

POÉSIE ÉROTIQUE FÉMININE AFRO-BRÉSILIENNE¹

Catherine Dumas
Université de Sorbonne
Nouvelle-Paris 3

Résumé:

A partir des années 80, dans les *Cadernos Negros*, apparaît une nouvelle génération de poétesses afro-brésiliennes qui se démarquent du nomadisme paratopique de la négritude pour rejoindre en réseau l'érotisme féministe nord-américain. Miriam Alves en est le chef de file. Cette étude, tout en étant fortement contextualisée, entreprend l'analyse textuelle de certains de ces poèmes.

RESUMO:

A partir dos anos 80, nos *Cadernos Negros*, surge uma nova geração de poetisas afro-brasileiras que se destacam do nomadismo paratópico da negritude para participar da rede do erotismo feminista norte-americano. Miriam Alves é a líder. Este estudo, embora fortemente contextualizado, leva a cabo a análise textual de alguns dos seus poemas.

MOTS-CLÉS:

Poésie afro-brésilienne,
littérature érotique,
négritude, genre,
féminisme, paratopie

>>

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia afro-brasileira,
literatura erótica,
negritude, gênero,
feminismo, paratopia

Fondés en 1978 par un collectif mené par Luiz Cuti Silva, les *Cadernos Negros* confèrent une importance notoire à la poésie érotique et à son expression féminine. Cuti lui-même, dans son essai intitulé "Poesia erótica nos *Cadernos Negros*", bien que n'abordant pas la problématique genrée, observe une certaine parité entre poètes et poétesses (Cuti 2000). D'autre part, l'importance de la poésie signée par des femmes dans la poésie afro-brésilienne est confirmée par l'existence aux U.S.A. d'une

anthologie bilingue de 18 poétesses afro-brésiliennes, *Finally... us* et autres projets (Alves 1995). Le rapprochement entre la négritude nord-américaine, latino-américaine, caribéenne, et le féminisme littéraire est tangible, entre autres, dans la revue nord-américaine *Callaloo* qui a consacré deux numéros à la littérature brésilienne.² Dans un autre numéro de la même revue, nous trouvons un ensemble d'articles fortement teintés de féminisme et consacrés à la connexion entre femme et littérature. L'un d'entre eux, de Opal J. Moore, traite en particulier de la littérature érotique nord-américaine signée par des jeunes femmes (Moore 1996). Plus actuel est le livre de Míriam Alves, daté de 2005, *Women Righting/Mulheres escrevendo* (2005). Enfin, je soulignerai l'importance de la rencontre *First Conference of Brazilian Women Writers* qui a eu lieu lors de l'événement New York Brazilian Edowment for the Arts les 15, 16 et 17 octobre 2009. S'y sont particulièrement exprimées Míriam Alves et Conceição Evaristo, cette dernière plus reconnue comme romancière et conteuse.

Il apparaît ainsi qu'un lien est assez nettement établi, en tout cas aux Etats-Unis, entre la négritude, la littérature érotique et l'écrivaine. Au Brésil, ce phénomène n'est pas aussi nettement déclaré. Il semble que la problématique identitaire raciale n'ait pas laissé le champ libre à l'affirmation forte d'une problématique genrée telle qu'elle a pu être portée par les féministes de toute sorte, mais surtout, dès l'année 1990 avec la parution de *Gender Trouble* (1990), par Judith Butler. Celle-ci, nous le verrons, esquisse en effet une ouverture sur la question raciale. Dans les *Cadernos Negros*, la voix des poétesses est intégrée à une poésie largement problématisée par la lutte raciale. Pour comprendre les modalités de ce *consensus*, je ferai, dans un premier temps, le point sur le contexte historique et médiatique de mon *corpus*. Puis j'analyserai et théoriserai l'instance énonciative de cette poésie, et je mettrai finalement l'accent sur quelques poèmes qui présentent des choix contrastés d'énonciation.

Contextualisation: Le Mouvement Noir Brésilien

Le processus d'intégration du noir à la nation traverse, avec bien des aléas, le XIX^e et le XX^e siècle, accompagnant l'histoire du Brésil. Ancré tout d'abord à São Paulo, le Mouvement Noir³ s'est constitué, dans sa diversité, comme le principal promoteur de la négritude brésilienne. Il est plus que jamais d'actualité dans un Brésil qui n'en a pas fini avec les discriminations sociales et raciales.

Le poids de l'Histoire

Dès avant l'Abolition de l'esclavage (1823), les noirs marrons avaient constitué dans des régions reculées de l'intérieur des terres des unités de peuplement appelées *quilombos*. C'est là que commença à se manifester librement la culture afro-brésilienne. Ce mot *quilombo*, encore emblématique et en vigueur aujourd'hui au Brésil, renvoie aux fondements de ce que l'on a appelé ultérieurement le Mouvement Noir. L'histoire de ce mouvement commence aux lendemains de l'Abolition taxée par le poète Rui Barbosa d'"atroce ironie". Jusqu'à la Lei Áurea au moins (1888) qui règle le passage du travail de l'esclave à celui de l'homme libre, le *liberto* n'avait pas vraiment changé de statut. L'histoire des noirs brésiliens est un long combat pour une reconnaissance identitaire qui est encore loin d'être acquise aujourd'hui, même si le discours officiel sur la fameuse "démocratie raciale" commence à se nuancer. Parallèlement à ce combat, l'élite militante de la négritude a travaillé, au cours des siècles et au sein de la communauté, au développement de l'auto-estime, combattant ce que des sociologues ont appelé le "déficit noir", c'est-à-dire la projection sur l'individu de l'image négative que se fait le "blanc" du "noir", avec tous les traits d'un racisme primaire.

Dans la période qui précède la Deuxième Guerre Mondiale, São Paulo concentre la majorité de la main d'œuvre noire du pays, avec un habitat communautaire saturé appelé *cortiços* et *porões*. Il est reconnu que la marginalisation de cette population s'appuyait

>>

sur le désordre social qui régnait dans ces ghettos, engendrant toutes les déviances, sexuelles en particulier. Les femmes, chefs de familles monoparentales pour la plupart, travaillaient loin de chez elles, laissant ainsi leurs enfants à l'abandon. Le sociologue et historien Florestan Fernandes explique qu'à cette époque-là, le sexe était pour le noir "le seul champ libre pour l'exercice de ses aptitudes humaines et une sphère ludique de la culture". D'où la réputation du noir d'appartenir à une "race chaude": "Le noir est dépouillé de tout, sauf de son corps", écrit encore F. Fernandes (1978: 151). Les associations existantes étaient alors pour la plupart des écoles de samba où se confondaient jeu, délinquance et sexe. Ces milieux associatifs absorbaient les tensions, privilégiant l'expression sexuelle forte des hommes, comme cela est arrivé d'ailleurs à la même époque avec le jazz nord-américain.

Pendant l'Après-Guerre, la population noire des grands centres urbains est en partie absorbée par le centre des villes et en partie par les *favelas* où la concentration raciale est moindre qu'elle ne l'était dans les *cortiços* et les *porões*. À São Paulo toujours, des regroupements politiques et associatifs ont lieu depuis le début des années 20 avec la création de journaux comme *O Clarim da Alvorada*, de Jaime de Aguiar et José Correia Leite (1924), ou *Frente Negra*, qui devient rapidement un mouvement politisé. Ces actions débouchent en 1944 sur la tenue de la Convention Nationale du Noir. L'histoire du Mouvement Noir se fait au Brésil avec une alternance de phases d'intégration et de phases d'isolationnisme.

Depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle se dessine une tradition littéraire noire. Les principaux acteurs en sont Luiz Gama (1830-1882), homme politique fortement engagé en faveur de l'entité qu'il appelait "le nouveau noir"; le poète Cruz e Sousa (mort en 1898); le fameux romancier réaliste Machado de Assis, métisse "blanchi", objet de polémique dans le sérail de la littérature afro-brésilienne; le dramaturge Lima Barreto; et, plus près de nous, tout un groupe de poètes militants comme Carlos

Assumpção avec son poème "Protesto" (1956). Les voix féminines se font difficilement entendre au sein de cette tradition littéraire. Il faut reconnaître que, dans la tradition littéraire européanisée au Brésil, l'écrivain femme ne se trouve pas dans une meilleure posture, au moins jusqu'à l'Après-Guerre.

Le vécu actuel

Il existe différents foyers d'expression littéraire de la négritude depuis les années 70 au Brésil, et ils sont souvent liés à des universités. C'est le cas surtout à São Paulo et à Rio de Janeiro. Mais si ces villes sont majoritaires, il existe aussi des regroupements d'écrivains noirs dans les états de Bahia, Rio Grande do Sul, Porto Alegre et Pernambuco. Ces écrivains se sont retrouvés lors d'au moins trois importantes rencontres, deux fois à São Paulo, une fois à Rio de Janeiro. Dans une interview donnée à Charles H. Rowell dans la revue nord-américaine *Callaloo*, le poète Jônatas Conceição da Silva regrette que le contexte soit différent à l'aube du XXIème siècle:

>>

Non seulement les rencontres ne sont plus possibles, mais la question de la production littéraire collective est devenue difficile, très difficile. La seule expérience qui se soit maintenue (...) est le travail de Quilombhoje, à São Paulo et, même ainsi, c'est un travail très difficile à mener. (Silva/Rowell 1995: 946)

Entre la création de Quilombhoje et des *Cadernos Negros* et la réalité plus actuelle, la médiation de la littérature afro-brésilienne passe par la militance associative, puis par l'économie de marché. Je parlerai tout d'abord de cette aventure de Quilombhoje et des *Cadernos Negros*. C'est à São Paulo, en 1978, qu'elle commence à partir d'un mouvement associatif, dans le quartier noir de Bexiga. La publication de contes et de poèmes et les soirées de lecture de poésie appelées *rodas de poesia* sont alors deux actions indissociables pour Cuti et son groupe d'amis. Dans les années 80, la revue prend de l'ampleur,

avec l'entrée de plus jeunes écrivains, dont Míriam Alves, poète sur laquelle je m'arrêterai plus loin. L'association milite pour une affirmation forte de la négritude. Dans les années 90, Cuti s'éloigne des *Cadernos Negros*. Il raconte: "Ma préoccupation était que le Quilombhoje devienne vraiment une entreprise, qu'il entre sur le marché, qu'il puisse avancer de ses propres ailes, qu'il ne dépende pas de l'argent des institutions" (Cuti/Rowell 1995: 902). C'est à ce moment-là également que la poétesse Míriam Alves opte pour l'économie de marché en dirigeant sa propre maison d'édition et sa librairie. Elle tient des propos similaires à ceux de Cuti:

Avoir une librairie et une maison d'édition c'est, en vérité, pouvoir participer, même à petite échelle, à l'industrie culturelle en publiant, et, d'une certaine manière, en décidant ce que les gens vont lire. C'est une façon de poser la culture afro-brésilienne dans une relation d'échange à l'intérieur d'un système capitaliste, dans une relation commerciale, et non pas une relation paternaliste de faveurs gouvernementales. Dans ce sens, c'est aussi une forme de résistance (...). (Alves/Rowell 1995: 972)

L'Instance Énonciative

Je me propose donc d'étudier un corpus de poésie brésilienne publié majoritairement dans les années 1990, la même décennie qui voit fleurir les théories féministes décloisonnant la question du genre pour la libérer des dichotomies qui l'avaient historiquement enfermée. Je parle en particulier de la dernière partie de l'œuvre de Luce Irigaray, de Judith Butler et de Béatrice Didier.

Communautarisme vs. Universalisme

Ce phénomène d'un relatif décloisonnement social entre culture afro-brésilienne et culture occidentale pose la question de l'instance énonciative en des termes différents. Prenant le pas sur la problématique raciale, la catégorie de l'humain sert la race. Dans le cadre de la production littéraire, l'universalisme s'affirme alors contre le particularisme. D'où l'importance accrue du "littéraire" et la valorisation de la qualité de la littérature produite jaugée à l'aune de valeurs universelles. C'est ainsi que l'entend le poète Éle Semog. Il pose deux moments pour l'écrivain noir contemporain: pris dans le collectif du Mouvement Noir, il "va travailler spécifiquement la question de la littérature noire et va militer auprès des communautés, en apportant sa poésie, en apportant son conte, en apportant sa pièce de théâtre" (Semog/Rowell 1995: 928). Ceci correspond aux années 80. Le même poète dit avoir senti plus récemment la nécessité de la littérature en tant qu'art:

>>

Et j'ai commencé à observer que je pouvais transcender tout cela, parce que j'écris sur l'amour, j'écris sur la passion et j'ai commencé à travailler sur cette ligne, élargissant la question raciale à un point de vue plus classique auquel, en général, la communauté noire n'avait pas accès. (*ibidem*)

Pour Míriam Alves, la catégorie "femme" agit de même comme un universel et la pousse à "déghettoiser" sa production littéraire:

j'ai compris que la forme et les thèmes abordés par les femmes écrivains noires avaient quelque chose de plus proche de la femelle, du féminin. Quand on essayait de parler de cela avec les écrivains, le sujet tournait toujours à la plaisanterie. J'analysais les plaisanteries de la manière suivante: le blanc, quand il ne me prend pas au sérieux, joue avec la chose la plus sérieuse que j'aie: moi-même; le compagnon noir, quand il ne me prend pas au sérieux, comme femme écrivain, joue avec quelque chose d'encore plus sérieux: mon être. Je savais que l'on ne devait pas jouer avec la spécificité de la littérature féminine, mais je n'arrivais pas à

mener une discussion sérieuse avec les poètes masculins, et je n'y arrive toujours pas. (Alves/Rowell 1995: 972)

Plus loin dans l'interview, mettant sur un pied d'égalité négritude et féminin, racisme et sexisme, elle ajoute: "Mon art est un art engagé avec moi-même. Que suis-je ? Je suis noire, femme, mère célibataire, chef d'entreprise, fille, employée, militante" (*idem*: 971). Et encore: "je ne suis pas assujettie, je suis sujet. (...) Je veux une relation d'échange dans cette société capitaliste (...)" (*idem*: 972). Ces propos sont tenus en 1995 et intègrent une terminologie résolument féministe. L'avenir pour lequel lutte Míriam Alves est un avenir à caractère pragmatique et non plus idéologique.

208>209

Cette pragmatique passe par la langue instituée par le poème. Alors que la génération antérieure d'écrivains noirs a porté le projet de subvertir les lettres brésiliennes par une langue spécifique à la négritude, les poètes femmes de la génération de Míriam Alves reprennent le projet féministe plus ancien d'une "écriture femme"⁴ pour sortir de l'empire de la lutte raciale et trouver une identité féminine qui leur confère un statut d'écrivain dans la société actuelle. Leur poésie travaille à partir d'un double contexte: le ghetto racial et l'économie de marché.

J'utiliserai à présent le concept de paratopie développé par Dominique Maingueneau pour étayer, de façon contrastive, la spécificité féminine du positionnement de l'écrivain noir.

Paratopie et femmes écrivaines noires

Le linguiste français de la génération post-structuraliste D. Maingueneau, dans son essai sur la "relation, l'écrivain et la société", pose le concept de paratopie comme le seul, d'après lui, à pouvoir situer la position énonciative de l'écrivain: "l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société" (Maingueneau 2004: 27). Cet essayiste définit la paratopie comme la "localité paradoxale" de cet écrivain à

l'“impossible appartenance”, “une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser” (*idem*: 28). La paratopie travaille à la fois le *champ littéraire* et l'écrivain comme sujet, rendant indissociables le texte et le contexte. L'écrivain met en scène sa propre délocalisation, sa déterritorialisation, dans une modalité d'énonciation qui n'est pas du domaine de l'activité sociale, mais qui ne contribue pas non plus à instituer l'espace littéraire en un territoire *sui generis* fermé, avec un dehors et un dedans. Toutes instables, les paratopies désignent un processus discursif de constitution du sujet nomade, bohème, flâneur, parasite. A partir de la modernité, la ville est son espace privilégié, offrant à son errance des structures de passage comme la rue, le café et autres lieux publics.

>>

L'espace paratopique réserve une place importante aux rites d'écriture qui situent le texte au contact “entre la ‘vie’ et l'œuvre”, représentés comme “une activité inscrite dans l'existence, au même titre que n'importe quelle autre, mais qui se trouve aussi dans l'orbite d'une œuvre à la mesure de ce qui l'a ainsi portée au jour. Au point que l'on discute souvent pour savoir où passe la frontière entre le texte et l'‘avant-texte’” (*idem*: 47).

Le concept de paratopie permet d'autre part de mieux entendre les modalités d'ouverture de l'œuvre à un public et la projection de l'écrivain vers son lectorat. D. Maingueneau affirme: “L'œuvre vise à rassembler autour de son nom [de l'écrivain] une communauté sans visage qui se joue des partages sociaux (...). Le nomadisme constitutif de l'écrivain est la condition du nomadisme de son œuvre” (*idem*: 42-43). Si le théoricien travaille sur un *corpus* qui concerne essentiellement les XVIIIème et XIXème siècles, il est intéressant de confronter cet appareil théorique aux positionnements d'écrivains actuels. Cela a été fait pour Cuti, trouvant des ponts entre le concept de paratopie et son questionnement identitaire ainsi que la marginalité urbaine et citoyenne du noir à São Paulo et du lectorat visé (cf. Dumas 2005). Je cite d'ailleurs une étude de Pedro de

Souza intitulée "A literatura sem nome de lugar: a condição paratópica do escritor negro no Brasil" (1999). La poésie de Cuti est ponctuée par la métaphore de la nuit qui caractérise l'errance du sujet noir en quête d'identité: nuit urbaine où l'on se perd et nuit des temps où l'on se retrouve dans l'histoire communautaire des souffrances de l'esclavage; couleur noire de l'asphalte pour la couleur d'une peau déployée et martyrisée.

Mais les poétesses afro-brésiliennes, dès lors qu'elles échangent la thématique de la négritude contre celle du féminin, trouvent leur corps à elles comme le sujet essentiel d'une poésie érotique fortement féminisée. Le concept de paratopie ne peut plus opérer ici selon les mêmes paramètres. Depuis *Trouble dans le genre*, Judith Butler interroge un sujet en "capacité d'agir" (*agency*), dans la mouvance *queer* dont la perspective est "de voir s'effondrer les dichotomies de genre" (Butler 2005). J. Butler se rapproche ainsi du mouvement post-colonial, communiquant avec Hommi Bhabha et Slavoj Žižek, avec qui elle collabore d'ailleurs. Opal J. Moore remarque, dans un article publié dans la revue *Callaloo* en 1996, qu'aux U.S.A. les jeunes femmes noires se placent au même niveau que les hommes, participant au débat intellectuel en dehors de la tribu noire. Elle écrit à ce propos: "(...) the stories the women have to tell do not describe a ghetto, nor do they exist inside of one. The women may still be 'marginalized' but their stories are at the heart of life. Their stories describe the possibility of our going onward, with passion" (Moore 1996: 342). Retenant la "passion" comme la proposition projective d'une autre modalité du texte littéraire pour un sujet féminin érotique, elle pose la question suivante: "How do we choose passionate life over death, over the death of passion?".

Miriam Alves pour sa part, en choisissant le titre de l'anthologie qu'elle a organisée, *Finally... us*, ne tient pas seulement compte d'un processus en phase d'aboutissement pour le sujet de l'écriture. Ce titre fonctionne également comme une adresse au lectorat de la poésie féminine en général, tout en n'excluant pas celui, plus universel, de la poésie érotique ni

celui de la poésie noire en particulier. Les poètes brésiliennes arrivent en force, ayant trouvé dans cette publication anthologique et dans leur geste en direction d'un public de langue anglaise élargi un lieu non seulement d'expression, mais aussi d'inscription dans le monde de l'activité intellectuelle et éditoriale, et chez le lectorat. Ce titre fonctionne au niveau esthétique, identitaire et idéologique, l'aspect ludique n'étant pas non plus absent du message.

La paratopie de l'écrivain se résoudrait donc ici plutôt en un nomadisme euphorique, une croyance dans l'échange sur le modèle du réseau, du multiple cohérent, et même de l'aventure de la découverte. J. Butler, pour sa part, offre un prolongement complexe à la question raciale, permettant d'y articuler le questionnement sur le genre. Dans la préface de la réédition de *Trouble dans le genre* de 1999, elle écrit en effet:

>>

La question de savoir s'il était possible ou non de transposer la théorie de la performativité du genre à des questions de race a été traitée par plusieurs auteures. J'aimerais faire ici deux remarques: tout d'abord les présupposés concernant la race sous-tendent invariablement le discours sur le genre d'une façon qu'il faudrait expliciter; ensuite, on ne devrait pas penser la race et le genre comme s'il s'agissait de simples analogues. En conséquence, si je devais faire une suggestion, je dirais que la question n'est pas de savoir si la théorie de la performativité du genre est transposable à la race, mais plutôt de voir ce qui arrive à la théorie quand elle est confrontée à la question de la race. Nombre de ces débats se sont focalisés sur le statut de la "construction", sur la question de savoir si la race était construite à l'instar du genre. Je suis d'avis que nous avons besoin de plus d'une théorie constructionniste, que ces catégories travaillent toujours en arrière-plan l'une de l'autre, et qu'elle produisent tout leur effet lorsqu'elle s'articulent l'une à l'autre. La sexualisation des normes raciales de genre nous invite donc à voir la chose à travers plusieurs lentilles à la fois, et si l'on analysait ce processus, on sentirait tout de suite les limites d'une analyse qui ne tient compte que du genre. (Butler 2005: 37-38)

Je propose d'inverser le processus et de trouver, avec M. Alves et son acte anthologique, les limites d'une analyse qui ne tiendrait pas compte de la race. Le seul aspect dysphorique de la démarche de M. Alves est le fait qu'une telle anthologie n'ait été possible qu'en langue anglaise et n'ait pu être publiée, faute d'un lectorat prêt à la recevoir, dans son pays d'origine, le Brésil. On sent, en fin de compte, chez M. Alves, cette amertume de l'écrivain ignoré chez lui, renvoyé par les siens à sa condition marginale:

212>213

Je veux, oui, le droit de pouvoir parler, le droit de parler et d'écrire et d'être lue ou relue, repoussée, rejetée, jetée à la poubelle, pour ce que j'écris et cela dans mon pays. Quand je dis dans mon pays, c'est parce que j'ai une anthologie organisée sur les écrivaines noires contemporaines, publiée aux USA par Three Continents. (...) C'est formidable, mais au Brésil, il n'y a pas la moindre connaissance de ce fait littéraire. (Alves/Rowell 1995: 972)

Brève Analyse du *Corpus*

Dans son article sur la poésie érotique dans le *Cadernos Negros*, Cuti fustige une tradition moralisante et puritaine "au centre du discours militant" de la négritude brésilienne (Cuti 2000: 273). L'essayiste propose la poésie érotique comme une expression compensatrice du "déficit noir" et libératrice du préjugé de "race chaude" dont souffre la communauté. Je me propose de prendre la mesure de l'impact sur une certaine poésie érotique noire féminine des années 90 de ces propositions.

Brève Analyse du *corpus*

Dans le *corpus* de poésie érotique afro-brésilienne de facture traditionnelle qui figure en annexe, le lecteur peut reconnaître l'adhésion à une symbolique convenue sur la femme prédatrice, dévoratrice, et la femme séductrice. Ainsi, Açúcar Mascavo

Poeta, dans son "Poema para uma mulher", qui fait un catalogue des figures de la femme, envisageant en particulier celle de la femme "[que] não aceita rendição / se faz guerreira e se mostra / muito além de qualquer 'não'". Dimas Siqueira Fernandes adopte, quant à lui, le poncif de la femme sauvage, "Mulher selvagem de encantos tantos...", qu'il oppose à celui de la femme ange. Pour Jamu Minka, c'est la tigresse prédatrice qui est le motif du poème érotique: "Aquela tigresa é tanta / que me almoça e janta". Quant à la séductrice, elle est mise en scène dans le long poème de Açúcar Mascavo Poeta selon la tradition de la lyrique amoureuse, avec ses dichotomies. Le même poète trouve chez la danseuse nue l'incarnation du pouvoir de la séductrice. Cette pseudo-Salomé qui danse la *samba* est de fait l'emblème de l'Afrique noire. >>

Car l'héritage du passé se décline également sur le mode de la revendication raciale. La figure féminine apparaît dans cette poésie (vd. annexe) comme celle de la mère-Afrique, avec ces "gotas de leite nos bicos e frestas" du dernier vers du poème de Açúcar Mascavo Poeta. Deux métaphores inscrivent le thème de la race dans un système symbolique.

L'une est une métaphore visuelle, celle de la peau-nuit, nuit historique des temps de l'esclavage, nuit lyrique du sujet martyrisé. Cette nuit est associée en opposition binaire à la lumière (le soleil) de l'Afrique originelle. Dans le *corpus* que j'ai sélectionné, cette métaphore de la nuit et de la lumière est très active. Chez Açúcar Mascavo Poeta, la femme noire et lumineuse est vue métonymiquement à travers la mention de "os teus dentes que remontam / ao marfim / de sorrisos ancestrais" et, plus loin, il est fait mention à "tu pele nua / flash de luz escura". Chez Dimas, La femme qui danse dans la nuit projette le sujet lyrique vers des jours meilleurs: "Aguardamos a luz dos cristais...". La "géographie de l'Afrique" (Jabu Minka) se superpose à la "géométrie" (Míriam Alves) du corps féminin.

L'autre métaphore que j'ai choisi d'étudier est la métaphore sonore du mot "jazz". Chargé aussi de référence historique, le mot

fait allusion à l'organe sexuel masculin (sens premier); par extension, il imprime le rythme de la copulation au poème érotique. Ainsi l'effet sonore de la fin du poème de Açúcar Mascavo Poeta: "frestas...azzz". Nous pouvons parler d'un "poésie jazz", poésie érotique de la négritude à forte connotation virile. Dans sa modalité brésilienne, elle intègre l'action synchrétique des *orixás*, entités divines en relation avec la culture des *quilombos*. Cuti écrit à ce propos que le choc civilisationnel "pénètre dans l'espace poétique par le biais de l'érotisme" (Cuti 2000: 273). Dans tout l'éventail des *orixás*, c'est en effet Exu, le dieu guerrier, qui est le plus souvent convoqué. Cuti reconnaît une ombre de sadisme dans ce concept d'une sexualité où le combat et la guerre se confondent avec la transgression. Il rejoint Georges Bataille qui, dans *Les larmes d'Eros*, fait une analyse à propos des rites vaudous: "la réalité de la mort elle-même, de la brusque venue de la mort, possède un sens plus lourd que la vie, plus lourd... et plus glaçant" (Bataille 1987: 626).

Le phallogentrisme de cette poésie jazz est un modèle d'érotisme qui est repris avec bonheur par Marise Tietra (*vd.* annexe) dans un poème fortement rythmé, centré sur la sexualité active masculine. Sur un ton humoristique qui intègre le jeu verbal entre jazz (allusion au rythme musical et au pénis) et jaz du verbe jazer qui signifie "gire" (allusion au désir satisfait), Marise Tietra rend compte du couple érotique traditionnel homme actif-femme passive et renverse au dernier vers la métaphore du jazz. Elle procure là une scénette drolatique où l'érotisme donne son rythme propre u poème, mais qui requiert le "spectateur émancipé" prôné par Jacques Rancière (2008).

La poésie féminine de Míriam Alves

C'est ce même sujet volontiers grotesque qui se donne à voir dans "íntimo véu" de M. Alves, tant à voir qu'il exige d'être dévoilé. Il n'y a plus ici de dichotomie de genres, mais bien une fusion où le sujet érotique est puissant, sans distinction de

sexes. Il arrive la même chose dans le poème "Geometria Bidimensional" (vd. annexe), où M. Alves fait bifurquer la sémantique historique de la tradition, présente ici aussi dans le mot *padê* qui signifie l'offrande à Exu. La poétesse réinterprète le rituel dans le sens de ce qu'elle nomme la "confluence", concept tendant à abolir la dichotomie des genres féminin et masculin puisqu'il permet à la représentation du sexe féminin ('triangle isocèle'), de confluer, par un jeu de sonorités, avec le *padê*, dans les derniers vers. Dans la seconde moitié du poème, l'allitération en p fonctionne comme une onomatopée du rythme de percussions sur lequel a lieu le rituel à la fois de l'offrande et de l'acte sexuel. Ce double rituel se situe au carrefour des rues pour la *macumba* et des côtés du "triangle isocèle" et des sexes pour la copulation. A la recherche d'une autre géométrie, Míriam Alves trouve dans son poème la "rencontre pleine". Sa poésie est loin de l'érotisme souffrant à la Bataille, focalisé sur le binôme amour-mort. Elle réclame, comme dans "Íntimo Véu", une pleine visibilité du corps féminin, conférant à l'homme la responsabilité de l'exposer dans son activité érotique: "Tira o meu último véu".

L'euphorie patente dans ces deux poèmes est en grande partie nuancée par le troisième poème dont je propose la lecture, "Pedacos de mulher", et où la "confluence" est beaucoup plus problématique. L'idée d'un combat à mener et d'un corps souffrant, décimé par l'émiettement et la dispersion, associée à la métaphore nocturne, servent le propos féministe du poème. Ce propos se substitue à la traditionnelle revendication identitaire de la négritude. Il correspond au projet énoncé, dans le cénacle du féminisme noir nord-américain, par Opal J. Moore, combattant l'idée que le corps de la femme ne peut être "rempli que dans sa décimation": "A woman is a womb, waiting, is a vagina waiting, is a set of openings and cavities waiting to be filled until she rediscovers her body as mind" (Moore 1996: 343). A la fin de son poème, Míriam Alves rejoint explicitement ces propos: "Eu mulher / arranco a viseira da dor / enganosa".

>>

Synthétisant les grandes étapes de mon raisonnement, je dirai pour conclure que, entre ghettoïsation et mondialisation, le sujet noir écrivain opte, jusqu'aux années 1980, pour une inscription identitaire raciale forte. S'il rejoint l'universalisme de la littérature, c'est en affirmant son particularisme comme une paratopie qui lui est propre en tant que sujet énonciateur renvoyé à la marge au long de son histoire de *liberto*, mais aussi en tant qu'écrivain tout court. Avec une poésie érotique de la négritude, ce sujet écrivain se réapproprie un corps, et la fierté de la valorisation de ce corps par la race. Mais la poésie *jazz* est un modèle qui ne réserve pas d'espace au sujet érotique féminin. La jeune génération des poètes afro-brésiliennes se démarque du nomadisme paratopique de la négritude pour rejoindre, en réseau, l'érotisme féministe nord-américain. Son chef-de-file, Míriam Alves, revendique, à partir d'une subversion de la problématique identitaire, une inscription, pour la femme, au centre de l'activité économique de la cité. Elle utilise, dans une perspective historique, l'image de la visièrre et celle du voile pour réclamer la visibilité libératrice. Avec la métaphore du carrefour, elle revendique une liberté accrue de l'expression de la sexualité féminine devenue centrale dans le poème. Míriam Alves forme ce projet d'une poésie pour la vie que reprennent des poètes plus jeunes avec, dernièrement, semble-t-il, une plus grande visibilité. <<

NOTES

[1] Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois” (PTDC/CLE-LLI/110473/2009).

[2] Cf. *Callaloo*, vol.18, n.º 4 (1995), où la seule poète femme représentée est Míriam Alves, et *Callaloo*, vol.19, n.º 1 (hiver 1996).

[3] Le *Movimento Negro* ressurgit le 7 juillet 1978 (date instaurée dès lors comme *Dia Nacional da Luta contra o Racismo*), jour où, à la suite des incidents racistes au Clube de Regatas Tietê à São Paulo, surgit le *Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial* (MNU).

[4] Cf. Didier 1999. Béatrice Didier a été précédée dans sa recherche sur la langue et le genre par Luce Irigaray (cf. *Parler n'est jamais neutre*, 1985; et *Sexe et genre à travers les langues*, 1990).

>>

Annexe: extraits du *corpus*

Mulher selvagem

Mulher selvagem de encantos tantos...
Dócil e angelical...
Frágil e sedutora.
Na tarde de cristal encontrei a luz dos tapázios.
Mulher selvagem dança na noite.
Que febril se dissolve na tarde fria.
Mulher imortal que fecunda meus sentidos.
Jaz a tristeza diante dos olhos da luz.
Mulher virtual diante dos anjos.
Mulher real diante das trilhas do meu amor.
Mulher que permanece sozinha e carente...
Tarde e noite em explosão de amor.
És feliz diante do teu mundo.
Aguardamos a luz dos cristais...

03-08-2000

Dimas Siqueira Fernandes – *Quilombhoje Literatura* (quilombhoje.com.br)

Aquela tigresa é tanta
que me almoça e janta
faço de conta que a sala é ponto
na geografia da África
e o tapete vira suave savana ao entardecer
quando a pele da noite vem camuflar
nosso safari safado.

Jamu Minka - *Cadernos Negros* 7

Poemas para uma mulher

218>219

Epílogo

eu canto teus cabelos
que apontam para o sol
o crisol dos teus pêlos
teus umbrais
os teus dentes que remontam
ao marfim
de sorrisos ancestrais

III

e assim tua pele nua
flash de luz escura
derramada como um cântico
nos cântaros da memória
um nu puro, carne dura
a glória *in natura*
perfil de estátua negra
um relâmpago que refaz
sorrisos na aurora

XX

quem fala é seu corpo
seu pescoço torneado
quem fala são seus cabelos
os meneios de seu colo

quem fala é sua barriga
ilha de manhã alada
quem fala é o seu sexo
seu tarso são palavras
uma metáfora obsessiva
uma sintaxe complexa
uma linguagem inesperada

Prólogo

Jazzzz...as curvas e arestas as formas e festas
gotas de leite nos bicos e frestas...azzz

>>

Açucar Mascavo, poeta itinerante – *Quilombhoje Literatura*
(quilombhoje.com.br)

you enters...
you exits...
eu sus... eu sus...

You come... you go... eu piro... piro...
you do everything
you enters... you exits...

eu hummm... hummpmmh

you come...
you exits...
eu deixo
you come... you enters... you exits...

eu deixo
you enters... you come... fundo fundo
eu fecho
you jazz.

Marisa Tietra – *Cadernos Negros 5*

Íntimo Véu

Arregaço o ventre
corcoveio no ar
gemo
Você?
Tira o meu último véu.

Miriam Alves – *Cadernos Negros 9*

Geometria bidimensional

220>221

Confluência das coxas
Encontro pleno da geometria
Há um triângulo isóscele
triângulo isóscele
Triângulo isóscele pede
isóscele padê
pode
pede posse
(padê)

Miriam Alves – *Cadernos Negros 17*

Pedaços de mulher

Sou eu
que no leito abraço
mordisco seu corpo
com lascivo ardor

Sou eu
cansada inquieta
lanço-me à cama
mordo nos lábios
o gosto da ausência,
sou eu essa mulher

A noite
no eito das ruas procuro,
vejo-me agachada nas esquinas
chicoteada por uma ausência.
Desfaço
faço-me em pedaços

Mulher
sou eu esta mulher
rolando feito confete
na palma de sua mão

Mulher-retalhos
a carne das costas secando
no fundo do quintal

>>

presa no estendal do seu esquecimento

Mulher-revolta
Agito-me contra os prendedores
que seguram-me firme neste varal

Eu mulher
arranco a viseira da dor
enganosa.

Míriam Alves – *Callaloo* 18.4 (1995)

BIBLIOGRAPHIE ∨

Alves, Miriam (dir.) (1995), *Finally... Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*, trans. Carolyn R. Durham, coll. Three Continents Press, Colorado Springs, Lyune Reinner Publishers Inc.

-- (2005), *Women Righting/Mulheres escre-vendo*, trans. Maria Helena Lima, London, Mango Publishing.

Alves, Miriam / Charles H. Rowell (1995), "Miriam Alves: Uma Entrevista", *Callaloo* 18.4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (Autumn): 970-972.

Bataille, Georges (1987), *Les larmes d'Eros*, in *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, Gallimard.

222>223

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

-- (2005), *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*, Préface de Eric Fassin, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche.

Callaloo (1995), vol.18, no.4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (Autumn), The Johns Hopkins University Press.

-- (1996), Vol. 19, no. 2, *Emerging Women Writers: A Special Issue* (Spring). The Johns Hopkins University Press.

Cuti (Luiz Silva) (2000), "Poesia Erótica nos *Cadernos Negros*", in Maria Nazareth Soares Fonseca (org.), *Brasil Afro-Brasileiro*, Belo Horizonte, Autêntica: 269-284.

Cuti (Luiz Silva) / Charles H. Rowell (1995), "Cuti (Luiz Silva): Uma Entrevista", *Callaloo* 18.4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (Autumn): 901-904.

Didier, Béatrice (1999), *L'écriture-femme*, "Ecriture", Paris, PUF.

Dumas, Chaterine (2005), "L'espace de São Paulo et sa représentation paratopique dans quelques textes de Cuti", in Teresa Orecchia Havas (ed.), *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispanique et lusobrasilien. Memórias(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, vol.4, Leia, Université de Caen: 159-174.

Fernandes, Florestan (1978), *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, vol. 1, São Paulo, Ática.

Irigaray, Luce (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Editions de Minuit.

-- (1990), *Sexe et genre à travers les langues*, Paris, Grasset.

Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.

Moore, Opal J. (1996), "Enter, *The Tribe of Woman*", *Callaloo* 19.2, *Emerging Women Writers: A Special Issue* (Spring): 340-347.

Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions.

Semog, Éle / Charles H. Rowell (1995), "Éle Semog: Uma Entrevista", *Callaloo* 18.4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (Autumn): 927-930. >>

Silva, Jonatás Conceição da / Charles H. Rowell (1995), "Jonatás Conceição da Silva: Uma Entrevista", *Callaloo* 18.4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (Autumn): 946-948.

Souza, Pedro de (1999), "A Literatura sem Nome de Lugar: A Condição Paratópica do Escritor Negro no Brasil", *Travessia: Revista de Literatura*, n.º 38, janeiro-junho, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina: 109-123.