavagiste.

²⁹ MARTIUS (Carl von), « Como se deve escrever a história do Brasil », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, (Rio de Janeiro), vol. 6, n°24, janv. 1845, p. 381-403 ; ROMERO (Sílvia), *O Brasil na primeira década do século XX*. Lisboa : A Editora, 1911, 421 p.

³⁰ La force d'expressivité qu'acquiert l'idéologie du métissage dans la préface que rédige l'historien Lucien Febvre à la traduction de Roger Bastide est symptomatique de cette réception : « 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 civilisations : unique, je crois bien, sur la surface du globe ! » – FREYRE (Gilberto), *Maîtres et esclaves*. Trad. de Roger Bastide, avec une préface de Lucien Febvre. Paris : Gallimard, 1952, 550 p. ; p. 20.

³¹ En reconnaissant, enfin, l'apport civilisateur de l'Africain à la société brésilienne, le sociologue réoriente l'interprétation de ce qui était jusqu'alors considéré comme un « problème national ». En effet, dans l'imaginaire des élites du début du xx^e siècle, l'image de l'Africain et de ses descendants demeure celle de l'esclave, peu compatible avec le progrès et la modernité qui devraient figurer dans l'idéal d'une nation en formation. Dans les années 1930, en revanche, l'image d'un pays pluriel et métissé convergeait vers la construction d'un patrimoine singulier et souverain mis en place sous la présidence de Getúlio Vargas. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'ampleur qu'acquiert le « mythe des trois races » au Brésil, comme un écho au projet politique d'unification du Brésil en vogue à ce moment-là.

L'Afrique et le Brésil vus du... Brésil

Treize ans après sa sortie en France, le roman d'Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, voit le jour au Brésil en 2018, aux éditions Malê, dans une traduction de Paula Souza Dias Nogueira. Quant à celui de Tierno Monénembo, il n'a pas été traduit en portugais à ce jour. L'analyse de ces deux romans dans un espace de réception brésilien se fera donc, d'une part, à partir d'une traduction publiée et, d'autre part, à partir de notre traduction personnelle.

Dans le cas de *Verre Cassé*, l'usage des clichés recèle une multiplicité de sens et de voix qui peuvent parfois passer inaperçus aux yeux des lecteurs non francophones, par exemple des lecteurs brésiliens. En effet, ce public lusophone manquerait de repères socio-culturels pour appréhender le potentiel dialogique de certains lieux communs historiquement chargés et stratégiquement déployés dans l'original. Comment pourraient-ils, par exemple, repérer l'allusion à la *Lettre à la France nègre* dans « *e não é por isso que escreverei uma carta para a França negra a fim de culpar quem quer que seja* »³², si l'ouvrage d'Ouologuem n'a jamais été traduit au Brésil ? Ce n'est plus le même cas de figure lorsqu'il s'agit de reconnaître la voix de Frantz Fanon, dont l'œuvre bénéficie d'une ample réception critique au Brésil. Son ouvrage le plus connu, *Peau noire, masques blancs*, y a été traduit par la première fois en 2008 par Renato da Silveira, chez EDUFBA, une maison d'édition universitaire sise à Salvador de Bahia³³ ; une deuxième traduction est sortie en 2020, chez Ubu, réalisée par Sebastião Nascimento et Raquel Camargo³⁴. Cette dernière traduction nous en dit beaucoup à propos de la centralité de la question noire au Brésil aujourd'hui. En effet, même si Fanon se penche sur le Noir en France et sur le poids du colonialisme dans la société française, *Pele negra, mascaras brancas* reste un ouvrage de référence pour les réflexions sur la « race », qui prennent de l'ampleur dans la société brésilienne, que ce soit dans le domaine de la sociologie, de la philosophie ou de la littérature. Par exemple, l'intertextualité avec *Pele negra, máscaras brancas* semble tout à fait claire dans l'extrait suivant : « *era preciso que o Negro não fosse mais negro [...], enfim, que tivesse a pele negra e usasse máscara branca* »³⁵. Les références culturelles et spatiales ne sont pas moins touchées par les glissements de sens dus à la « décontextualisation » et à la

³² Voir l'original dans la citation [a] ci-dessus. MABANCKOU (A.), *Copo Quebrado*. Trad. Paula Nogueira. Rio de Janeiro : Malê, 2018, 180 p. ; p. 53 (désormais abrégé en CQ).

³³ FANON (Frantz), *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008, 191 p.

³⁴ FANON (Frantz), *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento et Raquel Camargo. São Paulo : Ubu, 2020, 296 p.

³⁵ CQ, p. 54. Voir l'original dans la citation [b] ci-dessus.

« recontextualisation »³⁶ propre à toute opération de traduction. Le cas du terme « banlieue », traduit par « periferia » dans *Copo Quebrado*, illustre bien ces processus : « *Estávamos tranquilos na periferia, a meia hora de Paris, porque queríamos viver felizes, queríamos sobretudo viver longe dos negros* »³⁷. Dans l'original, nous l'avons vu, il est possible de concevoir le dessein de « vivre loin des Nègres » comme une stratégie d'ascension sociale. Cette stratégie indiquerait un certain refoulement du passé colonial dont les différents « types » de banlieues seraient la représentation. Les lecteurs brésiliens risquent de ne pas accéder à tous les niveaux de cette interprétation. En effet, la dimension spatiale des inégalités raciales que le terme « banlieue » incarne dans la société française échappe de toute évidence à leur connaissance, d'autant plus que sa traduction – « *periferia* » – repose sur un tout autre processus d'exclusion ; quoiqu'il renvoie à un territoire péri-urbain entourant des grandes villes au même titre que la « banlieue », le terme désigne un endroit habité par les marginalisés de l'intérieur de la ville (et non au « dehors » comme c'est le cas pour « banlieue »). En outre, le terme auquel a recours Mabanckou est d'autant plus complexe à traduire qu'au Brésil la « race » est l'objet d'un débat toujours marqué par d'autres polémiques. Quoique la classification officielle établisse cinq catégories identitaires au Brésil – blanc, noir, métis (*pardo*), jaune ou indigène –, ces catégories ne sont pas clairement définies dans la société. On peut donc s'auto-déclarer noir et être perçu socialement comme métis ou blanc. Au vu de ces imprécisions, une classification de type « populaire » fait apparaître une grande diversité de termes qui, selon le contexte, peuvent être implicitement discriminatoires. Pour décrire une échelle de couleur et de tonalité de peau, on peut avoir recours, dans le discours populaire, 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 autres³⁸. Malgré la large terminologie disponible en matière d'afro-descendance, on ne retrouve pas de mot en portugais qui restitue avec la même force d'expressivité le sens historiquement péjoratif de « Nègre » en français, ce qui explique peut-être les multiples occurrences de *negro* dans la traduction, là où, dans l'original, on retrouve « Noir », « Nègre » et « black ». C'est par exemple le cas de la traduction de l'extrait « 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 », qui, dans la version brésilienne, devient « *eu era eu mesmo orgulhoso de ser um Negro, ainda*

³⁶ Voir : VENUTI (Lawrence), « Traduction, intertextualité, interprétation », traduction Maryvonne Boisseau, *Palimpsestes*, n°18, 2006, p. 17-42 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/542> (mis en ligne le 30-06-2013 ; c. le 21-06-2021).

³⁷ CQ, p. 53. Voir l'original dans la citation [a] ci-dessus.

³⁸ Pour plus de détails sur le débat sur la race et ses terminologies au Brésil, voir : SKIDMORE (Thomas E.), « Fato e mito descobrindo um problema racial no Brasil », trad. Tina Amado, *Cadernos de Pesquisa*, n°79, 1991, p. 5-16.

o sou e o serei até a minha morte, tenho orgulho de minha cultura negra » (CQ, p. 54).

L'épithète accolée aux « mauvaises langues », empruntée à l'anglais dans l'original, a été traduite par un référent plus susceptible de toucher les lecteurs de *Copo Quebrado*, puisque l'usage social de « black » dans le contexte francophone demeure inconnu au Brésil. Certes, « negro » ne restitue pas le malaise inhérent à la notion de « race » comme fait « black », et il n'évoque pas non plus les stéréotypes racistes véhiculés par l'universalisme français. En dépit d'un inévitable glissement de sens, la solution adoptée dans la traduction – « *as más línguas negras de Paris* »³⁹ – permet cependant de caractériser les « mauvaises langues » comme noires, et fait référence à une expression qui existe aussi en portugais, ce qui renvoie en quelque sorte au discours dépréciatif de l'Imprimeur à l'égard des communautés noires établies à Paris.

Qu'ils accèdent ou non aux références socioculturelles sous-jacentes et aux jeux intertextuels de *Verre Cassé*, les lecteurs de *Copo Quebrado* ne sauraient rester indifférents aux thématiques du racisme et de l'aliénation qui alimentent le discours de l'Imprimeur. En revanche, la remise en cause d'une identité formulée au moyen de catégories préétablies, telle qu'elle est effectuée dans l'original, peut provoquer d'autres effets de lecture dans la traduction. Ainsi la « négritude » semble moins reposer sur le rêve d'un retour en Afrique qu'en une mise en valeur d'un élément dont la place n'a pas été reconnue, que ce soit dans la société, dans l'historiographie ou dans la littérature brésilienne⁴⁰. Comme nous le montre Roger Bastide, l'idée d'une « culture nègre » correspond, au Brésil, à une démarche de légitimation et de reconnaissance des cultures originaires d'Afrique, qui ont été refoulées, mais par la traite et par l'esclavage⁴¹. D'où la difficulté qu'il y a, pour les lecteurs brésiliens, à saisir le second degré et l'ironie qui vise les catégories essentialistes mobilisées dans l'original.

La réception de *Pelourinho* au Brésil ne devrait pas susciter les mêmes décalages que celle de *Copo Quebrado*, dans la mesure où Tierno Monénembo mobilise des codes censés toucher la réalité des lecteurs de la traduction. Pour en donner un exemple, la traduction de l'extrait « Il y a les Blancs, les Noirs, les Pardos, les Cafuzhos, les Caboclos...Toi, tu n'es rien de tout ça » serait immédiatement compréhensible aux lecteurs sous la forme suivante : « *Tem os brancos, os pretos, os pardos, os cafusos, os caboclos... só que você não é nada disso* »⁴². Contrairement aux lecteurs de l'original, ceux de la traduction savent que *cafuzo*, *caboclo* et *pardo*

³⁹ CQ, p. 54. Voir l'original dans la citation [b] ci-dessus.

⁴⁰ BASTIDE (Roger), *Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Paris : Payot, 1967, 236 p. ; p. 226.

⁴¹ BASTIDE (Roger), *Les Amériques noires...*, op. cit., p. 30.

⁴² Toutes les traductions de *Pelourinho* sont proposées par l'auteur du présent article.

désignent, respectivement, les descendants de Noirs et d'Amérindiens, de Blancs et d'Amérindiens, et ceux qui sont issus de métissages multiples.

Des ajustements pourraient en revanche s'imposer pour faire entrer dans la langue du lecteur visé certaines réalités culturelles qui sont censées lui être familières. Il faudrait donc « corriger » certaines imprécisions linguistiques : le « *cafhuso* » est ainsi incorrectement orthographié avec un « h », tandis que la forme correcte en portugais de « *yoyo* » (formule dérivée de *senhor* [maître] en *yoruba*) est *ioiô* ; la question « Est-ce bien la peine, yoyo ? » deviendrait donc en portugais, « *precisa mesmo disso, ioiô ?* ». Mais au-delà de ces adaptations linguistiques qui restent somme toute mineures, l'idée de traduire pour le lecteur brésilien ce qui est supposé relever de sa propre réalité n'est pas un exercice facile. Bien que les effets d'opacité dus à l'interférence linguistique du portugais dans le texte en français soient évidemment atténués, l'idée selon laquelle le Brésil est un pays davantage pluriel et mélangé que les autres peut être réinterprétée et acquérir d'autres sens dans la traduction. Supposés savoir à quoi s'attendre, les lecteurs visés pourraient être particulièrement touchés par une histoire qu'ils connaissent par cœur : celle de l'Afrique et du Brésil, et du « fulgurant métissage » au sein duquel le pays évoluerait. Or c'est précisément dans la convergence de points de vue dans un même espace, un même imaginaire et une même histoire coloniale que les images « déjà connues » du public visé peuvent prendre une tout autre portée : elles peuvent donner à voir une autre dimension de sa propre identité et de la mémoire de l'esclavage qu'elle implique. Ainsi formulé, comme un enjeu intrinsèque à l'esclavage, le festival de couleurs mis en scène par Monénembo jouerait dans la traduction un rôle que le texte-source pouvait comporter. Il ne s'agit pas simplement de renforcer les stéréotypes, mais de susciter des questionnements à propos de la construction socio-historique de ces mêmes stéréotypes et d'offrir de surcroît un autre point de vue sur les constructions idéologiques de l'identité au Brésil et sur son rapport à l'Afrique.

Qu'ils relèvent du métissage au Brésil ou bien de l'immigration africaine en France, les clichés analysés dans cet article ne font pas l'objet d'une déconstruction dans les romans *Verre Cassé* et *Pelourinho*. Au contraire, ils sont sans cesse réaffirmés, laissant échapper des sous-entendus idéologiques relatifs aux échanges de l'Afrique avec le « Nord » (la France), d'une part ; avec le « Sud » (le Brésil), d'autre part. En effet, dès qu'il arrive en librairie, *Copo Quebrado* provoque un débat à propos d'une histoire inconnue des destinataires brésiliens, ou lointaine, celle de la colonisation française en Afrique, notamment. *Pelourinho*, à son tour, en articulant le Brésil avec une réflexion sur l'Afrique et vice versa, implique ces mêmes destinataires mais les invite à un retour sur eux-mêmes et sur ce qui est supposé représenter leur présent et leur passé. D'où, d'un côté, une déstabilisation des identités (et de la notion même d'identité) et, de l'autre,

une consolidation de nouvelles identités, par les différentes possibilités de lecture et d'interprétation des clichés que la traduction de ces deux romans ouvre au Brésil.

Mirella BOTARO ⁴³

⁴³ Université Paris-Sorbonne.