

Histoire(s) d'une discrimination qui ne dit pas son nom : les afro-descendants dans la littérature uruguayenne contemporaine

Raul Caplan

► **To cite this version:**

Raul Caplan. Histoire(s) d'une discrimination qui ne dit pas son nom : les afro-descendants dans la littérature uruguayenne contemporaine. E-CRINI - La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité , Editions du CRINI, 2013, Droits de l'homme et recherche universitaire dans les Amériques: société civile et droits des autochtones et des afro-descendants. halshs-01974128

HAL Id: halshs-01974128

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01974128>

Submitted on 5 Mar 2019

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

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

« Histoire(s) d'une discrimination qui ne dit pas son nom : les afro-descendants dans la littérature uruguayenne contemporaine »

Raúl CAPLAN

Maître de Conférences, Université d'Angers, 3L.AM UPRES EA 4335

raul.caplan@univ-angers.fr

Résumé :

Cet article s'intéresse à un paradoxe : alors que l'identité nationale uruguayenne s'est construite autour de l'auto-représentation des Uruguayens comme des *descendants d'européens*, les composantes amérindienne, africaine et extra-européennes ont façonné de façon non négligeable cette identité. En ce qui concerne la culture afro-uruguayenne, le paradoxe est d'autant plus grand que les noirs sont une population globalement méprisée et minorée mais leurs apports à l'identité culturelle sont fondamentaux et reconnus comme tels, comme le montre le cas du *candombe*, musique et danse uruguayenne par excellence.

La littérature a pu se saisir de ces paradoxes, les mettant en lumière ; elle a pu aussi parfois fournir quelques clés pour démonter des stéréotypes bien installés dans la langue et les pratiques culturelles des Uruguayens ; elle a pu enfin proposer quelques renversements féconds, comme nous tenterons de le montrer.

Resumen :

La escasa presencia de aborígenes en el territorio del actual Uruguay en el momento de la llegada de los conquistadores, el peso limitado de la esclavitud durante la etapa colonial y la importancia de la inmigración europea a fines del XIX - inicios del XX - favorecieron la elaboración de una representación del Uruguay como « país de inmigración », y la construcción de una identidad uruguaya « europea ». En lo que respecta a los afrodescendientes, se destaca una paradoja : la percepción generalizada y consensual de un país « blanco » coexiste con el reconocimiento de la impronta « afro » en la cultura del país (en particular en la cultura musical y « popular »). La visibilidad de los afrodescendientes y la importancia de la cultura afro-uruguaya comienzan a aparecer con mayor fuerza en las últimas décadas, tras el retorno a la democracia y la emergencia de reivindicaciones de grupos sometidos (como las mujeres, los homosexuales y los propios afrodescendientes). La literatura (como antes la pintura, piénsese en el caso ejemplar de Pedro Figari) contribuyó a su manera a dar una visibilidad a los negros uruguayos ; a través de tres calas que cubren más de 70 años de creación, este artículo observa las constantes y las mutaciones en la representación de los afro-uruguayos en la literatura.

Mots clés : afro-uruguayens ; discrimination ; littérature (roman et nouvelles) ; représentations ; XXe-XXIe siècles

Plan :

Introduction

Les afro-descendants aujourd'hui : réalités et représentations

Portraits littéraires

- Pauvreté, misère morale et compassion : les Noirs dans les campagnes reculées
- Prophétisme : l'annonce de l'écroulement d'un système
- Femme ET noire : une condition *brûlante*

Conclusion

Introduction

Chaque fois que nous imaginons le territoire comme un lieu où il n'y a eu qu'une seule tradition culturelle et un seul projet historique, nous sommes en train de prendre partie pour un des récits d'appropriation du territoire et, fatalement, pour une (et une seule) tradition culturelle.¹

Cette réflexion de Gustavo Verdesio met l'accent sur le fait que l'imaginaire national uruguayen s'est construit en partie autour d'une supercherie, celle qui considère l'Uruguay comme un pays issu presque entièrement de l'immigration européenne. Cette histoire (dans le sens de « fable »), a été le résultat de multiples transactions identitaires, et elle a été aussi bien une construction destinée aux autres qu'une auto-perception. Pendant de longues décennies, ce discours a fait office de *récit officiel* fournissant une définition de l'identité nationale. Ainsi, Celedonio Nin y Silva écrit en 1930 que

L'Uruguay est le seul pays de l'Amérique qui n'a pas de population indienne, et ses habitants sont presque tous dans sa totalité de race blanche. Le pays ne connaît donc pas les problèmes inquiétants de l'Indien ou du Noir, qui préoccupent tellement la plupart des nations américaines.²

Une vingtaine d'années plus tard, Albert Gilles publie en France son ouvrage *L'Uruguay, pays heureux*. Il y rappelle les débuts de la nouvelle nation dans ces termes :

Le premier des Présidents [...] fut le Général Fructuoso Rivera [...] : on l'a comparé à Henri IV. En fait, c'est un *gaucho* qui connut une grande popularité. [...] Il s'efforça d'organiser la Nation, d'exterminer les *Charrúas* [une des tribus indiennes présentes sur le territoire] en état permanent de révolte, et de construire le port de Montevideo.³

¹ VERDESIO, Gustavo, « Prehistoria de un imaginario: el territorio como escenario del drama de la diferencia » in ACHUGAR, Hugo et Mabel Moraña (éds.), *Uruguay : imaginarios culturales (Tomo 1) : desde las huellas indígenas a la modernidad*, Montevideo, Trilce, 2000, p. 30 (nous traduisons).

² « El Uruguay es el único país de América que no tiene población indígena, siendo casi todos sus habitantes de raza blanca. No se le presentan, pues, los inquietantes problemas del indio o del negro, que tanto preocupan a la generalidad de las naciones americanas ». *La República Oriental del Uruguay en su primer centenario, 1830-1930*, cité in SCURO SOMMA, Lucía (coord.), *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*, Uruguay, PNUD, 2008, p. 52. En ligne, <http://www.ine.gub.uy/biblioteca/Afrodescendientes.pdf> (page consultée le 12 février 2013).

³ GILLES, Albert, *L'Uruguay. Pays heureux* (Préface d'André Maurois de l'Académie Française et Président du Comité France-Amérique), Paris, Nouvelles éditions latines, 1952, p. 41.

On appréciera comment, dans cette énumération des qualités du premier président de la Nation, on vante les vertus de l'art génocidaire... Plus loin, dans sa description de la population du pays, reprenant à son compte des clichés bien établis, Albert Gilles note que

Actuellement, l'Uruguay a une population pratiquement blanche dans sa totalité. C'est même la population la plus blanche et la plus européenne de tous les pays hispano-américains. (...) Le pourcentage de race noire reste infime. La population uruguayenne est essentiellement constituée par un mélange de races latines, notamment italienne et espagnole. (Gilles, 1952, 74, nous soulignons).

Puis il écrit sans sourciller que le Carnaval uruguayen n'a rien à voir avec celui de Rio de Janeiro, avec ses nombreux morts et blessés, « car [à Montevideo] il n'existe pas de population noire. » (*ibid.*, p.104). Comme d'autres avant lui, Albert Gilles laisse entendre que la race noire a tout simplement dépéri, car « ces âmes simples, encore toutes résonnantes d'échos ancestraux » n'étaient sans doute pas faites pour vivre dans le monde moderne (*ibid.*, p. 106).

On aurait tort de croire que ces réflexions sont l'œuvre exclusive de visiteurs étrangers mal informés (ou n'ayant qu'un regard partiel et/ou partial sur le pays), ou des seules élites libérales créoles qui ont façonné la nouvelle Nation. Encore en 1965 (avec une réédition en 1966), l'historien et sociologue Carlos María Rama (1921-1983) pouvait écrire que

Les facteurs raciaux, si souvent commentés et discutés, n'ont pas eu d'influence en Uruguay, qui peut être défini comme un pays dont la population, homogène, est de type blanche européenne. On estime entre 94 et 96 % la population strictement blanche.⁴

Ces observateurs porteraient-ils des *lunettes blanches* (ou blanchissantes) ? Car ces remarques écartent ou négligent les apports des autochtones, des afro-descendants et des immigrés non européens. Dans le cas qui nous intéresse ici, celui des afro-descendants, il faut rappeler que les esclaves arrivent dans le territoire de la « Banda Oriental » au milieu du XVII^e. L'absence d'une économie de plantation a certes limité l'afflux d'esclaves, mais il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'au début de la Guerre d'Indépendance (1811), presque un tiers de la population de Montevideo était composé de Noirs libres ou esclaves ; et qu'en 1819, les afro-descendants représentaient entre 25% et 30% de la population de Montevideo. Dans les décennies suivantes, cette population grandit du fait de l'arrivée de Noirs en provenance du Brésil limitrophe, que ce soit des esclaves fuyant le pays (l'esclavage n'étant aboli qu'en 1888 au Brésil) ou des hommes ramenés en tant que travailleurs contraints par des grands propriétaires terriens brésiliens qui venaient s'installer de l'autre côté de la frontière. Cela explique en partie le fait que les plus grandes concentrations de population afro-descendante se trouvent, en dehors de la capitale, dans les départements limitrophes avec le Brésil.

Comme dans d'autres pays du continent, l'abolition de l'esclavage est un processus dont on peut rappeler ici quelques-uns des jalons : en avril 1812, les « Provinces Unies du Rio de la Plata » décident de l'interdiction du trafic ; en septembre 1825, les Représentants de la nouvelle nation décrètent la « Loi de Liberté des Ventres » et l'interdiction du commerce d'esclaves en provenance d'un pays étranger. La première Constitution (1830) définit dans son article 7 les « citoyens naturels » comme « les hommes libres nés dans n'importe quelle partie du territoire de l'Etat ». L'article 131 rappelle que « personne ne naîtra [dorénavant] esclave dans le territoire de l'Etat » et interdit « pour toujours le trafic et l'introduction

⁴ RAMA, Carlos María, *Sociología del Uruguay*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 23, nous soulignons.

d'esclaves dans la République ». ⁵ Cependant, des formes proches de l'esclavage demeurent, qui touchent les Africains ou afro-descendants : tel est le cas du « patronato », système établi dans les années 1830 et aboli seulement en 1853, ou des « contrats de péonage » entre maîtres et esclaves brésiliens, système commencé en 1851 et qui disparaît progressivement à partir de 1862.

Les afro-descendants aujourd'hui : réalités et représentations

Les évaluations de la population noire ou afro-descendante au XX^e siècle ont souvent fait défaut ou, lorsqu'elles existaient, ont été très imprécises, voire fantaisistes. Ainsi, Carlos Rama, dans l'ouvrage précédemment cité, donne le chiffre de 8 à 10.000 afro-descendants en Uruguay, notamment à Montevideo et dans les départements limitrophes avec le Brésil. Il évalue à 100.000 le nombre de métis mais dans ce chiffre il intègre aussi bien le métissage avec des Noirs qu'avec des Indiens.

Ce n'est qu'en 1996 qu'un recensement propose pour la première fois d'évaluer la question des origines : entre cette première « Enquête Nationale Elargie de Foyers » (« Encuesta Nacional de Hogares Ampliada », ENHA) et la suivante (2006) il y a des changements très importants : alors que 165.000 personnes s'identifient elles-mêmes comme afro-descendants en 1996, le chiffre passe à 280.000 en 2006 (aux alentours donc du 9% de la population). L'écart entre ces deux chiffres s'explique en partie par le dynamisme démographique de ce groupe mais surtout par une rapide évolution des mentalités à l'aube du XXI^e siècle, avec moins de préjugés vis-à-vis de ce passé auparavant ressenti comme *honteux* ⁶. Enfin, ces écarts s'expliquent par des différences méthodologiques entre les deux enquêtes, car alors qu'« en 1996 on avait demandé aux personnes de dire à quelle race [au singulier] elles appartenaient, en 2006 on leur a demandé d'indiquer de quelles races [au pluriel] étaient-elles issues » ⁷, autorisant les réponses multiples.

Le rapport de 2008 sur la *Population afro-descendante et inégalités ethno-raciales en Uruguay* déjà cité, et élaboré dans le cadre du PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement en Uruguay) est un texte de référence qui, chiffres et analyses à l'appui, montre comment les afro-descendants ont été longtemps condamnés à des travaux moins rémunérés, ont eu moins d'accès à l'enseignement secondaire et supérieur, et ne trouvent de la visibilité que dans certains domaines très précis comme le sport ou le monde du spectacle populaire. Or, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, il s'avère que ces expressions socio-culturelles (que l'on peut résumer en deux mots : football et carnaval) sont fondamentales dans la construction de l'identité nationale.

Le football, sport national, d'abord. Même si les afro-descendants y sont minoritaires, ils y retrouvent une sorte de légitimité naturelle qui leur manque dans d'autres espaces. Un exemple de cela le constitue le fascicule n° 42 de « Capítulo Oriental », une histoire de la littérature uruguayenne en 45 numéros publiée dans les années 60. Ce numéro, consacré à

⁵ *Constitución de la República* in <http://www.parlamento.gub.uy/Constituciones/Const830.htm> (page consultée le 19/2:2013) (nous traduisons).

⁶ De façon encore plus spectaculaire, le nombre de personnes revendiquant des ancêtres autochtones passe d'une enquête à l'autre de moins de 15.000 à 90.000 personnes.

⁷ « En 1996 se le pidió a la población que definiera a qué raza pertenecía, en 2006 se le solicitó que determinara cuántas y cuáles eran sus líneas de ascendencia racial. » BUCHELI, Marisa et Wanda CABELLA, « Anexo: El perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según su ascendencia racial », in SCURO SOMMA, Lucía (coord.), *Población afrodescendiente...*, op. cit., p. 180.

« Littérature et football », est le seul à donner une place aux Noirs sur sa couverture : on y voit un enfant noir, balle au pied, dans un terrain vague, approché par un chien.⁸

Dans l'histoire du football uruguayen, la plupart des pages les plus glorieuses ont été écrites avec la participation des Noirs : citons en guise d'exemple Isabelino Gradín (1887-1944), deux fois champion d'Amérique de football (1916 et 1917) mais aussi champion sud-américain d'athlétisme dans plusieurs disciplines entre 1918 et 1922. Gradín a été immortalisé par le poète péruvien Juan Parra del Riego (qui résidait à l'époque en Uruguay), dans un célèbre poème avant-gardiste : « *Polirritmo dinámico a Gradín* ». Le poème exalte la figure de l'athlète, avec des éléments qui renvoient à certaines qualités « traditionnelles » des Noirs : énergie, vitalité, rapidité, joie de vivre, sveltesse, délicatesse des mouvements. La couleur de peau n'est pas négligée : elle est évoquée à trois reprises, mais sans jamais utiliser le terme « noir » : c'est d'abord « l'aiguille de couleurs de ton corps dans le paysage » (« *la aguja de colores de tu cuerpo en el paisaje* »), puis l'évocation de Gradín comme « bronze vivant » (« *Gradín/bronce vivo* ») et enfin la référence à « l'éclair de ton corps incandescent » (« *relámpago de tu cuerpo incandescente* »). En fait, Parra del Riego l'associe à une sorte de feux d'artifice polychrome : « Gradín, balle verte et bleue ! » ; « vitesse bleue » ; « épilepsie de couleurs ». De sa peau sombre émane paradoxalement une « clarté », alors que la couleur noire, elle, renvoie non pas au footballeur mais au public : c'est la « vague noire et enrôlée qui veut tout submerger » (« *ronco oleaje negro que se quiere desbordar* ») dans les tribunes (il s'agit des habits des spectateurs et notamment les chapeaux qu'on lançait dans le ciel au moment d'un but). Les spectateurs restent ainsi caractérisés par la noirceur, avec les connotations les plus habituelles de cette couleur ; seul le spectacle du joueur noir les éloigne par moments de cette tristesse consubstantielle : « Mon âme était sombre (...) / mais lorsque l'émouvant sifflet déchira l'air / et je t'ai vu courir... sauter... » (« *Mi alma estaba oscura (...) / pero cuando rasgó el pito emocionante/ y te vi correr... saltar...* »).⁹

Derrière Gradín il y aura d'autres joueurs noirs qui auront marqué chacun des grandes « épopées » footballistiques de *la céleste* (l'équipe nationale) : tel est le cas de José Leandro Andrade (1901-1957), deux fois champion Olympique (1924-1928) et une fois champion du monde (1930), celui que la presse française appela lors des Jeux Olympiques de 1924 à Colombes « la merveille noire ». L'exploit le plus grand du football uruguayen, la Coupe du Monde de 1950 gagnée contre le Brésil au stade de Maracaná, restera marqué par la figure d'Obdulio Varela (1917-1996), capitaine de l'équipe, qui réussira avec son sang froid et son courage à renverser un match qui était en quelque sorte perdu d'avance. Varela est connu comme « *el negro jefe* », dénomination paradoxale (presque un oxymore) que l'on pourrait traduire par « *le patron noir* » ; celle-ci met en avant le caractère 'extra-ordinaire' du personnage, le fait qu'un Noir puisse être capitaine, chef et leader de toute une équipe.

Par la suite, les afro-descendants ont été nombreux dans les équipes de football, parfois venus de l'étranger, comme le duo attaquant du Peñarol des années 60, formé par l'Equatorien Alberto Spencer (1937-2006) et le Péruvien Juan Joya (1934-2007), le premier connu populairement comme « *el negro Spencer* » (« le noir Spencer ») et le second baptisé « *negro*

⁸ MORALES, Franklin, *Capítulo Oriental, La historia de la literatura uruguaya*, n°42, Montevideo, CEDAL, 1969. La couverture (ainsi que l'intégralité du fascicule) est en ligne : http://www.periodicas.edu.uy/Capitulo_Oriental/pdfs/Capitulo_Oriental_42.pdf (page consultée le 20/02/2013).

⁹ « Polirritmo dinámico a Gradín » in PARRA DEL RIEGO, Juan, *Poesía* (Préface d'Esther de Cáceres), Montevideo, Biblioteca de cultura uruguaya, 1943, p. 177-179.

el once » par un speaker, renvoyant humoristiquement par là à la roulette.¹⁰ A ces deux étoiles du football de l'époque a par ailleurs rendu hommage Rubén Rada (1943-), un autre afro-descendant, connu comme... « *el negro Rada* ». Ce musicien illustre l'autre volet qui a permis à certains afro-descendants d'avoir une reconnaissance, voire une notoriété dans le pays : il s'agit de la musique et de la danse, et notamment du carnaval et du *candombe*¹¹. A côté de lui, des danseuses comme Martha Gularte (1919-2002) ou Rosa Luna (1939-1993) sont devenues de véritables icônes, associées au défilé annuel des *Llamadas* et à la période du Carnaval, qui reste traditionnellement le moment où la culture afro-uruguayenne s'expose en public. Il faut ajouter aussi la figure de Lágrima Ríos¹², chanteuse de tango et de candombe, qui fut la présidente de l'association *Mundo Afro*. Dans un pays où avoir un sobriquet - se rapportant à un trait (physique, moral, de comportement, etc.) - est presque la règle, il n'est pas inutile de constater que la couleur de peau reste le critère presque exclusif de nomination des Noirs et mulâtres.

Dans le dernier quart de siècle commencent à se produire des changements importants dans la perception des Noirs au sein de la culture uruguayenne. Citons parmi les indicateurs de ce changement, la création de la *Organización Mundo Afro* (OMA) en 1989¹³ ou la création au sein de la Mairie de Montevideo d'une « Unité thématique pour les droits des afro-descendants » avec un « Plan d'action 2010-2015 »¹⁴.

A cela s'ajoute le fait que la *culture afro-uruguayenne* est devenue un élément central dans l'image touristique du pays ; il suffit de lire, sur le site du Ministère du Tourisme, la définition succincte qui est faite de la culture uruguayenne comme « héritière d'un solide substrat européen qui a subi l'influence d'autres traditions culturelles » ; un court texte met en avant quatre éléments constitutifs de l'identité uruguayenne, dont deux sont marqués par la culture *afro* : le tango, issu des « traditions musicales des noirs africains », et le carnaval, caractérisé par ses « rythmes et expressions folkloriques africaines ». Rajoutons que les images qui illustrent la page du Ministère du Tourisme consacrée aux traditions du Carnaval font appel à quatre images de Noirs : un Noir en train d'accorder (« *templar* ») son tambour, une « comparse de noirs » pendant le défilé des *Llamadas*, une danseuse vedette et, enfin, un visage d'homme blanc... portant un masque noir (pour illustrer le « Musée du Carnaval »).¹⁵

Les quelques exemples extraits du monde sportif ou de la culture dite *populaire*, ne doivent pas cacher la présence d'un faisceau d'éléments convergents qui montrent que derrière la société égalitaire tant vantée par les Uruguayens, il y a des injustices flagrantes, et des populations comme les afro-descendants font partie indubitablement des couches les plus démunies. Les indicateurs dont on dispose (peu nombreux au demeurant) sont clairs : les afro-

¹⁰ Dans les années 80, le Club Atlético Peñarol fera venir deux joueurs sud-africains (« Shaka » et « Ace »), ainsi que le Ghanéen John Yawson ; il s'agissait surtout d'une opération commerciale pour attirer du public aux stades s'appuyant sur le côté « exotique » de ces Africains.

¹¹ Le « candombe », est un style musical marqué par un rythme** et l'utilisation de trois tambours ayant des tailles et des sonorités différentes (du plus aigu au plus grave : « Chico », « Repique » et « Piano »). Il a été déclaré « Patrimoine culturel immatériel de l'Humanité » par l'UNESCO en 2009.

¹² Nom artistique de Lida Melba Benavídez Tabárez (1924-2006).

¹³ Voir FERREIRA, Luis. *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998). Una versión Posible*. (ediciones Etnicas- Mundo Afro. 2003. ISBN: 9974-7764-1-4).

En ligne , <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/movneg.rtf> (page consultée le 15/09/2012).

¹⁴ Cette unité est dirigée par Beatriz Santos Arrascaeta, journaliste, chanteuse et écrivaine (auteur notamment de l'essai *África en el Río de la Plata* (1995) en collaboration avec l'Argentine Nené Lorriaga, ainsi que d'*Historias de Exclusión: Afro descendientes en el Uruguay* en collaboration avec Teresa Porzecanski (2006).

¹⁵ <http://www.turismo.gub.uy/cultural/cultura>. (consulté le 20 août 2011).

descendants sont plus touchés par la pauvreté et le chômage, ils ont globalement un niveau d'éducation plus bas, les taux de natalité et de mortalité sont chez eux plus importants, etc. Cela n'autorise pas forcément à parler de racisme ou de discrimination, mais il semblerait que la société uruguayenne continue de porter sur les afro-descendants un regard où se mêlent la méfiance, l'inquiétude, le mépris, voire une certaine condescendance. La présence de ces préjugés qui agissent de façon sournoise, larvée, s'exprime parfois plus directement dans certains domaines de la culture populaire. Tel est le cas du football ; il suffit d'être dans une tribune pour entendre, lorsqu'un joueur noir commet une maladresse, des invectives comme « sale nègre » (« negro de mierda »), « noir abruti » (« negro bruto »), « noir voyou » (« negro ordinario »), ou encore « negro, te salió la raza » (« ta sale race a pris le dessus ») ; cette dernière invective humoristique est lancée lorsqu'un joueur noir commet une gaffe, rate une occasion facile, etc. ; elle fait de la condition de noir une sorte d'essence qui se manifeste parfois spontanément, au détriment de la personne. C'est comme si sa condition ancestrale (d'esclave, de fainéant, d'homme-singe, etc.) refaisait surface, soulignant par là que le noir reste toujours du côté de la *barbarie*, du *sauvage*.

Dans un des « clásicos » du Cône Sud, Uruguay-Brésil, on a pu entendre assez souvent cette rengaine à la fois raciste et homophobe chantée en chœur par les supporters : « *Ya todos saben que Brasil está de luto/ son todos negros/ son todos putos.* » (« Tout le monde sait que le Brésil est en deuil/ ils sont tous noirs/ et tous pédés. »).

La langue parlée est riche en mots et expressions péjoratives vis-à-vis des Noirs : « negro barato » (littéralement : « noir pas cher, de peu de valeur » : l'expression désigne une personne d'extraction sociale basse, surtout si sa couleur de peau est un peu foncée) ; « negro catinga » (insulte destinée à un Noir)¹⁶ ; « pardo » ou « pardejón », « grone » (inversion syllabique de « negro », employée aussi péjorativement) ; « groncho » (dérivé de « grone » : terme qui qualifie une personne à l'allure désagréable ou au comportement grossier, d'où « gronchada » : action qui reflète un mauvais goût ou un manque d'éducation et « gronchaje » : ensemble de personne de mauvais goût et manières peu raffinées¹⁷).

Aucune des expressions associées au mot « negro » en Uruguay et retenues par l'Académie Nationale des Lettres¹⁸ n'est valorisante : « como quien peina negro » (« comme celui qui peigne un noir » : chose difficile à faire), « costar un negro con pito y todo » (approximativement : « valoir ce que vaut un noir bien équipé », c'est-à-dire « coûter excessivement cher »), « hacer cosas de negro » (ou : « de negro chico », ou « de negro después del mediodía ») : faire quelque chose de façon erronée... Parfois ces expressions ou dictons renvoient à des stéréotypes concernant les Noirs, notamment leurs débordements sexuels : « caliente como negro en baile » (« chaud comme un Noir dans un bal ») : très excité. Ou à leur violence innée, à leur sauvagerie : « uno atrás del otro, como trompadas de negro » (« les uns derrière les autres, comme des coups de poing d'un noir » : réitération maladroitement de quelque chose).¹⁹

¹⁶ « Catinga » désigne en Uruguay l'odeur forte et désagréable dégagée par certaines personnes lorsqu'elles transpirent, la saveur forte de certaines viandes (comme l'agneau ou certains gibiers) ainsi que l'odeur dégagée par les Noirs.

¹⁷ Pour tous ces termes : KÜHL DE MONDES, Ursula, *Nuevo diccionario de americanismos (Uruguayismos)*, Haensch & Werner, Tome III, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1993.

¹⁸ Cf. ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS, *Mil dichos, refranes, locuciones y frases del español del Uruguay*, Montevideo, Academia Nacional de Letras/ Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

¹⁹ Pour ne pas être entièrement injuste, il faut signaler que « negro » ou « negra » est aussi un terme très courant et affectif pour désigner son compagnon, son mari ou sa femme (« te presento a mi negra » ; « ¿Cómo andás

On pourrait ajouter à ce florilège l'expression « ¿quién le dijo mulato para que se encrespe ? » (« qui vous a traité de mulâtre pour que vous vous énervez ainsi ? »), phrase avec laquelle on dit à quelqu'un qui se sent offensé qu'on n'a pas eu l'intention de le blesser ; l'expression laisse entendre qu'être traité de « mulâtre » peut être considéré comme une offense ; qui plus est, elle raille les mulâtres du fait de leur chevelure bouclée, puisque l'expression joue avec la polysémie du verbe « encrespase » : « s'énerver » mais aussi, littéralement, « (re)devenir crépu »).

Les afro-descendants donc, qui représentent aujourd'hui presque un dixième de la population²⁰, malgré leur riche patrimoine culturel et social, continuent de traîner les stigmates de la pauvreté (5% des afro-uruguayens sont indigents, et la moitié sont pauvres) et à être perçus de façon globalement dévalorisante.

Portraits littéraires

Il ne s'agit pas pour nous de faire ici un recensement exhaustif de la littérature faite par et sur les Noirs ou les afro-descendants. Cette littérature est riche et variée et de nombreux études existent déjà (notamment sur la poésie). Quelques exemples tirés d'auteurs n'appartenant pas (ou ne revendiquant pas) leur appartenance à la *communauté afro-uruguayenne* nous serviront de jalons pour mettre en avant quelques constantes mais aussi des évolutions dans la représentation des afro-descendants.

Pauvreté, misère morale et compassion : les Noirs dans les campagnes reculées

En 1936, Santiago Dossetti (1902-1981) publie « son premier et seul ouvrage : *Los Molles* ». ²¹ Ce recueil de nouvelles s'inscrit dans une littérature régionaliste fortement ancrée dans les « terroirs » (le *nativismo*), qui peut prendre (c'est le cas ici) une coloration contestataire de dénonciation sociale.

Dans ces nouvelles, se côtoient trois espaces : la grande propriété éponyme, les fermes des immigrants italiens et enfin les « rancheríos » (hameaux, baraquements) où s'entassent les Noirs, à la lisière de la grande propriété. Les Noirs sont au cœur de la plupart de ces nouvelles et sont victimes de toutes sortes d'abus : marginalisés spatialement dans ces habitations insalubres, précarisés (sans contrat, ils sont embauchés en fonction du *bon vouloir* du patron), jugés inaptes à accomplir de nombreuses tâches, sans accès à l'éducation, faibles physiquement voire intellectuellement... Ils sont qui plus est perçus par une partie des « blancs » (les *peones* : travailleurs ruraux), comme des bons à rien, voire comme des êtres dont il faut se méfier n'étant pas de *vrais chrétiens* puisqu'ils sont soupçonnés de pratiquer des cultes syncrétiques. En règle générale ils n'ont pas de nom de famille ; et quand ils en ont un, c'est systématiquement « Rodríguez », du nom du propriétaire des terres où ils vivent. On les appelle par leur prénom ou, plus souvent, par des surnoms. Ainsi, le « negro María » est surnommé « Bandera » (*Drapeau*) par les péons du fait de sa lèvre difforme qui fait dire à l'un d'eux que « la bouche de ce noir est comme le drapeau du commissariat : elle a des

negro ? »), et que le nom peut être accompagné aussi de quelques qualificatifs valorisants (comme « negro lindo », « negro guapo », etc.).

²⁰ Le recensement de 2006 montre que le 9,1% de la population uruguayenne reconnaît avoir des ascendants « noirs » ou « afro » (279.429 personnes), d'après l'Institut National de Statistiques.

²¹ BENAVIDEZ, Washington, Préface, in DOSSETTI, Santiago, *Los Molles*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981, p. 5.

couleurs et elle bouge. » (« *la boca d'este negro es una bandera e'comisaría... Tiene colores y se mueve.* » (Dossetti, 1981, 57). La blague, fêtée par tous, va coller à la peau du personnage comme le rappelle le narrateur : « on fêta la trouvaille brutale, et on lui colla ce surnom au noir » (« *Le festejaron la ocurrencia brutal, y le hincaron el mote al negro.* ») (57).

La violence se déchaîne sur ces Noirs très facilement, et ce, dès l'enfance. Elle est presque routinière : « Les jeunes Noirs [étaient] habitués aux claques des péons et aux coups des domestiques. » (« *Los negritos [estaban] acostumbrados a los chirlazos de la peonada y a los coscorriones de las sirvientas* ») (48).

Ou : « Les péons ne se trompaient jamais en mettant un surnom ou un donnant un coup de fouet aux pieds nus des enfants noirs. » (« *Los peones nunca erraban ni el nombrete ni el chirlazo a las patas desnudas de los negritos* ») (20).

Margarito, connu par tous par son sobriquet de « Sobeo » (22) est lui aussi victime de cette violence : enfant, il servait le maté dans la *estancia*²³, et malencontreusement avait fait tomber la boisson sur le poncho clair du fils du patron ; mal lui en avait pris, car celui-ci avait réagi avec une telle violence que le jeune homme, d'abord au bord de la mort, se retrouve –dans la plus grande indifférence générale - handicapé à vie (24).

La violence agit donc comme une punition (souvent démesurée), voire comme acte purement gratuit : les Noirs sont parfois les souffre-douleur des autres, comme le petit Nieves, qui gardait une brûlure mal cicatrisée sur une jambe : la cause ? Les péons l'avaient réveillé une fois avec une braise incandescente, car il s'était endormi sur les peaux de moutons (« *Cosas de los peones, que una mañana que el negrito se pegó a los cueros de oveja, lo despertaron con un tizón encendido.* ») (42).

Le même Nieves²⁴ est accusé injustement par le patron de la *estancia* des forfaits dont d'autres enfants sont responsables, forfaits qu'il tente d'ailleurs en vain d'éviter ; il sera violemment puni par Don Gregorio sous le regard silencieux de tous les enfants (y compris le narrateur), qui savent qu'il n'y est pour rien, son seul péché étant celui d'être « l'oiseau noir de la volée » (« *el pájaro negro de la bandada* ») (44-45).

Dans cette propriété, le destin des Noirs semble tout tracé : les plus résistants sont choisis par le patron dès l'enfance afin d'y travailler²⁵ ; les femmes travaillent aussi tant qu'elles en ont la force, et si elles sont jeunes, attirent les gens de passage (58). C'est la dernière étape de cette dépendance : se reproduire par « fatalité » ou par « instinct », de sorte qu'elles continuent à « semer des enfants » destinés à leur tour « à la misère et à l'asservissement » (42).

Se dégage de ces nouvelles un sentiment de pitié et de révolte face aux injustices et au déni d'humanité, révolte qui s'incarne parfois en un personnage qui devient héros malgré lui, comme Nieves ; celui-ci ne veut pas aller à la chapelle réhabilitée par une patronne bigote (*doña Mariquita*) qui veut sauver l'âme de tous les Noirs des *Molles*. Un autre Noir rapporte à la patronne que « Nieve (sic) dit que tout ceci [les prières, la pénitence...] c'est du pipeau ». Doña Mariquita tente alors de fouetter Nieves et celui-ci la tue au cœur même de l'Eglise à coups de couteau, détruisant par la suite dans un geste sacrilège « quelques figures » de l'autel

²² Surnom péjoratif qui animalise le Noir, puisqu'il est tiré de son aspect dégingandé et de sa maigreur, et qui renvoie au verbe « sobar » = fatiguer un cheval.

²³ La *estancia* est la maison du propriétaire terrien.

²⁴ Dont le nom (littéralement : « Neiges ») semble relever de l'antiphrase, et le lecteur ne sait pas s'il s'agit encore d'un sobriquet moqueur ou d'un véritable prénom résultat de l'ignorance des parents.

²⁵ « Eh, négresse ! Celui-là, tu me le gardes... » (« Che, negra. Este va a ser para mí... ») dit le patron à une de ses employées, et ces mots suffisent (*ibid.* p. 41).

(77). Cependant, cet acte de révolte qui ouvre une parenthèse d'espoir chez les Noirs, reste sans véritable suite ; si quelques-uns espèrent que Nieves, qui s'est enfui vers le Brésil proche, ne soit pas rattrapé par la police, il n'en sera rien : le lendemain, les Noirs apprennent cette triste nouvelle qui tue dans l'œuf ce soulèvement (le narrateur évoque « les étincelles mortes de la révolte » (82-83).

Prophétisme : l'annonce de l'écroulement d'un système

Un jalon dans la représentation des Noirs est constitué par la publication en 1953 de la nouvelle « El derrumbamiento » (« L'écroulement »)²⁶ d'Armonía Somers (1914-1994). L'histoire a pour protagoniste Tristan, un Noir poursuivi par la police après avoir tué un blanc. Tristan vient chercher refuge dans une vieille bâtisse en ruines où vont s'abriter, moyennant quelques sous, ceux qui n'ont nul endroit où passer la nuit. Affaibli, il s'installe dans une espèce de dortoir où des hommes sont couchés à même le sol, serrés les uns contre les autres. Trempé par la pluie, fiévreux, il s'étend tout nu sur le sol irrégulier et humide, dans le creux que lui laissent les corps de deux hommes déjà endormis. Face à lui, une figure en cire de sa protectrice, la Vierge Marie. Cette figurine va non seulement parler au moribond, mais elle va s'incarner : elle va lui demander de la libérer de son apparence de cire, de la toucher, de la déshabiller. Ce que Tristan va faire non sans résistance, surtout lorsque la Vierge lui demande de la caresser, et de caresser même son sexe. Une fois ces gestes accomplis, Tristan meurt au moment où la police fait violemment irruption dans la maison ; mais la Vierge est partie et la maison n'étant plus protégée, elle va s'écrouler sur ceux qui se trouvent à l'intérieur.

Ce récit a eu une réputation sulfureuse, car il était transgresseur à plusieurs égards : c'est d'abord un texte écrit par une femme qui traite d'érotisme avec une grande liberté de parole, revendiquant une liberté sexuelle très inhabituelle dans l'Uruguay des années 50²⁷ ; il donne de la voix à un personnage *a priori* répréhensible et marginal (un Noir pauvre qui a tué un blanc) sans émettre aucun jugement de valeur, sans aucune condamnation ; qui plus est, il met en scène la Vierge Marie elle-même en train de « provoquer » sexuellement cet homme, et délivre un discours passablement blasphématoire, avec une Vierge qui embrasse la main du Noir « comme aucune femme ne l'avait jamais embrassé » (Somers, 1953, 22).

Il nous importe ici de comprendre le pourquoi de ce choix d'un protagoniste noir. La religiosité (qui était et reste très importante chez les afro-descendants) pourrait fournir une première explication. Car les choix narratifs ne permettent pas au lecteur de savoir si ce qu'il lit rend compte des visions du moribond ou s'il s'agit d'un miracle. L'ambiguïté propre au fantastique plane sur ce récit jusqu'à son dénouement, car l'écroulement de la maison (certes, en ruines) est attribuée à la Vierge pour épargner à Tristan des châtements infligés par la police.

Ainsi, la démolition de cette vieille bâtisse prend une dimension métaphorique, c'est « un monde qui se désintègre » (28) : monde basé sur les préjugés et les discriminations dont sont

²⁶ SOMERS, Armonía, « El derrumbamiento » in *La rebelión de la flor* (Antología personal), Montevideo, Linardi y Risso, 1988, pp. 13-47 (1^{re} édition : 1953).

²⁷ Cf. MARKARIAN, Vania, « Al ritmo del reloj : adolescentes uruguayos de los años 50 », in BARRAN, José Pedro, Gerardo CAETANO et Teresa PORZECANSKI (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay* (Tomo 3: *Individuo y soledades. 1920-1990*), Montevideo, Taurus, 2004 (1^{re} éd. : 1997), p. 238-265.

victimes les femmes (machisme, culte de la virginité, déni du plaisir), mais aussi les Noirs²⁸. En libérant la Vierge, en lui rendant sa nature de femme (« Tu ne sais pas tout à fait ce que tu as fait : tu as fondu une vierge », 26), Tristan transgresse l'ordre établi, prend son destin en main et commence à devenir un véritable Homme.

Jusqu'à-là Tristan avait été méprisé par tous, il avait lui-même intégré sa condition d'être « inférieur », de pauvre noir » ayant tué « cette brute de blanc » (15). Alors que le patron de cet hôtel minable et malfamé le traite avec un mépris constant : « *Vamos, rápido, negro pelmazo* » (18), ou « *negro inorante* » (sic) (19), ou encore « *negro bruto* » (« sale brute de nègre ») (28) et « fils de chienne » (28), ce mépris ne produit d'autre réponse chez Tristán que la soumission et l'humilité : il appelle cet homme « *Patrón* » ou « *patroncito* » (17-19), s'adresse toujours à lui « humblement », se courbant même (18), comme si tous ces qualificatifs étaient *normaux*.

Mais le point de vue de la voix narrative est tout autre : il nous découvre un corps magnifique malgré la fatigue et la maladie : de par sa taille (« *su metro noventa de altura* », 18), de par ses yeux (« *las linternas potentes de sus grandes ojos* », 16), de par sa silhouette (« *el cuerpo (...) acusa líneas armónicas y perfectas de negro* », 16). Cela fait de lui une « sculpture » vivante (16). Un corps qui, même moribond et sous la pluie battante, se déplace avec une certaine lenteur non dépourvue de grâce (16). C'est face à ce corps nu que la Vierge va s'agenouiller ; c'est sa main (*arme du crime*) qu'elle va embrasser « comme aucune femme ne l'avait jamais fait » (22).

Le texte produit ainsi un renversement total : la Vierge absout Tristan et fait de lui une sorte de réincarnation du Christ ; son crime se trouve en quelque sorte justifié par la Vierge (elle reprend même les mots et la pensée de Tristan : « *tú mataste a aquel bruto* », 27). La Vierge rappelle à Tristan qu'« ils m'ont tué mon fils. Et ils le tueraient encore une fois s'il revenait » (« *Ellos me mataron al hijo. Me lo matarían de nuevo si él volviera.* », 22).

Ne pouvant plus empêcher la mort de Tristan, ne pouvant pas non plus l'emmener avec elle dans sa fuite, la Vierge décide de lui éviter la souffrance en faisant « la seule chose que je peux faire pour toi, empêcher qu'ils se saisissent de toi vivant. » (*ibid.*, p. 27).

Ainsi, à la fin de ce récit, ce Noir qui, dans sa tête, était encore quasiment un esclave, accomplit successivement deux gestes libérateurs : il tue d'abord ce « méchant blanc » qui, à n'en pas douter, l'humiliait et le traitait avec violence, et d'autre part libère la femme du joug de l'exploitation masculine. Bel hommage d'Armonía Somers à ces *damnés de la terre*.

Femme ET noire : une condition brûlante

*J'étais une braise*²⁹ est le dernier roman de Roberto Echavarren (Montevideo, 1944). Poète, essayiste, universitaire et romancier, Echavarren a introduit un souffle nouveau et des thématiques nouvelles dans la littérature uruguayenne. Il a introduit notamment « la façon de dire le monde des intra-cultures urbaines de la fin de siècle, du pop, du rock, du *glam*, héritières de la révolution sexuelle et culturelle représentée par le *flower power* et mai 68 »³⁰. L'homo-érotisme est très présent dans ses textes, que ce soit dans *Ave Roc* (biographie

²⁸ Cf. DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, Collection Philosophies, 2008.

²⁹ ECHAVARREN, Roberto, *Yo era una brasa*, Buenos Aires, HUM, 2009.

³⁰ DELBENE, Lucía, « Casino Atlántico: de sastrero de sí. Poesía y Poéticas de finales de Siglo (I) », in *Henciclopedia*, en ligne, www.henciclopedia.org.uy/autores/DelbeneLucia/EchavarrenCasinoAtlantico1.htm (page consultée le 20/03/2013), nous traduisons.

romancée de Jim Morrison), ou dans *Julián el diablo en el pelo*. Dans *Yo era una brasa*, il reprend le genre de la biographie fictionnalisée, car son protagoniste s'inspire de la chanteuse uruguayenne noire Lágrima Ríos. Le texte ne se présente pas directement comme une biographie, et le nom de la chanteuse n'apparaît que dans la dédicace initiale : « *A Lágrima Ríos /chanteuse noire de l'Uruguay/ (1924-2006)/ in memoriam* » mais les coïncidences biographiques sont nombreuses. Le texte est construit à partir d'une série de tableaux qui ne suivent pas un ordre chronologique, et dont la fragmentation et le chaos pourraient rendre compte de la mémoire d'un personnage qui a longuement vécu. Dans cette mémoire, le fait que la protagoniste soit femme ET noire la situe doublement dans ces marges qu'Echavarren aime tant explorer, et à partir desquelles il regarde le monde.

La voix qui émerge de ce récit n'est pas toujours vraisemblable (notamment car elle parle du corps et de la sexualité avec une liberté qui n'était pas à l'ordre du jour à l'époque de la chanteuse), mais le roman réussit à brosser un tableau de la discrimination en Uruguay telle qu'une femme noire, d'origine très modeste, née dans le Nord du pays, pouvait la vivre : c'est le racisme ordinaire manifesté dès l'enfance (lorsque ces camarades d'école se moquaient d'elle en disant « T'as vu comme l'ardoise aime la craie ? » (« *Mirá como al pizarrón le gusta la tiza.* » (Echavarren, 2009, 11). Racisme vécu dès la jeunesse, lorsqu'un grand propriétaire enlève la jeune protagoniste à sa mère afin de l'avoir près de lui dans sa grande propriété (32-33), ou lorsqu'elle évoque comment la bourgeoisie aimait avoir des femmes de ménage noires en uniforme (35).

Racisme vécu aussi dans ses débuts comme chanteuse, lorsqu'on lui interdit d'entrer dans la « Centre des Galiciens » où on l'avait pourtant embauchée pour animer une festivité en ignorant qu'elle était noire (64).

Ce racisme du passé n'est pas absent des époques les plus récentes : un autre épisode évoque la visite de la protagoniste à l'Ambassade de l'Uruguay en Allemagne pendant une tournée, et rapporte comment l'Ambassadeur a insisté pour qu'elle rentre par la porte de la cuisine³¹ (75). Ce dernier épisode permet à Echavarren de tourner en dérision le mythe de l'Uruguay « blanc », du « paradis caucasien », du pays « blanc européen », de l'« îlot » blanc (75) sur le continent américain, une vision persistante que la protagoniste juge digne de l'Afrique du Sud à l'époque de l'apartheid.

En rappelant le *génocide fondateur* de la Nation uruguayenne commis sur des Amérindiens et la chape de plomb pesant sur les afro-descendants, la voix narrative rappelle que les Indiens ont beau être morts, « nous [les Noirs] sommes là, en pleine forme ». (« *vivitos y coleando* », 75)

Le début du roman est significatif à ce propos, car avant l'apparition de la protagoniste dans la troisième « vignette », deux courts textes fonctionnent comme un préambule : le premier s'appelle tout simplement « África » et raconte une anecdote de jeunes guerriers Massai ; le suivant s'appelle « La Banda » et raconte la découverte et exploration du territoire à partir du XVII^e siècle. Ce titre renvoie à la dénomination du territoire de l'actuel Uruguay à l'époque coloniale (la « Banda Oriental », c'est-à-dire « Bande Orientale » du fleuve Uruguay, appelée ainsi du fait de sa forme allongée et de sa situation géographique). Mais, tout comme en français, « Banda » connote la musique, étroitement associée aux afro-uruguayens.

³¹ Ceci renvoie à un épisode vécu par Lágrima Ríos en 1998, qui a été raconté par la chanteuse elle-même. Les noms ont été changés dans le roman.

Ces deux textes liminaires resituent le territoire dans un processus historique qui ne se résume pas à l'arrivée des colonisateurs (Espagnols et Portugais) et qui intègre la part de l'Afrique et du monde amérindien dans la constitution de la nouvelle nation et de son identité, ce qui renvoie à la phrase de Gustavo Verdesio que nous avons mise en exergue ainsi qu'aux travaux de plusieurs historiens, anthropologues, musicologues, comme Daniel Vidart, Lauro Ayestarán et d'autres.

Ce roman plaide ainsi pour le dépassement d'un regard biaisé, réducteur, excluant tout un pan de l'héritage culturel et de la culture vivante du pays. Il prolonge à la fois les dénonciations d'un Santiago Dossetti dans les années 30, tout en renouant avec le regard visionnaire et démythificateur d'une Armonia Somers.

Conclusion

Tous le monde connaît cette blague qui dit que « Les Mexicains descendent des Aztèques, les Péruviens des Incas et les Argentins... des bateaux » (pour signifier que l'Argentine serait exclusivement un pays d'immigration). On pourrait aisément remplacer « Argentins » par « Uruguayens » pour rendre compte de cette auto-perception. Mais pour rétablir la vérité, il faudrait dire que ce bateau n'est pas seulement celui qui a ramené des Espagnols depuis le XVI^e et XVII^e siècles, puis, à partir des dernières décennies du XIX^e siècle des Galiciens, des Basques, des Andalous, des Génois, des Napolitains, des Suisses, des Allemands, des Turcs, des Arméniens, etc. Il faudrait aussi prendre en compte ces bateaux négriers qui ont accosté sur les rives du Plata ou sur la côte atlantique brésilienne et qui ont contribué durablement à la construction de l'identité et de la culture uruguayennes.

Bibliographie

ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS, *Mil dichos, refranes, locuciones y frases del español del Uruguay*, Montevideo, Academia Nacional de Letras/ Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

Constitución de la República in <http://www.parlamento.gub.uy/Constituciones/Const830.htm> (page consultée le 19/2/2013).

DELBENE, Lucía, « Casino Atlántico: de sastre de sí. Poesía y Poéticas de finales de Siglo (I) », in *Henciclopedia*, en ligne, www.henciclopedia.org.uy/autores/DelbeneLucia/EchavarrenCasinoAtlantico1.htm (page consultée le 20/03/2013)

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, Collection Philosophies, 2008.

DOSSETTI, Santiago, *Los Molles*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981 (1^e édition : 1936).

ECHAVARREN, Roberto, *Yo era una brasa*, Buenos Aires, HUM, 2009.

FERREIRA, Luis. *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998). Una versión Posible*. (ediciones Etnicas - Mundo Afro. 2003. ISBN: 9974-7764-1-4). En ligne, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/movneg.rtf> (page consultée le 15/09/2012).

GILLES, Albert, *L'Uruguay. Pays heureux* (Préface d'André Maurois de l'Académie Française et Président du Comité France-Amérique), Paris, Nouvelles éditions latines, 1952.

KÜHL DE MONDES, Ursula, *Nuevo diccionario de americanismos (Uruguayismos)*, Haensch & Werner, Tome III, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1993

MARKARIAN, Vania, « Al ritmo del reloj : adolescentes uruguayos de los años 50 », in BARRAN, José Pedro,, Gerardo CAETANO et Teresa PORZECANSKI (dir.), *Historias de la vida privada en el Uuguay* (Tomo 3: *Individuo y soledades. 1920-1990*), Montevideo, Taurus, 2004 (1e. éd. : 1997), pp.238-265.

MINISTERIO DE TURISMO DEL URUGUAY (Page web), <http://www.turismo.gub.uy/cultural/cultura>. (consulté le 20 août 2011)

MORALES, Franklin, *Capítulo Oriental, La historia de la literatura uruguaya*, n°42, Montevideo, CEDAL, 1969.

En ligne : http://www.periodicas.edu.uy/Capitulo_Oriental/pdfs/Capitulo_Oriental_42.pdf (page consultée le 20/02/2013).

NIN Y SILVA, Celedonio, *La República Oriental del Uruguay en su primer centenario, 1830-1930* (cité in SCURO SOMMA, Lucía (coord.), *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*, Uruguay, PNUD, 2008.

En ligne, <http://www.ine.gub.uy/biblioteca/Afrodescendientes.pdf> (page consultée le 12 février 2013).

PARRA DEL RIEGO, Juan, *Poesía* (Préface d'Esther de Cáceres), Montevideo, Biblioteca de cultura uruguaya, 1943, pp.177-179.

RAMA, Carlos María, *Sociología del Uruguay*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

SCURO SOMMA, Lucía (coord.), *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*, Uruguay, PNUD, 2008.

En ligne, <http://www.ine.gub.uy/biblioteca/Afrodescendientes.pdf> (page consultée le 12 février 2013).

SOMERS, Armonía, « El derrumbamiento » in *La rebelión de la flor* (Antología personal), Montevideo, Linardi y Risso, 1988, pp. 13-47 (1^e édition : 1953).

Notice biographique :

Raúl Caplán (Montevideo, 1962) est Maître de Conférences à l'Université d'Angers et spécialiste de littérature hispano-américaine contemporaine. Parmi ses publications récentes, on peut citer :

- « Injection létale pour un pays sous perfusion : *Veneno* de Hugo Fontana » in *Les langues néo-latines*, 106^e année, n° 362, juillet-septembre 2012, pp. 67-85.
- Présentation, étude et bibliographie de *Télécomédie* de Leo Maslíah, (pièce traduite par P-J. Lombard Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg (coll. HAMARTIA), 2012.
- « Les mots de la défaite et la fête des mots : *Visages étranges* de Rafael Courtoisie » in Michel Feith et Pilar Martínez-Vasseur (coord.), *Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus : Réécritures et révisions*, CRINI, Nantes, 2012, pp.135-150.
- « Le pouvoir en dérision/ le pouvoir de la dérision : *Le dernier dictateur et la première dame* (2006) de Leo Maslíah » (en collaboration avec Erich Fisbach), in *Le texte dramatique 1968-2008*, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2012.
- avec Erich Fisbach : « *Violencia policial, violencia política en la narrativa de Ernesto Mallo* », in *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Río de la Plata depuis les années 1960* (Bordeaux, AMERIBER, 2012).
- « Sortir de prison (notes sur la littérature uruguayenne post-carcérale) », in *Récits de prison et d'enfermement*, Université d'Angers, 2012.
- « Anatomie (et autopsie) de la famille dans deux romans uruguayens récents », in *Les langues néo-latines*, n° 356, janvier-mars 2011, pp.25-43.
- « *El olvido está lleno de olvido* », *Amerika* [En ligne], Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1, mis en ligne le 21 juin 2010, Consulté le 01 juillet 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1162>
- « *Cuerpos en perspectiva : encarnaciones de lo político en la narrativa de Fernando Aínsa de los sesenta* », in C. Chantraine-Braillon, Norah Giraldi Dei Cas et Fatiha Idmhand (coord.), *Fernando Aínsa : el escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2010.