

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE**

ÉCOLE DOCTORALE 122 - EUROPE LATINE AMÉRIQUE LATINE

Centre des Recherches sur les Pays Lusophones – CREPAL

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**Resumé en Français de la Thèse de Doctorat en :**

Études du Monde lusophone

Literatura Brasileira

**Maria Clara BRAGA MACHADO CAMPELLO**

**RESUMÉ :**

**Mon chagrin ton chant : Correspondances possibles entre les  
œuvres de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega**

Thèse dirigée par :

Paulo TEIXEIRA IUMATTI (Université Sorbonne Nouvelle)

Regina DALCASTAGNÈ (Universidade de Brasília)

**Jury :**

Professor Doutor Paulo TEIXEIRA IUMATTI, Université Sorbonne Nouvelle

Professora Doutora Regina DALCASTAGNÈ, Universidade de Brasília

Professora Doutora Rita GODET, Université Rennes 2

Professora Doutora Simone SCHMIDT, Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Doutora Lígia FONSECA FERREIRA, Universidade Federal de São Paulo

Professora Doutora Emanuelle OLIVEIRA-MONTE, Vanderbilt University

## Resumo:

Esta tese dedica-se ao estudo das narrativas autobiográficas das escritoras Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega. Analiso os livros *Quarto de Despejo* (1960) e *Diário de Bitita* (1986) de Carolina Maria de Jesus, bem como *Le temps des madras* (1966) e *Lettres à une noire* (1978) de Françoise Ega. O objetivo é observar criticamente as correspondências literárias entre as obras das duas escritoras a partir de aspectos presentes desde os paratextos das obras, como questões de edição e publicação, à luz de teorias sobre o campo literário, bem como analiso os elementos narrativos: *incipit*, tempo, espaços, personagens e temas, além de abordar a construção de identidades narrativas que revelam trânsitos diaspóricos. O que interessa, neste trabalho, é saber como as obras questionam questões de autoria em relação aos campos literários, bem como dialogam com as tradições literárias. Busco também compreender como as condições das autoras - mulheres trabalhadoras, mães e negras - interferem na produção literária, desde a seleção dos temas abordados, passando pela reconstrução de épocas que recuperam e reatualizam experiências traumáticas, pela criação de espaços que denunciam os fracassos de projetos democráticos no Brasil, na França e na Martinica, ao mesmo tempo em que apresentam formas resilientes e criativas de ocupar o campo e a cidade. Todas essas questões são colocadas em perspectiva comparativa a fim de identificar as semelhanças e diferenças entre as obras, as autoras, narradoras e suas realidades. Para subsidiar toda a análise, travo uma discussão sobre os gêneros literários pelos quais as obras transitam, bem como sobre a questão da autoria, que permite traçar horizontes de leitura e nortear as investigações apresentadas nesta tese. Além disso, a observação atenta dos elementos internos da construção narrativa destacados acima atrela-se a questões de gênero, raça e classe, vinculando a construção literária ao seu tempo histórico. Esta tese tanto analisa o objeto literário, em seus aspectos estéticos e poéticos, quanto propõe interpretações da realidade que dele emergem. A pesquisa se debruça ainda sobre como a narrativa literária produzida por Carolina Maria de Jesus no Brasil e a de Françoise Ega, martinicana na França, autoras fora do padrão de classe média masculina branca, conferem corpo e voz literária aos efeitos do empreendimento colonial na contemporaneidade, disputando espaços com outras narrativas de interpretação do Brasil, da Martinica e da França, lugares em que as autoras-narradoras se inserem, revelando afinidades ancoradas na experiência diaspórica.

**Palavras-chave:** *literatura brasileira, literatura caribenha, autobiografia, diáspora africana, Carolina Maria de Jesus, Françoise Ega.*

## Résumé :

Cette thèse se consacre à l'étude des récits autobiographiques des écrivaines Carolina Maria de Jesus et Françoise Ega. J'analyse les livres *Quarto de Despejo* (1960) et *Diário de Bitita* (1986) de Carolina Maria de Jesus, ainsi que *Le temps des madras* (1966) et *Lettres à une noire* (1978) de Françoise Ega. L'objectif est d'analyser les correspondances littéraires entre les œuvres de Jésus et d'Ega à partir d'aspects présents dans les paratextes des récits, tels que les questions d'édition et de publication, à la lumière des théories sur le champ littéraire, ainsi que d'explorer des éléments narratifs structurants (*incipit*, temps, espaces, personnages, thèmes), en plus d'aborder la construction d'identités narratives qui révèlent plusieurs transits diasporiques. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment les œuvres interrogent les questions de l'auteur en relation avec les champs littéraires, ainsi que comment elles dialoguent avec les traditions littéraires. Je cherche aussi à comprendre comment les conditions des auteures - femmes pauvres, mères et noires - interfèrent dans la production littéraire, depuis la sélection des thèmes abordés, en passant par la reconstruction d'époques qui récupèrent et réactualisent des expériences traumatisantes, la création d'espaces qui dénoncent les échecs des projets démocratiques du Brésil, de France et de Martinique, tout en présentant des manières résilientes et créatives d'occuper la campagne et la ville, ainsi que d'occuper le texte littéraire. Toutes ces questions sont placées dans une perspective comparative afin d'identifier les similitudes et les différences entre les œuvres, les auteures, les narratrices et leurs réalités. Pour étayer l'ensemble de l'analyse, une enquête sur les genres littéraires et la question de l'auteur permet de dessiner des horizons de lecture qui traversent les récits et guident également les investigations présentes dans cette thèse. De plus, l'observation attentive des éléments internes de la construction narrative mis en évidence ci-dessus sera liée aux questions de genre, de race et de classe, liant la construction littéraire à son temps historique. Je cherche à la fois à analyser l'objet littéraire, dans ses aspects esthétiques et poétiques, ainsi qu'à proposer des interprétations de la réalité qui s'en dégage. Cette thèse recherche également comment le récit littéraire produit par Carolina Maria de Jesus au Brésil et celui de Françoise Ega, martiniquaise en France, auteures hors norme de la classe moyenne blanche masculine, donnent corps et voix littéraires aux effets de l'entreprise coloniale à l'époque contemporaine, disputant des espaces avec d'autres récits d'interprétation du Brésil, de la Martinique et de la France, lieux dans lesquels ils s'insèrent, révélant encore des affinités fondées sur l'expérience diasporique.

**Mots-clés :** *littérature brésilienne, littérature caribéenne, autobiographie, diaspora africaine, Carolina Maria de Jesus, Françoise Ega.*

## Abstract :

This thesis investigates the autobiographical narratives of the writers Carolina Maria de Jesus and Françoise Ega. From the first, I analyze the books *Quarto de Despejo* (1960) and *Diário de Bitita* (1986). From the second, *Le temps des madras* (1966) and *Lettres a une noire* (1978). The aim is to analyze the correspondences between the works of Jesus and Ega from aspects present in the paratexts of the works, such as issues of editing and publication, in the light of theories about the literary field, as well as exploring structuring elements of the narratives (*incipit*, time, spaces, characters, themes), in addition to approaching the construction of narrative identities that reveal diasporic transits and affinities. I am interested in knowing how the works question patterns of authorship, in relation to literary fields, as well as how they dialogue with the literary tradition. I also seek to understand how the conditions of the authors - working-class women, mothers and blacks - interfere in literary production, from the selection of the themes addressed, through the reconstruction of times that recover and re-update traumatic experiences, the creation of spaces that denounce failures of democratic projects in Brazil, France and Martinique, while presenting resilient and creative ways of occupying both the countryside and the city, as well as occupying the literary text. All these questions are placed in comparative perspective in order to identify similarities and differences between works, authors, narrators and their realities. To support the entire analysis, an investigation of literary genres and the issue of authorship allows us to draw horizons of reading that cross the narratives and also guide the investigations present in this thesis. Furthermore, the careful observation of the internal elements of the narrative construction highlighted above is related to issues of gender, race and class, linking the literary construction to its historical time. I seek to analyze both the literary object, in its aesthetic and poetic aspects, as well as to offer interpretations of the reality that emerge from it. This thesis also researches how the literary narrative produced by Carolina Maria de Jesus in Brazil and that of Françoise Ega, Martinican living in France, authors outside the white male middle class standard, give literary body and voice to the effects of the colonial enterprise in contemporary times, disputing spaces with other narratives of interpretation of Brazil, Martinique and France, places in which they are inserted, still revealing kinship based on diasporic experience.

**Keywords:** *Brazilian literature, Caribbean literature, autobiography, African diaspora, Carolina Maria de Jesus, Françoise Ega.*

# Correspondance littéraire : Traversées dans le temps<sup>1</sup>

## Le bateau et les traversées dans le temps

The problem presented itself this way : to fashion a door.  
Toni Morrison, *The source of self-regard*

Conceição Evaristo raconte qu'il y a, dans les « terreiros »<sup>2</sup> brésiliens, où se pratiquent les religions d'origine africaine, « fixé ou suspendu, un petit bateau, objet souvenir de la traversée de l'émigrant contraint de quitter son territoire » (EVARISTO, 2013 : 162). Si l'on convient qu'Édouard Glissant<sup>3</sup> (2005) « place l'événement traumatique de la dispersion des Africains par la traite négrière comme le moment fondateur des peuples de la Caraïbe », comme le rappelle Evaristo, et que la traversée des Africains vers les Amériques fut de bout en bout traumatisante, on peut conclure que la mer, « le grand kalunga », naviguée par les monstrueux navires négriers, représente la déterritorialisation, la souffrance et la mort.

En même temps, l'ampleur lexicale du mot « kalunga » (ou « calunga »), d'origine bantoue, admet d'autres sens qui pointent les contrastes et les enjeux de ces traversées, mais aussi l'importance de la mer et des allégories du bateau et du voyageur, pouvant se référer à la vie, à la grandeur et à la création divines, selon le glossaire que Marcelo d'Saete nous offre dans *Cumbe* (2018). Dans cette ligne d'interprétation, Evaristo souligne également la dimension de force et de rébellion que « le grand kalunga », ainsi que l'image du bateau fixé dans les « terreiros », peuvent

---

<sup>1</sup> En ce qui concerne les citations ici présentées, les traductions en français de textes en langue étrangère ont été réalisées par moi.

<sup>2</sup> Nom donné aux terrains où se pratiquent les rites et rituels des religions d'origine africaine au Brésil.

<sup>3</sup>En 1996, Édouard Glissant publie le livre *Introduction à une poétique du divers*. Le livre rassemble des essais de Glissant. Dans le texte intitulé « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », l'auteur réfléchit sur la formation des peuples de la Caraïbe et des Amériques. Dans ce contexte, il réfléchit au rôle des îles de la Caraïbe dans l'émergence de nouveaux peuples et réalités, d'où serait parti tout le mouvement de « créolisation ». Glissant soutient que les Caraïbes ont accueilli les premiers Noirs réduits en esclavage puis les ont expédiés vers les Amériques. Pour lui, le « migrant nu », les personnes noires transportées de force depuis l'Afrique, constituait « la base de peuplement » de ces terres. Bien qu'incorporant des traditions et des influences des colonisateurs et des peuples autochtones, l'esclave africain, ayant été privé de ses relations avec ses propres peuples, familles, terres et traditions, et surtout privé de sa langue maternelle, aurait construit « quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, qui lui restaient : il a composé d'une part des langages créole et d'autres part de formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est ré-constituée à l'aide d'instruments adoptés, mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux » (GLISSANT, 1996 :17). Ainsi, des migrants noirs venus de différentes régions ont trouvé dans l'exil forcé un mortier commun pour produire quelque chose d'entièrement nouveau, une réalité créole d'une « Néo-Amérique » (GLISSANT, 1996).

prendre dans les récits contemporains, dans lesquels la « traversée se fait par mémoire » (EVARISTO, 2013 : 162).

Lorsqu'on dépasse les seuils des récits que l'on analyse ici, on accède à des mémoires d'héritières de peuples noirs qui ont résisté, d'auteurs-narratrices qui nous offrent des réélaborations de leurs vies présentes et passées à partir de la contemporanéité. Dans ces perspectives, j'essaie d'identifier les « bateaux » apposés aux portes des maisons littéraires bâties par ces femmes qui peuvent être disponibles à l'entrée de leurs récits. Ce sont des indices d'un passé diasporique commun et de possibles individualités de femmes noires qui s'annonceraient. Dans le but d'appréhender les temps qui ont émergé de leurs histoires, à travers l'analyse des textes et des contextes, j'essaie d'observer, en plus des temps, les espaces et les personnages, ainsi que les voix narratives et les thèmes qui aident à composer ces trajectoires. La métaphore des bateaux permet d'entrevoir des indices sur le lieu où se retrouvent ces auteures-narratrices lorsque le lecteur et la lectrice les croisent pour commencer ces voyages qui traversent aussi les temps passés, ceux de leurs ascendances.

J'embarque aussi avec les auteures-narratrices et on commence le voyage à travers l'*incipit*, la section initiale de chaque texte, marqueur du passage dans le « terreiro » de chacune, car c'est à partir de là que vont se fabriquer leurs cosmovisions. La perspective conceptuelle sur l'*incipit* adoptée ici est basée sur les discussions menées par Andrea Del Lungo (2015) et Toni Morrison (2019). La première s'est intéressée au thème afin de réfléchir sur les délimitations utilisées dans les œuvres d'art et leurs significations, en tenant compte des changements formels opérés surtout au cours du XX<sup>e</sup> siècle par les auteurs de romans<sup>4</sup> contemporains, à partir de différentes stratégies de questionnement des frontières entre les textes et la vie. Bien que le sujet lui ait fourni une longue analyse exprimée dans un livre entier, je n'ai pas l'intention de reprendre toute la discussion sur le concept, adopté dans ce cas comme les premières lignes du texte narratif, sans être confondu avec le paratexte, mais en interaction avec lui. Pour Del Lungo, le paratexte précède l'*incipit* et compose avec lui une « stratégie d'ouverture » (DEL LUNGO, 2015 : 42) :

---

<sup>4</sup>Même si l'auteur parle spécifiquement de romans, je comprends que de nombreuses stratégies du roman sont utilisées pour composer les textes narratifs traités dans cette thèse.

L'incipit peut être précédé d'éléments paratextuels qui offrent une série d'ouvertures successives, dans une stratégie de communication complexe [...] par ailleurs, certains de ces éléments « linguistiques » sont obligatoires, comme le titre ou le nom de l'auteur, mais le rôle indicatif joué par d'autres informations liées à la matérialité du livre - comme le format, l'édition ou la couverture - sont essentiels. On peut alors parler d'une « stratégie d'ouverture » pour indiquer la relation qui s'établit nécessairement entre les différents éléments paratextuels et l'incipit, dans laquelle les formats peuvent être extrêmement raffinés.

Ainsi, en suivant cette ligne de raisonnement et pour les besoins de cette thèse, je comprends l'*incipit* comme la section initiale du texte narratif dans laquelle le lecteur peut identifier l'émergence et le soutien des voix des auteures-narratrices, sans les confondre avec les éléments du paratexte et dans lequel le « texte prend forme, proposant de nouvelles codifications et de nouveaux modèles » (DEL LUNGO, 2015 : 45). Toni Morrison, à son tour, dans *The Fountain of Self-Esteem* (2019), consacre quelques pages à l'examen de ses propres choix littéraires pour la composition des premiers extraits de ses livres, offrant une précieuse matière de réflexion critique. Morrison nous apprend que l'*incipit* peut remplir plusieurs fonctions : situer la lectrice, l'accueillir, créer une atmosphère d'intimité ou tout le contraire : briser toute tentative d'accueil cordial, pour que la lectrice sache tout de suite qu'elle n'est pas là pour prendre son goûter. En pensant à l'introduction de la lectrice et du lecteur commun au thème de la négritude tout au long de sa carrière, Morrison s'est rendu compte que le texte d'ouverture de ses livres n'avait pas besoin d'être accueillant : « Mon choix était de démolir totalement l'entrée ». L'auteur explique qu'elle a souvent refusé de créer un « port sûr et séduisant [...] fabriquer une porte, tourner la poignée et guider le lecteur pendant quatre ou cinq pages<sup>5</sup> » (MORRISON, 2019 : 499).

L'*incipit* peut alors offrir un accueil chaleureux, ou non, mais c'est certainement un lieu de rencontre, ou de confrontation, entre lecteurs et auteures, c'est le sol qui s'offre après la porte d'entrée de la maison littéraire, d'où l'on pouvait voir auparavant juste la façade. Les premiers mots nous aident à mieux nous situer dans le terrain où nous sommes arrivés, accueillant, hostile ou indifférent, dans lequel la lectrice et le lecteur reçoivent une indication (comme un bateau fixé à la porte) sur la visite,<sup>6</sup> quelque chose qui leur permet tracer un « horizon d'attente » (JAUSS, 1978)

---

<sup>5</sup> « My preference was the demolition of the lobby altogether... the seductive safe harbor [...] to posit a door, turn its knob, and beckon for some four or five pages. » (MORRISON, 2019 : 399-400)

<sup>6</sup> Bien que Del Lungo préfère utiliser les expressions « entrée » ou « passage » au lieu de « frontière » pour aborder cette transition, je crois que « frontière » s'inscrit bien dans cette thèse, lorsqu'on traite du début de chaque texte, dans

capable d'annoncer une mer de possibles à partir du chemin de conduction, proposé en début de texte, qui peut être maintenu ou mis à jour au fil de chaque récit.

Ainsi, je commence l'analyse du corpus de textes par les éléments que chaque *incipit*<sup>7</sup> peut nous fournir pour la compréhension des récits, ajoutés aux indices offerts par le paratexte, pertinents pour comprendre le projet narratif élaboré par les auteures et également par l'équipe impliquée dans le processus d'édition et de publication des livres analysés ici. Voyons les premiers extraits dans l'ordre chronologique de publication :

**Tableau 1 - Incipits**

Titre et référence du livre	<i>incipits</i>
<i>Quarto de despejo</i>	<p>15 JUILLET 1955</p> <p>Anniversaire de ma fille Vera Eunice. J'aurais voulu lui offrir des souliers neufs. Mais l'alimentation coûte si cher qu'on ne peut pas réaliser ses désirs. Les esclaves du coût de la vie. J'ai trouvé une vieille paire des chaussures dans une poubelle. Je les ai lavées et raccommodées pour qu'elle puisse les porter<sup>8</sup> (JESUS, 1962 : 19).</p>
<i>Le temps de madras</i>	<p>Entre la bienheureuse inconscience des premiers âges et le moment où chacun raisonne, il y a un temps où le jeune être se tourne vers la vie comme une plante avide de printemps. Un temps plus ou moins ensoleillé ou peuplé de merveilleux. Le tort est d'imaginer les enfants</p>

la mesure où ils offrent des perspectives encore peu explorées par la littérature : la voix narrative auctoriale des femmes noires (qui abordent parmi leurs thèmes les difficultés du faire littéraire à partir de leurs réalités), si bien que pour le commun des lecteurs, l'*incipit* peut bien fonctionner comme une rupture plus accentuée par rapport au monde qu'elle (ou qu'il) a l'habitude de lire.

<sup>7</sup> J'ai choisi, par convention, de considérer le premier paragraphe de chaque récit comme un *incipit* – les premiers étant, à mon avis, délibérément utilisés comme introduction de chaque livre.

<sup>8</sup> « 15 DE JULHO DE 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar (JESUS, 2014 : 132-135) ».



	incapables de sentiments tumultueux et de dire, à propos de tout et de rien, qu'ils ne comprennent pas. (EGA, 1989 : 13).
--	---

### Suite Tableau 1 - Incipits

<i>Lettres à une noire</i>	Mais, oui, Carolina, les misères des pauvres du monde entier se ressemblent comme des sœurs : on te lit par curiosité, moi je ne te lirai jamais ; tout ce que tu as écrit, je le sais, et c'est si vrai que les gens les plus indifférents font un boum de tes mots. Il y a huit jours que j'ai commencé ses lignes, mes petits bougent tellement que je n'ai guère le temps de coucher sur le papier le tourbillon de mes pensées. Je suis indigné. Une fille de mon pays m'a raconté de telles choses sur sa vie chez ses patrons que j'ai juré d'en avoir le cœur net. Je gagne de l'argent et je fais le point : je suis femme de ménage depuis cinq jours, mes employeurs sont embarrassés parce que je ne suis pas fraîchement débarquée ; Je parle des Champs Élysées, de la Touraine ou de Notre-Dame de la garde avec beaucoup de facilité. Il n'est peut-être pas d'emblée m'appeler Marie ou Julie. D'ailleurs cela ne les intéresse pas : il ne m'appelle pas du tout (EGA, 1978 : 9)
<i>Journal de Bitite (2017 : 90-92)<sup>9</sup></i>	ENFANCE Les pauvres habitaient sur un terrain communal : « Le patrimoine ». Il n'y avait pas d'eau. Même si l'on creusait des puits, il fallait quand même charrier l'eau. Nous, nous habitions sur un terrain que grand-père avait acheté au maître, un professeur qui avait une école privée. Le prix du terrain fut de cinquante mil-reis. Grand-père disait qu'il ne voulait pas mourir et laisser ses enfants à la belle étoile (JESUS, 1982 : 19).

<sup>9</sup>Version e-book de l'éditeur SESI-SP.

Dans les extraits ci-dessus, on remarque l'inscription datée dans les récits qui présentent les registres d'une succession de jours et que, par souci de simplification, j'appellerai journaux dans cette section d'analyse, classification qui sera problématisée plus loin. Ce sont : *Quarto de despejo* et *Lettres à une noire*. Les dates marquent des événements : l'anniversaire de la fille de la narratrice de *Quarto de despejo* et les cinq jours de travail comme femme de ménage pour la narratrice des *Lettres*. Ainsi, l'adverbe « actuellement », utilisé dans le *Quarto de despejo*, ainsi que l'adverbe « cinq jours », dans les *Lettres*, renforcent la représentation du moment présent des récits. Les souvenirs (ainsi identifiés par souci de simplification<sup>10</sup>) s'ouvrent sur des références à un temps plus lointain, l'enfance, qui dépend des souvenirs des narratrices et pas forcément de ce qui se passe dans le présent de l'écriture.

Dans le cas de *Diário de Bitita*, le titre du chapitre, « Enfance », dénote une intention (éditoriale - puisque les titres ont été définis *a posteriori* par l'édition française) de donner une certaine organisation chronologique au récit. Dans *Le temps de madras*, les souvenirs sont organisés en chapitres numérotés en chiffres romains, de sorte que l'*incipit* est précédé de la lettre « I », représentant le premier chapitre. Ainsi, les critères d'organisation formelle du récit entre « journaux intimes » et « mémoires » sont d'abord différenciés par le marquage des épisodes présents et passés respectivement. Dans les journaux (*Quarto de despejo* et *Lettres à une noire*), l'ouverture a lieu *in media res*, puisque la lectrice et le lecteur entrent dans la vie mouvante des narratrices, ils commencent à suivre les quotidiens qui étaient déjà en cours. Pour que les récits ne commencent pas en même temps que les événements (la fille de la narratrice du *Quarto de despejo* existait déjà, ainsi que sa condition vulnérable ; également dans les *Lettres*, la narratrice commente la misère ancestrale et les enfants qui "s'agitent"). En revanche, dans les mémoires, les premières sections semblent présenter des histoires depuis le début : l'enfance.

Ainsi, dans *Le temps de madras*, la narratrice, au début du récit, commente l'éveil de la conscience humaine : « Entre la bienheureuse inconscience des premiers âges et le moment où

---

<sup>10</sup>Dans la présente section de ce travail, la distinction des récits entre journaux intimes et mémoires est importante pour l'analyse des stratégies d'ouverture des textes et des différences dans la représentation du temps. Ce faisant, je ne cherche pas à plaquer chaque récit dans les catégories précitées, mais à privilégier l'analyse des caractéristiques des stratégies liées à ces genres utilisées par les auteurs dans leurs textes.

chacun raisonne, il y a un temps où le jeune être se tourne vers la vie comme une plante avide de printemps ». La description de l'enfance renvoie donc au début de la vie de toute personne, offrant dès le départ un indice sur l'agencement temporel et/ou thématique du récit qui sera renforcé tout au long du texte. Dans *le Diário de Bitita*, la narration présente les personnages du récit, les pauvres, et décrit la pénurie du lieu sans eau, plaçant la lectrice et le lecteur dans ce nouvel univers qui, bien qu'il existait déjà, commence à être dessiné par l'« acte inaugural » (DEL LUNGO, 2003 : 104) de la localisation d'un certain peuple, « les pauvres », dans un certain milieu, le « Paradis ».

Selon Del Lungo, l'effet donné à l'*incipit in principio* est celui qui « rend naturelle la frontière du commencement » (DEL LUNGO, 2003 : 104). Dans une brève comparaison avec les ressources du cinéma, c'est comme si on regardait un film dont le début se déroule dans un plan ouvert avec le paysage vu d'en haut. Ensuite, la caméra se rapproche du décor et des personnages de l'histoire qui se dévoilent aux spectateurs : le monde est ce qui se présente depuis le début. Dans les récits de mémoires analysés ici, la lectrice et le lecteur entrent dans l'histoire à travers le cadre soit de l'espace, « Paradis », soit du temps, l'enfance de la vie humaine.

A l'opposé, dans les journaux intimes, on l'a vu, les récits commencent au milieu de la vie des narratrices, sans cadre initial, la lecture interrompant d'une certaine manière les scènes quotidiennes. Dans *Quarto de despejo*, le récit se déroule pendant quelques mois de 1955 (du 15 au 28 juillet) et entre mai 1958 et le 1<sup>er</sup> janvier 1960. Il n'y a pas d'entrées pour 1956 et 1957. Françoise Ega écrit ses *Lettres* entre mai 1962, passant par l'année de 1963 de façon chronologique jusqu'en 1964, désormais il n'y a que trois entrées : le 1<sup>er</sup> février 1964, « Pâques 64 » et le 23 juin 1964. La chronologie des jours ne rend pas compte de toute la vie de chaque narratrice, mais d'un certain nombre de mois et d'années bien précis, même s'ils évoquent, au fil des pages, des éléments d'époques différentes qui aident le lecteur à entrevoir des dimensions des récits des auteures-narratrices qui extrapolent la séquence des dates.

Ainsi, dans le cas des deux journaux, ce que l'*incipit* nous révèle, pour l'instant, c'est que nous mettons pied à terre au milieu du quotidien mouvementé des narratrices, réactualisé au moment de la lecture. Dans le cas des *Lettres*, nous avons aussi découvert que la narratrice s'adresse à une destinataire avec qui elle partage sa vie de façon intime, l'appelant par son prénom sur un

ton informel : « Mais oui, Caroline, [...] tout ce que tu écris, je sais". À ce stade, l'utilisation de l'expression « Pois é », dans la version originale « *Mais oui* », suivie du prénom de l'auteur brésilien, Carolina, utilisé comme vocatif dans le texte d'Ega, doit être soulignée. « Pois é » indique, dans les versions du Portugais brésilien et française, la fonction phatique du discours, normalement utilisée pour tester le canal de communication, plus ou moins comme « allo, ça va ? », expression qui est utilisée dans le discours courant pour signaler au destinataire du message que l'expéditeur écoute, est attentif, est là<sup>11</sup>.

Mais, outre les usages les plus évidents, l'expression ainsi employée, à l'ouverture du récit, alors qu'aucune conversation n'avait été établie textuellement entre narrateur et destinataire, peut aiguïser la curiosité du lecteur. Après tout, la narratrice semble souligner que, malgré le début de l'histoire, la conversation avec le destinataire est plus ancienne. « Pois é, Carolina » indique un dialogue en cours (*in media res*), mais que la lectrice et le lecteur ne commencent à suivre qu'à partir des premières lignes. Pour Toni Morrison, pour que le début *in media res* ait un sens, il doit y avoir un « monde implicite dans lequel se situent la spécificité et ses conséquences dans la phrase » (MORRISON, 2019 : 488).

Ce monde, en l'occurrence, est celui de la diaspora, le monde du déplacement des Noirs dont les conséquences se font encore sentir aujourd'hui, du fait des traversées forcées de ces peuples vers différents endroits de l'Atlantique noir. Alors, bien au-delà d'une simple salutation, « Pois é » suivi du reste de la phrase, nous ramène immédiatement au passé partagé par les deux auteurs, mais aussi au présent qu'elles vivent : « Ouais, Caroline, les misères des pauvres du monde entier ressemblent comme des sœurs ». L'expression nous place dans un contexte plus large, implicite, dans lequel se situe la spécificité des réalités de Mamega et Carolina. Dans ce dialogue sur un ton en prose, la narratrice établit immédiatement une relation d'attention et d'entente mutuelle avec la destinataire, comme l'indique l'expression initiale. Dans la langue originale, "*Mais oui*", la position d'accord entre la narratrice et la destinataire est plus évidente.

Il convient de souligner que la narratrice Mamega parle de ce qui se passe aujourd'hui (« J'ai commencé ces lignes il y a huit jours... Je suis femme de ménage depuis cinq jours »), mais

---

<sup>11</sup>Les fonctions du langage ont été développées par le linguiste Roman Jakobson (2008).

le présent, on l'a vu, se révèle dès l'origine marqué par un passé commun. Dès les premiers extraits de ces récits, il est possible de percevoir comment les effets encore persistants de la colonisation interfèrent dans la composition des textes de Françoise Ega et de Carolina Maria de Jesus.

La narratrice Carolina, en quelques lignes, parvient à relier sa réalité très particulière au problème structurel de l'appauvrissement et de la marginalisation des Noirs au Brésil. Elle avoue immédiatement qu'elle ne peut même pas acheter de la nourriture ou des chaussures pour sa fille, car « le coût des produits alimentaires nous empêche de réaliser nos désirs<sup>12</sup> » (JESUS, 2014 : 17). Un constat renforcé par la veine essayiste de l'auteur, qui ajoute : « Nous sommes actuellement esclaves du coût de la vie<sup>13</sup> » (JESUS, 2014 : 17). Dans ce dernier passage, l'auteure-narratrice fait allusion au passé esclavagiste, le réactualisant dans le présent de l'écriture. Elle révèle de manière très simple, mais ironique et tranchante, que les structures qui ont soutenu l'esclavage persistent encore sous d'autres formes, de sorte que la plupart des mères célibataires sont incapables de subvenir aux besoins de leur famille. Je renforce donc la façon dont les sections d'ouverture de chaque livre offrent un « horizon d'attente » à la lectrice.

Les enchevêtrements entre passé et présent sont donc une partie importante de la forme et du contenu narratifs. Les temps sont reconstitués littérairement et dépendent, en grande partie, de deux dimensions qui leur sont propres : l'une, chronologique, constituée de secondes, minutes, heures, jours, mois, années, bref, la mesure matérielle et très concrète que nous effectuons du temps ; et l'autre, relative, qui varie selon les conditions sociales de chacun. Ainsi, on peut aussi penser que la lecture passe, à son tour, par deux plans spatio-temporels, car elle se déroule sur un certain nombre de pages, ce qui prend quelques heures de lecture ; en même temps qu'elle transcende la matérialité des feuilles de papier, emmenant le lecteur dans des voyages vers des temps et des espaces multiples qui débordent à travers les possibilités de la construction littéraire.

---

<sup>12</sup> « [...] o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. »

<sup>13</sup> « Atualmente somos escravos do custo de vida. »

## Le présent des jours

Quem ordena o tempo não é o relógio, mas a língua...Contar histórias era uma missão de criar mundos, universos em que o tempo entrava noutro e noutro, sem piedade nem ciência, com o único objetivo milagreiro de parir magia.

Mario Lúcio Souza, *Biografia do Língua*

Selon Lejeune (1996 : 235), « Il n'y a de passé que par mon présent actuel ». Analysant l'ordre du discours dans *Les Mots* de Sartre (1963), Lejeune conclut que le passé est structuré à partir du présent. Autrement dit, la représentation du passé ne peut être universelle et commune à tous, mais à travers une interprétation, une construction du sujet. Ce que je pense que mon passé aurait été dépendrait de ce qu'est mon présent, dépendrait de ma situation actuelle de compréhension des choses, de la façon dont j'enchaîne les événements passés, de la façon dont je les ordonne logiquement. Donc si deux personnes qui ont passé leur vie ensemble racontaient leur propre histoire, chacune donnerait sa version des mêmes faits.

Dans l'autobiographie et dans le spectre narratif corrélé (mémoires, journaux intimes, lettres, etc.), ce qui importe est la cohérence discursive construite à partir de la version véridique des faits rapportés par chaque auteure-narratrice ou auteur-narrateur. Comme nous l'avons vu, dans les journaux, Ega et Jésus racontent leurs vies quotidiennes en utilisant des réélaborations du présent qu'elles vivent, souvent entrelacées avec le passé, des versions cohérentes admissibles de leurs passés dans leurs perspectives actuelles. En même temps, elles nous offrent également des souvenirs de temps passés de l'enfance à travers la possible réélaboration que leur permet le présent de l'écriture.

Le passé comme le présent reconstitués littérairement dépendent pourtant des secondes, des minutes, des heures, des mois, de la mesure matérielle et très concrète que nous faisons du temps. Mais cela implique aussi une dimension relative, comme le rappelle le narrateur de *Biografia do Língua* (SOUZA, 2015 : 235) : « Et, surtout, il a appris que chaque lieu a son temps. Le temps dans la forêt n'est pas le même que dans une maison simple, le temps pour quelqu'un

seul n'est pas le temps pour quelqu'un avec un partenaire, le temps pour quelqu'un qui est pressé n'est pas le temps pour quelqu'un qui a le temps<sup>14</sup> ».

Alors, pensant aux dimensions concrètes et relatives du temps, je m'intéresse à quelques questions que j'énumère ci-dessous, sans les épuiser : comment une mère écrivain a-t-elle le temps de penser à sa journée, de raconter sa routine ? Quand pourra-t-elle retravailler ces autres « temps » ? Combien de temps une mère écrivain peut-elle s'arrêter et travailler sur son texte ? Si cette mère est solo, combien de temps ? Si cette mère est noire, combien de temps ? Si elle vit à la périphérie du Brésil, combien de temps ? Et à la périphérie de la France ? L'heure n'est pas la même pour chacune de ces mères, même si l'horloge insiste sur le fait qu'elle l'est. En tout état de cause, le temps des femmes, en particulier celles chargées de s'occuper d'autres personnes, comme les jeunes enfants, est souvent découpé parmi d'innombrables tâches ménagères.

Pour réfléchir à ces questions, je revisite Virginia Woolf (1958 : 76-84). Elle croyait que les écrivaines auraient du mal à se concentrer sur des œuvres littéraires qu'elle considérait comme plus exigeantes sur le plan esthétique, comme les pièces de théâtre et la poésie, précisément à cause du manque d'attention prolongée qui caractérise le temps des femmes qui s'occupent de la maison. Elle observe, dans son article « Women and Fiction », que le roman serait la forme d'écriture la plus appropriée pour les auteurs féminins précisément parce qu'il est moins affecté par les interruptions domestiques constantes. « Le roman peut être repris ou déposé plus facilement qu'une pièce de théâtre ou un poème. George Eliot a quitté son travail pour s'occuper de son père. Charlotte Brontë a renoncé à écrire pour éplucher des pommes de terre<sup>15</sup> » (WOOLF, 1958 : 78).

Tenant compte du fait que l'écriture littéraire et le monde ont subi plusieurs transformations depuis que Woolf a écrit l'article et, en plus de définir la forme plus ou moins appropriée à l'écriture féminine, ce qui retient mon attention dans cet essai de Woolf, c'est qu'elle a réalisé, même avec les limites de son point de vue (une femme anglaise blanche issue d'une famille aisée), comment

---

<sup>14</sup> « E, sobretudo, aprendeu que cada lugar tem seu tempo. O tempo da floresta não é o mesmo do barracão, o tempo de alguém a sós não é o mesmo de alguém acompanhado, o tempo de quem tem pressa não é o mesmo de quem tem tempo ».

<sup>15</sup> « A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem. George Eliot left her work to nurse her father. Charlotte Brontë put down her pen to pick the eye out of the potatoes ».

les « lois et coutumes » affectaient (et affectent encore) considérablement les possibilités pour les femmes de se consacrer aux arts, mais, malgré tout, certaines l'ont fait. Près de cent ans après la parution du texte, on peut enquêter sur la façon dont les femmes hors du commun d'aujourd'hui, qui peuplent l'univers des femmes ordinaires, ouvrières et mères (mon périmètre), dont le temps se déroule en une infinité de tâches, écrivaient et écrivent encore. Ce constat ne méprise pas les affirmations faites par Woolf il y a quelque temps (loisirs, argent et espace), mais il sert d'avertissement au fait que l'absence de ces conditions ne doit pas être considérée comme une condamnation à l'échec pour l'écrivaine.

La lectrice et le lecteur qui s'intéressent aussi à ces autres histoires, comme celles de Carolina Maria de Jesus et de Françoise Ega, peuvent s'interroger sur la « durée du temps » pour les mères-écrivaines-noires et sur leurs stratégies pour remplir les pages de leurs cahiers ou de leurs livres. Je mets en évidence, dans le tableau ci-dessous, quelques passages qui aident à réfléchir sur deux caractéristiques qui me semblent, *a priori*, très présentes dans la narration du temps dans les deux livres qui enregistrent le déroulement des jours (*Quarto de despejo* et *Lettres*), quand les auteures-narratrices racontent leurs routines d'écriture : la longue durée des tâches quotidiennes et le manque de temps pour se consacrer à l'écriture, l'un intrinsèquement lié à l'autre :

<b>Tableau 2 - Lettres à une femme noire.</b>
« Ce serait encourageant si cette semaine, à la radio, je n'avais entendu <b>un écrivain professionnel raconter qu'il lui faut trois ans pour faire un livre, en ne faisant que cela !</b> Si je me mets à travailler sur mon manuscrit, je serai fatigué des mêmes pensées qui tourneront sans cesse dans ma tête. Cela vient au jour le jour, et les idées d'hier changent de forme selon l'endroit où l'heure, il n'y a qu'à les mettre sur du papier pourtant j'aurais dû me relire <b>pendant que j'épluchais mes légumes.</b> » (EGA, 1978 : 29)
« Carolina, tu ne me liras jamais ; <b>je n'aurais jamais le temps de te lire</b> , je vais vite comme toutes les ménagères trop occupées, je lis des condensés, ça bouge trop autour de moi. Pour écrire quelque chose, <b>il me faut bien cacher mon crayon</b> , les petits le font disparaître, et mes cahiers aussi. » (EGA, 1978 : 10)
« Ferme ce poste et dors pour guérir ton angine, flanque ce cahier en l'air, <b>tu ne seras jamais un écrivain, ça ne pousse que chez les gens qui ont du temps pour flâner ! À chacun son métier</b> et les vaches seront bien gardées » (EGA, 1978 : 49-50).
« Et mes yeux usés par <b>les nuits de veille</b> qui font danser la touche de ma machine à écrire quand je <b>tape le soir</b> , de telle façon qu'il n'y a pas une de mes lignes qui ne soit porteuse de coquilles ! Et les beaux parler de ceux qui ont eu la chance d'apprendre la littérature, où donc se niche-t-il quand c'est moi qui écris ? » (EGA, 1978 : 84-85).
« <b>Ce soir</b> , je ne suis ni contente ni fâchée, j'ai pommade mes doigts raidis pour affronter correctement le touches d'une machine à écrire. » (EGA, 1978 : 146).



« Les deux plus jeunes avaient entamé une nouvelle partie de chat perché : ainsi, j'avais <b>un moment de répit</b> , car ils oubliaient de me poser des questions commençant par « pourquoi ». <b>Cela ne dura pas longtemps.</b> » (EGA, 1978 : 163).
« Que dis-je ! Je me suis faite, je me suis... <b>je n'ai pas eu le temps d'être</b> , on a été pour moi. Cela se passe dans ma tête, sans amertume, il fait chaud, je peux écrire sous mon pin favori pendant que chantent les cigales. » (EGA, 1978 : 218)
« Maintenant, pour t'écrire, Carolina, j'ai un système : je cale mon cahier sur mon sac à main dans les <b>autobus</b> , et je prends une pointe bic. Cela me fait près d'une heure de trajet et j'utilise ce temps gâché comme je peux, j'écris sans discontinuer. » (Ega, 1978 : 150)

<b>Tableau 3 – Quarto de despejo</b>
« Ça que je criss un livre, pour le vendre. Avec cet argent, je voudrais acheter un terrain et quitter la favela. <b>Je n'ai pas le temps</b> d'aller chez personne <sup>16</sup> . » (JESUS, 1962 : 38).
« J'ai interrompu mon journal parce que j'étais déçue. <b>Et par manque de temps</b> <sup>17</sup> . » (JESUS, 1962 : 188)
« <b>Je me suis levé à quatre heures</b> , quand j'ai entendu la radio du voisin. <b>Je me suis mise à écrire</b> <sup>18</sup> . » (JESUS, 1962 : 184).
<b>Suite Tableau 3 – Quarto de despejo</b>
« <b>Je me suis levé à quatre heures</b> . J'ai lavé la vaisselle je suis allé chercher de l'eau <sup>19</sup> . » (JESUS, 1962 : 188).
« J'ai lavé la vaisselle et j'ai balayé la baraque. <b>Après j'ai écrit un peu</b> <sup>20</sup> . » (JESUS, 1962 : 140).
« <b>J'écris jusqu'à deux heures</b> . Après, j'ai été chercher de l'eau <sup>21</sup> . » (JESUS, 1962 : 189).
« <b>J'ai lu un conte</b> . Quand j'en commençais un autre, <b>les enfants se sont amenés en réclamant du pain</b> <sup>22</sup> . » (JESUS, 1962 : 21).
« <b>J'ai quitté mon lit à trois heures du matin</b> parce que, quand on ne dort plus, on commence à penser aux misères qui nous entourent. <b>Je me suis levé pour écrire</b> <sup>23</sup> . » (JESUS, 1962 : 75)
« <b>Je me suis levé à cinq heures et demi</b> . <b>J'étais fatigué d'écrire</b> et j'avais sommeil <sup>24</sup> . » (JESUS, 1962 : 112)

Les extraits mis en évidence<sup>25</sup> dans les tableaux ci-dessus illustrent des situations qui se répètent au fil des jours, des semaines, des mois, des années où les auteurs tiennent leur journal. On constate, en ce qui concerne la répétition, élément fondamental de l'analyse de l'écriture du journal, que la narratrice de *Quarto de despejo* se réveille presque toujours entre quatre et cinq heures du matin, si bien que, le jour où elle se lève à six, elle considère que c'est tard : « J'ai

<sup>16</sup> « É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. **Não tenho tempo** para ir na casa de ninguém. » (p. 57-58)

<sup>17</sup> « Eu parei de escrever o Diário porque fiquei desiludida. **E por falta de tempo.** » (p. 378)

<sup>18</sup> « **Deixei o leito as 4 horas**, quando ouvi o rádio do vizinho tocando. **Comecei a escrever.** » (p. 369)

<sup>19</sup> « **Deixei o leito às 4 horas**. Lavei as louças e fui carregar água. » (p.378)

<sup>20</sup> « ...Lavei as louças e varri o barraco. Depois fui deitar. **Escrevi um pouco.** » (p.272)

<sup>21</sup> « **Escrevi até as 2 horas**. Depois fui carregar água. » (p.381)

<sup>22</sup> « **Li um conto**. Quando iniciei outro, **surgiram os filhos** pedindo pão. » (p.158)

<sup>23</sup> « **Eu deixei o leito as 3 da manhã** porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) **Deixei o leito para escrever.** » (p.134)

<sup>24</sup> « **Deixei o leito as 5 e meia. Já estava cansada de escrever** e com sono. » (p.211)

<sup>25</sup> Tous les passages ont été marqués en gras par moi.

quitté le lit à 6 heures, car quand Monsieur Manoel dort ici, il ne me laisse pas me lever tôt<sup>26</sup> »? La routine est dure : se lever tôt, porter de l'eau, préparer le petit-déjeuner des enfants quand il y a de la nourriture, aller travailler. Sortir du lit à quatre heures, au milieu de la nuit, c'est aller chercher de l'eau plus facilement, en plus de pouvoir écrire avant le lever du soleil, avec le voisinage endormi et calme.

La narratrice des *Lettres* profite aussi des « nuits blanches » pour écrire, ou lors des rares moments où elle ne s'occupe pas de ses enfants, comme sur le chemin du travail, dans le bus. En général, les tâches quotidiennes s'imposent et interrompent l'écriture. Ainsi, Mamega avait besoin de cacher à ses enfants les crayons avec lesquels elle écrivait pour que ceux-ci ne les perdent pas, ou elle devait concilier faire le dîner et relire des manuscrits, mais elle raconte qu'elle privilégie les légumes, car « on ne mange le papier à la vinaigrette » (EGA, 1978 : 103). Les enfants qui demandent du pain, ou les tâches ménagères habituelles comme aller chercher de l'eau, cuisiner, balayer, en plus du travail, interrompent sa lecture et semblent mettre en péril les précieux moments d'écriture de Carolina de Jesus.

Pourtant, malgré toutes les tribulations, nous pouvons lire ce qu'elles ont écrit : la succession d'activités superposées à l'écriture, impérieuses et en même temps aussi banales que d'éplucher des légumes, d'endormir des enfants, de préparer le dîner, de porter de l'eau, de laver des casseroles ou collecter des matériaux pour le recyclage. Si bien que la banalité de la vie se traduit en mots assemblés littérairement par les narratrices au milieu de leur quotidien de millions de petits morceaux de secondes complètes dédiés aux tâches innombrables. Elles captent ici et là, au fil du temps marqué par l'horloge, le temps de l'écriture, coupé par la vie de la femme en situation de vulnérabilité, de la mère qui travaille. Pour réfléchir au rôle que joue la vulnérabilité de la vie contemporaine sur les textes d'Ega et de Jésus, je me tourne vers le concept développé par Marianne Hirsch (2014 : 337) :

En tant qu'espèce incarnée, nous partageons une vulnérabilité commune qui émerge du fait de vivre dans des corps organiques à un moment donné. Mais surtout, la vulnérabilité est aussi socialement, politiquement et économiquement créée et imposée de manière inégale. La reconnaissance

---

<sup>26</sup> « Deixei o leito as 6 horas, porque o senhor Manoel quando dorme aqui não deixa eu levantar cedo » (JESUS, 2014 : 80).

de la vulnérabilité, à la fois partagée et produite, peut ouvrir un espace d'interconnexion, ainsi qu'une plateforme de réactivité et de résistance<sup>27</sup>.

Il est intéressant de noter comment les auteures répondent à leurs conditions de vulnérabilité et comment elles se connectent également à cause d'eux. Hirsch analyse les œuvres photographiques d'artistes traitant de l'héritage de l'Holocauste. La vulnérabilité de ce qu'elle étudie est ainsi liée à une charge traumatique propre à son objet d'étude, mais le concept qu'elle élabore est plus généreux et peut englober d'autres dimensions partagées par les groupes sociaux différents de ceux qu'elle analyse. Dans le cas de Françoise Ega et de Carolina Maria de Jesus, elles partagent des vulnérabilités communes à la fois dans ce qui concerne un passé plus lointain et aussi dans le présent de l'écriture, créées, comme l'observe Hirsch, « socialement, politiquement et économiquement ». Mises à nu dans leurs récits, ces vulnérabilités interfèrent directement avec la quantité et la qualité du temps dont elles disposent ou non pour écrire. Comme réaction à cette vulnérabilité imposée, elles la transposent en récit.

Ainsi, la vie troublée, la carence de temps et de ressources financières résultant du manque d'accès aux droits deviennent des expériences fondamentales pour l'économie de leurs récits et aussi pour que la lectrice et le lecteur accèdent en quelque sorte aux altérités des femmes évoquées par les textes autobiographiques analysés ici. Si les expériences de vie de Tolstoï, qui ont guidé son œuvre littéraire, étaient fondées sur ses expériences de guerre, si pour Jorge Amado cela s'inspirait de ce qu'il avait vu lors de ses pérégrinations dans les campagnes de Bahia ou d'Europe, la matière première de ces auteures semble être dans l'accumulation et dans le manque qui remplissent leurs journées, expressions de leurs vulnérabilités. Ces dernières se traduisent, on l'a vu, par une accumulation de tâches domestiques et par un manque de temps. La privation du temps consacré à l'art et aux loisirs et la superposition de devoirs se présentent dans un devenir littéraire, se transformant en récit. Avec leur vigueur créatrice, elles transforment, transfigurent la condition de la femme de ménage ou de glaneuse, en matériau pour l'écrivaine et, en partageant des vulnérabilités similaires, elles s'interconnectent dans un « faire littéraire » qui ouvre des espaces pour des réponses actives et artistiques.

---

<sup>27</sup> « As an embodied species, we share a common vulnerability emerging from the condition of living in bodies and in time. But, importantly, vulnerability is also socially, politically, and economically created and unequally imposed. An acknowledgment of vulnerability, both shared and produced, can open a space of interconnection as well as a platform for responsiveness and for resistance ».

Il est également intéressant de surligner l'originalité que représentent ces réponses littéraires pour mettre en évidence que, tout au long de l'histoire littéraire, les expériences de la vie banale ont été considérées comme sans importance ou trop limitées. Dans le même texte de Virginia Woolf mentionné auparavant, l'auteure conclut que « l'expérience exerce une influence énorme sur la fiction » (WOOLF, 1958 : 79), citant des exemples d'auteurs masculins dont les œuvres n'auraient été possibles que pour des existences pratiquement inaccessibles même aux femmes anglaises blanches de l'époque, comme la participation à la guerre, les voyages, la politique ou les affaires. Bien que Woolf cite également des auteures qui ont écrit à partir d'autres perspectives (elle-même en serait un bon exemple), il s'agirait de cas isolés et exceptionnels d'écrivaines qui possédaient des moyens pour écrire inaccessibles à la plupart des femmes.

Woolf a plaidé pour que les femmes aient plus d'accès à l'argent et aux loisirs et moins d'obstacles sociaux pour pouvoir se consacrer à l'art avec la même liberté dont jouissaient les hommes. Il est indéniable que ce serait l'idéal. Mais si, d'une part, nous n'avons pas encore atteint ces conditions ou nous ne savons même pas si nous les atteindrons un jour ; d'autre part, les publications d'auteures issus de groupes généralement moins favorisés économiquement et socialement, comme les femmes noires, révèlent une diversité d'expériences qui remettent en question ce qui est ou n'est pas un sujet littéraire, selon la capacité de l'écrivaine ou de l'écrivain.

Il est révélateur pour cette discussion de prendre en compte le discours de Jeferson Tenório, à l'occasion de sa participation au 53<sup>e</sup> Festival d'hiver de l'UFMG, en 2021, lorsque l'auteur commente son processus de création : « J'ai compris que mon histoire en tant que personne noire pourrait servir de matériel de fiction<sup>28</sup> ». Cela semble être une conclusion simple, mais quand on pense à la tradition littéraire occidentale à laquelle la littérature brésilienne et caribéenne a été affiliée presque exclusivement pendant longtemps, on s'aperçoit immédiatement que ce n'est pas si simple. Cependant, les choses s'avèrent plus diversifiées à mesure qu'émergent des récits basés sur d'autres points de vue et expériences, différents des expériences évoquées par Woolf, des hommes blancs, les affaires, les voyages et la politique, ou de femmes blanches qui avaient de l'argent ou du temps pour des loisirs.

---

<sup>28</sup> « Eu entendi que minha história enquanto pessoa negra poderia servir de material ficcional. »

Dans ce contexte, les femmes, et parmi elles les auteures noires, ont osé vivre leur propre différence comme matière intéressante pour la création littéraire. Maya Angelou (2015 : 76) révèle dans *I Know Why the Bird Sings in the Cage* qu'elle en avait assez de lire des histoires dans lesquelles « les héros étaient toujours des hommes et dans lesquelles les femmes n'étaient rien de plus que des princesses blanches faites de servantes ». Dans le même ordre d'idées, Bel Hooks (2020 : 163) dit avoir appris à l'école que le canon était un groupe formé uniquement « d'écrivains que la culture occidentale considérait comme excellents » et qui, curieusement, ne comptait que des hommes blancs.

Dans le cas de l'écrivaine brésilienne noire, l'auteure contemporaine Dalva Maria de Souza (2021) parvient à résumer le sentiment de manque d'identification au canon déjà évoqué par d'autres auteurs d'Amérique latine et des Caraïbes, comme Gloria Anzaldúa<sup>29</sup> (2017 : 69 -8) et Cherrie Moraga<sup>30</sup> (2017 : 92-100). Souza dit dans son livre *Para diminuir a febre de sentir* que : « Je m'ennuie aussi avec une littérature de grandes actions, de grands personnages sauvant le monde. L'écriture qui sent l'ail, le savon en poudre, l'eau de javel et l'assouplissant me manque [...] c'est ici, à la table de la cuisine, que je rassemble les ingrédients de mon écriture<sup>31</sup> » (SOUZA, 2021 : 56).

De la même manière, nous avons remarqué que les femmes actives, en publiant leurs histoires, innovent en permettant que le quotidien de personnes de différentes couches sociales, en particulier la mère noire qui travaille, dans le cadre de cette thèse, d'émerger comme source, thème et lieu de création, servant, comme le disait Tenório, de matériau de fiction, ou « d'ingrédient », comme en témoigne Dalva de Souza. Surtout, comme une réponse aux vulnérabilités qu'ils partagent au fil du temps, exprimant différentes constructions temporelles et encourageant la

---

<sup>29</sup> « Parce que les yeux blancs ne veulent pas nous connaître, ils ne se donnent pas la peine d'apprendre notre langue, la langue qui nous reflète, notre culture, notre esprit ». (ANZALDÚA, « Parler en langues : Une lettre aux écrivaines du tiers monde », 2017 : 70)

<sup>30</sup> « Le fait que quelques-uns d'entre nous ont « réussi » et font mieux que ce que nous imaginions n'a pas changé la nation de la bête. Il reste masculin et aux yeux bleus et préfère le profit aux gens » (MORAGA, « Art in America con acento », 2017 : 98)

<sup>31</sup> « [...] também me entedio com uma literatura de grandes feitos, de grandes personagens salvando o mundo. Sinto falta de uma escrita com cheiro de alho, de sabão em pó, de água sanitária e de amaciante [...] é aqui na mesa da cozinha que vou juntando os ingredientes da minha escrita. »

critique et les études littéraires à se forger de nouvelles idées sur d'autres écritures. Voyons ci-dessous comment Françoise Ega et Carolina Maria de Jesus parcourent les chemins du temps dans des récits qui revisitent et reconstituent leurs enfances.

## Le temps des souvenirs

O mar vagueia onduloso sob meus pensamentos  
A memória bravia lança o leme:  
Recordar é preciso  
O movimento vaivém nas águas-lembranças  
dos meus marejados olhos tranborda-me a  
vida  
salgando-me o rosto e o gosto,  
Sou eternamente náufraga,  
mas os fundos oceanos não me amedrontam  
e nem me imobilizam.  
Uma paixão profunda é a boia que me emerge  
Sei que o mistério subsiste além das águas.  
Conceição Evaristo, "Recordar é preciso"

Dans ce chemin vers le passé des mémoires (re)construites, Conceição Evaristo nous appelle à nous souvenir, car « se souvenir est nécessaire ».<sup>32</sup> Pour ce faire, je cherche à comprendre la construction des souvenirs dans *le Diário de Bitita* et dans *Le temps des madras*, où les auteures-narratrices reconstituent les filles qu'elles ont été, ainsi que revisitent certaines de leurs ancêtres dans une écriture qui convoque et évoque les lignées passées.

Philippe Lejeune (1996 : 203) dit que l'écriture de l'autobiographie d'un auteur commence « par son arbre généalogique ».<sup>33</sup> Toujours d'après *Les Mots* (SARTRE, 1963), Lejeune informe que Sartre écrit sur l'enfance, de la naissance à 12 ans. Il est intéressant de réfléchir un peu sur la figuration du temps dans l'écriture des mémoires à travers l'image de l'arbre généalogique bien enraciné dans la terre, garni de longs troncs chargés de lignées liées entre elles par la tige épaisse. Cependant, lorsqu'il s'agit d'auteurs noirs latino-américains et caribéennes dont les ancêtres ne sont évidemment pas faciles à retracer, à quelles lignées l'image de l'arbre généalogique nous renvoie-t-elle ?

Édouard Glissant propose une autre manière de penser la formation des identités créoles qui peut être étendue à la compréhension des généalogies impactées par la diaspora africaine.

---

<sup>32</sup>Le poème de Conceição Evaristo entre dans un dialogue qui renvoie au poème de Fernando Pessoa et s'y confronte immédiatement, car, tandis que l'auteur évoque la navigation des colonisateurs portugais, Evaristo, quant à elle, fait allusion aux peuples asservis par eux dont les histoires doivent être rappelées. Il est à noter que ce dialogue semble bien plus ancien, ayant été inauguré au 1<sup>er</sup> siècle av. C par le général romain Pompeius qui aurait dit à ses navigateurs : « Navigare necesse, vivere non est necesse ». L'expression aurait été appropriée plus tard, au 14<sup>ème</sup> siècle par Pétrarque et seulement plus tard incorporée dans le poème de Pessoa au 20<sup>ème</sup> siècle. Il est intéressant de penser que bien que l'idée ait résisté et enchanté des générations au cours des siècles, le poème d'Evaristo nous met au défi de penser différemment, non selon la perspective des conquérants, mais de ceux qui ont été subjugués.

<sup>33</sup>« Sartre commence comme tout le monde par son arbre généalogique. »

L'auteur explique que les Africains, jetés dans « l'ancre du bateau négrier », étaient « dépouillés de tout, de toute possibilité, et même dépouillés de leur langue » (GLISSANT, 1996 :16). Cependant, face à toute privation, les esclaves ont créé des moyens de faire face aux manques basés sur la "pensée de la trace". Ainsi, ils ont pu faire « quelque chose d'imprévisible à partir de seuils pouvoirs de la mémoire c'est-à-dire des seuils pensées de la trace, qui lui restaient : il a composé d'une part des langages créoles et d'autres part des formes d'art » (GLISSANT, 1996 : 17).

Dorénavant, j'examine comment les auteurs racontent leurs lignées, reconstituent leurs enfances à travers les traces de leurs généalogies. Car, dans les cas analysés ici, on pourrait penser que peut-être l'image de l'arbre généalogique n'est plus adéquate, dans la mesure où elle constate le manque, l'absence de racines multiples, de troncs divers, ainsi que de la tige, sans toutefois pouvoir symboliser les stratégies de résilience développées pour supporter le manque. Par le biais des mémoires des traces, les auteures parlent de leurs grands-parents, dans le cas de Jésus, ou de leurs arrière-grands-parents, dans le cas d'Ega, mais ils ne peuvent remonter plus loin. Ainsi, dans ce travail, la métaphore inadaptée de l'arbre généalogique nous incite à enquêter sur les stratégies de raconter de lignées marquées par le diaspora africain.

Dans *Diário de Bitita*, la narratrice parle de son grand-père, de sa mère, de ses oncles et de ses cousins. En comparaison, Françoise Ega fait remonter ses origines aux seuls parents de ses grands-parents, bien que les enfants de l'auteure aient récupéré, de leurs propres recherches, les archives des premiers Africains de la lignée maternelle ayant vécu en Martinique. Quelque chose que, dans le cas de Carolina Maria de Jesus, même les chercheuses et les chercheurs les plus insistants qui se consacrent à la biographie de l'auteure n'ont pas encore été en mesure d'identifier. En effet, comme on le sait, les femmes africaines et les Africains contraints au travail forcé dans les Amériques et les Caraïbes étaient pour la plupart baptisés avec des noms chrétiens et souvent identifiés en fonction des lieux où ils avaient été expédiés en Afrique, effaçant ou du moins faisant difficile de retrouver les traces de leurs origines. On sait que les systèmes esclavagistes ont délibérément cherché à rompre tous les liens de filiation et de généalogie des peuples asservis établis avant d'être capturés, car, selon Saidiya Hartman (2021 : 196), "une esclave sans passé n'avait pas de vie à venger".



En même temps, la lignée familiale, comme le révèle Lejeune, se présente de manière très naturelle et accessible aux peuples européens qui pourraient et peuvent s'en servir. Ainsi, la problématisation de l'énoncé du chercheur est importante pour comprendre comment ce voyage vers le passé n'est décidément pas si simple pour les auteures-narratrices auxquelles nous avons affaire (et pour beaucoup d'autres) et varie selon qui raconte l'histoire. Françoise Ega et Carolina Maria de Jesus doivent faire face à la violente rupture de leurs racines généalogiques et aux traumatismes du passé esclavagiste qui en découlent. Au sein de ce parcours, les auteures organisent les événements de leur vie dans une conformation qui, *a priori*, peut s'apparenter à une chronologie, puisque la répartition thématique opérée dans *le Journal de Bitita* apparaît lorsqu'elle est initiée par la section « Enfance », ou l'*incipit* de *Le temps des madras* quand il évoque aussi le même thème.

En fait, outre un supposé souci chronologique, l'organisation des mémoires implique un travail d'ordonnement logique des événements du passé, comme le procédait Sartre dans *Les mots*, selon Lejeune. Car raconter l'enfance à partir de la hiérarchisation de la chronologie des événements pourrait facilement aboutir à une liste de faits ennuyeuse et même déconnectée d'une histoire de soi cohérente, qui met en lumière les strates complexes, parfois contradictoires, qui composent une vie. Il est clair que les grands événements, comme la naissance, l'entrée à l'école, la mort des parents et des grands-parents, épisodes qui marquent le passage à l'âge adulte, suivent leur cheminement plus ou moins chronologique, comme on le voit se produire tant dans les souvenirs d'enfance de Françoise Ega que dans ceux de Carolina Maria de Jesus (ou dans ceux de Sartre, ou de tout autre mémorialiste digne de ce nom).

Or, dans le cas des livres évoqués dans cette thèse, l'ordonnement logique des événements est directement traversé par les absences généalogiques résultant du passé esclavagiste commun aux auteures-narratrices et leurs effets des siècles plus tard. Ces lacunes sont ensuite cousues ensemble à partir de la fabrication d'un tissu mémoriel composé en partie de fragments effilochés d'histoires orales, de souvenirs empruntés, de voix d'autres personnes et de nombreuses fabulations. Ainsi, les intrigues littéraires que nous suivons sont capables de donner une cohérence aux récits de vie des auteures-narratrices, malgré les lacunes, les absences et les traumatismes, en

rassemblant faits, données et invention, travaillés tout au long du processus de réélaboration des mémoires.

## Manque et traumatisme comme tissu de souvenirs

Nunca a cativa optou por esquecer. Ela sempre era induzida, enganada ou enfeitada para esquecer.  
Saidiya Hartman. *Perder a mãe : uma jornada pela rota atlântica da escravidão*

Dans ses mémoires, Françoise Ega prévient d'emblée qu'elle ne se souvient de rien avant un certain âge : « Pour ma part, je peux dater mes plus anciens souvenirs. Je devais avoir trois ou quatre ans. Avant, c'était le néant voulu par Dieu. » (EGA, 1989 : 13). La narratrice du *Temps de madras* dit ainsi à la lectrice et au lecteur qu'elle ne sait que ce qu'elle a elle-même vécu, ouvrant l'espace à l'émergence d'autres voix. Elle utilise les souvenirs d'autres personnages pour reconstituer les parcours de ceux qui ont traversé les mers avant elle. La narratrice s'appuie par exemple sur tante Acé, sur son père Azou ou sur sa mère Délie pour connaître sa lignée passée. Ce dernier lui dit : « Moi, ma grand-mère était Caraïbe » (EGA, 1989 : 55). Tante Acé lui raconte que sa grand-mère, l'arrière-grand-mère paternelle de Françoise, avait été mise en esclavage, donnant naissance à une fille également esclave, la grand-mère de Françoise :

Ma grand-mère travaillait dans la canne à sucre et le soir elle gardait sa maîtresse qui avait peur de la nuit. Un chien de garde, quoi! Elle couchait en travers de la porte. Lorsqu'elle devint enceinte elle n'eut pas le droit de laisser son poste, même pas pour aller au petit coin. Un soir, n'en pouvant plus, elle se soulagea devant la porte. La béké, folle de colère la fit mettre aux fers, carcan au cou. Maman Titine naquit cette nuit-là et sa mère mourut des suites de ses couches. Voilà pourquoi je n'aime pas les békés. Ils sont maudits ! oui, ils sont maudits ! (EGA, 1989: 50)

La naissance de la grand-mère esclave est racontée par tante Acé, qui n'en avait manifestement pas été témoin, elle n'était même pas née. Il s'agit donc d'un souvenir acquis et reconstruit par le personnage de tante Acé, à partir du rapport d'autres personnes absentes du récit. Acé propose alors, par la parole directe – représentée grâce à l'usage du dialogue - sa version de ce qui s'est passé deux générations avant la sienne et celle de sa grand-mère. Acé le transmet, à son tour, oralement à la génération qui lui succède, celle de sa nièce. Ega complète le récit en proposant à la lectrice et au lecteur une reconstitution littéraire de l'histoire qu'elle avait entendue de sa tante. Le tissage textuel devient donc le moyen de transposition pour la langue de l'écriture littéraire de la tradition populaire et orale de transmission des savoirs, contes, mythes et légendes des plus anciens aux plus jeunes. Cette interaction intergénérationnelle gagne ainsi une nouvelle

forme de connexion qui permet aux lecteurs de remonter à des passés encore plus lointains à travers une plateforme plus durable pour transmettre des souvenirs d'ancêtres.

En plus d'être un canal, le langage écrit devient également un message. En utilisant la technique du dialogue, la narratrice Françoise confie à sa tante, son aïeule et personnage important du texte mémoriel, le rôle de narratrice du traumatisme, au sens benjaminien de « narrateur ». Pour Walter Benjamin (1987 : 201), « le narrateur tire de l'expérience ce qu'il raconte : - sa propre expérience ou celle rapportée par d'autres. Et il intègre les choses racontées dans l'expérience de ses auditeurs ». Dans l'essai « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », l'auteur compare le récit, issu de l'ancienne tradition orale de la narration, à d'autres formes de narration telles que le roman et l'information.

Pour lui, à la différence du consommateur actuel, qui reçoit énormément d'informations sans pouvoir les traiter et en tirer de la sagesse, le narrateur est capable de transmettre des connaissances par l'accès à la mémoire, propre ou reçue d'autres narrateurs, et par le partage de leurs expériences, aidant l'auditrice/lectrice (car il y a aussi des récits écrits) à comprendre le monde qui les entoure. Dans le cas du roman, il diffère du récit en ce que le romancier ne « reçoit pas de conseils ni ne sait comment en donner » et son expérience est isolée. Benjamin attire notre attention sur l'importance de la mémoire dans la transmission des savoirs et la resignification du présent qui en découle, ainsi que sur la fonction désaliénante d'un art qu'il considérait comme « en voie d'extinction » puisque « les expériences ne sont plus communicables » (BENJAMIN, 1987 : 197-200).

Tante Acé, en tant que narratrice du traumatisme de l'esclavage, révèle à sa nièce, dans un discours direct, le passé esclavagiste qui a marqué les générations passées de la famille. Gardienne des souvenirs de ses aînés, tante Acé remplit la fonction d'honorer les souvenirs familiaux, en les gardant comme source de connaissance du passé par sa retransmission, tandis que la narratrice Françoise offre un terrain stable et une nouvelle forme artistique pour les cultiver peut-être plus longtemps, faisant fleurir les graines anciennes dans le présent. Parallèlement, Bitita, en abordant l'époque où le grand-père aurait été esclave, transmet également une histoire de deux générations avant la sienne, retravaillant ce qu'elle pense que cette époque fut.

Il est intéressant de noter qu'à la différence de Françoise, Bitita assume, avec d'autres voix, la narration du passé de l'esclavage. Elle réélabore dans le présent de l'écriture, par exemple, les « tempêtes » qu'a traversées son grand-père, ce qu'il a ressenti, comment il a réagi physiquement, « brisé », et mentalement, « désabusé ». Bitita est la narratrice du traumatisme de l'esclavage dans ce cas et son grand-père sert d'exemple légitimant son discours. Elle présente également le personnage du grand-père Benedito qui résulte de la période post-abolitionniste : « Résigné à sa condition de salaire d'esclavage<sup>34</sup> » (JÉSUS, 1986 : 18).

Dans ce contexte, il est éclairant d'observer comment les souvenirs peuvent être transmis, en reprenant le chemin d'analyse de Marianne Hirsch. Elle attire l'attention sur le fait que les souvenirs des ancêtres, en situation de traumatisme, se transmettent de manière intergénérationnelle et pas seulement individuelle. Les images de l'esclavage qu'Ega et Jésus mobilisent sont étroitement liées à la compréhension de l'esclavage à laquelle elles accèdent à travers d'autres narrateurs, certains identifiables, comme le grand-père Benedito ou la tante Acé, ainsi que d'autres non nommés. Il s'agit, après tout, d'une mémoire construite à l'appui de cette transmission intergénérationnelle dont parle Hirsch, d'un savoir collectif transmis entre générations. Dans ce contexte, dans la réélaboration du trauma, le présent et le passé peuvent revêtir des temporalités qui s'interpellent et se superposent, dans la mesure où l'image du temps comme ligne droite qui conduirait au progrès ne peut expliquer comment le présent convoque le passé et comment le passé est (ré)élaboré au présent dans une répétition séculaire où le progrès n'a pas sa place.

---

<sup>34</sup> « Resignado com a sua condição de soldo da escravidão. » (JESUS, 1986 : 18).

## La porosité temporelle du traumatisme

Certos tipos de trauma que se abatem sobre os povos são tão profundos, tão cruéis, que, ao contrário do dinheiro, da vingança, e até mesmo da justiça, ou dos direitos, ou da boa vontade dos outros, apenas escritores são capazes de traduzi-los, transformando tristeza em significado e afixando nossa imaginação moral.

Toni Morrison, *A origem da autoestima*

Selon Marianne Hirsch (2014 : 336), il y a, dans le cas des expériences traumatisantes transmises entre les générations, une « répétition inexorable du passé dans le présent et dans le futur dans lequel la faute ne peut être guérie ou réparée, mais vit, détruisant des mondes dans son sillage<sup>35</sup> ». En traitant des souvenirs de l'Holocauste transmis à la deuxième génération d'écrivains et d'artistes juifs après la Seconde Guerre mondiale, Hirsch a inventé le terme « post-mémoire » :

La post-mémoire décrit la relation de la deuxième génération [des Juifs post-Holocauste] avec des expériences fortes, parfois traumatisantes, qui ont précédé leur naissance, mais qui leur ont néanmoins été transmises si profondément qu'elles semblent constituer leurs propres souvenirs. (HIRSCH, 2008 : 103).<sup>36</sup>

L'auteure part de sa propre expérience d'héritière de mémoires intergénérationnelles de l'holocauste<sup>37</sup> pour réfléchir à l'éthique et à l'esthétique de la narration du traumatisme par l'art, généralement photographique et visuel. Nous savons que les réalités de l'Holocauste divergent de celles vécues par les descendants d'esclaves, comme Hirsch le reconnaît elle-même :

Cette conception ponctuelle du traumatisme barre la route aux expériences insidieuses, cumulatives, quotidiennes de pauvreté, de persécution, d'esclavage et d'abus subies par les populations à travers le monde, en plus de la « violence lente », pour reprendre le terme de Rob Nixon, que les

---

<sup>35</sup> « The inexorable repetition of the past in the present and future in which injury cannot be healed or repaired but lives on, shattering worlds in its wake. »

<sup>36</sup> « Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. »

<sup>37</sup> Il n'est pas rare que les discussions sur le sujet soient liées à la période de l'holocauste juif pour des raisons évidentes d'accès à la production de connaissances de ceux qui s'intéressent au sujet, entre autres. Dans le cas de l'Amérique latine, cela se produit avec des expériences liées à des régimes dictatoriaux. Actuellement, des voix noires et/ou intéressées par le traumatisme de l'esclavage ont également émergé et seront convoquées ultérieurement.

humains commettent sur la planète et, par conséquent, également contre les espèces et les populations vulnérables<sup>38</sup>. (HIRSCH, 2008 : 104)

Pour autant, les concepts mobilisés par l'auteure permettent d'établir des approximations entre les héritières et les héritiers de différents traumatismes. Hirsch admet des parallèles entre ces expériences distinctes, dans lesquelles « la transmission intergénérationnelle est devenue un important véhicule d'explication et un objet d'étude », comme « l'esclavage américain<sup>39</sup> » (HIRSCH, 2014 : 336), bien qu'elle ne les explore pas. C'est pourquoi j'appelle ici ce qui, selon moi, aide à penser le travail de fabulation littéraire des auteures-narratrices (notamment par rapport au temps) à partir de l'appropriation ou du rejet d'expériences ancestrales de traumatisme, ainsi qu'à travers l'image de porosité du passé dans le présent et dans le futur. Cela dit, il convient de mentionner d'autres détails sur les concepts de traumatisme, de mémoire et de post-mémoire au sens de Hirsch (2014 : 335) :

Traumatisme, mémoire et post-mémoire se sont révélés être des concepts générationnels dans ce travail sur les archives de la violence. Ils ont offert une lentille à travers laquelle reconnaître des vies et des histoires oubliées et jetables, ainsi qu'à travers laquelle distinguer les blessures et les injustices et leurs conséquences pour les générations futures. Le concept de traumatisme dans ses résonances psychanalytiques, sociales et corporelles éclaire certainement notre moment présent et les effets des multiples catastrophes historiques dont nous avons été témoins<sup>40</sup>.

Il est nécessaire de souligner que, contrairement à la conception du traumatisme comme agent immobilisant, Hirsch développe l'idée de la représentation esthétique comme un outil de réélaboration du traumatisme, étant, par conséquent, un catalyseur pour une confrontation transformatrice avec le passé dans le présent. Dès lors, je comprends que la fluidité du temps du trauma, retravaillée par le langage littéraire, n'implique pas la reviviscence exacte de l'expérience traumatique, bien que Hirsch évoque l'expression « éternel retour » pour parler de la réélaboration

---

<sup>38</sup> « This punctual conception of trauma occludes the insidious, cumulative, and daily experiences of poverty, persecution, enslavement, and abuse suffered by populations across the globe and the 'slow violence', to use Rob Nixon's term, that humans are perpetrating on the planet and thus also on vulnerable species and populations. »

<sup>39</sup> « [...] in which intergenerational transmission has become an important explanatory vehicle and object of study [...] American slavery. »

<sup>40</sup> « Trauma, memory, and postmemory have proved to be generative concepts in this work on the archives of violence. –They've offered a lens through which to recognize forgotten or disposable lives and stories, and also to acknowledge injury and injustice and their afterlives for subsequent generations. The concept of trauma in its psychoanalytic, social, and embodied resonances certainly illuminates our present moment and the effects of the multiplying historical catastrophes we have witnessed. »

des souvenirs passés (HIRSCH, 2014 : 335). S'agissant de la représentation artistique, réélaborer consiste à créer des possibilités pour traiter l'expérience traumatique et à convertir celle-ci en matière de fabulation, c'est-à-dire en une autre expérience qui ne se confond pas avec la violence elle-même, qui ne peut pas être revécue, mais qui peut être accédée artistiquement.

Dans le cas de Françoise Ega et de Carolina Maria de Jesus, le traitement esthétique du passé passe par la construction de la mémoire des auteures-narratrices. En même temps, l'écriture du présent mobilise des vulnérabilités construites socialement, politiquement et économiquement au fil du temps, on l'a vu, transformées par un travail littéraire conscient et attentif à ces conditions. Lorsqu'il s'agit de souvenirs traumatiques, comme ceux de l'esclavage, la porosité du temps passé avance dans le présent du discours, exprimée surtout par les narratrices du traumatisme de l'esclavage, mais aussi par les personnages qui accèdent à des souvenirs douloureux par l'intermédiaire du déni.

Tante Acé, Père Azou et Délie (la mère de Françoise), dans *Le temps de madras*, ainsi que le grand-père Benedito et Bitita sont les personnages qui, dans les récits des mémoires analysées, évoquent les récits traumatisants de la période de l'esclavage. Les expériences traumatisantes du régime esclavagiste ne sont donc pas revécues, mais traitées avec les outils disponibles dans le présent. Ce processus peut être illustré par différents aspects des récits étudiés, mais, pour l'instant, j'attire l'attention sur un en particulier, la *narratrice ignorante*, qui déclenche, dans *Le temps de madras*, le déplacement de Françoise de l'ignorance complète de l'esclavagisme passé de sa famille à la révélation des expériences traumatisantes de l'esclavage. Cette stratégie est évidente lorsque la narratrice se demande : « Comment, moi, j'étais petite-fille d'esclave ? » (EGA, 1989 : 50), donnant la parole aux autres narrateurs.

Dans ces circonstances, des souvenirs sont évoqués pour rendre compte de la mise en mots de soi. Françoise connaît le passé de l'esclavage qui a affecté sa famille à travers le récit d'une autre personne, tante Acé. Elle connaît également le point de vue du père Azou et de la mère Délie. Tandis qu'Acé dénonce la violence de l'esclavage, père Azou, descendant d'esclaves de Guinée, parle de ses origines africaines, du dur labeur des champs en s'appuyant sur une certaine vision chrétienne qui relativise la dimension structurelle de l'esclavage. Pour lui, tout dépendait d'être bon



ou mauvais : « Il y a eu de bons esclaves, ils sont au paradis et il y a eu des mauvais qui surent les quimbaiser békés. Ils sont en enfer avec tous les mauvais ! » (EGA, 1989 : 54). Acé, en revanche, réagit à cette position en signalant que, contrairement à sa mère (la grand-mère de Françoise), la mère de père Azou n'est « n'est pas née dans un carcan » (EGA, 1968 : 55).

Ainsi, dans l'explication d'Acé, étant plus proche des horreurs de l'esclavage, il lui était impossible de ne pas revendiquer les souvenirs de ses ancêtres comme les siens. Bientôt, elle assume la narration du traumatisme en fonction de ce qui lui a été transmis, comme le révèle le père Azou lui-même lorsqu'il dit à Françoise que tante Acé « en sait quelque chose, ou plutôt, on lui a raconté » (EGA, 1968 : 54). A ce stade, l'explication d'Azou est exacte, le savoir d'Acé était ancré dans la narration des ancêtres, dans les choses qu'ils lui avaient dites. Dès lors, Acé a commencé à traiter les souvenirs comme faisant partie de son répertoire personnel.

Pour Hirsch, une telle posture rejoint ce qu'elle appelle la « post-mémoire ». Car, en racontant les histoires de violence vécues par sa grand-mère et sa mère, Acé évoque « des vies et des histoires oubliées ou jetables » (HIRSCH, 2014 : 335). Rappelons que sa mère (grand-mère de Françoise) est née en captivité alors que sa grand-mère (arrière-grand-mère de Françoise) a été contrainte de travailler jusqu'à l'accouchement. Les abus pendant et après l'accouchement étaient si intenses que la femme avait succombé et était décédée. Acé raconte aux « générations suivantes », en l'occurrence Françoise et son frère qui ont écouté leur tante, « des injures et des injustices », informant et désaliénant au sens de Benjamin.

Dans une autre perspective, assimilationniste, la mère de Françoise, Délie rejette l'héritage traumatique de l'esclavage et du génocide perpétré par les colonisateurs. Elle se justifie, s'affiliant à la généalogie indigène et à la croyance chrétienne libérale :

[...] moi, ma grand-mère était Caraïbe ; les Caraïbes étaient les maîtres de l'île, ils sont tous morts ; on les a tués. Mais, ma fille, tout ce qui se fait, c'est Dieu qui le veut. Ceux qui ont tué ne sont pas venus seulement avec des armes. Il y en a qui ont apporté la civilisation, la preuve en est que tu sais déjà lire et écrire. (EGA, 1989 : 55).

Dans cette conjoncture, même héritière d'un autre peuple également victime de la violence coloniale et du génocide, les peuples originaires de la région, Délie ne revendique pas les souvenirs

des traumatismes vécus par son peuple ancestral et cherche à ne pas les transmettre à sa descendance. Si l'on prend l'héritage comme un choix, dans un processus où des éléments du passé sont revendiqués ou contestés, je comprends l'acte de Délie comme l'expression du rejet délibéré du traumatisme comme héritage, afin de préserver sa progéniture de la violence et de la marginalisation futures.

Aussi incongrue que cette position puisse paraître *a priori*, l'assimilation a toujours été une stratégie utilisée par les peuples opprimés pour rester en vie. Délie était une jeune veuve mère de six enfants, dont le savoir n'était pas valorisé dans le monde blanc, elle était pauvre, presque sans ressources, et voyait probablement dans le dépassement du passé, par l'assimilation aux valeurs françaises, des possibilités d'une vie future meilleure que la sienne pour ses enfants. Ainsi, le présent du personnage est marqué par le déni et le silence du passé. En sélectionnant ce dont elle veut se souvenir, Délie ancre le récit dans le présent, en plus de pointer vers l'avenir. La femme désapprouve donc l'attitude d'Acé, disant à sa fille que sa tante a eu tort de garder « rancune », car « il n'y avait pas que de méchantes personnes autrefois » (EGA, 1989 : 56). La narratrice conclut que la mère, en plus d'être catholique, comme les colonisateurs européens, cultivait « le respect des choses établies » (EGA, 1989 : 56). La voix de la mère au discours direct offre à la lectrice et au lecteur une position résignée et, en même temps, opposée à celle de tante Acé, à qui elle lance : « Il ne faut pas regarder en arrière pour ne voir que les cailloux laissés sur le chemin, mais en avant ; et il y a tant d'espoir pour nos descendants qu'il ne faut pas les empoisonner avec des choses que toi tu n'as jamais connues » (EGA, 1989 : 56).

Pour elle, penser à l'esclavage signifiait être coincée dans le passé. Délie ne pensait pas qu'il valait la peine de remettre en question les valeurs et les modes de vie occidentaux imposés aux populations des Amériques et des Caraïbes, mais de s'y conformer comme stratégie de survie et voie vers l'avenir. Même tante Acé reconnaissait l'importance de l'éducation en français pour l'accès aux droits. Elle a donc travaillé dur pour faire "scolariser" ses filles dans la capitale de la Martinique. La narratrice Françoise nous informe que « Les filles de tante Acé venues de la ville ne s'exprimaient qu'en Français. Ma mère nous fit remarquer leur distinction » (EGA, 1989 : 66). Dès lors, la réélaboration et la narration du passé peuvent prendre différentes formes, que ce soit

de la dénonciation d'un passé commun traumatique, comme cherche à le faire tante Acé, ou par l'assimilation, qui cherche à remplir le présent de sens à partir d'un certain espoir dans l'avenir.

Dans *Diário de Bitita*, la narration de l'esclavage se fait à travers la voix de Bitita elle-même, comme nous l'avons vu précédemment, au discours direct, mais aussi à travers la voix d'autres personnages, qu'ils soient des inconnus ou des gens qui font partie de la vie de la jeune fille, comme son grand-père Benedito, qui assume la voix narrative dans certains passages, à la fois au discours direct et au discours indirect. Tout au long du récit de Bitita, le grand-père est le grand narrateur de l'esclavage, au sens de Benjamin, car c'est lui qui l'informe des horreurs passées, transmettant le savoir à sa petite-fille et à d'autres, relayé plus tard par Bitita. Elle assume alors la narration de seconde main du traumatisme de l'esclavage. Ainsi, Bitita et tante Acé sont toutes deux celles qui écoutent les histoires des générations passées et les relaient, les prenant comme des souvenirs et des récits qui leur sont propres ("post-mémoire"). Cette relation intergénérationnelle est évidente dans le passage suivant du *Journal de Bitita* : « Au mois d'août, quand les nuits étaient plus chaudes, nous nous réunissions autour de grand-père pour l'entendre raconter les horreurs de l'esclavage<sup>41</sup> » (JÉSUS, 1986 :131). En même temps, le grand-père Benedito aide à composer et à légitimer la narration du traumatisme (faite par lui, par Bitita et d'autres), comme dans le passage suivant, dans lequel il parle au discours direct :

— L'homme qui naît esclave, naît en pleurant, vit en pleurant et meurt en pleurant. Quand ils nous ont expulsés des fermes, nous n'avions pas un toit décent, si nous nous adossions à un coin, cet endroit avait un propriétaire et les huissiers nous chassaient [...] ce qui est positif c'est que nous allons mourir un jour et dans l'au-delà il n'y a pas la couleur comme devise, là les bonnes œuvres que nous pratiquons ici prévaudront<sup>42</sup> (JESUS, 1986 : 130).

Dans l'extrait ci-dessus, c'est le survivant du traumatisme lui-même qui raconte, comme l'atteste le passage « quand ils nous ont expulsés des fermes ». Ainsi, le grand-père ne raconte pas ce qu'il a entendu, mais ce qu'il a vécu. La voix narrative du grand-père offre une vue de première

---

<sup>41</sup> « No mês de agosto, quando as noites eram mais quentes, nos agrupávamos ao redor do vovô para ouvi-lo contar os horrores da escravidão. » (JESUS, 1986 : 131)

<sup>42</sup> « O homem que nasce escravo, nasce chorando, vive chorando e morre chorando. Quando eles nos expulsaram das fazendas, nós não tínhamos um teto decente, se encostávamos num canto, aquele local tinha dono e os meirinhos nos enxotavam [...] o que nos favorece é que vamos morrer um dia e do outro lado não existe a cor como divisa, lá predominarão as boas obras que praticamos aqui. » (JESUS, 1986 : 130)

main, elle n'opère donc pas dans le concept de « post-mémoire », comme les narratrices Bitita et Françoise. Elles n'ont pas vécu ce traumatisme, comme le reconnaît le personnage du grand-père Benedito : « Grand-père nous regardait avec affection. 'Dieu les a protégés en les aidant à ne pas naître au temps de l'esclavage<sup>43</sup>' » (JESUS, 1986 : 134). D'autres voix émergent également tout au long du texte de Carolina Maria de Jesus pour contribuer à la narration du traumatisme. Elles constituent des espèces plus ou moins archétypales du temps de l'esclavage. Jésus utilise la capacité de fabuler pour faire entendre la voix de ces personnages centraux dans le processus de passage de l'esclavage à la liberté. Ce sont les discours des esclaves, représentés comme dans l'extrait :

Quand un Noir a dit : — Je suis libre !, personne n'a cru et on s'est moqué de lui. — Un serpent allait mordre mon vieil homme, je l'ai vu, et je l'ai tué et le vieil homme a dit que je lui ai sauvé la vie et m'a libéré. Maintenant, je suis la prunelle des yeux de monsieur. Je déjeune à la même table à côté du monsieur et je ne dors pas dans le quartier des esclaves<sup>44</sup> (JESUS, 1986 : 133).

Les discours des seigneurs sont également présents : « — Puisque vous êtes libres, quittez mes terres ! Voyons si vous pouvez remplir votre ventre de liberté. Imaginez, devoir donner de l'argent aux Noirs ! C'est un péché<sup>45</sup> » (JÉSUS, 1986 : 133-134). Comme on peut le voir, ce ne sont pas des personnages avec lesquels Bitita aurait vécu, mais leur construction est probablement ancrée dans un certain discours ou une idée sur l'esclavage, du point de vue de ceux qui ont vécu le traumatisme, retransmis au fil du temps entre les générations (le « post-mémoire » dont parle Hirsch) et que Jésus représente, dans ce cas, à travers la fictionnalisation des personnages.

---

<sup>43</sup> « O vovô nos olhava com carinho. 'Deus os protegeu auxiliando-os a não nascer na época da escravidão.' » (JESUS, 1986 : 134)

<sup>44</sup> « Quando um negro dizia : — Eu sou livre!, ninguém acreditava e zombavam dele. — É que uma cobra ia morder o meu sinhô, eu vi, e matei-a e o sinhô disse que eu salvei a sua vida e libertou-me. Agora eu sou a menina dos olhos do sinhô. Almoço na mesma mesa ao lado do sinhô e não durmo na senzala. » (JESUS, 1986 : 133).

<sup>45</sup> « — Já que vocês são livres, saiam das minhas terras! Vamos ver se vocês conseguem encher a barriga com a liberdade. Imagina só, ter que dar dinheiro aos negros! É um pecado. » (JESUS, 1986 : 133-134).

## Les regards du présent vers le passé

Lorsque nous rencontrons le passé auquel sont confrontées les filles Françoise et Bitita, nous prenons avec elles le bateau vers cette époque. C'est comme si nous regardions le ciel avec eux dans une nuit étoilée sans nous soucier des lumières des villes. Nous ne voyons plus que des images de ce qui était autrefois, l'écho des étoiles et des astres dont le scintillement nous invite à déchiffrer pourquoi ils ne brillent plus lorsque nous les observons. On navigue dans le ciel des filles noires quand on se remémore avec elles les histoires d'esclavage qu'elles (re)voient dans leur présent chargé de passés. En parallèle, elles nous montrent aussi les paysages qu'elles parcourent au présent de leur vie en lien direct avec ceux du passé.

Il convient de souligner que Marianne Hirsch entend par "post-mémoire" la « répétition inexorable du passé dans le présent et dans le futur dans laquelle la faute ne peut être guérie ou réparée, mais survit, détruisant des mondes dans son sillage" (HIRSCH, 2014 : 336). Dans cette lignée, et dans le cas des auteures-narratrices du *Quarto de despejo* et de *Lettres*, non seulement ils s'approprient les souvenirs de leurs ancêtres, mais ils les traitent et les retransmettent. De plus, elles vivent des fautes nouvelles ou répétées, actualisées par la persévérance des conditions précaires qui les affligent, comme toutes les populations noires héritières des traumatismes de l'esclavage.

Les vulnérabilités présentes sont plus fortement évidentes dans certains passages des livres, comme lorsqu'il est question de la mort ou de l'absence du père, une expérience répétée entre les générations. On a vu que la narratrice du *Temps de madras* perd très tôt son père. Il avait également perdu son père très jeune. Bitita n'avait jamais rencontré son père, comme beaucoup d'autres filles noires. Dans la famille de Françoise, la mort de son père pèse comme un traumatisme générationnel répété au moins depuis la mort de son grand-père paternel, enseveli par les laves du volcan Pelé alors que son père avait trois ou quatre ans. Ce dernier, à son tour, était également décédé prématurément en 1929, alors que Françoise n'avait que huit ans, la laissant avec quatre autres frères et sœurs et sa mère enceinte de son sixième enfant. Avant cela, à propos de la perte de son grand-père, celui qui raconte est le père de la fille Françoise :

Les plus grands étaient restés avec le père qui ne voulait pas abandonner son domaine. Dès qu'il avait été libéré de l'esclavage, il avait acheté son lopin de terre qu'il agrandissait chaque année. Il y avait planté toutes les variétés de fruits que l'on pouvait imaginer. Il possédait de beaux carrés d'ignames, de choux caraïbes et de patates douces [...] Il avait peine à s'arracher à tout ce qui faisait l'orgueil de sa vie de paysan (EGA, 1989 : 33-34).

Dans l'extrait, le père de la narratrice, Claude Modock, décrit la mort de son père (Joackim Asselin<sup>46</sup>), le grand-père de Françoise, due à l'éruption du volcan Pelé en 1902 en Martinique. Né sous le régime esclavagiste et affranchi avec sa fin, le grand-père de Françoise aurait été très attaché au bout de terre qu'il avait conquis libre. Face à cela, le grand-père est incapable de laisser derrière lui le peu qu'il avait accumulé et meurt accroché à la maison avec onze de ses quinze enfants lorsque la lave les frappe. Le petit Claude, le plus jeune des frères, parvient à s'enfuir avec sa mère (mère Titine - la grand-mère née esclave dont la tante Acé raconte la naissance) et sept autres frères et sœurs. Outre l'horreur de l'esclavage, la tragédie naturelle provoquée par le volcan du mont Pelé avait aussi pesé sur la famille, car les populations pauvres sont aussi les plus touchées par le changement climatique ou les drames naturels. Le père de Françoise devient le narrateur du traumatisme. Le volcan apparaît à d'autres moments du récit comme une menace constante de mort et de précarité.

Plus tard, lorsque Françoise perd son propre père, elle crée un récit baigné dans l'atmosphère fertile du rêve et de l'imaginaire, outils utilisés par la narratrice pour rendre compte d'un événement douloureux de sa petite enfance. Dans ce cas, elle raconte le traumatisme à travers la fabulation. Cependant, selon des membres de la famille, le décès de l'homme serait survenu à la suite de l'inhalation de gaz toxiques alors qu'il rejoignait les troupes françaises lors de leur participation à la Première Guerre mondiale<sup>47</sup> (1914-18). Selon les souvenirs de la fille Françoise, le père aurait subi la sorcellerie ou la malédiction faite par un *quimboiseur*<sup>48</sup> mécontent du garde

---

<sup>46</sup>Les noms du père et du grand-père ne figurent pas dans *Le temps de madras* et ont été renseignés par la famille Ega.

<sup>47</sup> Informations sur la famille Ega consignées dans un document joint à cette thèse intitulé « Françoise Marcelle Marie Vitalline Modock Épouse Ega » (enquête familiale).

<sup>48</sup>Le mot est souvent utilisé dans la littérature martiniquaise pour traiter des relations entre choses connues et inconnues. Pour l'anthropologue Cathérine Benoît (2000 : 273), le terme est aussi utilisé pour expliquer la maladie et la mort. Au sens populaire, il peut désigner celui qui jette des sorts, quelque chose d'analogue au « ebó » des religions d'origine africaine au Brésil. En tout cas, le *quimboiseur* est quelqu'un qui connaît les savoirs des religions d'origine africaine. Pour cette raison, Benoît rappelle que, pour certains intellectuels antillais, le mot prend aussi des sens « plus nobles ». Dans ce contexte, elle cite Édouard Glissant qui a utilisé la figure du *quimboiseur* dans plusieurs livres pour représenter des personnages noirs ayant fui les plantations, comme un « symbole de la culture antillaise dans sa résistance » (BENOÎT, 2000, 273-275). Sur l'étymologie du terme, voir Paola González (2005 : 273-275).

forestier. L'homme aurait préparé un travail ("ebó") pour rendre le garde malade, le privant de sa force jusqu'à ce qu'il mette fin à ses jours.

Le narrateur raconte qu'un jour, avant de partir faire sa tournée de travaux dans les bois, le père trouve un grand trou récemment creusé juste devant l'entrée de la maison. Alors que les voisins commentaient l'apparition d'esprits dans la région, la jeune fille se met à relier l'étrange apparence du trou aux *revenants*, ceux qui auraient quitté la vie et seraient revenus pour une raison quelconque dans le monde des vivants. Françoise raconte que, peu après avoir remarqué le trou, son père part travailler et revient beaucoup plus tard que d'habitude, amené par d'autres hommes, car il s'est évanoui sur son cheval :

Mon père reprit enfin ses sens et mis nous raconteur qu'après avoir comblé le trou il s'était senti « drôle ». Un étrange malaise l'avait gagné au fur et à mesure qu'il s'enfonçait dans la forêt. Longtemps, il avait il avait contre le sommeil qui le paralysait pour finalement sombrer dans une syncope. Il resta malade un bon mois, et j'entendais parler si souvent de zombis que mes nuits en étaient hantées. Je ne m'endormais qu'à demi [...] Troublée, l'insouciance de mes cinq ans. (EGA, 1968 : 18)

Guéri en apparence, Claude retombe malade, sans jamais s'en remettre. La maladie semble être directement liée à l'incrédulité du père dans les mystères de la région. Après tout, en tant que garde forestier, il avait tenté d'empêcher un certain *quimboiseur* d'utiliser le bois de la forêt sans autorisation. Un après-midi, il a invité un ami à enquêter sur une fumée qu'il avait vue s'élever à travers les bois. Les deux entrent dans la forêt, trouvent un campement sans personne, le feu brûle toujours, mais ils sont confrontés à quelque chose d'inattendu et d'inexplicable :

Ils entrèrent dans une clairière où des troncs fraîchement coupés gisaient en désordre. Un four à charbon se montait. À l'étonnement des deux marcheurs il n'y avait là âme qui vive, mais ils se sentaient épiés. Mon père cria : « Je sais qui a coupé ces pois-doux et ces courbarils. Vous aurez affaire à la loi ! » Saint-Ange eut tout juste le temps de faire un bond de côté. « Attention ! » Un énorme trigonocéphale était lové sur un tas de bûches. Mon père leva son coutelas et le serpent disparut comme par enchantement. Alors, un immense rire secoua la forêt. Saint-Ange se signa et, pour la première fois, mon père eut peur" (EGA, 1968 : 19).

Après cet épisode, l'état de santé du père s'est progressivement aggravé et il a dû être transféré de son domicile à l'hôpital de la capitale Fort de France, où il est décédé peu de temps

après. La narratrice crée une atmosphère de mystère pour traduire ce que la jeune fille qui a perdu son père a vécu si tôt, un événement qui ne lui est peut-être accessible qu'à travers l'impondérable. L'écrivaine adulte revisite alors cette histoire et recrée la jeune fille, ainsi que ses souvenirs et ses sensations, en explorant un ensemble de souvenirs traumatisants avec les outils littéraires capables de le retravailler dans le présent de l'écriture. Il est intéressant de noter que, bien que le père soit décédé lorsque la fille avait huit ans, elle dit dans le passage lié à la période du décès, qu'elle avait 5 ans. La confusion peut désigner ce qui se passe parfois dans les récits autobiographiques où l'intention n'est pas en fait de retrouver chronologiquement les faits tels qu'ils se sont produits.

Carolina Maria de Jesus n'avait jamais connu son propre père. Dans *Diário de Bitita*, pour accéder à ce manque, si commun à des familles comme la sienne, des classes populaires noires, elle a aussi recours à la fabulation. Jésus crée une image possible du père à partir de ce que d'autres lui ont dit, y compris sa mère :

Un jour, j'ai appris de ma mère que mon père était d'Araxá et qu'il s'appelait João Cândido Veloso. Et le nom de ma grand-mère était Joana Veloso. Que mon père jouait de la guitare et n'aimait pas travailler. Qu'il n'avait qu'un seul costume. Quand elle faisait sa lessive, il restait allongé nu. Il attendait que les vêtements sèchent avant de les enfiler et de partir. J'en suis venu à la conclusion que nous n'avons rien à demander à personne. Au fil du temps, nous prenons conscience de tout<sup>49</sup> (JÉSUS, 1986 : 19).

Il est courant que des voix d'autres personnages, différentes des narratrices et des narrateurs, assument une partie des récits ou aident à composer des mémoires et des autobiographies d'auteurs différentes, mais dans le cas des œuvres traitées ici, ces voix servent à la fois le but de recomposer des trajectoires et des lignages, accorder une juste place aux mémoires des assassinés et des lésés, comme à attribuer une possible « consistance » à des généalogies effilochées. Dans le cas de *Diário de Bitita*, la narratrice raconte ce que sa mère lui aurait dit : son père « n'aimait pas le travail », mais il appréciait l'art, il jouait de la guitare. Le mépris de l'un et l'engouement pour l'autre semblant directement liés au manque de ressources, la narratrice

---

<sup>49</sup> « Um dia, ouvi da minha mãe que o meu pai era de Araxá, e o seu nome era João Cândido Veloso. E o nome de minha avó era Joana Veloso. Que o meu pai tocava violão e não gostava de trabalhar. Que ele tinha só um terno de roupas. Quando ela lavava a sua roupa, ele ficava deitado nu. Esperava a roupa enxugar para vesti-la e sair. Cheguei à conclusão que não necessitamos perguntar nada a ninguém. Com o decorrer do tempo vamos tomando conhecimento de tudo. » (JESUS, 1986 : 19)



convoque l'image du vêtement unique, important aussi pour représenter le père tel qu'il était par essence : un artiste peu disposé à faire face aux obligations imposées par la société. Plus tard, Bitita révèle qu'ils ont aussi « dit » que son père était « connu comme le poète bohème » (JESUS, 1986 : 155-156). Ainsi, le personnage nous est présenté selon ce que la narratrice revendique comme héritage paternel, selon l'image d'elle-même projetée sur le personnage. Si bien que la représentation du père devient centrale pour comprendre la narratrice elle-même :

Ils ont dit que l'enfant qui devait naître était la fille du poète bohémien. Quand je suis né, les rumeurs ont été prouvées, et les mauvaises langues semblaient plutôt prophétiques. Ma ressemblance avec le poète a servi de prétexte au mari de ma mère pour l'abandonner<sup>50</sup> (JÉSUS, 1986 : 156).

Dans l'extrait ci-dessus, Bitita ne nous dit pas qui l'a dit. Le sujet du verbe "fait" implique que la narratrice ne savait pas non plus avec certitude. Elle ne se souvenait certainement pas de sa date de naissance, ni des rumeurs qui avaient circulé auparavant, de même que Françoise ne pouvait pas connaître exactement les conditions entourant la mort de son père, soit parce qu'elle était très jeune, soit parce qu'elle ne pouvait connaître exactement la raison des visites au bois où il avait travaillé avant de mourir. Mais les auteures-narratrices créent des histoires, des récits capables de donner un sens à la fin pour raconter la perte du père ou le traumatisme de l'absence du père. Dans le cas de Bitita, la représentation du père inconnu justifie encore sa propre personnalité inadaptée, sa fibre artistique, son destin désabusé. Dans la généalogie inventée, son père lui avait légué sa passion tragique pour l'art : il était musicien et poète ; sort malheureux car il s'est avéré frustrant et plein de mésaventures. Mais, comme tout destin, c'était inévitable. Le destin du père de Françoise était aussi inéluctable, comme une tragédie annoncée par les mystères qui ont entouré tout l'épisode de sa mort.

Dans son récit, Bitita donne un indice sur le processus d'invention de son personnage : « J'en suis venu à la conclusion que nous n'avons rien à demander à personne. Avec le temps, nous prenons conscience de tout<sup>51</sup> » (JESUS, 1986 : 19). Elle « prend connaissance de tout », c'est-à-

---

<sup>50</sup> « Diziam que a criança que ia nascer era filha do poeta boêmio. Quando eu nasci, comprovaram-se os boatos, e as más línguas sentiram-se meio proféticas. A minha semelhança com o poeta serviu de pretexto para o esposo de minha mãe abandoná-la. » (JESUS, 1986 : 156)

<sup>51</sup> « Cheguei à conclusão que não necessitamos perguntar nada a ninguém. Com o decorrer do tempo vamos tomando conhecimento de tudo. » (JESUS, 1986 : 19)

dire qu'elle crée son personnage en rassemblant peu d'éléments que les autres lui fournissent lorsqu'ils parlent de son père avec une grande partie de ce qu'elle-même construit dans le présent de l'écriture. La narratrice du *Temps de madras* semble aussi opérer de cette manière, créant des mondes et des sens soutenus par la voix des autres, mais aussi par ses propres capacités à réélaborer le passé et à inventer des souvenirs.

Dans ce contexte, il est logique de réfléchir aux questions posées par Marianne Hirsch sur le traitement des traumatismes passés. Elle se demande : « Comment pouvons-nous laisser la connaissance des atrocités passées nous toucher sans nous paralyser<sup>52</sup> ? » (HIRSCH, 2014 : 337). Le questionnement oblige à préciser quelque chose qui me paraît évident, mais qui est parfois pris dans le but d'opposer le travail de l'auteure autobiographique au métier d'artiste comme création, invention. En d'autres termes, la connaissance de faits réellement survenus dans la vie de ces femmes ancre leurs récits dans l'espace référentiel du discours, même si cela ne suffit pas à justifier pleinement le processus de création développé par elles. Si une partie de la critique considère encore que l'autobiographie est une affaire exclusive du réel et donc moins inventive que l'œuvre de fiction - explication paresseuse qu'il faut définitivement écarter -, je pense qu'il est impératif de souligner que le contexte référentiel sert comme point de départ, et qu'il peut servir de point d'arrivée, d'ancrage intermédiaire pour la représentation du passé, mais il ne supporte pas à lui seul la conception complète d'un parcours narratif cohérent et fructueux.

Ce travail dépend des capacités narratives de chaque auteure et auteur, de leurs sensibilités et capacités à raconter, qui n'ont pas forcément à voir avec les faits tels qu'ils se seraient ou ne seraient pas passés, ce qui explique pourquoi Françoise dit qu'elle avait cinq ou huit ans quand son père est mort, et aussi pourquoi Bitita dit qu'à l'âge de quatre ans elle était capable d'élaborer des pensées d'adulte. Si bien que raconter le vécu dépend d'autres vérités, relatives et subjectives, créées, fabuleuses, inventées, narrées. Dans ce cas, il est également intéressant de comprendre comment le récit des « atrocités passées », compris comme une réélaboration artistique, empêche l'artiste de céder au désespoir de la violence vécue et oppose le mouvement artistique à la paralysie qu'un traumatisme pourrait provoquer. Après tout, elles agissent aussi sur la base du traumatisme,

---

<sup>52</sup> « How can we allow the knowledge of past atrocity to touch us without paralyzing us? What aesthetic strategies might galvanize memory in the interest of activist engagement for justice and social change? »

comme une réponse possible pour y faire face. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles deviennent, de ce fait, invulnérables aux traumatismes. À ce stade, il est nécessaire de souligner à nouveau ce que dit Hirsch à ce sujet :

Ici, la vulnérabilité s'oppose non pas à l'invulnérabilité, mais à la résilience. Les chercheurs dans ces domaines étudient la capacité des personnes, en particulier des enfants, et des environnements et autres systèmes à s'adapter aux chocs et aux changements. Alors que la vulnérabilité décrit la prédisposition des personnes ou des systèmes à se blesser, la résilience (du latin *resilere*, « reculer ou sauter en arrière ») désigne une forme de flexibilité et d'élasticité qui permet de s'adapter aux chocs, aux surprises, ainsi que de s'en remettre (HIRSCH, 2014 : 338).

En d'autres termes, Françoise et Bitita sont toujours prédisposées aux blessures, elles sont toujours dans une situation vulnérable. Ce qui les distingue, outre la précarité de leur vie, c'est qu'elles ne succombent pas à cette condition. Au contraire, leurs récits sont largement l'expression de leur capacité de résilience. En même temps, les conditions précaires qui affectent ces auteures, leur ascendance et leur descendance au fil du temps (ou les sujets étudiés par Hirsch, en plus de bien d'autres personnes) dénotent une persistance de la « temporalité implacable du traumatisme et de la catastrophe, la répétition inexorable du passé dans le présent et dans le futur » (HIRSCH, 2014 : 337). Le temps de ceux qui sont affrontés par le traumatisme, la tyrannie, les abus et la violence habite les récits des auteures-narratrices ici analysés, révélant des signes du passé et du présent qui se nourrissent et se renforcent mutuellement.

## Le temps sédimentaire de la précarité

Lorsqu'on met pied à terre dans le quotidien adulte des narratrices de *Quarto de despejo* et de *Lettres à une noire*, qui vivent à la périphérie de deux grandes villes, São Paulo et Marseille respectivement, on perçoit une réverbération du passé (depuis l'enfance) dans l'avenir de ces filles narratrices du *Diário de Bitita* et de *Le temps des madras*, à travers les souvenirs des narratrices. Elles ne sont pas seulement héritières de traumatismes passés, mais protagonistes dans le futur - au présent des femmes adultes qu'elles sont devenues - de vulnérabilités liées à leur quotidien, vivant donc aussi les traumatismes qui en découlent.

Pour Reinhart Koselleck (2000), les catégories du temps peuvent être mesurées à partir de l'expérience accumulée. L'auteur cherche à réfuter l'idée d'une chronologie qui part du passé, passe par le présent et se dirige vers le futur, impliquant une notion de progrès et/ou d'évolution. Koselleck propose différentes manières d'appréhender le concept. Un aspect particulièrement intéressant de sa théorie est le rejet de la notion de développement temporel qui identifie traditionnellement l'histoire européenne et l'ensemble du monde occidental comme des exemples évolutifs à atteindre. Selon son interprétation, « le passé est contenu dans notre expérience et peut être vérifié empiriquement. Le futur échappe à notre expérience et ne peut donc pas être vérifié » (KOSELLECK, 2000 : 190). Dès lors, le temps pourrait être appréhendé non pas à partir de l'idée de progrès, mais comme l'accumulation d'expériences. Cette accumulation permettrait de vérifier des schémas de répétition (le passé) et, à partir de là, de créer des attentes (le futur), car « il y a des pronostics qui, avec plus ou moins de vraisemblance, peuvent être transposés de l'expérience à l'attente » (KOSELLECK, 2000 : 190).

Une telle perspective permet d'éclairer une certaine persistance de la « temporalité du trauma » évoquée par Hirsch. Dans cette ligne de pensée, le phénomène ne semble pas se produire de façon circulaire, où la répétition consisterait à revenir toujours au point de départ dans un mouvement circulaire, mais se produirait par la récurrence de « strates temporelles qui se répètent toujours » (KOSELLECK, 2000 : 13), c'est-à-dire à travers des expériences similaires, mais pas exactement les mêmes, déclenchées par des structures sociales, politiques et économiques qui se perpétuent. Les récits de Jésus et d'Ega, concernant tant l'enfance que la vie quotidienne, ne

permettent pas de penser à un retour à des réalités qu'elles ou leurs ascendances ont déjà vécues, mais à la répétition de conditions de vie ou de structures qui actualisent l'expérience de la précarité<sup>53</sup>.

Ega et Jésus vivent toutes les deux, par exemple, le traumatisme de la perte précoce d'une figure paternelle, mais chacune à sa manière. Parallèlement, la mère d'Ega, Délie, ainsi que son grand-père Benedito et la mère de Bitita (Maria Carolina) subissent les effets de la colonisation avant leurs successeurs. Elles doivent faire face à la dévalorisation des savoirs accumulés par les populations noires et de ce fait à leur faible rémunération dans le monde capitaliste (Délie était spécialiste des plantes médicinales et de la couture, la mère de Bitita était blanchisseuse, son grand-père agriculteur), ou le besoin d'apprendre la langue du colonisateur (auquel aucun d'entre eux n'a pu se consacrer en raison du manque d'accès à l'éducation formelle) pour échapper à une plus grande marginalisation. De telles structures d'exclusion persistent tout au long des expériences de vie des familles d'Ega et de Jésus, mais avec des particularités spécifiques vécues par chaque génération, et même par chaque personne, selon chaque époque et chaque lieu.

Dans le récit de Françoise, elle raconte comment sa mère a pu recourir à la solidarité de voisins et d'amis, à l'intérieur de l'île de la Martinique, pour vivre et élever ses enfants après la mort de son mari. Françoise, en revanche, a dû chercher un emploi en France métropolitaine, devant faire face à un racisme peut-être encore plus poignant que dans sa petite ville natale. De plus, à son tour, elle a fait face au manque de perspectives d'employabilité, mais, cette fois, connaissant les méandres de la langue française. De l'autre côté de l'océan, Carolina n'avait pas vécu l'esclavage des mines ou des plantations, comme son grand-père, mais "l'esclavage actuel" de la faim dans la grande ville, ou la vulnérabilité dans laquelle elle s'était installée avec sa mère dans le travail dans les champs post-abolition.

---

<sup>53</sup>Koselleck informe que penser en répétition et non en temps circulaire nous permet de comprendre comment les structures sont maintenues tandis que les expériences individuelles changent : « Nos structures de répétition ne peuvent pas être réduites à ces mouvements circulaires que nous trouvons dans les orbites cosmiques. Cette métaphore circulaire a joué un rôle de premier plan dans d'innombrables interprétations historiques depuis l'Antiquité, mais elle ne parvient pas à saisir la particularité temporelle qui ne devrait pas être appelée retour (éternel), mais répétition (toujours effectuée dans le présent) [...] Rites ou dogmes dépendent de la répétibilité pour garantir leur constance. Coutumes, règles et lois reposent sur une applicabilité répétée, sans laquelle il ne peut y avoir d'ordre et de justice – quel que soit le risque auquel elles sont exposées » (KOSELLECK, 2000 : 13-14).

De cette façon, les expériences individuelles ne peuvent pas se ressembler complètement, car elles sont uniques. Dans ce cas, la « temporalité implacable du traumatisme » se traduit moins par un « éternel retour » que par la répétition des structures précaires, ou leur réactualisation, auxquelles sont soumises les populations marginalisées. En d'autres termes, des couches d'oppression renouvelée sont ajoutées aux structures existantes au fil du temps pour renforcer la condition d'exploitation. Une couche superposée à l'autre et à l'autre et ainsi de suite.

Considérer le temps dans sa composition sédimentaire et les impacts de cette accumulation pour les populations noires héritières des diasporas et des traumatismes de l'esclavage dans les Amériques et les Caraïbes rend plus évidentes les difficultés nécessaires pour démanteler de tels mécanismes ou les efforts nécessaires pour le faire. Dans cette perspective, il est intéressant de se tourner vers ce que Toni Morrison pense du rôle de la littérature dans la réflexion sur le passé et sur l'avenir. Sa vision de ces interrelations est conforme à la compréhension de Koselleck, dans une certaine mesure, lorsqu'elle soutient que la « répétition » permet une meilleure compréhension du présent : « une sorte de répétition du passé offre l'examen le plus éclairant du présent, et les images qu'ils nous laissent sont instructives » (MORRISON, 2019 : 2022).

Dans cette ligne d'interprétation, je remarque que les narrations du présent dans *Lettres à une noire* et dans *Quarto de despejo* illustrent bien cette conception du temps basée non sur le déroulement progressif d'une ligne continue, mais sur la répétition d'expériences quand Ega atteste, par exemple, que « les misères des Noirs du monde entier ressemblent à des sœurs » (EGA, 2021 : 4), ou lorsque Bitita révèle que « le 13 mai 1958, je me suis battu contre l'esclavage actuel — la faim ! » (JESUS, 1993 : 56), pour ne citer que deux passages illustratifs parmi des dizaines d'autres qui peuplent les récits. Dans les extraits choisis, les narratrices exposent la persistance de schémas, déjà mis en évidence dans leurs récits d'enfance (le passé) qui ont affecté la vie de leurs ancêtres - les grands-parents esclaves, les mères pauvres - et affectent encore leur vie d'adulte (l'avenir de ces filles), attestant un présent précaire qui se prolonge, sous différentes formes, par la répétition des expériences de « misères » et de « faim » au fil du temps. La répétition des modes de vie précaires met en évidence un modèle d'être au monde pour les populations noires héritières des diasporas et de l'esclavage qui se confirme dans les récits.

Cependant, même au milieu de contextes d'expériences traumatisantes et violentes répétées, qui nous conduisent à prédire des avenir sombres, la pensée de Morrison nous donne un moment de répit, car elle admet que nous entrevoyons une dimension éthique du temps, un appel à réfléchir sur les schémas qui passent du passé au présent. Ce faisant, elle renforce l'idée d'une construction sociale du temps (ce que Koselleck appelle le « temps historique » par opposition au « temps naturel ») dans sa dimension structurelle et demande quel avenir nous pouvons attendre à partir des expériences accumulées jusqu'à présent :

Quand le langage scientifique ne s'intéresse qu'à une vie individuelle plus longue et non d'une vie éthique; quand l'agenda politique n'est rien d'autre que la protection xénophobe de quelques familles contre la catastrophe des autres ; quand le langage religieux est traité avec mépris par les non-religieux, et que le langage profane vacille par peur du sacré ; quand le langage du marché n'est qu'un prétexte pour inciter à la cupidité et que l'avenir de la connaissance est réduit à une amélioration continue, où pouvons-nous chercher de l'espoir dans le futur ? Ici, je ne m'intéresse pas aux signes de progrès, une idée dont le temps est venu et reparti [...] Non , ce n'est pas le progrès qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, c'est le futur du temps (MORRISON, 2019 : 1995-2005).

Morrison conclut alors que la littérature permet de discuter de la dimension éthique du « futur du temps » que d'autres domaines de la connaissance humaine semblent avoir perdu la capacité de discuter ou à laquelle ils ne se sont même pas intéressés. L'auteure n'est pas dupe du « pouvoir de la littérature », elle est consciente de sa capacité réduite à s'immiscer dans le changement du cours des choses, dans le changement du *statu quo*, puisque la littérature « a été expulsée aux marges du débat social » (MORRISON, 2019 : 2008), mais malgré cela, c'est là que « les discussions et les enquêtes éthiques les plus sérieuses ont été menées » (MORRISON, 2019 : 2009-2010). Comme Morrison et Evaristo (pour revenir à la poésie qui ouvre ce chapitre), Ega et Jesus n'ont cessé de croire qu'il fallait se souvenir, raconter, communiquer des indignations, des perspectives, des peurs, des angoisses qui, si elles ne changent pas les choses telles qu'elles sont, elle ne les légitime pas non plus, tout en exposant leurs contradictions et leurs cruautés.

De même, à l'instar des héritiers de la « post-mémoire » dont traite Hirsch, qui s'approprient les souvenirs de leurs ancêtres pour réélaborer les traumatismes de l'holocauste, s'impliquant dans le traitement qu'ils donnent aux souvenirs, Ega et Jésus font des souvenirs de ceux qui les ont

précédés, une question de leur écriture autobiographique, mais, surtout, de l'art de partager des histoires à travers le récit de leurs propres expériences et de celles des autres. Les auteures-narratrices font de cette réélaboration un métier artistique qui dialogue avec la notion de narration de W. Benjamin (1987), pour qui il s'agit d'un « art artisanal », d'un « métier manuel », car extrait de l'expérience et son partage. Contrairement au roman, dans le récit, le narrateur s'inscrit, laisse ses traces sur le texte, « ses traces sont présentes de multiples façons dans les choses racontées, soit dans la qualité de ceux qui les ont vécues, soit dans la qualité de ceux qui les rapportent » (BENJAMIN, 1987 : 205).

En tant que narratrices, elles sont particulièrement inscrites dans les histoires qu'elles racontent. Ce processus, dans le monde contemporain, donne à l'acte de la narration une qualité de résistance face aux impositions de la vie contemporaine des travailleuses noires. Pour eux, on l'a vu, le temps libre n'est pas disponible, car comme le dit Benjamin (BENJAMIN, 1987 : 206) « le temps où le temps ne comptait pas » est révolu, faisant référence aux temps révolus des sociétés précapitalistes en ce que le temps du travail était aussi le temps du partage d'expériences et, donc, le temps du récit. Cette caractéristique de la vie moderne et des temps contemporains, dominés par des relations de travail qui méprisent, dévalorisent et rendent les vies de beaucoup de personnes précaires, et, dans le cas où j'analyse, des femmes qui ont besoin de travail pour survivre, détermine qu'elles ne connaissent pas le calme, qu'elles ne bénéficient pas de la patience, qu'elles n'aient aucun loisir, qu'elles ne nourrissent leur propre famille, qu'elles n'approchent même pas de l'art, et qu'elles, à la fin de leurs jours, n'aient pas le temps de partager ce qu'elles ont vécu.

Pourtant, face à l'interdit, elles racontent, transposant l'expérience individuelle et collective de la précarité et la répétition des traumatismes au monde littéraire qui se construit dans les interstices et les rencontres entre le savant et le populaire, dans lequel leur quotidien devient le thème central de leurs récits. Elles échappent ainsi à l'incommunicabilité de l'expérience et défient la mort du récit. Résilientes, elles transforment la sagesse des autres et la leur en connaissance d'elles-mêmes et de leurs lecteurs, agissant à nouveau comme des narratrices au sens benjaminien du terme, aussi cruels et peu glorieux que soient la réflexion et le partage.



Ainsi, « l'extinction narrative » prévue par Benjamin, bien que latente, rencontre encore des barrières et des obstacles. Le métier vibre dans les récits de femmes noires qui racontent leur vie, qui revisitent des traumatismes ancestraux, dans les chansons populaires transmises entre générations à travers les intérieurs oubliés du Brésil, dans la littérature cordel, dans les slams et les raps de la périphérie de grandes villes, dans les récits de vieillards déposés dans les asiles parce que le temps manque aussi pour mourir et dans bien d'autres lieux où le partage d'histoires et de savoirs a encore lieu et se perpétue. Car, comme le dit Morrison, c'est de ces coins que le récit émerge pour revendiquer de nouvelles possibilités pour l'avenir :

Je ne parcour pas la fiction contemporaine à la recherche de signes d'espoir timide ou d'optimisme obstiné ; je crois que je détecte une vision éclairée basée sur des expériences déchirantes qui pointe néanmoins vers une future rédemption. Et je remarque l'environnement dans lequel cette vision s'élève. Il a des inflexions de race et de sexe; est colonisé, déplacé, chassé (MORRISON, 2019 : 2122-2123).

Morrison estime que les écrivains du Sud global, « ceux qui ont été poussés à la marge », ont persisté à pointer du doigt une sorte de « rédemption » possible des sociétés contemporaines.

## Visions du futur des temps

En effet, de leurs perspectives « déchirantes », de leur mode de vie précaire - gardant les particularités propres à chacune pour tenter d'éviter les essentialisations de la pauvreté et du lieu de la personne noire dans le monde contemporain - Ega et Jésus jettent parfois des regards généreux envers les lieux où elles habitent et envers ceux qui les habitent. Pour cette raison, Bitita revendique dans le *Diário de Bitita* « un Brésil pour les Brésiliens » (JÉSUS, 1986 : 84), un pays qui l'inclurait aussi, où elle se sentirait chez elle et qui, en intégrant la femme noire et pauvre, engloberait tout un peuple. Françoise ne s'est sentie étrangère que longtemps après Bitita, mais enfant elle reconnaît ailleurs des possibilités d'identification à « l'autre » dans le récit du père Azou lorsqu'il lui apprend qu'il vient de Guinée. Il y avait un autre pays que la France ! Il y avait des gens comme elle, des noirs. Des gens qu'elle connaît en tant qu'adulte et auxquels elle est affiliée. Et adulte, elle lance aux lecteurs des *Lettres* :

Peut-être pour que les riches, en lisant votre journal et mes lettres, puissent mieux utiliser les biens matériels. Peut-être aussi pour que nous, les pauvres, qui ne le sommes plus si complètement, regardions un peu ceux qui sont ensevelis jusqu'au cou dans la misère ? Ils tendent les bras, ouvrent les mains, comme vous et moi l'avons vu, et souvent leurs mains n'attrapent rien. Ils se tournent alors vers Dieu, le ventre rempli uniquement de résignation et d'espoir d'un avenir meilleur (EGA, 2021 : 47-48).

Il y a d'innombrables conseils donnés par Bitita dans son *Diário* et aussi dans *le Quarto de despejo*. Excellente narratrice, Jésus sait utiliser l'écriture pour partager des recommandations et des suggestions qui pointent vers une vie commune plus saine. Recueillis dans leurs expériences, du fait de leur observation, ils gardent un « sens pratique » évoqué, dit Benjamin (1987 : 200), pour qui c'est « l'une des caractéristiques des nombreux narrateurs nés ». Dans cette conception, les narratrices conseillent les lecteurs tout au long des deux livres. Bitita remarque, par exemple, que « les hommes gouvernent le monde », et que le monde est mauvais, conseille donc « pourquoi ne pas laisser les femmes gouverner ? » (JÉSUS, 1986 : 117). Dans *Quarto de despejo*, la narratrice Carolina conclut que « le Brésil a besoin d'être dirigé par une personne qui a déjà eu faim. La faim est aussi un enseignant » (JÉSUS, 2014 : 61).

Dans plusieurs autres passages, elle interroge également la vie en société, commente la difficulté de la vie sans partenaire, mais conclut que « le mariage est un dôme dans la vie d'une

femme » (JESUS, 1986 : 390), fait des commentaires sur le racisme et les violences policières, sur la faim, sur la mendicité, sur le manque d'infrastructures et d'éducation pour les enfants. Si elle présente la vie du point de vue de quelqu'un qui vit l'exclusion, elle partage aussi ses désirs d'un pays meilleur, fondés sur la matérialité de son expérience, tout comme Ega. Les découvertes et les conseils sont profondément liés à la connaissance des fissures et des limites des sociétés dirigées par des hommes blancs.

D'où aussi l'immense stupéfaction des champs littéraires canoniques et leur habituelle incapacité à faire face à des narrateurs et des récits improbables, comme le commente Françoise Ega dans *Lettres*, à propos du retentissement de *Quarto de despejo* en France : « les autres, si indifférents soient-ils, sont impressionnés par vos paroles » (EGA, 2021 : 4). Il est important de souligner que la narratrice mentionne « d'autres personnes ». Cela signifie qu'elle, à son tour, connaît cette réalité : « Je connais tout ce que tu as écrit » (*idem*). Ainsi, lorsque les récits de ces auteurs sont appelés documents ou témoignages, dans une perspective restrictive, je pense que la caractérisation reflète un certain désespoir ou impréparation du critique face à la communicabilité d'expériences qui lui sont étrangères, qui ne sont pas à leur portée, mais aussi qu'il ne lui convient pas de les connaître, car elles demandent un effort et un déplacement d'analyse au-delà des espaces que nous avons l'habitude de fréquenter, vers les « dépotoirs ». Plus confortable est de reléguer « le corps étranger » à la sphère réduite de l'individualité, ou de l'expérience collective d'un peuple très différent de nous (les critiques), ou très particulier, qui ne refléterait pas le « commun » ou « l'universel ».

Lorsque nous accostons à l'entrée des maisons littéraires d'Ega et de Jésus, au début de notre voyage dans le temps, nous cherchons le signe du bateau capable de nous faire traverser le grand texte kalunga. Au début de ce texte, j'ai rappelé que le kalunga a un large spectre sémantique. A noter aussi qu'il prend différents noms dans le monde transatlantique, se déguisant en *mer*, quand il veut en profiter pour évoquer sa portion *mère*, la mère perdue pendant la diaspora, la mère recherchée. La mère évoquée par Hartman (2021), lorsqu'elle nous raconte les différents processus par lesquels les Africains asservis sont passés pour qu'avant de partir, naviguant sur le grand kalunga, *la mer*, ils oublient et ne reviennent jamais vers leurs *mères*. Hartman, croyant que sa mère était en Afrique, entreprend le voyage mythique du retour, le voyage vers sa mère, mais il

n'y trouve aucune trace d'elle. Peut-être que les preuves sont stockées dans la liquidité de l'eau mère, atlantique, transatlantique, peut-être qu'elles correspondent à l'image d'un bateau à l'entrée d'un « *terreiro* » et que le voyage est le destin de ceux qui ont survécu.

Université Sorbonne Nouvelle  
École Doctorale 122 - Europe Latine Amérique Latine  
Maison de la recherche  
4, rue des irlandais  
75005 PARIS  
[ed122@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:ed122@sorbonne-nouvelle.fr)