Université Toulouse - Jean Jaurès

Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT)

Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés
Parcours
ESCAM

Viv'écriture, mémoire et reconstruction du sujet :
Lecture comparée d'*Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo et de *La Femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga

Samya Tirza BARBOSA TEIXEIRA

Sous la direction de :
Emanuele de MAUPEOU, Framespa
Érika de AZEVEDO, Unifap

Année Universitaire 2025-2026

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout Dieu, dont la présence et la force m'ont permis de persévérer lorsque les difficultés auraient pu me conduire à renoncer. Ce mémoire porte le chemin d'une femme originaire du Nord du Brésil, mère et étudiante, qui a choisi de poursuivre malgré les préjugés et les obstacles.

J'adresse ensuite mes sincères remerciements à mes directrices de mémoire, Emanuele de Maupeou et Érika de Azevedo, pour leur accompagnement, leurs conseils, leur disponibilité et la confiance qu'elles m'ont accordée tout au long de ce travail. Je remercie également l'Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse (IPEAT), qui a constitué le cadre universitaire et intellectuel dans lequel ce parcours de recherche a pu se construire.

À mes filles, Giovanna et Angelina, et à Bastian, mon mari, j'adresse ma gratitude la plus profonde. Leur amour, leur patience et leur confiance ont donné sens et force à ce parcours. Je remercie avec émotion mes parents et toute ma famille au Brésil, ainsi que mes amis en France, particulièrement ma chère amie Lily, précieuse compagne de cette aventure du master.

À toutes celles et tous ceux qui, par leur présence, leurs encouragements ou leur soutien, m'ont aidée à poursuivre ce chemin et à ne pas renoncer, j'adresse ma reconnaissance la plus sincère.

« *Mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos* ».

Conceição Evaristo[1]

« La maison de Stefania, celle où elle pouvait vivre une vraie vie de femme, une vraie vie de mère de famille, c'était la maison de paille tressée comme une vannerie, l'*inzu* (et je lui garderai son nom *kinyarwanda*, car je n'ai en français que des noms de mépris pour la désigner : hutte, cahute, paillote…) ».

Scholastique Mukasonga[2]

[1] Conceição Evaristo, « *A escrevivência e seus subtextos* », in Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes (orgs.), *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro, Itaú S, 2020, p. 30. Disponible sur : https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf?. Nous traduisons : Femmes réduites en esclavage, aujourd'hui les lettres et l'écriture nous appartiennent aussi. Une puissance de voix, de création et d'invention que la maison du maître a su asservir pour le plaisir des siens. Et si la voix de nos ancêtres était autrefois enfermée dans les limites et les fonctions imposées par la maison du maître, notre écriture, elle, ne l'est plus. C'est pourquoi je l'affirme, notre *viv'écriture* n'est pas destinée à endormir ceux de la maison du maître, mais à les réveiller de leurs sommeils injustes.

[2] Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus* , Editions Gallimard : Paris, 2008, p. 40.

INTRODUCTION **5**
1. PRÉSENTATION DU CORPUS ET DES AUTRICES **18**
1.1. Conceição Evaristo et Insubmissas lágrimas de mulheres 18
1.2. Scholastique Mukasonga et *La Femme aux pieds nus* 23
2. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE **29**
2.1. De l'*escrevivência* à la viv'écriture 29
2.2. Écriture et formes de résistance 31
2.3. Penser la catégorie de femme noire entre le Brésil et le Rwanda 32
2.4. La centralité de l'expérience vécue et du corps dans la production du sens 37
2.5. L'entrelacement de la voix personnelle et de la transmission intergénérationnelle 39
2.6. La construction d'une poétique propre 42
3. INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES **45**
3.1. Natalina Soledad 45
3.2. Mary Benedita 50
3.3. Mirtes Aparecida da Luz 56
3.4. Regina Anastácia 59
4. LA FEMME AUX PIEDS NUS À LA LUMIÈRE DE LA VIV'ÉCRITURE **72**
4.1. Expérience vécue, corps maternel et espace domestique 72
4.2. Voix personnelle, mémoire féminine et transmission intergénérationnelle 76
4.3. Oralité, kinyarwanda et construction d'une poétique propre 80
4.4. Mémoire lacunaire, absence et écriture comme résistance 84
CONCLUSION **87**
BIBLIOGRAPHIE **91**

INTRODUCTION

Les deux épigraphes qui ouvrent ce mémoire placent d'emblée la réflexion sous le signe d'une interrogation sur le pouvoir des mots, sur ce qu'ils transmettent, mais aussi sur les effets produits lorsque différentes langues et représentations du monde entrent en relation. Chez Conceição Evaristo, la citation introduit la réflexion sur l'*escrevivência* et sur l'appropriation de l'écriture par les femmes noires. Chez Scholastique Mukasonga, le maintien du mot *inzu* en kinyarwanda annonce la place accordée à la langue et à l'expérience rwandaise dans *La Femme aux pieds nus*. Ces deux citations introduisent ainsi les principaux questionnements qui guideront l'étude.

En interrogeant les effets de pouvoir qui peuvent apparaître lorsque la langue nomme et représente le monde à partir d'un point de vue présenté comme universel, ces deux extraits invitent à examiner la manière dont se construit l'altérité. Cette notion constitue l'une des questions les plus complexes de la philosophie occidentale. De l'Antiquité à la philosophie contemporaine, de nombreux penseurs, parmi lesquels Friedrich Hegel, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Emmanuel Levinas, ont montré que l'identité se construit dans la relation à autrui, qu'il s'agisse de reconnaissance, de conflit, de réciprocité ou de responsabilité éthique[3]. Dans le cadre de ce travail, cette réflexion sur l'altérité est principalement mobilisée à partir des études féministes noires, qui analysent la manière dont les femmes noires ont été historiquement situées dans une position de double altérité au croisement de la race, du genre et de la position sociale.

Ces deux épigraphes ouvrent des histoires distinctes, celles du Brésil et du Rwanda. Les replacer dans ces cadres permet de situer les écritures de Conceição Evaristo et de Scholastique Mukasonga dans les réalités sociales et politiques qui ont marqué leurs parcours. Pour les deux autrices, ces réalités apparaissent dans les récits à travers les expériences des femmes, les relations familiales et les formes de transmission. Cette étude articule ainsi histoire et littérature afin d'examiner la manière dont ces expériences sont élaborées et transformées par l'écriture.

L'œuvre de Conceição Evaristo s'inscrit dans une histoire longue, marquée par les héritages de l'esclavage et par les inégalités qui continuent de structurer la société brésilienne. Dernier pays indépendant des Amériques à abolir officiellement l'esclavage, en 1888, le Brésil n'a accompagné cette abolition d'aucune politique de réparation ou d'intégration destinée aux

[3] Cette synthèse s'appuie notamment sur la présentation de la notion d'altérité proposée par *Encyclopædia Universalis*, « Altérité – Philosophie », section « Levinas : l'autre comme visage ». Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/alterite-philosophie/6-levinas-l-autre-comme-visage/.

populations anciennement réduites en esclavage[4]. L'abolition juridique n'a donc pas entraîné une redistribution des ressources ni un accès égal à la terre, à l'éducation, au travail qualifié et aux espaces de décision. Les populations noires sont ainsi restées confrontées à des mécanismes d'exclusion dont les effets se prolongent dans la société contemporaine et contribuent au maintien d'inégalités raciales structurelles. Cette réalité contraste avec le mythe de la démocratie raciale, largement diffusé au Brésil et à l'international par les travaux de Gilberto Freyre, notamment dans *Casa-Grande & Senzala* (1933)[5]. L'écart entre cette représentation d'une société caractérisée par l'harmonie des relations raciales et la persistance des inégalités qui touchent la population noire constitue un élément essentiel du contexte dans lequel se développe la littérature afro-brésilienne contemporaine.

Le retour à la démocratie, qui met fin à plus de vingt années de dictature militaire entre 1964 et 1985, marque un tournant décisif dans l'histoire politique et sociale du Brésil. Le processus de redémocratisation favorise la réorganisation de nombreux mouvements sociaux, parmi lesquels le *Movimento Negro Unificado* (MNU)[6], fondé en 1978, à São Paulo lors d'un rassemblement de plusieurs associations culturelles, éducatives et militantes afro-brésiliennes, joue un rôle déterminant dans la dénonciation des inégalités raciales et dans la remise en question du mythe de la démocratie raciale.

Autour de ce mouvement se développent également d'importantes réflexions intellectuelles portées par des figures telles qu'Abdias Nascimento, écrivain, dramaturge, homme politique et théoricien du panafricanisme[7] ; Lélia Gonzalez, anthropologue, philosophe et l'une des principales penseuses du féminisme noir latino-américain ; ainsi que Sueli Carneiro, philosophe et fondatrice du Geledés – *Instituto da Mulher Negra*[8], dont les travaux sur l'épistémicide, le racisme et le féminisme noir ont profondément renouvelé les études critiques au Brésil. Ces mobilisations et réflexions visent à transformer les institutions, à promouvoir une représentation plus juste des populations afro-brésiliennes et à faire reconnaître leurs contributions à l'histoire, à la culture et à la production des savoirs.

---

[4] Nilma Lino Gomes et Tatiane Cosentino Rodrigues, « Resistência democrática: a questão racial e a Constituição Federal de 1988 », *Educação & Sociedade*, vol. 39, no 145, 2018, p. 934. Disponible sur : https://www.cedes.unicamp.br/periodicos/educacao-sociedade/145-v39-educacao-sociedade .

[5] Alfredo Cesar Melo, « O texto e o pacto: estratégias discursivas em *Casa-Grande & Senzala* para pactuar a democracia racial », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 77, décembre 2020, p. 108-125. Disponible sur : https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i77p108-125

[6] Movimento Negro Unificado da Bahia (MNU Bahia), « História », disponible sur : https://mnubahia.com.br/historia/.

[7] Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), « Abdias Nascimento », disponible sur : https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/

[8] Geledés – Instituto da Mulher Negra, « Sobre Geledés », *Geledés*, disponible sur : https://www.geledes.org.br/sobre-geledes.

La Constitution fédérale de 1988 constitue une étape décisive dans ce processus. Élaborée dans le contexte de la redémocratisation qui suit la dictature militaire, elle réaffirme l'égalité devant la loi, condamne les discriminations raciales et reconnaît de nouveaux droits à des groupes historiquement marginalisés[9]. Parmi ces avancées figure la reconnaissance des communautés *quilombolas*, historiquement liées aux formes de résistance et d'organisation des populations noires durant et après la période esclavagiste. Sans mettre fin aux profondes inégalités héritées de l'esclavage, cette nouvelle Constitution ouvre néanmoins un espace politique favorable aux revendications des mouvements noirs et aux politiques publiques destinées à réduire les discriminations raciales.

Cette dynamique se renforce au début du XXIe siècle avec le développement des politiques d'action affirmative dans l'enseignement supérieur. Avant leur généralisation à l'échelle fédérale, plusieurs universités publiques mettent en place leurs propres systèmes de *quotas*, c'est-à-dire de réservation d'une partie des places offertes lors des procédures d'admission[10]. L'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ) figure parmi les premières institutions à appliquer ce dispositif, en 2003, d'abord en faveur des élèves issus de l'enseignement public, puis des candidats noirs et *pardos,* personnes non blanches. Ces expériences s'inscrivent dans un contexte où la réduction des inégalités sociales acquiert une place croissante dans l'action publique, notamment sous les gouvernements de Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2003 et 2011.

Cette politique connaît une nouvelle étape sous la présidence de Dilma Rousseff avec l'adoption de la loi fédérale no 12.711 du 29 août 2012, couramment appelée La loi de quotas (*Lei de Cotas*). Le dispositif ne correspond pas à une admission automatique à l'université, mais à la réservation d'une partie des places au sein des procédures de sélection. Dans sa formulation de 2012, la loi impose aux établissements fédéraux d'enseignement supérieur de réserver au moins 50 % des places de chaque formation et de chaque période d'enseignement aux personnes ayant effectué l'intégralité de leur scolarité secondaire dans un établissement public. À l'intérieur de cet ensemble, une partie des places est attribuée en fonction du revenu familial, tandis que la représentation des candidats s'autodéclarant *pretos*, *pardos* ou

[9] Nilma Lino Gomes et Tatiane Cosentino Rodrigues, « Resistência democrática: a questão racial e a Constituição Federal de 1988 », *Educação & Sociedade*, vol. 39, no 145, 2018, p. 931. Disponible sur : https://www.cedes.unicamp.br/periodicos/educacao-sociedade/145-v39-educacao-sociedade .

[10] Adriano Souza Senkevics et Ursula Mattioli Mello, « O perfil discente das universidades federais mudou pós-Lei de Cotas? », *Cadernos de Pesquisa*, vol. 49, no 172, 2019, p. 192. Disponible sur : https://doi.org/10.1590/198053145980. Voir également Universidade do Estado do Rio de Janeiro, « Sistema de cotas ».

indígenas[11] doit correspondre au moins à leur proportion dans la population de l'État où se trouve l'université, selon les données de l'Institut brésilien de géographie et de statistique (IBGE)[12].

Ces mesures essayent de corriger les inégalités historiques d'accès à l'enseignement supérieur qui affectent particulièrement les populations noires, autochtones et les étudiants issus des milieux populaires. Dans cette perspective, ces politiques constituent un tournant dans l'histoire de l'université brésilienne, puisqu'elles favorisent l'entrée d'étudiants noirs dans des espaces de formation et de recherche longtemps caractérisés par leur faible représentation, contribuant ainsi à transformer les profils des chercheurs, les objets d'étude et les perspectives critiques mobilisées dans les sciences humaines.

Dans le prolongement de ces changements, les transformations institutionnelles modifient également le champ littéraire. À mesure que les universités s'ouvrent à une plus grande diversité sociale et raciale, les recherches consacrées aux littératures afro-brésiliennes connaissent une croissance. Les œuvres antérieurement marginalisées acquièrent une visibilité nouvelle, tandis que les débats sur la représentation, la mémoire de l'esclavage, les héritages africains et les expériences des populations noires occupent une place plus significative dans les programmes universitaires.

Cette transformation s'inscrit toutefois dans un mouvement amorcé dès la fin des années 1970 avec la création des *Cadernos Negros*[13] (1978), puis du collectif *Quilombhoje Literatura*[14] (1980). Fondé à São Paulo, ce collectif entend promouvoir et diffuser la production littéraire afro-brésilienne, tout en approfondissant la réflexion sur l'expérience noire au Brésil. Depuis 1982, le collectif assure la coordination éditoriale des *Cadernos Negros*, une anthologie annuelle alternant recueils de poésie et de nouvelles, qui offre un espace de publication à des figures afro-brésiliennes encore largement absentes du marché éditorial traditionnel. Par sa continuité et par la diversité des textes qu'elle réunit, cette publication contribue à la visibilité de la littérature afro-brésilienne et constitue un espace essentiel de diffusion et de reconnaissance pour de nombreuses voix littéraires, dont celle de Conceição Evaristo.

---

[11] *Pretos* signifie « noirs », *pardos* désigne, dans la classification brésilienne, les personnes d'ascendance mixte, et *indígenas* signifie « autochtones ».

[12] Brésil, Lei no 12.711, de 29 de agosto de 2012, portant sur l'accès aux universités fédérales et aux établissements fédéraux d'enseignement technique. Voir également en BRASIL. *Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Disponible sur : https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm.

[13] Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo », Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mise à jour le 14 novembre 2025, disponible sur : https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo .

[14] Ibid.

Avant d'être largement reconnue par les institutions académiques, Conceição Evaristo trouve d'abord une place au sein des *Cadernos Negros*, où elle publie ses premiers textes à partir des années 1990. Son parcours littéraire s'inscrit ainsi dans un mouvement plus large d'affirmation des écritures afro-brésiliennes et de renouvellement de la recherche sur les littératures noires. Cette trajectoire s'accompagne d'une réflexion sur les rapports entre écriture, mémoire et expérience, qui constitue l'un des fondements de son œuvre. La notion d'*escrevivência,* qu'elle élabore progressivement, témoigne de cette volonté de faire de l'expérience vécue des femmes noires un lieu de production de savoir et de création littéraire, contribuant ainsi à déplacer les frontières traditionnelles du canon.

Si l'œuvre de Conceição Evaristo prend forme dans le contexte des luttes, revendications et dans une certaine mesure, des transformations politiques, sociales et culturelles du Brésil contemporain, celle de Scholastique Mukasonga s'enracine dans une histoire profondément marquée par la colonisation, les violences politiques et le génocide perpétré contre les Tutsi en 1994. Comprendre cette trajectoire suppose d'abord de revenir sur la formation historique des catégories de Hutu, de Tutsi et de Twa.

Comme le montre notamment Mahmood Mamdani, celles-ci ne doivent pas être envisagées comme des appartenances raciales ou ethniques fixes, mais comme des identités historiques et politiques dont la signification a évolué avec les transformations de l'État rwandais[15]. Dans le royaume précolonial, elles renvoyaient principalement à des positions différenciées au sein des rapports de pouvoir et des hiérarchies sociales. Leurs frontières demeuraient relativement perméables, notamment en raison de formes de mobilité sociale, et des alliances matrimoniales. Les Hutu, les Tutsi et les Twa appartenaient par ailleurs à une même communauté linguistique et culturelle, partageant la langue *kinyarwanda*, un territoire commun et de nombreuses pratiques sociales.

À la fin du XIXe siècle, l'administration coloniale allemande, puis surtout belge après la Première Guerre mondiale, transforme profondément l'organisation de la société rwandaise. Influencées par la théorie hamitique[16], les autorités coloniales présentent les Tutsi comme une population d'origine étrangère, supposément plus proche des Européens et naturellement destinée à gouverner, tandis que les Hutu sont assimilés à une population autochtone vouée aux fonctions subalternes et au travail agricole. Cette lecture racialiste est progressivement inscrite dans les institutions scolaires, administratives et religieuses, avant d'être consacrée par le

[15] Mahmood Mamdani, *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 33-34.
[16] Catherine Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004, p. 32-33.

recensement de la population et l'introduction de cartes d'identité mentionnant l'appartenance à l'une de ces catégories dans les années 1930[17].

À partir de la fin des années 1950, le processus de décolonisation ouvre une nouvelle phase de l'histoire rwandaise. La Révolution de 1959 entraîne l'effondrement progressif de la monarchie dominée par les élites tutsi et le transfert du pouvoir vers une nouvelle élite hutu. Elle bouleverse ainsi l'ordre politique façonné par l'administration coloniale, sans pour autant remettre en cause les catégories identitaires que celle-ci avait rigidifiées. Les identités de Hutu et de Tutsi demeurent le principal cadre d'organisation de la vie politique, mais la hiérarchie qui leur était associée se trouve désormais inversée au profit de la majorité hutu. Mahmood Mamdani montre en ce sens que la révolution a transformé la distribution du pouvoir sans abolir les identités politiques produites et renforcées par la colonisation[18].

Cette reconfiguration s'accompagne de violences dirigées contre les Tutsi, de persécutions et de premières vagues d'exil vers les pays voisins. L'indépendance du Rwanda, proclamée en 1962, ne met pas fin à ces tensions. Les gouvernements successifs consolident un système politique dans lequel les Tutsi continuent de faire l'objet de discriminations institutionnelles, de politiques d'exclusion et de violences récurrentes. La famille de Scholastique Mukasonga est ainsi déplacée de force à Nyamata, située dans le district de Bugesera, au sud-est du Rwanda, où de nombreuses familles tutsi sont reléguées dans des conditions précaires[19]. En 1973, l'écrivaine est à son tour contrainte de quitter le Rwanda, tandis qu'une grande partie de sa famille demeure dans le pays. Cette expérience du déplacement, de la séparation et de l'exil constitue l'un des fondements biographiques et mémoriels de son œuvre.

Le génocide perpétré contre les Tutsi entre avril et juillet 1994 marque un tournant majeur dans l'histoire contemporaine du Rwanda. En l'espace d'une centaine de jours, près de huit cent mille personnes sont assassinées, principalement des Tutsi, mais aussi des Hutu opposés aux massacres[20]. Scholastique Mukasonga, alors installée en France, échappe au génocide, tandis qu'une grande partie de sa famille, dont sa mère Stefania, est tuée[21].

Plus tard, après la fin du génocide, l'urgence est d'abord testimoniale, documentaire et historique. Les témoignages des rescapés, les enquêtes, les travaux historiques et les procédures

---

[17] Mahmood Mamdani, *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 115-120.
[18] Ibid.
[19] Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, éditions Gallimard, 2008, p 15.
[20] Scholastique Mukasonga, « Biographie de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise », site officiel de Scholastique Mukasonga, disponible sur : https://scholastiquemukasonga.net/fr/bio/
[21] Ibid.

judiciaires participent à l'établissement des faits et à la lutte contre le négationnisme. Le Rwanda engage parallèlement un processus de reconstruction politique, judiciaire et mémorielle, notamment à travers les juridictions *gacaca*[22], les commémorations et diverses initiatives destinées à préserver la mémoire des victimes. La littérature prend elle aussi part à ce travail. Sans se substituer à l'histoire ni à la justice, elle permet de restituer des voix, des perceptions, des relations familiales et des formes de vie que les documents institutionnels ne peuvent saisir à eux seuls. Le récit littéraire ne porte donc pas uniquement sur le moment du massacre. Il tente également de reconstituer les mondes sociaux et les liens affectifs détruits par le génocide.

C'est dans ce paysage mémoriel que s'inscrit l'œuvre de Scholastique Mukasonga. Si ses récits prennent appui sur une expérience personnelle de l'exil, de la séparation et de la perte, ils dépassent le cadre du témoignage. En reconstituant les gestes du quotidien, les savoirs transmis par les femmes, les paysages de son enfance et les pratiques culturelles du Rwanda d'avant le génocide, l'écrivaine articule mémoire familiale et histoire. Elle restitue ainsi un monde disparu et fait de l'écriture un moyen de préserver les souvenirs, les savoirs et les liens intergénérationnels. Dans *La Femme aux pieds nus*, cette démarche se concentre particulièrement autour de Stefania. La mère n'est pas seulement une victime du génocide. Elle réapparaît à travers ses gestes protecteurs, ses savoirs, ses paroles et sa manière d'habiter le monde.

Malgré la singularité de leurs trajectoires, les œuvres de Conceição Evaristo et de Scholastique Mukasonga présentent donc un point de convergence essentiel pour cette recherche. Ce rapprochement ne repose ni sur une équivalence entre l'histoire du Brésil et celle du Rwanda, ni sur une assimilation du racisme structurel issu de l'esclavage au génocide des Tutsi. Il porte sur les réponses littéraires de ces deux écrivaines face à des héritages historiques distincts qui ont façonné leurs rapports à l'identité. Tandis que Conceição Evaristo inscrit son écriture dans l'histoire de l'esclavage, du racisme et des résistances afro-brésiliennes, Scholastique Mukasonga écrit depuis l'expérience de l'exil, de la persécution et de la

[22] Les juridictions *gacaca* étaient des tribunaux communautaires inspirés d'un mode traditionnel rwandais de règlement des conflits. Réorganisées par l'État après le génocide de 1994, elles ont été chargées de juger localement une grande partie des personnes accusées d'avoir participé aux massacres, tout en favorisant l'établissement des faits, les aveux et la réconciliation au sein des communautés. Elles ont traité plus d'un million d'affaires avant leur fermeture en 2012. Nations Unies. « The Justice and Reconciliation Process in Rwanda ». *Outreach Programme on the 1994 Genocide against the Tutsi in Rwanda and the United Nations*, Département de l'information, mars 2014. Disponible sur : https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/backgrounders.shtml .

disparition des siens. Les deux autrices font néanmoins de la littérature un espace de réinscription des voix féminines et de reconstruction du sujet.

Ce rapprochement conduit à envisager les œuvres dans l'articulation entre leur ancrage historique et leur élaboration littéraire. Chacune développe une poétique singulière, des choix esthétiques propres et une manière particulière de représenter et d'interpréter le monde. Leurs textes interrogent ainsi la manière dont une mémoire menacée peut être transmise par l'écriture et dont des existences singulières peuvent retrouver une présence dans le récit. C'est à partir de ces convergences que ce mémoire propose une lecture croisée de *La Femme aux pieds nus* (2008) de Scholastique Mukasonga et d'*Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) de Conceição Evaristo.

Cette recherche prend pour principal point d'appui la notion d'*escrevivência*, élaborée par Conceição Evaristo pour penser les relations entre écriture, expérience vécue et mémoire collective. Dans ce mémoire, nous proposons de traduire *escrevivência* par « viv'écriture ». Ce choix répond d'abord à la volonté de rendre le concept plus facile à comprendre dans un cadre universitaire francophone et de favoriser sa circulation en français.

Les études féministes noires et intersectionnelles constituent également un cadre important pour cette recherche. Développées notamment à partir de la critique des conceptions universalistes de la catégorie de « femme », elles ont mis en évidence la nécessité de prendre en compte l'articulation entre genre, race, classe et contexte social. Dans cette perspective, la race est envisagée comme une construction sociale et historique produite par des processus de racialisation, et non comme une réalité biologique. Ces approches permettent ainsi d'accorder une attention particulière aux expériences situées, aux conditions de prise de parole et aux formes de production du savoir.

Dans le contexte brésilien, les travaux de Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro et Djamila Ribeiro ont notamment contribué à penser les expériences des femmes noires à partir des relations entre racisme, genre, mémoire et production de connaissances. Leur mobilisation dans cette étude exige cependant de tenir compte des différences entre les contextes afro-brésilien et rwandais. La portée et les limites de la catégorie de « femme noire » dans la comparaison entre Conceição Evaristo et Scholastique Mukasonga seront précisées dans le cadre théorique.

Ce renouvellement des cadres théoriques a largement nourri la réception critique des œuvres de Conceição Evaristo et de Scholastique Mukasonga, même si les recherches qui leur sont consacrées se sont développées autour d'axes sensiblement différents.

Les recherches consacrées à Conceição Evaristo se sont considérablement développées depuis les années 2000. Une grande partie de la critique s'organise autour des notions

d'*escrevivência* et de mémoire collective, et plusieurs recherches ont approfondi les liens entre mémoire, ancestralité et reconstruction identitaire dans les œuvres de Conceição Evaristo. À titre d'exemple, dans son roman *Ponciá Vicêncio*, l'ancestralité afro-brésilienne constitue un élément structurant du récit et participe à la construction d'une subjectivité noire marquée par la mémoire diasporique et les héritages de l'esclavage[23]. Dans une autre perspective, le recueil *Olhos d'água* est analysé comme un espace de reconstruction du corps des femmes noires, où les perceptions cosmologiques et les expériences personnelles s'articulent pour interroger les représentations du corps noir[24].

Les dimensions spatiales et communautaires de l'écriture evaristienne[25] ont également fait l'objet de nombreuses analyses. L'article *O espaço que somos : as relações entre a favela e a construção da subjetividade em Becos da memória*[26] montre que la favela fonctionne comme un espace de mémoire collective et de production identitaire, bien au-delà du simple décor narratif. Les auteurs mobilisent notamment les travaux de Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur et Michel Foucault[27] afin d'analyser la manière dont l'autrice transforme les espaces périphériques en lieux de visibilité politique. Il existe également des travaux comparatistes entre Conceição Evaristo et l'écrivaine états-unienne, Alice Walker, qui mettent en évidence les dialogues entre les littératures afro-brésilienne et afro-américaine, notamment autour des questions de race[28]. Les recherches récentes se sont également intéressées à l'oralité, à la transmission *matrilinéaire*[29] – entendue comme la circulation des savoirs et des pratiques culturelles entre générations de femmes – et à la permanence des héritages africains au Brésil.

---

[23] Ricardo Oliveira de Freitas et Sandra Andrade dos Santos, « *Ancestralidade negro-brasileira no romance* Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo* », *Soletras*, n° 32, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), São Gonçalo, 2018, p. 128. Disponible sur : https://doi.org/10.12957/soletras.2018.33686.

[24] Geam Karlo-Gomes et Josivaldo Silva Menezes, « *Memória e ancestralidade em Olhos d'água, de Conceição Evaristo* », *Revista Estudos Feministas*, vol. 33, n° 2, 2025, Universidade de Pernambuco. Disponible sur : https://www.scielo.br/j/ref/a/4shbY6ZJnVGcbqnmPmYDgWm/abstract/?lang=pt&utm.

[25] Maria da Conceição Macedo de Freitas « *Empoderamento feminino e literatura: uma proposta didática para o ensino* ». *Anuário de Literatura*, Florianópolis, vol. 25, n° 2, 2020, p. 203-221. DOI : 10.5007/2175-7917.2020v25n2p203. Disponible sur : https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n2p203?utm.

[26] Ariane Avila Neto de Farias et Lilian Greice dos Santos Ortiz da Silveira, « *O espaço que somos: as relações entre a favela e a construção da subjetividade em Becos da memória, de Conceição Evaristo* », *Anuário de Literatura*, Florianópolis, vol. 24, n° 1, 2019. Disponible sur: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7076490.

[27] Voir en Michel FOUCAULT, « Space, Knowledge and Power », dans Paul RABINOW (dir.), *The Foucault Reader*, Londres, Penguin Books, 1984; Maurice HALBWACHS, *A memória coletiva*, trad. Beatriz Sidou, São Paulo, Centauro, 2006; Paul RICOEUR, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Editora Unicamp, 2007.

[28] Diana do Carmo Teixeira; Tamires Guimarães do Nascimento et Martins, Thaisa Silva Martins, « *Mulheres negras e escrevivência em Conceição Evaristo* », *Lutas Sociais*, vol. 27, n° 51, 2023, p. 191-201. Disponible sur : https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/69833?utm.

[29] Juliana Franco Alves-Garbim. « *The Maintenance of African Ancestrality and the Matriarchal Culture in Conceição Evaristo's Fiction / A manutenção da ancestralidade africana e da cultura matriarcal na ficção de*

Les figures maternelles et les traditions orales constituent des éléments centraux de la poétique de l'autrice[30]. Les recherches consacrées à Conceição Evaristo se sont développées selon plusieurs perspectives, parmi lesquelles des approches historiques, sociologiques et thématiques portant notamment sur le racisme, les violences de genre et les conditions de marginalisation sociale. Les dimensions discursives, énonciatives et proprement poétiques de ses œuvres sont également étudiées, mais de manière plus dispersée, notamment en ce qui concerne *Insubmissas lágrimas de mulheres*. La construction de la voix de la narratrice, les modalités de restitution des paroles féminines, les relations entre écoute et création constituent ainsi des pistes qui méritent d'être approfondies.

L'œuvre de Scholastique Mukasonga s'est construite à travers plusieurs formes littéraires. Après *Inyenzi ou les Cafards*[31], publié en 2006, et *La Femme aux pieds nus*[32], paru en 2008, deux récits liés à sa famille et à la mémoire du Rwanda, l'écrivaine a publié le recueil de nouvelles *L'Iguifou*[33] en 2010, puis le roman *Notre-Dame du Nil*[34] en 2012. Elle a ensuite poursuivi son travail à travers d'autres récits et romans, parmi lesquels *Un si beau diplôme*[35], publié en 2018. Cette diversité fait apparaître la permanence de plusieurs préoccupations dans son écriture, notamment la mémoire, l'exil et l'histoire du Rwanda. Elle montre également la manière dont l'expérience personnelle, la mémoire et la fiction peuvent se croiser au sein d'une œuvre qui emprunte à des formes littéraires différentes. Cette pluralité a donné lieu à une réception critique principalement orientée vers les questions du génocide perpétré contre les Tutsi, de la mémoire traumatique, du témoignage et des écritures postcoloniales[36].

Dans cette perspective, la critique montre que les récits des violences de masse se construisent dans une tension permanente entre mémoire et négation, et que l'écriture testimoniale cherche à lutter contre les processus d'effacement produits par les catastrophes historiques[37]. Cette réflexion apparaît essentielle pour comprendre les œuvres de Scholastique

Conceição Evaristo », *Revista Artemis*, vol. 35, n° 1, 2023, p. 4. Disponible sur : https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/63394.

[30] Ibid., p. 10.

[31] Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les Cafards*, Paris, Gallimard, 2006.

[32] Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, 2008.

[33] Scholastique Mukasonga, *L'Iguifou*, Paris, Gallimard, 2010.

[34] Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard, 2012.

[35] Scholastique Mukasonga, *Un si beau diplôme !* Paris, Gallimard, 2018.

[36] Voir notamment Catherine Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004 ; Viviane Azarian, « Scholastique Mukasonga : le "témoignage de l'absent" », *Revue de littérature comparée*, no 340, 2011, p. 423-433 ; Catherine Gilbert, « Rwandan Women's Testimonial Literature. Une écriture du silence », *Bulletin of Francophone Postcolonial Studies*, vol. 3, no 1, 2012, p. 9-18.

[37] Catherine Coquio, « Rwanda : le réel et les récits ». Éditions Belin, Paris, 2004, p. 29-30.

Mukasonga, qui cherchent précisément à préserver les mémoires familiales et communautaires menacées de disparition.

Les études récentes consacrées à cette écrivaine dépassent progressivement une lecture strictement testimoniale de son œuvre. Valerie Fryer-Davis propose notamment une lecture dialogique des récits de Scholastique Mukasonga, en montrant comment ceux-ci entrent en relation avec les discours institutionnels sur le génocide et avec d'autres formes de mémoire[38]. Cette perspective permet d'observer la manière dont l'écriture met en relation différentes représentations du passé, qu'elle rapproche, confronte ou réélabore. Le travail mémoriel apparaît ainsi comme un espace de négociation entre plusieurs discours et plusieurs expériences, sans que leurs différences soient effacées.

Les lectures diasporiques et intersectionnelles d'*Un si beau diplôme*[39] suscitent également l'intérêt de la critique. Elles montrent comment les déplacements entre le Rwanda, le Burundi, pays voisin situé au sud du Rwanda, Djibouti, pays de la *Corne de l'Afrique*[40], et la France participent à la construction d'une identité marquée par l'exil, la précarité et la reconstruction de soi[41]. La critique insiste particulièrement sur le rôle des solidarités féminines, de l'éducation et des trajectoires professionnelles comme stratégies de survie et de reconstruction identitaire[42].

La réception critique de Scholastique Mukasonga s'est principalement organisée autour des dimensions historiques, mémorielles et testimoniales liées au génocide perpétré contre les Tutsi. Les procédés esthétiques et discursifs par lesquels l'autrice restitue les expériences des femmes rwandaises, notamment celles des figures maternelles, ont fait l'objet d'analyses moins systématiques. Les rapprochements de son œuvre avec les écritures afro-diasporiques latino-américaines demeurent également peu nombreux.

Ce constat invite à adopter une perspective comparatiste transnationale et interculturelle, qui ne cherche ni à inscrire les œuvres dans une histoire uniforme ni à leur attribuer une origine commune. Une telle démarche permet de mettre en relation des

---

[38] Valerie Fryer-Davis, « *Memory dialogics: Scholastique Mukasonga's literary renegotiation of Rwandan Genocide narratives* », *Memory Studies*, vol. 17, n° 4, 2024. Disponible sur : https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17506980231170355.

[39] Scholastique Mukasonga, « *Un si beau diplôme !* », Paris, Gallimard, 2018.

[40] Géoconfluences, « Corne de l'Afrique », *Géoconfluences*, École normale supérieure de Lyon : « L'expression "Corne de l'Afrique" désigne la péninsule de l'Est africain, à la forme évocatrice, qui s'étend au sud du golfe d'Aden. Elle forme un ensemble régional de quatre États : l'Éthiopie, l'Érythrée, la Somalie et Djibouti. » Disponible sur : https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/corne-de-lafrique.

[41] Marda Messay, « *Migration and Diasporic Identity in Scholastique Mukasonga's* Un si beau diplôme! », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 49, n° 1, 2025, p. 3. Disponible sur : https://doi.org/10.4148/2334-4415.2275 .

[42] Ibid., p. 12.

productions issues de contextes distincts afin d'en examiner les convergences, les écarts et les manières particulières dont elles transforment la mémoire et l'expérience vécue en création littéraire.

Dans le corpus critique recensé, les rapprochements entre les œuvres de Conceição Evaristo et de Scholastique Mukasonga portent principalement sur la mémoire, le traumatisme, la violence et la résistance. Les dispositifs énonciatifs, les formes poétiques de transmission, les savoirs féminins et les processus de reconstruction du sujet y sont toutefois abordés de manière plus dispersée.

C'est précisément dans cet espace critique que s'inscrit la présente recherche. Ce mémoire propose une lecture comparée de *La Femme aux pieds nus* et d'*Insubmissas lágrimas de mulheres* à partir de la viv'écriture, envisagée comme une hypothèse de lecture poétique, discursive et épistémologique. Il s'agit d'examiner, à partir de leurs dispositifs énonciatifs et poétiques, la manière dont ces textes donnent forme aux expériences vécues et aux mémoires féminines.

À partir de cette hypothèse de lecture s'élabore la problématique de cette recherche qui est la suivante : comment les œuvres *La Femme aux pieds nus* et *Insubmissas lágrimas de mulheres* transforment les expériences vécues et les mémoires de femmes noires en une poétique de la transmission, de la résistance et de la reconstruction du sujet ? Dans quelle mesure la viv'écriture permet-elle d'éclairer ces opérations littéraires sans effacer les singularités historiques, culturelles et esthétiques de chaque œuvre ?

Pour répondre à cette problématique, cette recherche se concentre principalement sur les textes littéraires eux-mêmes. Elle adopte une démarche comparatiste fondée sur la lecture rapprochée d'extraits du corpus, choisis en fonction de leur pertinence pour l'étude des voix narratives, des formes de transmission et des processus de reconstruction du sujet. L'analyse mobilise les outils de la narratologie et de l'analyse du discours afin d'examiner la construction des récits, la circulation des paroles, les formes de discours rapporté[43], les temporalités narratives, la circulation et l'articulation des voix, l'oralité, les images et les silences qui participent à la mise en forme du vécu.

Cette démarche s'inscrit également dans une perspective de littérature de résistance[44], en ce qu'elle cherche à montrer comment les choix esthétiques des deux autrices donnent une forme et une portée particulières aux expériences représentées. La viv'écriture permet ainsi

[43] Dominique Maingueneau, "*Les termes clés de l'analyse du discours"*. Éditions du Seuil, Paris, [1996] 2009.
[44] Daniel Leuwers et Frédéric-Gaël Theuriau (dir.) " *L'Esprit de résistance en littérature"*. Éditions Le Manuscrit. Paris, 2008.

d'articuler l'analyse des procédés littéraires à une réflexion sur les liens entre expérience, mémoire, création et production de savoir. Ce travail adopte par ailleurs une perspective critique située, nourrie par les féminismes noirs et intersectionnels[45] ainsi que par les études postcoloniales et décoloniales[46].

Afin de ne pas dissocier l'esthétique du politique, l'étude des textes est doublée d'une mise en contexte historique. Pour le corpus brésilien, la réflexion mobilise les études consacrées aux héritages africains et les sens de la négritude[47], ainsi que l'analyse sur les constructions ethniques/raciales[48]. Pour le corpus rwandais, elle s'appuie sur l'histoire de la formation de l'État rwandais, la racialisation coloniale des catégories de Hutu et de Tutsi, les persécutions politiques, l'exil et le génocide[49]. Cette mise en contexte ne vise pas à expliquer entièrement les œuvres par leur environnement historique, mais à mieux comprendre les enjeux auxquels répondent leurs formes littéraires[50].

Ce mémoire s'organise en quatre parties. La première présente les trajectoires des deux autrices et les œuvres constituant le corpus. La deuxième définit la viv'écriture et précise les principaux outils théoriques et méthodologiques mobilisés dans l'analyse. La troisième est consacrée à *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo. La quatrième porte sur *La Femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga. La conclusion met en regard les résultats de ces analyses afin de préciser les convergences, les écarts et la portée comparatiste de la viv'écriture.

[45] Grada Kilomba. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Unrast Verlag, 2010 ; Kimberlé Crenshaw. *Intersectionnalité*. Éditions Payot & Rivages, [1989], 2023. Lélia Gonzalez. « Pour un féminisme afro-latino-américain ». In : *Pensée féministe décoloniale*. Paris : Éditions Anacaona, 2022, p. 21-38 ; Sueli Carneiro. « Noircir le féminisme ». In : *Pensée féministe décoloniale*. Paris : Éditions Anacaona, 2022, p. 39-58.

[46] Djamila Ribeiro. *La place de la parole noire*. Traduit du portugais par Paula Anacaona. Paris : Éditions Anacaona, 2019 ; Sueli Carneiro. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 2023 ; Philippe Colin et Lissel Quiroz. *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Éditions La Découverte, 2023.

[47] Kabengele Munanga. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, 2019. Collection *Cultura Negra e Identidades*.

[48] Lilia Moritz Schwarcz, « *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil* », *1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 11.

[49] Mahmood Mamdani. *When victims become killers: colonialism, nativism and the genocide in Rwanda*. Princeton University Press; 2001.

[50] Catherine Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004.

1. PRÉSENTATION DU CORPUS ET DES AUTRICES

1.1. Conceição Evaristo et Insubmissas lágrimas de mulheres

Née le 29 novembre 1946 dans une favela de Belo Horizonte, au sud-est du Brésil, Maria da Conceição Evaristo de Brito a grandi dans une famille aux ressources modestes. À l'âge de sept ans, elle est allée vivre chez une sœur de sa mère, notamment afin d'alléger les charges du foyer familial. Conceição Evaristo relie elle-même cette situation à la possibilité qui lui a été offerte de poursuivre plus régulièrement sa scolarité, alors que ses sœurs rencontraient des difficultés financières plus conséquentes[51].

Le travail domestique a accompagné son enfance et sa formation. Elle raconte avoir commencé à travailler dès l'âge de huit ans et avoir ensuite effectué différentes tâches dans les maisons de familles plus aisées. L'accès aux livres et au soutien scolaire dépendait parfois directement de ce travail. Elle explique notamment avoir échangé « des heures de tâches domestiques dans les maisons de professeurs »[52] contre des cours particuliers, davantage d'attention à l'école et la possibilité d'obtenir des livres pour elle-même, ses sœurs et ses frères[53].

Cette expérience peut être replacée dans une organisation du travail où les femmes noires occupaient une position particulièrement défavorable. Lélia Gonzalez, pendant les années 1980, a montré que les travailleuses noires étaient alors fortement concentrées dans les emplois manuels, caractérisés par de faibles niveaux de rémunération et de scolarisation, tandis que leur présence diminuait fortement dans les professions de niveau intermédiaire et supérieur[54]. Le parcours de Conceição Evaristo permet ainsi d'observer à l'échelle individuelle certaines des contraintes qui affectaient plus largement l'insertion professionnelle des femmes noires au Brésil.

L'école constitue également l'un des lieux où Conceição Evaristo prend conscience des inégalités sociales et raciales. Elle se souvient d'un établissement où la place occupée par les élèves dans le bâtiment reflétait aussi les différences de traitement entre eux. Elle écrit ainsi :

> C'est dans un environnement scolaire marqué par des pratiques pédagogiques excellentes pour certains et néfastes pour d'autres que

[51] Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo », Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cette partie de la trajectoire de Conceição Evaristo est issue de son témoignage présenté lors du I Colóquio de Escritoras Mineiras, à l'UFMG, Belo Horizonte, en 2009, s. p. Disponible sur : https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo.
[52] Ibid.
[53] Ibid.
[54] Lélia Gonzalez, *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*, São Paulo, UCPA Editora / Diáspora Africana, 2018, p. 270-271.

> j'ai pris plus fortement conscience de notre condition de personnes noires et pauvres. D'un point de vue spatial, j'ai vécu, au cours de l'école primaire, une forme « d'apartheid scolaire ». Le bâtiment comportait deux étages. À l'étage supérieur se trouvaient les classes des élèves les plus avancés, de ceux qui recevaient des médailles (…) J'ai passé presque toute l'école primaire à souhaiter être élève dans l'une des salles de l'étage supérieur. Mes sœurs, mes frères, tous les élèves pauvres et moi-même étions toujours placés dans les classes du sous-sol. Les sous-sols de l'école, les cales des navires[55].

Cette période est également marquée par une première reconnaissance de ses capacités d'écriture. En 1958, à la fin de l'école primaire, elle remporte son premier prix littéraire à l'occasion d'un concours de rédaction. La qualité du texte faisait consensus parmi les enseignants, tandis que l'attribution du prix avait suscité des désaccords. Elle associe elle-même cet épisode aux attentes sociales et raciales auxquelles elle était confrontée, car « on attendait une certaine passivité d'une fille noire et pauvre, ainsi que de sa famille. Et nous ne l'étions pas »[56].

Après avoir achevé en 1971 une formation préparant à l'enseignement primaire, elle quitte la ville de Belo Horizonte pour s'installer à Rio de Janeiro en 1973[57]. Ce départ intervient dans une période difficile pour sa famille, touchée par une politique de *desfavelamento*[58] qui a déplacé plusieurs familles vers la périphérie de Belo Horizonte. Malgré son diplôme, Conceição Evaristo explique qu'elle ne disposait alors d'aucune possibilité concrète d'enseigner dans sa ville car entrer dans la carrière d'enseignante dépendait largement d'indications et de réseaux auxquels sa famille avait difficilement accès[59].

À Rio de Janeiro, Conceição Evaristo commence à exercer comme institutrice. En 1976, elle entreprend une licence de Lettres à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), qu'elle

---

[55] Nous traduisons ici à partir de l'original en portugais du Brésil : « *Foi em uma ambiência escolar marcada por práticas pedagógicas excelentes para uns, e nefastas para outros, que descobri com mais intensidade a nossa condição de negros e pobres. Geograficamente, no Curso Primário experimentei um "apartaid" escolar. O prédio era uma construção de dois andares. No andar superior, ficavam as classes dos mais adiantados, dos que recebiam medalhas [...]. Passei o Curso Primário, quase todo, desejando ser aluna de umas das salas do andar superior. Minhas irmãs, irmãos, todos os alunos pobres e eu sempre ficávamos alocados nas classes do porão do prédio. Porões da escola, porões dos navios.* » Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo », op. cit.

[56] Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo », op. cit.

[57] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », communication présentée au XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH, Natal (Rio Grande do Norte), 22-26 juillet 2013, p. 1.

[58] Nous conservons ici le terme portugais *desfavelamento*, qui désigne les politiques urbaines visant à supprimer ou à démanteler des favelas, généralement par le déplacement de leurs habitants vers d'autres zones de la ville, souvent périphériques. Voir Ana Maria de Niemeyer, « Favela: "iguais e desiguais" », *Revista de Antropologia*, vol. 22, 1979, p. 113-131. Disponible sur : https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1979.110808.

[59] Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo », op. cit.

achève en 1989[60]. Son parcours universitaire peut être replacé dans un contexte d'accès encore très inégal à l'enseignement supérieur. À partir des données du recensement de 1980, Lélia Gonzalez souligne également que les écarts de scolarisation entre populations noire et blanche s'accentuent à mesure que le niveau d'études augmente, l'accès à l'université restant particulièrement limité pour la population noire[61].

Après sa licence, elle poursuit ensuite sa formation à la *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* (PUC-RIO), où elle soutient en 1996 un mémoire de master intitulé *Literatura Negra, uma poética de nossa afro-brasilidade*[62]. Cette recherche porte sur la constitution d'une poétique afro-brésilienne et sur les relations entre littérature, identité et expérience noire.

Parallèlement à son parcours professionnel et universitaire, Conceição Evaristo s'inscrit dans les réseaux du mouvement noir carioca. Au cours des années 1980, elle participe au groupe *Negrícia – Poesia e Arte de Crioulo*[63], collectif d'écrivains noirs qui organise des débats autour de la littérature noire, du racisme et du sexisme ainsi que des lectures dans des quartiers périphériques, des prisons et des bibliothèques publiques. Cette expérience lui permet d'établir des contacts avec des artistes et des militants de différents États brésiliens et joue un rôle déterminant dans son entrée aux *Cadernos Negros*[64]. En 1990, elle y publie ses premiers textes[65].

Conceição Evaristo attribue au collectif *Quilombhoje*, qui édite les *Cadernos Negros*, une importance qui dépasse sa propre trajectoire littéraire. Elle qualifie le groupe de « rituel de passage pour beaucoup d'entre nous[66] » [les autrices et auteurs noirs] et considère que son histoire doit trouver une place dans l'histoire de la littérature brésilienne. La continuité des *Cadernos Negros* et leur rôle dans la publication d'auteurs noirs expliquent, selon elle, l'importance acquise par *Quilombhoje* dans le champ littéraire afro-brésilien.

L'articulation entre engagement et parcours universitaire occupe également une place importante dans la manière dont Conceição Evaristo définit sa propre position intellectuelle.

---

[60] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 1.
[61] Lélia Gonzalez, *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*, op. cit., p. 271.
[62] Voir en: Conceição Evaristo, « Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade », *Scripta*, vol. 13, nº 25, 2009, p. 17-31. Disponible sur : https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365.
[63] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 4.
[64] Nous traduisons Cahiers noirs.
[65] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 1.
[66] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 4. Traduit à partir du portugais du Brésil: *Eu digo que ele é um ritual de passagem pra muitos de nós*. (...)

Elle conçoit l'université comme un espace de production du savoir, qu'elle associe à la question du pouvoir, car « la théorie doit servir à modifier un peu l'ordre des choses »[67].

Cette entrée dans le champ littéraire se déroule cependant dans un contexte éditorial où les auteurs noirs restent peu présents dans les circuits de publication et de diffusion les plus importants. Le parcours éditorial de Conceição Evaristo s'est largement appuyé sur des maisons d'édition consacrées aux littératures et aux thématiques afro-brésiliennes, notamment Mazza et Nandyala[68].

La publication de *Ponciá Vicêncio*[69] en 2003 illustre concrètement ces difficultés. La maison Mazza accepte le roman, mais Conceição Evaristo a dû financer elle-même sa publication. Elle raconte que « en réalité, elle [éditions mazza] a accepté de publier le livre, mais je devais financer l'édition. J'ai donc contracté un emprunt bancaire, que j'ai mis plus d'un an à rembourser, en restant à découvert, et j'ai ainsi publié Ponciá Vicêncio »[70].

En 2008, elle finance encore intégralement la publication de *Poemas de recordação e outros movimentos*[71]. Ces expériences montrent également le rôle joué par des maisons comme Mazza et Nandyala dans la création d'espaces de publication pour les auteurs noirs, alors que leur capacité de production et de diffusion restait nettement inférieure à celle des grandes maisons d'édition[72].

En 2011, Evaristo obtient un doctorat en littérature comparée à *l'Universidade Federal Fluminense* (UFF). Sa thèse, intitulée *Poemas malungos, cânticos irmãos*[73], propose une étude comparée d'auteurs afro-brésiliens et de l'écrivain angolais Agostinho Neto, autour notamment des circulations diasporiques, de la mémoire et de l'ancestralité. La même année paraît pour la première fois *Insubmissas lágrimas de mulheres*[74], aux éditions Nandyala.

Plus tard, en 2016, une nouvelle édition a été publiée par les éditions Malê. Sa traduction française paraît en 2018 sous le titre Insoumises[75], aux éditions Anacaona. Dans ce travail, nous mobiliserons à la fois le texte original en portugais du Brésil et sa traduction

---

[67] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit, p. 5. Traduit à partir du portugais du Brésil: « a teoria deve servir ao propósito "de estar modificando um pouco a ordem das coisas ».
[68] Ibid., p. 8.
[69] Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2003.
[70] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 4. Traduit à partir du portugais du Brésil: « *Então na verdade ela aceitou publicar, mas eu tinha que bancar. Então eu fiz um empréstimo bancário, levei mais de um ano pagando, no vermelho, e publiquei Ponciá Vicêncio* ».
[71] Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, 3e éd., Rio de Janeiro, Malê, 2017.
[72] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 8.
[73] Conceição Evaristo de Brito, *Poemas malungos – cânticos irmãos*, thèse de doctorat en littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011. Disponible sur : https://saraus.com.br/teses.html.
[74] Conceição Evaristo, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Belo Horizonte, Nandyala, 2011.
[75] Conceição Evaristo, *Insoumises*, trad. Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, 2018.

française. Le texte portugais constitue la référence pour l'analyse des choix lexicaux, narratifs et stylistiques de Conceição Evaristo, tandis que la version française sera également citée afin de tenir compte de la circulation de l'œuvre dans l'espace francophone et de rendre accessibles au lectorat francophone les passages étudiés.

Composé de treize micro-récits, *Insubmissas lágrimas de mulheres* s'ouvre sur une préface dans laquelle la narratrice se présente comme une auditrice des histoires d'autres femmes. Leurs voix, leurs expériences et leurs souvenirs se mêlent progressivement à sa propre mémoire :

> J'aime écouter, mais j'ignore si je suis une bonne conseillère. J'écoute beaucoup. Je fais mienne la voix d'autrui, je fais mienne ses histoires. Et, dans la quasi-jouissance de l'écoute, je sèche les yeux - non les miens, mais ceux de celle qui raconte. Et, quand une larme mienne se fait plus rapide que le geste de ma main et court sur mon visage, je laisse mes pleurs vivre. Je confesse ensuite à celle qui me raconte que oui, je suis émue par cette histoire que je n'ai jamais entendue et que je n'aurais jamais imaginée pour quelqu'un. Ainsi, ces histoires ne sont pas entièrement miennes, mais elles m'appartiennent presque, dans la mesure où, parfois, elles se (con) fondent avec les miennes[76].

Le choix de ce recueil repose sur la place centrale accordée aux voix féminines et sur la diversité des expériences réunies dans une même construction narrative. Contrairement à d'autres œuvres de Conceição Evaristo organisées autour d'une trajectoire d'un personnage principal, dans *Insubmissas lágrimas de mulheres* chaque récit porte le prénom et le nom d'une protagoniste. Cette composition permet d'étudier les relations entre des expériences singulières et la constitution de mémoires familiales.

Parmi les treize récits, quatre ont été retenus pour l'analyse. « Natalina Soledad » place au centre de la narration la question du nom et de la réappropriation de l'identité. « Mary Benedita » articule expérience corporelle, création artistique et savoirs transmis entre femmes. « Mirtes Aparecida da Luz » travaille les relations entre regard, lumière, perception, maternité et deuil. Enfin, « Regina Anastácia » inscrit une expérience individuelle dans une généalogie féminine et une mémoire afro-brésilienne transmise entre les générations.

[76] Conceição Evaristo, *Insoumises*, trad. Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, 2018 [préface]. Traduit à partir de l'original en portugais du Brésil : *Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes se (con)fundem com as minhas*.

En 2015, Conceição Evaristo reçoit le prix Jabuti[77] avec la publication de son œuvre *Olhos d'água*[78]. Cette distinction contribue à renforcer sa visibilité, tandis que plusieurs de ses textes sont diffusés à l'échelle internationale[79]. En 2018, elle présente sa candidature au fauteuil nº 7 de l'*Academia Brasileira de Letras*[80], mais n'est pas élue. Sa reconnaissance institutionnelle se poursuit en 2024, lorsqu'elle entre à l'*Academia Mineira de Letras* et devient titulaire du fauteuil nº 40[81]. Cette entrée concerne l'Académie de l'État de *Minas Gerais* et doit être distinguée de l'*Academia Brasileira de Letras*[82], dont Conceição Evaristo n'est pas membre.

1.2. Scholastique Mukasonga et *La Femme aux pieds nus*

L'écriture de Scholastique Mukasonga entretient des liens étroits avec la mémoire familiale, l'histoire du Rwanda et la transmission intergénérationnelle. Le contexte historique dans lequel s'inscrit son parcours ayant été présenté dans l'introduction, il convient ici de s'intéresser davantage à la manière dont l'écrivaine elle-même revient sur cette histoire et à la place qu'elle lui accorde dans sa conception de l'écriture.

Lorsqu'elle évoque l'histoire du Rwanda, dans certaines de ses œuvres comme lors de colloques et d'entretiens[83], l'autrice revient d'abord sur la situation particulière du royaume rwandais à la fin du XIXe siècle. Elle rappelle notamment que les frontières du Rwanda n'ont pas été fixées lors de la *Conférence de Berlin*[84], même si cette conférence constitue une étape déterminante dans l'organisation de l'expansion coloniale européenne en Afrique.

Les décisions concernant les modalités de cette expansion ont été prises par les puissances européennes sans la présence des représentants africains[85]. Scholastique

---

[77] Bruno Duarte Nascimento, « Construindo posições na literatura brasileira contemporânea: a trajetória de Conceição Evaristo », *Enfoques*, Edição Especial XIX Jornada Discente do PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019, p. 109. Disponible sur: https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/23922.

[78] Conceição Evaristo, *Olhos d'água*, Rio de Janeiro, Pallas, 2014.

[79] Bárbara Araújo Machado, « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo », op. cit., p. 7.

[80] Literafro – O Portal da Literatura Afro-Brasileira, « Conceição Evaristo é oficialmente candidata à Academia Brasileira de Letras », Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponible sur : https://www.letras.ufmg.br/literafro/22-noticias/1062-conceicao-evaristo-e-oficialmente-candidata-a-academia-brasileira-de-letras

[81] Geledés – Instituto da Mulher Negra, « Conceição Evaristo é eleita a nova imortal da Academia Mineira de Letras », *Geledés*, disponible sur

[82] Académie brésilienne des lettres, institution littéraire brésilienne comparable, par sa fonction et son prestige, à l'Académie française.

[83] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », rencontre du séminaire *Revenant.e.s. Fictions de la mémoire collective*, 12 avril 2023, vidéo mise en ligne sur YouTube le 8 décembre 2023. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=GfO3iej_7Fs.

[84] Federal Foreign Office. « General Act of the Berlin West Africa Conference », 26 February 1885. *Political Archive*. Disponible sur : https://archiv.diplo.de/arc-en/the-political-archive/general-act-2684414?.

[85] Brut Afrique, « Berlin 1885 : comment l'Europe s'est partagé l'Afrique ? », YouTube, 11 juillet 2026. Disponible sur : https://www.youtube.com/shorts/0V-jsmWhExk.

Mukasonga replace ainsi le Rwanda dans ce contexte plus large avant d'aborder les interprétations produites par les premiers observateurs européens sur l'organisation de la société rwandaise. Elle affirme ainsi :

> Au XIXe siècle, dernière tache blanche sur la carte d'une Afrique que se partagent les puissances européennes. Les frontières actuelles du Rwanda n'ont pas été imposées lors du partage colonial au gré des ambitions et des intérêts des colonisateurs[86].

Ce rappel permet de comprendre la manière dont Scholastique Mukasonga situe elle-même l'histoire du Rwanda dans celle de l'expansion coloniale européenne. Son propos se déplace ensuite vers les représentations produites sur la société rwandaise et, plus particulièrement, vers les interprétations des catégories Tutsi, Hutu et Twa. Elle déclare :

> L'un des aspects significatifs de la société rwandaise et de l'interprétation, aussi erronée que catastrophique, qu'ont donnée les anthropologues et ethnologues européens est la répartition de la population en trois catégories appelées Tutsi, Hutu et Twa[87].

L'écrivaine insiste particulièrement sur les représentations élaborées par les observateurs européens du Rwanda :

> Les Européens, colonisateurs, missionnaires, ethnologues, bâtirent, pour le plus grand malheur des Rwandais, à partir de ces données, un véritable roman ethnologique. La complexité, le raffinement de l'organisation politico-religieuse du Rwanda, attribués à tort aux seuls Tutsi, fascinèrent à tel point les premiers observateurs européens qu'ils se refusaient à voir dans les éleveurs des Mille Collines de simples autochtones[88].

L'expression « roman ethnologique » retient particulièrement l'attention. En employant le terme « roman » pour qualifier cette construction, Scholastique Mukasonga souligne la part de fabrication inhérente à ces représentations et leurs effets sur la manière dont le Rwanda a été décrit et interprété. La formule attire également l'attention sur le pouvoir des récits et des représentations dans la construction d'une certaine perception du réel. Cette réflexion entre en résonance avec sa propre pratique littéraire, qui accorde une place importante aux voix, aux souvenirs et aux formes de vie permettant de restituer une expérience du Rwanda à partir de la mémoire familiale[89].

Le parcours personnel de l'écrivaine a été directement marqué par les violences

[86] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », op. cit.
[87] Ibid.
[88] Ibid.
[89] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », op. cit.

politiques évoquées dans l'introduction de ce travail. Scholastique Mukasonga a poursuivi sa scolarité au lycée Notre-Dame de Cîteaux, à Kigali, la capitale du Rwanda puis à l'école d'assistantes sociales de Butare[90], une ville du sud du Rwanda, aujourd'hui appelée Huye[91]. En 1973, dans un contexte de nouvelles persécutions et d'exclusion des élèves tutsi des établissements scolaires, elle a été contrainte de quitter le Rwanda pour le Burundi[92]. Elle y a achevé ses études et travaillé dans le domaine social avant de s'installer en France en 1992[93].

Le génocide perpétré contre les Tutsi en 1994, au cours duquel trente-sept membres de sa famille ont été assassinés[94], parmi lesquels sa mère Stefania, a profondément marqué son rapport à la mémoire et à l'écriture. Après son retour au Rwanda en 2004, elle a entrepris de consigner les souvenirs liés à son enfance, à sa famille et au monde dans lequel elle avait grandi. Scholastique Mukasonga relie directement son entrée en écriture à la crainte de voir cette mémoire disparaître. Elle affirme :

> Je suis sans doute une écrivaine atypique. Je n'ai pas eu le temps d'aller à la recherche d'un modèle. J'avais un devoir de mémoire à accomplir en urgence, car je vivais sous la menace de perdre cette mémoire. Je devais faire avec ce que j'avais, sans me poser de questions, seulement me confier à la page blanche et en faire ma confidente. Une confidente qui accueillait mon histoire sans avoir à me préoccuper de savoir si j'écris bien ou mal. D'ailleurs, lorsque j'ai commencé à écrire sur mon petit cahier bleu que je gardais toujours avec moi, le jour comme la nuit, je n'avais aucune intention de publier. Je sauvais la mémoire, c'était mon seul but […]. Mes deux premiers livres, *Inyenzi ou les Cafards* et *La Femme aux pieds nus*, reposent sur un souvenir d'enfance à Nyamata. Ce sont des tombeaux de papier que je me devais d'ériger pour les miens et pour les victimes qui, dans l'anonymat du génocide, resteront sans sépulture. J'ai fait appel à ma mémoire pour lutter contre l'oubli[95].

La métaphore des « tombeaux de papier » définit avec force la fonction que Mukasonga attribue à ses premiers récits. L'écriture recueille des noms, des gestes, des paroles et des souvenirs afin d'accorder une place symbolique aux personnes disparues. Le texte devient ainsi un espace où la mémoire maintient une présence malgré l'absence des corps et l'impossibilité,

---

[90] Scholastique Mukasonga, « Biographie de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise », site officiel de Scholastique Mukasonga. Disponible sur : https://scholastiquemukasonga.net/fr/bio/.
[91] Butare, aujourd'hui appelée Huye, est l'une des principales villes universitaires du Rwanda. Voir Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, « Présentation du Rwanda », *France Diplomatie* [ressource en ligne]. Disponible sur : https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/information-par-pays/rwanda/presentation-du-rwanda.
[92] Samya Teixeira. *Entre les mots, le silence : écrire pour soi, écrire pour les siens dans La femme aux pieds nus de Scholastique Mukasonga,* 2025, p.11. Disponible sur : https://repositorio.unifap.br/handle/123456789/2042 .
[93] Scholastique Mukasonga, « Biographie de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise », site officiel de Scholastique Mukasonga. Disponible sur : https://scholastiquemukasonga.net/fr/bio/.
[94] Ibid.
[95] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », op. cit.

pour une partie des victimes, de recevoir une sépulture. Cette fonction mémorielle est liée à son expérience de survivante. L'autrice l'exprime lorsqu'elle revient sur les membres de sa famille assassinés :

> La liste des miens, la liste de mes morts, 37 noms. C'est alors que vous envahit le sentiment de culpabilité d'avoir survécu. Avoir pu écrire m'a donné la force et le courage d'accepter d'être survivante. L'écriture fut pour moi aussi le chemin d'un deuil, un deuil qui n'était pas l'oubli. C'est peut-être ce qu'on appelle la thérapie[96].

Le terme « thérapie » appartient ici à la manière dont Scholastique Mukasonga décrit sa propre expérience de l'écriture. Sa démarche littéraire possède cependant une portée qui dépasse cette dimension personnelle. La mémoire devient une matière narrative travaillée à travers les voix, les images, les lieux, les gestes et les pratiques quotidiennes. Le deuil constitue ainsi l'un des points de départ d'une écriture qui cherche également à restituer la vie ayant précédé la disparition. La transmission intergénérationnelle occupe une place essentielle dans cette démarche. L'autrice établit un lien entre sa manière de raconter et la parole de sa mère :

> Être écrivaine ne faisait pas partie de mes ambitions de jeune fille. Je n'ai pas fait d'études littéraires, je n'avais aucune prétention à m'aventurer sur le chemin de la littérature. J'étais comme ma mère, une bonne conteuse. Je possède des mots, semble-t-il, une mémoire qui tient de la transmission orale traditionnelle. La culture rwandaise est tout d'abord orale, toutes les traditions, l'histoire, la littérature, la poésie, les contes se transmettent ainsi de génération en génération[97].

Cette déclaration inscrit l'écriture dans une continuité entre la parole reçue et la parole transmise. La figure de Stefania acquiert dès lors une importance particulière. La mère apparaît comme détentrice de récits, de savoirs et de pratiques dont la fille conserve la trace par l'écriture. Dans *La Femme aux pieds nus*, cette transmission passe aussi bien par les paroles et les histoires que par les soins, l'alimentation, les gestes de protection, l'organisation de l'espace domestique et les échanges entre femmes. Le quotidien devient ainsi l'un des lieux essentiels de conservation et de transmission de la mémoire.

La transmission concerne également la langue. Mukasonga écrit en français tout en conservant dans ses œuvres certains termes en *kinyarwanda.* Interrogée sur cette présence de sa langue maternelle, elle explique :

> Les mots qui restent figés dans le texte en français, ce sont les mots que je pense qui ne se traduisent pas. Ce n'est pas de mon fait. Je ne pense même pas. C'est automatique. Ce sont des mots qui ne trouvent pas vraiment leur vraie signification en français. Comme s'ils se

[96] Ibid.
[97] Ibid.

> mettaient en français, ce serait une trahison[98].

Le maintien de certains mots en *kinyarwanda* répond donc, selon l'autrice, à la difficulté de restituer entièrement leur signification en français. La langue devient à son tour un lieu de conservation de la mémoire. Un terme tel que *inzu* porte une réalité matérielle, familiale, culturelle et affective qu'une traduction immédiate risquerait de simplifier. Sa présence dans le texte français maintient ainsi une relation avec l'univers linguistique et culturel auquel il appartient.

Cette dimension occupe une place centrale dans *La Femme aux pieds nus*. Le récit rassemble autour de la figure de Stefania les souvenirs de l'enfance, les gestes du quotidien, les pratiques culturelles et les formes de transmission reçues par la narratrice. Les lieux participent eux aussi à cette reconstruction. Nyamata et le Bugesera, « la région la plus sèche au Rwanda »[99], sont associés à l'expérience du déplacement et de la précarité, mais également à la maison, aux relations familiales, aux pratiques féminines et aux souvenirs que l'écriture cherche à préserver.

Scholastique Mukasonga présente *La Femme aux pieds nus* comme le linceul qu'elle n'a pas pu offrir à sa mère :

> Ce livre est le linceul dont je n'ai pu parer ma mère. C'est aussi le devoir de piété filiale de faire revivre, grâce à l'écriture, les travaux et les jours, les traditions ancestrales d'une communauté obstinée à survivre mais qui se sait vouée à une extermination programmée. C'est, au seuil du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, son histoire, c'est notre histoire[100].

Le linceul précise la fonction particulière du livre. Le texte accomplit symboliquement un geste devenu impossible envers le corps de la mère, mais il lui restitue également une présence en faisant revivre ses « travaux et les jours ». Stefania apparaît à travers ce qu'elle faisait, disait, transmettait et enseignait. Le récit accorde ainsi une place essentielle à la vie qui précède la disparition et à ce qui demeure dans la mémoire de la fille. Cette orientation distingue *La Femme aux pieds nus* d'*Inyenzi ou les Cafards*. Scholastique Mukasonga insiste elle-même sur la tonalité particulière qu'elle souhaitait donner au livre consacré à sa mère :

> Je ne pouvais pas écrire *La Femme aux pieds nus* dans la douleur massive dans laquelle j'ai écrit *Inyenzi*. Il fallait écrire ce livre avec affection, avec tendresse. C'est le livre de ma mère[101] .

[98] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », op. cit.
[99] Ibid.
[100] Scholastique Mukasonga, *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, 2008, quatrième de couverture.
[101] École normale supérieure – PSL, « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga », op. cit.

Les images des « tombeaux de papier » et du « linceul » peuvent dès lors être mises en relation. La première associe l'écriture à la préservation de la mémoire des personnes disparues, tandis que la seconde resserre ce geste autour de la relation entre sa fille et sa mère. L'écriture rassemble les fragments d'une présence et transmet à son tour ce que la narratrice a reçu.

Le choix de *La Femme aux pieds nus* comme œuvre principale du corpus repose précisément sur cette articulation entre expérience vécue, mémoire, oralité, langue et transmission intergénérationnelle. Ces dimensions permettent d'interroger le texte à partir de la viv'écriture. Le rapprochement entre les deux autrices porte sur les opérations littéraires par lesquelles l'expérience, les vécus des femmes et les paroles reçues deviennent matière d'écriture, tout en maintenant les singularités historiques, culturelles et esthétiques propres à chacune.

L'analyse s'attachera ainsi aux procédés par lesquels Scholastique Mukasonga transforme le souvenir en création littéraire. Les passages consacrés à l'*inzu* permettront d'étudier les relations entre espace domestique et intimité familiale. Les gestes de protection de Stefania mettront en évidence la place du corps maternel dans l'organisation du récit. Les soins, l'alimentation, les mariages et les histoires échangées entre femmes permettront d'examiner la transmission des pratiques et des savoirs. Enfin, la présence du *kinyarwanda* permettra d'analyser la dimension linguistique de cette mémoire et la manière dont l'écriture en français préserve certains éléments de langue et de culture associés à l'expérience rwandaise de la narratrice.

2. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

2.1. De l'*escrevivência* à la viv'écriture

La notion d'*escrevivência* a été élaborée par Conceição Evaristo au cours de ses recherches universitaires dans les années 1990. Dans un entretien accordé en 2019 à l'Université Clermont Auvergne, l'écrivaine explique que cette notion a commencé à prendre forme pendant la préparation de son mémoire, en 1993. Elle répondait alors à la nécessité de penser une écriture capable de faire entendre les expériences et les voix des femmes noires[102].

Cette élaboration ne se limite toutefois pas au cadre universitaire. L'*escrevivência* prend également forme au cœur des textes littéraires de Conceição Evaristo et dans les préfaces qui accompagnent certaines de ses œuvres, où l'écrivaine revient sur les relations entre expérience, mémoire et création[103]. Elle apparaît ainsi à la fois comme une pratique d'écriture et comme une réflexion progressivement formulée par l'autrice sur cette pratique.

Ce néologisme associe le verbe portugais *escrever*, écrire, au substantif *vivência*, qui désigne l'expérience vécue et renvoie également au verbe *viver*, vivre. Il souligne ainsi le rapport étroit entre l'écriture et la vie, sans supposer que le texte soit la reproduction directe d'événements réellement vécus. L'expérience constitue un matériau à partir duquel l'écrivaine compose, imagine et organise une œuvre littéraire.

Conceição Evaristo inscrit également l'origine symbolique de cette notion dans l'histoire des femmes africaines réduites en esclavage au Brésil et de leurs descendantes. Dans les grandes propriétés esclavagistes, la *casa-grande* désignait la résidence du maître et de sa famille, par opposition à la *senzala*, où vivaient les personnes mises en esclavage[104]. Certaines femmes noires y racontaient des histoires ou chantaient pour les enfants de leurs maîtres. L'*escrevivência* réoriente cette relation historique à la parole. L'écriture des femmes noires n'est plus mise au service de la représentation produite par autrui. Elle devient un moyen d'inscrire dans la littérature des expériences et des perceptions formulées depuis leur propre position.

La relation entre la vie et l'écriture apparaît également dans le dialogue que Conceição Evaristo établit avec Clarice Lispector. À la déclaration de cette dernière selon laquelle « la

[102] Daniel, Rodrigues, 2019. Entretien avec Conceição Evaristo. Disponible sur : http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=901.
[103] Conceição Evaristo, « *A escrevivência e seus subtextos* », dans Constância Lima Duarte et Isabella Rosado Nunes (dir.), *Escrevivência: a escrita de nós*, Itaú Social, 2020.
[104] Ibid.

parole est mon domaine sur le monde »[105], Conceição Evaristo oppose l'idée que « l'apprentissage de l'écriture est dans la vie »[106]. Cette reformulation signale un déplacement important. L'écriture n'est pas envisagée comme l'exercice d'une maîtrise sur le monde, mais comme une pratique qui se forme au contact des situations vécues, des relations et des contradictions de l'existence. Elle devient ainsi un moyen d'interroger le réel plutôt que de prétendre le dominer.

Cette dimension interrogative apparaît aussi lorsque Conceição Evaristo présente l'*escrevivência* comme « une pulsation ancienne »[107] née de la perception d'un monde brisé, avant de poser plusieurs questions — que faut-il écrire, comment écrire, pourquoi écrire et pour qui ? La notion ne désigne donc pas une méthode. Elle naît d'une interrogation sur les raisons, les formes et les destinataires de l'acte d'écrire. L'expérience ne garantit pas à elle seule la valeur littéraire du texte, mais elle détermine la position depuis laquelle la création prend forme et les questions auxquelles elle cherche à répondre.

Cette vision de l'écriture peut être mise en dialogue avec la notion de *lugar de fala*[108], ou « lieu de parole », développée notamment par Djamila Ribeiro. Cette notion rappelle que toute parole est située et que les possibilités de parler, d'être entendu et d'être reconnu comme producteur de savoir dépendent de positions sociales et de rapports de pouvoir historiquement construits, particulièrement lorsque la parole émane de groupes historiquement minorés ou subalternisés[109]. L'*escrevivência* ne se confond pas avec le *lugar de fala*, mais elle peut être comprise comme une pratique littéraire dans laquelle l'expérience située des femmes noires constitue le point de départ de l'énonciation et de la création.

Dans le prolongement de cette réflexion, certaines études ont élargi l'*escrevivência* à une perspective afro-diasporique. Ces lectures permettent d'examiner des pratiques d'écriture issues d'expériences historiques marquées par la colonisation, l'expropriation et la racialisation

---

[105] Natália Guerellus. « La parole est mon domaine sur le monde » : circulation et réception de l'œuvre de Clarice Lispector au Portugal », 2020. Original : *a palavra é meu dominio sobre o mundo*. Disponible sur : https://journals.openedition.org/framespa/7284.

[106] Conceição Evaristo, « *A escrevivência e seus subtextos* », op. cit., p. 35. Texte original en portugais du Brésil : *a aprendizagem da escrita está na vida*.

[107] Conceição Evaristo, 2020. *A escrevivência e seus subtextos,* p. 35. Nous traduisons : Une pulsation ancienne qui traverse mon esprit face à la perception d'un monde brisé, depuis longtemps, depuis toujours. Et qu'est-ce qu'écrire dans un tel monde ? Que faut-il écrire, comment écrire, pour quoi et pour qui écrire ? La viv'écriture, avant d'être une maîtrise, est d'abord une interrogation.

[108] Concept développé notamment dans les réflexions de Djamila Ribeiro à partir des travaux du féminisme noir, en particulier ceux de Patricia Hill Collins et de Sueli Carneiro. Voir en Djamila Ribeiro, *Lugar de fala*, São Paulo, Pólen, 2017 ; Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, 1990; Sueli Carneiro, *Enegrecer o feminismo. A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, São Paulo, Selo Negro, 2011.

[109] Gayatri Chakravorty Spivak, « Les subalternes peuvent-elles parler ? », dans *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Éditions Amsterdam, 2009, p. 39.

dans les Amériques[110]. La définition proposée par William Mullaney de l'*escrevivência* comme une « théorie du patrimoine narratif diasporique »[111] met ainsi en évidence la relation qu'elle établit entre l'expérience individuelle, les mémoires collectives et la réélaboration littéraire du passé. Cette extension critique contribue à penser la circulation des récits entre les générations et les communautés.

Dans ce mémoire, nous proposons de traduire *escrevivência* par viv'écriture. Cette traduction personnelle cherche à préserver en français la relation entre l'acte d'écrire, l'expérience vécue et la création. Elle conserve l'ancrage afro-brésilien de la notion élaborée par Conceição Evaristo tout en permettant son emploi dans la perspective comparatiste développée ici.

La viv'écriture est ainsi mobilisée comme une hypothèse de lecture comparatiste, ouverte à la confrontation avec des œuvres issues de contextes historiques, linguistiques et culturels distincts. Son emploi permet d'interroger les rapprochements entre *Insubmissas lágrimas de mulheres* et *La Femme aux pieds nus* tout en maintenant les singularités propres à chacune. L'analyse accordera une attention particulière aux relations entre expérience vécue, corps, voix, transmission intergénérationnelle, mémoire et création littéraire. Ces éléments constituent des points d'observation à partir desquels seront examinées les manières singulières dont chaque œuvre transforme le vécu et les savoirs transmis en écriture.

2.2. Écriture et formes de résistance

Après avoir défini la viv'écriture comme une hypothèse de lecture, il convient de préciser la place qu'occupe dans cette recherche la notion de résistance. La résistance sera ainsi envisagée dans son articulation avec la viv'écriture. Si cette dernière permet d'étudier la transformation du vécu et de la mémoire en matière littéraire, la notion de résistance attire plus particulièrement l'attention sur les opérations par lesquelles l'écriture préserve, réorganise ou rend visibles les expériences et les savoirs confrontés à différentes formes de marginalisation, de silence, de disparition et de traumatisme.

Dans l'histoire littéraire, l'expression « littérature de résistance »[112] a notamment été associée aux textes produits pendant et après la Seconde Guerre mondiale, en particulier aux

[110] William Mullaney, « *Escrevivência as a Theory of Diasporic Narrative Heritage* ». L'auteur propose une lecture de *l'escrevivência,* traduit par lui comme *« lived writing »* comme forme d'énonciation diasporique capable de préserver des mémoires et des temporalités effacées par les récits hégémoniques, 2025, p. 37. Disponible sur : DOI 10.1017/lar.2024.57.
[111] Ibid., p. 37.
[112] Daniel Leuwers et Frédéric-Gaël Theuriau, *L'esprit de résistance en littérature*, 2008, p. 15.

écrits liés à l'Occupation, à la déportation et aux camps de concentration[113], notamment celui d'Auschwitz. Dans ces œuvres, écrire, et par là témoigner, répondaient à la nécessité de conserver la trace d'expériences menacées de disparition. La notion a ensuite été mobilisée dans d'autres contextes historiques, parfois à travers l'idée d'un « esprit de résistance »[114], afin d'étudier des écritures marquées par la répression ou les expériences diasporiques.

Dans le contexte brésilien, la notion de littérature de résistance occupe également une place importante dans la recherche littéraire. Dans son acception liée à l'histoire politique du pays, elle est notamment associée aux œuvres produites pendant la dictature militaire de 1964 à 1985[115] ou à celles qui reviennent sur l'autoritarisme, la censure, la répression et les formes d'opposition au régime.

Alfredo Bosi distingue deux manières d'envisager la résistance. Elle peut d'abord constituer un thème explicite du récit, à travers les situations, les conflits ou les expériences représentés. Elle peut également se manifester dans le travail même de l'écriture, notamment dans la construction des voix, des points de vue, des formes narratives et des valeurs portées par l'œuvre[116].

Dans cette recherche, la résistance sera envisagée à la fois comme thème et comme effet des choix d'écriture. L'analyse portera sur les procédés de sélection, de composition et de représentation par lesquels les œuvres donnent une forme littéraire à des expériences marquées par la violence, la marginalisation ou la rupture. Cette perspective conduit également à préciser la portée de la catégorie de « femme noire » dans les deux contextes étudiés.

2.3. Penser la catégorie de femme noire entre le Brésil et le Rwanda

L'emploi de la catégorie de femme noire dans cette étude exige une attention particulière, puisqu'elle ne renvoie ni à une identité homogène ni à une expérience historique uniforme. Sa signification dépend des processus de *racialisation* et des configurations sociales propres à chaque contexte. Selon Françoise Vergès, la racialisation renvoie à une « construction sociale discriminante »[117] qui repose sur « différents dispositifs — juridiques, culturels, sociaux

[113] Ibid., p. 17.
[114] Ibid., p. 25.
[115] Grupo de Pesquisa Narrativas de Resistência (NARRARES), Universidade Federal do Pará (UFPA), créé en 2005. Le groupe développe notamment des recherches consacrées aux récits portant sur la période de la dictature militaire et aux procédés esthétiques récurrents dans les « narrativas de resistência ». Disponible sur : https://narrares.wordpress.com/.
[116] Alfredo Bosi, « Narrativa e resistência », dans *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 118-135, cité par Katiane Régis Pereira Martins, « Narrativa e resistência » [compte rendu], 2017, p. 97.
[117] Françoise Vergès, *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2021, p. 20.

et politiques — par lesquels des personnes et des groupes sont étiquetés et stigmatisés[118] ». Ces mécanismes contribuent à les assigner à des positions sociales inégales.

Dans les pensées féministes noires et afro-diasporiques, cette catégorie permet notamment d'analyser une position construite à l'intersection des rapports de race, de genre et de classe. Grada Kilomba étudie la manière dont le sujet noir est constitué à l'intérieur d'une « scène coloniale » qui organise les rapports entre le sujet dominant et celui qui est désigné comme autre. Elle mobilise également la métaphore du « masque » pour interroger les mécanismes matériels et symboliques qui contraignent la parole noire, mais aussi les conditions dans lesquelles celle-ci peut être entendue et reconnue comme légitime[119]. Le masque ne désigne donc pas une absence totale de parole. Il représente plutôt les obstacles qui déterminent ce qui peut être dit, écouté et admis comme une forme de connaissance.

Le rapprochement entre les œuvres de Conceição Evaristo et de Scholastique Mukasonga ne peut donc reposer sur l'idée d'une condition féminine noire universelle. Il suppose de préciser la portée de cette catégorie dans le contexte afro-brésilien, puis d'interroger les possibilités et les limites de son emploi dans le contexte rwandais.

Cette réflexion rejoint la formule de la femme noire comme « l'Autre de l'Autre », reprise par Djamila Ribeiro à partir, notamment, des travaux de Grada Kilomba[120]. Elle met en évidence une position située à la marge de deux cadres de représentation. Certains discours consacrés au racisme ont privilégié les expériences masculines, tandis qu'une partie du féminisme s'est construite à partir des trajectoires de femmes blanches, sans toujours prendre en considération les effets particuliers de la racialisation. L'expérience des femmes noires ne se réduit pourtant ni au racisme ni au sexisme envisagé séparément.

La double altérité désigne l'entrecroisement de rapports de pouvoir qui se modifient mutuellement, plutôt que la simple addition de deux formes de discrimination. Cette position laisse également place à la capacité d'action des femmes concernées et permet d'examiner les conditions particulières dans lesquelles leur parole, leur subjectivité et leurs connaissances peuvent être reconnues. Grada Kilomba approfondit cette réflexion en analysant les mécanismes de projection par lesquels la société dominante attribue au sujet noir des pulsions et des caractéristiques qu'elle refuse de reconnaître comme les siennes. Elle écrit ainsi :

> La société blanche a refoulé et rendu tabou ce qu'elle porte en elle de plus brut, l'agression et la sexualité. Nous en venons donc à coïncider avec le menaçant,

[118] Ibid., p. 21.
[119] Grada Kilomba, *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast Verlag, 2010, p. 12 et 16.
[120] Djamila Ribeiro, *La Place de la parole noire*, traduit du portugais du Brésil par Paula Anacaona, Paris, Anacaona, 2019, p. 39. Voir également Grada Kilomba, *Plantation Memories*, op. cit., p. 27.

> le dangereux, le violent, le frissonnant, l'excitant, et aussi le sale, mais désirable. Ce processus permet à la blancheur de se percevoir comme moralement idéale, décente, civilisée et majestueusement généreuse — en plein contrôle et libérée de l'anxiété que son historicité provoque[121].

L'altérité noire se construit ici par un mécanisme qui conduit le sujet racialisé à représenter ce que le sujet dominant rejette hors de sa propre identité. Dans le cas des femmes noires, ces projections peuvent associer la racialisation à la sexualisation, à la domesticité, à la fonction reproductive ou à l'idée d'une disponibilité corporelle. La femme noire risque alors d'être réduite à un corps auquel sont assignées certaines fonctions, au détriment de la reconnaissance de son individualité et de la diversité de ses expériences.

Dans le contexte brésilien, cette analyse peut être complétée par les travaux de Cida Bento sur la blanchité. Dans *Le pacte de la blanchité*, traduction française de *O pacto da branquitude* (2009), l'autrice déplace l'attention du sujet racialisé vers le groupe qui occupe une position historiquement dominante. Elle désigne par l'expression « pacte narcissique de la blanchité »[122] un ensemble de silences, de protections réciproques et de pratiques institutionnelles qui contribuent à préserver les avantages matériels et symboliques associés aux personnes blanches. Ce pacte ne suppose pas nécessairement un accord explicite. Il se manifeste également dans la transmission et la naturalisation de privilèges rarement présentés comme tels. Cida Bento montre ainsi que, tandis que les populations noires sont fréquemment désignées comme racialement marquées, la position blanche peut demeurer invisible et se présenter comme neutre ou universelle[123].

Pour analyser *Insubmissas lágrimas de mulheres*, les travaux de Grada Kilomba, de Djamila Ribeiro et de Cida Bento fournissent des outils permettant de comprendre les assignations auxquelles les protagonistes sont confrontées, sans les réduire aux violences qu'elles ont subies. Dans le recueil, la médiation créée par la narratrice transforme les expériences racontées en matière littéraire tout en préservant la singularité de chaque parcours et la présence des voix qui lui ont été confiées.

La prise de parole permet aux protagonistes de reformuler leur expérience et de construire une image d'elles-mêmes qui ne coïncide pas entièrement avec les catégories imposées

---

[121] Grada Kilomba, *Plantation Memories*, op. cit., p. 19. Texte consulté en anglais: *White society has repressed and made taboo its own 'raw' parts: aggression and sexuality. We come to coincide with the threatening, the dangerous, the violent, the shivering, the exciting, and also the dirty, but desirable. This process allows whiteness to perceive itself as morally ideal, decent, civilized, and majestically generous—in full control and free from the anxiety that its historicity provokes*. Nous traduisons.

[122] Cida Bento, *Le pacte de la blanchité*, traduit du brésilien par Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, 2023, p. 12. L'expression « pacte narcissique de la blanchité » désigne les mécanismes de silence, de protection réciproque et de transmission des privilèges associés à la position blanche.

[123] Ibid., p.12-13.

par leur entourage ou par l'ordre social. Le fait que chaque micro-récit porte le prénom et le nom de sa protagoniste renforce cette individualisation. Ces femmes apparaissent ainsi comme les sujets de trajectoires particulières et non comme les illustrations anonymes d'une condition générale.

Son application à l'œuvre de Scholastique Mukasonga exige toutefois de tenir compte des spécificités du contexte rwandais. Au Rwanda, la couleur noire ne constitue pas le principal principe de différenciation interne entre les populations. La notion de blanchité développée par Cida Bento conserve ainsi une portée limitée pour la lecture de *La Femme aux pieds nus*, puisqu'elle répond d'abord aux configurations raciales propres au contexte brésilien. L'expérience des femmes représentées par Scholastique Mukasonga doit plutôt être replacée dans une histoire marquée par la racialisation coloniale des appartenances hutu et tutsi, les persécutions, l'exil et le génocide.

L'étude de Pierre Boizette apporte un éclairage important sur cette distinction. Bien qu'elle porte principalement sur *Notre-Dame du Nil*, elle montre que les lycéennes du roman sont interprétées à partir de deux catégories qui tendent à prévaloir sur leurs motivations individuelles, leur genre et leur appartenance aux groupes hutu ou tutsi. Leurs comportements sont ainsi lus comme les manifestations d'une identité collective attribuée à l'avance. Elles sont prises dans un « horizon normatif »[124] qui les soumet à des modèles hérités. Le rapprochement ne suppose pas une équivalence entre les expériences, mais permet d'observer comment plusieurs formes d'assignation peuvent se superposer dans la construction des personnages féminins.

Dans *Notre-Dame du Nil*, les jeunes filles tutsi sont invitées à correspondre à des modèles égyptiens ou éthiopiens élaborés par le regard colonial. Leur corps devient le support de représentations qui ne rendent pas compte de leur expérience propre. Scholastique Mukasonga révèle cependant le caractère construit de ces figures et singularise les personnages par leurs noms, leurs origines familiales et leurs trajectoires[125]. Son écriture s'oppose ainsi à leur figement dans une identité collective.

Cette analyse peut également éclairer certains aspects de *La Femme aux pieds nus*. Stefania et les autres femmes du récit n'y apparaissent pas comme les représentantes indifférenciées d'une identité tutsi ou d'une condition féminine noire générale. Elles sont caractérisées

[124] Pierre Boizette, « Conjurer la figure, élaboration postcoloniale du personnage féminin chez Scholastique Mukasonga », *Revue Ad hoc*, no 4, « La Figure », 7 mars 2016, p. 1-4.
[125] Ibid., p. 7-8 et 11. L'article porte principalement sur *Notre-Dame du Nil*. Ses analyses sont mobilisées comme un éclairage sur les procédés d'assignation et d'individualisation dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga, sans être directement transposées à *La Femme aux pieds nus*.

par leurs relations, leurs récits et leurs connaissances. Le contexte historique demeure indispensable à leur compréhension, mais il ne remplace pas l'attention portée à la construction littéraire de chaque présence.

La réflexion de Catherine Gilbert sur les témoignages de femmes rwandaises complète cette approche en interrogeant les relations entre parole, silence et écoute. Elle montre que ces récits se construisent dans une tension entre la nécessité de témoigner et la difficulté de donner une forme verbale à l'expérience traumatique. L'écriture assume ainsi une double fonction, puisqu'elle contribue à rompre le silence tout en donnant une forme à ce qui demeure difficile à exprimer[126]. Les interruptions, les ellipses et les hésitations ne signalent pas seulement une absence de parole. Elles invitent également le lecteur à prêter attention aux limites de ce qui peut être raconté.

Catherine Gilbert décrit à ce propos une situation de « double impossibilité »[127], dans laquelle la parole demeure douloureuse tandis que le silence devient lui aussi insupportable[128]. Cette réflexion nuance la métaphore du masque employée par Grada Kilomba. Dans les deux cas, la question porte sur les conditions d'expression et d'écoute, mais les causes du silence diffèrent. Dans l'analyse de Grada Kilomba le silence renvoie principalement aux contraintes exercées par un ordre racial dominé par la blanchité. Chez Catherine Gilbert, le silence est aussi lié au traumatisme et à la difficulté de rendre la violence communicable.

Bien qu'elle n'analyse pas directement *La Femme aux pieds nus*, son étude permet de mieux comprendre la tension entre parole et silence dans l'écriture de Scholastique Mukasonga. Le récit donne une forme littéraire aux souvenirs, aux absences et à la douleur laissée par la disparition de Stefania et des autres membres de la famille. L'écriture ne prétend ni abolir le manque ni restituer intégralement l'expérience perdue. Elle en préserve les traces tout en maintenant la conscience de l'absence.

Ces distinctions étant posées, il convient désormais de présenter le concept d'*escrevivência*, puis de préciser l'usage comparatiste qui en sera proposé dans ce mémoire sous le terme de viv'écriture.

[126] Catherine Gilbert, « Rwandan Women's Testimonial Literature. Une écriture du silence », *Bulletin of Francophone Postcolonial Studies*, vol. 3, no 1, printemps 2012, p. 9-10.
[127] *Ibid.*, p. 18. L'expression « double impossibilité » traduit la formule *double impossibility* employée par Catherine Gilbert. Nous traduisons.
[128] Ibid., p. 16-17.

2.4. La centralité de l'expérience vécue et du corps dans la production du sens

La viv'écriture concerne la place accordée à l'expérience vécue dans la production du sens. Celle-ci ne constitue pas seulement une matière que l'écriture viendrait représenter après coup. Elle participe à la manière dont les sujets perçoivent leur environnement, élaborent des connaissances et interprètent les rapports sociaux dans lesquels ils sont inscrits. L'écriture transforme cependant cette expérience par un travail de sélection, d'organisation et de création, plutôt qu'elle ne la restitue immédiatement.

Les apports épistémologiques du féminisme noir permettent d'approfondir cette relation entre expérience et connaissance. Ils interrogent les conceptions du savoir fondées sur l'idéal d'un sujet abstrait, neutre et détaché de ses conditions d'existence. Patricia Hill Collins explique notamment qu'elle a cherché à comprendre « comment les actions quotidiennes et les idées des femmes noires de son entourage faisaient écho aux questions théoriques »[129] qu'elle considérait comme fondamentales. Le quotidien n'apparaît donc pas comme un domaine extérieur à la pensée. Il peut devenir un espace d'observation et d'élaboration intellectuelle à partir duquel les catégories théoriques sont interrogées ou reformulées.

Cette perspective ne signifie pas que toute expérience constitue automatiquement un savoir ni qu'elle se substitue à l'analyse. Elle invite plutôt à considérer que les connaissances produites sont toujours liées aux conditions depuis lesquelles elles sont créées. La nécessité de « concilier la subjectivité et l'objectivité dans la production du savoir scientifique »[130] souligne ainsi l'importance d'articuler la position du sujet aux exigences de la recherche. La subjectivité devient alors une dimension de la production du savoir dont il convient de reconnaître et d'examiner les effets.

Cette approche remet en question les oppositions rigides entre émotion et raison, corps et intellect, expérience et théorie. Les affects, les souvenirs et les relations peuvent également participer à la production d'un savoir rigoureux et rendre visibles des dimensions du réel que certaines conceptions désincarnées de la connaissance tendent à négliger. Patricia Hill Collins rappelle ainsi que les savoirs des femmes noires se sont également construits « au sein de leurs familles élargies et de leurs communautés »[131]. Cette réflexion rejoint la viv'écriture, dans

[129] Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, op. cit., 1990, p. viii. Texte original en anglais « *how the everyday actions and ideas of the Black women in my life reflected the theoretical issues* ».
[130] Patricia Hill Collins, op. cit., p. ix. Texte original en anglais « *reconcile subjectivity and objectivity in producing scholarship* ».
[131] Ibid., p. 10. Texte original en anglais: *within their extended families and communities.*

laquelle l'expérience personnelle entre en relation avec les récits entendus, les gestes observés et les savoirs élaborés dans la vie ordinaire.

La notion d'*outsider within*[132], également développée par Patricia Hill Collins, permet de préciser cette position. Elle désigne une situation de proximité et de distance à l'égard d'un espace social. Le sujet peut connaître de l'intérieur les normes et les pratiques d'un groupe ou d'une institution, tout en demeurant partiellement exclu de la position centrale qui les organise. Cette « marginalité singulière »[133] peut favoriser une perception critique des mécanismes que les groupes dominants considèrent comme naturels ou universels.

Cette position ne garantit pas une connaissance supérieure ni une lecture nécessairement juste de tous les rapports sociaux. Elle offre néanmoins un angle d'observation particulier, produit par l'expérience simultanée de l'appartenance et de l'exclusion. L'*outsider within* peut ainsi percevoir certaines contradictions entre les discours officiels d'une société et les expériences concrètes des personnes maintenues à ses marges.

Le corps occupe une place centrale dans cette production située du sens. Les rapports de race, de genre et de classe ne demeurent pas des catégories abstraites. Ils se manifestent dans les déplacements, les gestes, les relations, les contraintes et les possibilités qui structurent les trajectoires individuelles. Chaque sujet construit ainsi sa conscience à partir d'une « biographie personnelle en constante évolution, constituée d'expériences concrètes, de valeurs, de motivations et d'émotions »[134].

Le corps ne doit cependant pas être présenté uniquement comme le lieu où s'exerce l'oppression. Il conserve les traces de la violence, de la fatigue et de la rupture, mais il porte également les affects, les apprentissages, les soins et les pratiques créatrices. Il devient donc un lieu de perception, de mémoire et d'interprétation à partir duquel l'expérience peut être reformulée.

Dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*, les corps des protagonistes sont traversés par la violence, la maternité, le désir, la maladie, le deuil et la création. Leur représentation fait également apparaître leur capacité d'action et de transformation. Les femmes racontent ce qu'elles ont vécu, interprètent leur trajectoire et reconstruisent leur rapport à elles-mêmes par la parole, l'art ou la réorganisation de leur existence. Le corps apparaît ainsi comme le lieu d'une expérience subie, mais aussi comme le point de départ d'une réappropriation du sens.

---

[132] Ibid., p. 11.
[133] Ibid., p. 11.
[134] Patricia Hill Collins, op. cit., p. 285. Texte original en anglais: *continually evolving personal biography made up of concrete experiences, values, motivations, and emotions*

Dans *La Femme aux pieds nus*, le corps est étroitement associé aux gestes quotidiens et aux savoirs de Stefania. Les soins, l'alimentation, la protection des enfants et l'entretien de l'*inzu* reposent sur des connaissances acquises par l'observation et la pratique. Ces gestes expriment une manière de comprendre le monde, de protéger la famille et de préserver une continuité dans un contexte de persécution et de déplacement.

Ces expériences corporelles s'inscrivent également dans des relations familiales, communautaires et historiques, ce qui conduit à examiner l'entrelacement de la voix personnelle, des mémoires collectives et de la transmission intergénérationnelle.

2.5. L'entrelacement de la voix personnelle et de la transmission intergénérationnelle

Dans de nombreuses écritures contemporaines, les frontières entre mémoire, témoignage, autobiographie, oralité et fiction deviennent particulièrement mobiles. Cette hybridité n'abolit pas les distinctions entre les genres, mais permet de construire des formes narratives capables d'accueillir des expériences fragmentées[135].

Pour préciser la singularité de la viv'écriture, il convient également de la situer par rapport aux modèles employés pour étudier les récits personnels. Le *pacte autobiographique* défini par Philippe Lejeune repose sur l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette correspondance établit un contrat de lecture par lequel l'auteur présente le texte comme « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence »[136], tandis que le lecteur reconnaît cet engagement et interprète l'œuvre selon une exigence de sincérité et de référence. L'autobiographie accorde ainsi une place centrale au parcours de l'auteur et à la formation de sa personnalité.

La notion d'« écritures de soi »[137], d'ailleurs, permet d'appréhender une diversité de récits personnels et recouvre un ensemble de genres « aux frontières variables comprenant notamment l'autobiographie, les Mémoires, les journaux, les correspondances »[138], ainsi que les fragments et différentes formes hybrides[139]. L'image d'une « nébuleuse aux contours variables selon les positions théoriques »[140] souligne la souplesse de cette catégorie, dont les frontières peuvent se déplacer sans effacer les caractéristiques propres à chaque genre.

---

[135] Lia Nicole Brozgal, « Autobiographie postcoloniale », dans Françoise Simonet-Tenant, dir., *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 88-90.
[136] Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p.16.
[137] Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 290.
[138] Ibid.
[139] Ibid.
[140] Ibid.

La viv'écriture se développe précisément dans cette relation entre l'expérience personnelle et les mémoires partagées. Conceição Evaristo la distingue d'une « écriture narcissique »[141]. Même lorsque le sujet écrit à partir de lui-même, son geste ne se limite pas à la contemplation de sa propre image. Selon l'autrice, le « miroir de Narcisse »[142] ne renvoie ni le visage des femmes noires ni celui de la communauté noire, car il ne leur offre pas une représentation dans laquelle elles puissent pleinement se reconnaître.

Le miroir ne renvoie alors plus un sujet isolé, mais une identité construite dans la relation avec des visages, des voix et des mémoires proches ou éloignés. Le « je » ne disparaît pas dans un « nous » indifférencié. Il devient plutôt un point d'articulation à partir duquel d'autres expériences peuvent être entendues et mises en relation.

La viv'écriture ne dépend donc pas nécessairement de l'usage grammatical de la première personne. Elle peut prendre forme à travers une narratrice qui recueille et réélabore les récits d'autrui. Cette conception s'inscrit dans une lignée littéraire afro-brésilienne à laquelle appartiennent notamment Carolina Maria de Jesus[143] et Ana Maria Gonçalves[144]. Leurs œuvres mettent en relation des trajectoires singulières avec des expériences historiques et collectives plus vastes, sans réduire les personnages à la représentation générale d'une communauté.

Conceição Evaristo emploie le terme portugais *assuntar*[145] pour désigner une attention active portée aux paroles, aux intonations, aux silences et aux événements de la vie quotidienne. *Assuntar* suppose de se rendre disponible aux récits qui circulent dans l'espace familial et communautaire afin d'en percevoir les nuances. La création littéraire ne prend donc pas seulement appui sur ce que l'écrivaine a personnellement vécu, mais aussi sur ce qu'elle a entendu, observé et conservé dans sa mémoire.

Dans ses réflexions sur son processus créatif, Evaristo explique que le corps reçoit les paroles de joie et de douleur qui habitent l'espace domestique et ses alentours. L'écriture s'apparente alors à un « jeu d'écrire dans le noir »[146], au cours duquel la main transforme

---

[141] Conceição Evaristo*, A escrevivência e seus sub-textos*, op. cit., 2020, p. 38. Texte original en portugais du Brésil: "*o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto.E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes*."
[142] Ibid., p. 38.
[143] Voir plus en: Alessandra Correa de Souza, « As escritas de si e escritas sobre o outro: Carolina Maria de Jesus e as diversas possibilidades de leituras », *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 2, n° 35, avril 2023, p. 140-165. Disponible sur : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9208334
[144] Voir plus en : Zilá Bernd. "*Em Busca Dos Rastros Perdidos Da memória ancestral: Um Estudo De Um Defeito De Cor, De Ana Maria Gonçalves*". Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, nº 40, dezembro de 2012, p. 29-42. Disponible sur : https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200003.
[145] Ibid., p. 52.
[146] Ibid., p. 52.

progressivement les voix entendues en matière littéraire. Cette image ne suppose pas une transcription fidèle de la parole d'autrui. Elle met plutôt en évidence un travail de réception, de sélection et de reformulation.

La circulation des voix doit toutefois être distinguée de la transmission intergénérationnelle. Dans ce mémoire, lorsque le terme « transmission » sera employé sans autre précision, il désignera principalement le passage de récits, de souvenirs, de gestes et de savoirs entre plusieurs générations. Le terme « circulation » sera privilégié lorsqu'une histoire passe d'une personne à une autre sans qu'une relation générationnelle identifiable soit établie.

Zilá Bernd permet de préciser cette définition à travers son étude des « romans de l'antériorité »[147]. L'autrice montre que le sujet peut se tourner vers celles et ceux qui l'ont précédé afin de rechercher des traces, des vestiges et des fragments susceptibles d'éclairer son expérience présente. L'héritage est sélectionné, interprété et reformulé par celle ou celui qui en devient le dépositaire. La transmission intergénérationnelle constitue ainsi un travail de réappropriation de la mémoire plutôt que la reproduction du passé.

Cette transmission s'organise fréquemment autour de lignées féminines et peut prendre une forme matrilinéaire[148]. Le terme ne désigne pas ici une organisation sociale nécessairement matriarcale, mais souligne la place occupée par les mères, les grand-mères, les tantes et d'autres figures féminines dans la conservation des récits, des pratiques et des savoirs familiaux[149]. Ces femmes ne transmettent pas un héritage immobile. Elles participent à sa transformation et à son adaptation aux situations nouvelles.

Conceição Evaristo rappelle également que, dans les espaces marqués par la pauvreté et l'exclusion, les pratiques d'écriture peuvent précéder l'accès à la littérature institutionnelle[150]. Établir une liste de provisions, noter un événement familial, conserver un nom ou mémoriser une histoire constituent déjà des formes d'inscription de l'expérience. Ces

---

[147] Zilá Bernd, « Les romans de l'antériorité : partage et transmission intergénérationnelle dans la fiction actuelle des Antilles et du Brésil », dans Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Espaces et littératures des Amériques. Mutation, complémentarité, partage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 267-282. Disponible sur : shs.cairn.info/espaces-et-litteratures-des-ameriques--9782763737560-page-267?lang=fr.

[148] Anjana Narayan. « Matrilineal Society ». *Encyclopaedia Britannica*, 2018, Disponible sur : https://www.britannica.com/topic/matrilineal-society.

[149] Juliana Franco Alves-Garbim. « *The Maintenance of African Ancestrality and the Matriarchal Culture in Conceição Evaristo's Fiction / A manutenção da ancestralidade africana e da cultura matriarcal na ficção de Conceição Evaristo* », *Revista Artemis*, vol. 35, n° 1, 2023, p.4. Disponible sur : https://nouveau.europresse.com/Link/CAPITOLET_1/news%c2%b720230101%c2%b7GRAII%c2%b7758327495.

[150] Conceição Evaristo, « *A escrevivência e seus subtextos* », op. cit., p.38. L'autrice dit que : " *Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre* ". Nous traduisons : la viv'écriture naît d'une pratique littéraire dont l'autrice est noire, femme et pauvre.

gestes ordinaires participent à la continuité des savoirs et à la construction d'une généalogie féminine dans laquelle l'écriture littéraire peut ensuite prendre place.

Dans La Femme aux pieds nus, la transmission se noue principalement dans la relation entre Stefania et ses filles, Umubyeyi, Uwamubyirura et Mukasonga[151]. Les savoirs incarnés dans les gestes du quotidien passent par l'observation, la parole et leur répétition, avant d'être recomposés par la narratrice à partir de souvenirs fragmentaires. Chez Conceição Evaristo, ce processus s'inscrit davantage dans les généalogies féminines et afro-brésiliennes reliant les expériences présentes à celles des mères, des grand-mères et des ancêtres. Dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*, il prend également la forme d'une circulation de la parole entre femmes, même lorsque aucun lien générationnel direct ne les unit.

La viv'écriture fait ainsi apparaître la voix personnelle comme une voix relationnelle. Elle se construit au contact de paroles et d'histoires recueillies, tout en préservant la singularité de celle qui les met en écriture comme celle des personnes qui les lui ont confiées. Cette matière ne devient toutefois littérature qu'à travers un travail sur la langue, les structures narratives, l'oralité et la nomination. Il convient donc d'examiner maintenant les procédés par lesquels la viv'écriture construit une poétique propre.

2.6. La construction d'une poétique propre

Le passage de l'expérience à l'écriture engage nécessairement un travail de composition. Il convient donc d'examiner certains procédés par lesquels les deux autrices donnent une forme littéraire aux expériences, aux mémoires et aux paroles mises en récit. L'oralité, le travail lexical, la circulation des voix et l'organisation narrative seront abordés ici comme des choix d'écriture propres à chaque œuvre.

L'étude des voix mobilisera également la notion de discours rapporté. Dominique Maingueneau désigne par cette expression les différents modes de représentation, au sein d'une énonciation, de propos attribués à des sources distinctes de l'énonciateur. Cette problématique dépasse la distinction traditionnelle entre discours direct, discours indirect et discours indirect libre puisqu'elle comprend également les mises entre guillemets, les allusions à des discours antérieurs ou encore certaines formes de modalisation qui renvoient à une autre source énonciative[152]. Dans ce travail, cette notion permettra surtout d'observer la manière dont les

[151] Scholastique Mukasonga, *La femme aux pieds nus*, éditions Gallimard, 2008, p. 11.
[152] Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, [1996] 2009, entrée « Discours rapporté », p. 47-48.

paroles et les pensées des personnages sont introduites, reformulées ou intégrées à la voix narrative.

L'oralité constitue l'un de ces procédés. Cette articulation repose sur la réélaboration, dans le texte écrit, des rythmes, des intonations, des conversations, des chants et des récits entendus. Elle dépasse ainsi la reproduction de manières de parler associées aux milieux populaires ou l'introduction d'éléments présentés comme culturels.

Conceição Evaristo affirme ainsi que son écriture recherche « la dynamique des mots prononcés au quotidien, ceux qui mettent la vie en mouvement »[153], plutôt que celle des mots qui demeurent immobiles dans le dictionnaire. L'acte d'écrire consiste alors à recueillir des usages vivants de la langue, à les déplacer et à leur attribuer de nouvelles fonctions dans l'œuvre. Cette démarche répond également à sa conviction que « l'écriture n'est pas innocente »[154] et qu'elle poursuit une finalité politique entendue au sens large[155].

Les paroles reçues sont sélectionnées, organisées et parfois transformées par la fiction. L'oralité devient alors une source de composition. Cette articulation apparaît également dans *La Femme aux pieds nus*. L'écriture de Scholastique Mukasonga accueille des mots en *kinyarwanda*, des récits rapportés et des savoirs qui ont d'abord circulé par la parole et par l'observation. Chez les deux autrices, l'oralité permet ainsi de préserver certaines particularités des voix et des expériences tout en les soumettant à un travail littéraire.

Le travail lexical constitue un autre aspect important de cette mise en forme. La création de mots, les rapprochements sémantiques et l'intégration d'expressions issues de la vie quotidienne permettent d'élargir les possibilités de la langue littéraire. Le travail sur la langue conduit également à reconnaître la valeur littéraire de formes linguistiques historiquement dépréciées en raison de leur écart avec la norme écrite dominante. Carolina Maria de Jesus, figure importante de la littérature afro-brésilienne et souvent considérée comme une précurseure de la littérature marginale ou périphérique, constitue à cet égard un exemple éclairant, bien qu'elle n'appartienne pas au corpus principal de cette étude.

Dans ses journaux et ses récits mémoriels, son écriture articule les usages de la langue orale, les formes acquises par ses lectures et les exigences propres à l'écriture. Les particularités lexicales, orthographiques ou syntaxiques de ses textes ne doivent donc pas être envisagées uniquement comme des déficiences.

---

[153] Conceição Evaristo, « *A escrevivência e seus subtextos* », op. cit., p. 37. Texte original en portugais du Brésil: *Quero a dinâmica das palavras pronunciadas no cotidiano, as que movimentam a vida.*

[154] Ibid, p. 41. Texte original en portugais du Brésil : *a escrita não é inocente, tem um propósito político em seu sentido mais amplo*.

[155] Ibid., p. 41.

La référence à Carolina Maria de Jesus ne doit toutefois pas conduire à confondre sa pratique linguistique avec celle de Conceição Evaristo. Dans l'écriture de cette dernière, les marques de l'oralité participent à une langue capable de circuler avec aisance entre différents registres du portugais, depuis les usages populaires et quotidiens jusqu'aux formes littéraires et universitaires, selon les situations d'énonciation et les effets recherchés[156].

Chez Scholastique Mukasonga, le travail lexical prend une autre forme. Le maintien de certains mots en *kinyarwanda* inscrit dans le texte français des réalités matérielles, familiales et culturelles qui ne trouvent pas toujours d'équivalent direct. Ces termes ne constituent pas seulement des éléments informatifs. Ils participent à la reconstruction littéraire du monde du personnage Stefania et rappellent que la mémoire de la narratrice demeure liée à une langue et à des pratiques précises.

L'organisation narrative mérite également d'être observée, notamment à travers la circulation des voix et la fragmentation du récit. *La Femme aux pieds nus* adopte, par exemple, une organisation temporelle fragmentaire. Le texte s'organise autour de souvenirs, de gestes, d'objets et de pratiques associés à Stefania. Cette composition stylistique correspond au travail de la mémoire, qui procède par retours, rapprochements et reprises plutôt que par restitution exhaustive du passé. La structure du récit rend ainsi perceptible la manière dont la présence maternelle est reconstruite à partir de traces dispersées.

Ce chapitre a précisé les principaux outils théoriques mobilisés dans l'analyse. L'oralité mise en texte, l'artisanat lexical et la circulation des voix au sein d'organisations narratives fragmentaires peuvent ainsi être envisagés comme trois points de rapprochement entre les écritures de Scholastique Mukasonga et de Conceição Evaristo. La viv'écriture sera utilisée comme une hypothèse de lecture attentive aux relations entre expérience, mémoire, transmission et forme littéraire. Le chapitre suivant examinera ces opérations dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

[156] Francisco Quinteiro Pires, « A sabedoria do equilíbrio, por mestre Bechara », *Academia Brasileira de Letras*, 2008, article initialement publié dans *O Estado de S. Paulo* le 6 avril 2008, https://www.academia.org.br/noticias/sabedoria-do-equilibrio-por-mestre-bechara. Bechara y affirme que « le locuteur du portugais doit être polyglotte dans sa propre langue ». Texte original en portugais du Brésil: « *o falante do português deve ser um poliglota na própria língua* ».

3. INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES

Cette partie est consacrée à l'analyse des quatre micro-récits retenus dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Le recueil alterne la narration à la première personne et la narration à la troisième personne. La narratrice se présente d'abord comme une femme qui rencontre les protagonistes et recueille leurs histoires.

Lorsqu'elle restitue leurs trajectoires, elle adopte cependant par moments une focalisation[157] qui lui donne accès aux pensées, aux émotions et aux souvenirs des différents personnages. Cette position ne fait pas disparaître sa subjectivité, puisque ses commentaires, ses réactions et ses choix lexicaux orientent régulièrement la lecture des récits. Les indices autobiographiques ainsi que la posture d'écoute construite dans le recueil permettent d'identifier cette narratrice à une représentation littéraire de Conceição Evaristo. Dans cette analyse, elle sera donc désignée comme une « narratrice-autrice », terme qui souligne sa proximité avec l'écrivaine tout en rappelant que cette présence demeure une instance narrative façonnée par le travail de fiction.

3.1. Natalina Soledad

Le premier micro-récit retenu pour cette analyse, « Natalina Soledad »[158], retrace le parcours d'une femme marquée dès sa naissance par le rejet paternel. Septième enfant d'une fratrie composée jusque-là uniquement de garçons, Natalina est perçue par son père comme une déception et comme une atteinte à sa virilité. Cette hostilité se manifeste notamment à travers le prénom humiliant qu'il lui impose, « Bidule »[159]. Grandissant dans un environnement familial où l'affection lui est refusée, la jeune fille apprend progressivement à se construire face aux discours dévalorisants qui l'entourent. À l'âge adulte, « Silveirinha »[160], surnom qui lui a été donné, rompt finalement avec les désignations imposées et choisit de se renommer Natalina Soledad.

Dès les premières lignes du récit, la narratrice la présente comme « la femme qui s'était choisi son nom »[161]. Cette caractérisation annonce le mouvement autour duquel s'organise l'ensemble de sa trajectoire. Le nom propre devient le lieu d'un conflit entre l'identité imposée par la famille et celle que la protagoniste élabore progressivement pour elle-même. Les

[157] Gérard Genette propose plusieurs types de narrateurs. L'omniscient est celui qui connaît les pensées de tous les personnages. Voir plus en : Gérard Genette, *Figures III*, Éditions Seuil, 1972, p.204-205.
[158] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 35-42.
[159] Ibid., p. 37. Prénom en portugais du Brésil : "Troçoléia", *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 20.
[160] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 38.
[161] Ibid., p. 35. Texte original en portugais du Brésil: " a mulher que havia criado o seu próprio nome", *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 19.

différentes désignations qui lui sont attribuées portent d'abord la marque du rejet et de l'autorité paternelle. Le choix de son propre nom inverse ce mouvement et lui permet de devenir actrice de sa désignation. Le récit met ainsi en scène le passage d'une identité assignée à une identité choisie.

Comme dans l'ensemble du recueil *Insubmissas lágrimas de mulheres*, cette trajectoire parvient au lecteur à travers l'écoute et la mise en récit. La narratrice se présente comme une femme « adorant écouter les histoires d'autrui »[162] et incapable de résister « devant la facilité qui [l'] attendait »[163]. Elle accueille ainsi la parole du personnage Natalina, la recueille, puis la transforme en matière narrative. Ce mouvement rappelle certaines pratiques de circulation orale de la mémoire dans lesquelles les expériences se conservent et se transmettent par la parole, l'écoute et la reprise des récits[164].

La narratrice occupe cependant une place plus complexe que celle d'une médiatrice chargée de transmettre une parole. Elle intervient dans la restitution du récit, introduit des commentaires et fait entendre une certaine distance face aux raisonnements des personnages. Cette présence apparaît notamment lorsqu'elle rapporte la réaction du personnage Arlindo Silveira à la naissance de sa fille :

> Depuis la naissance de la petite, Arlindo Silveira – qui avait jusqu'alors, selon sa vision, fidèlement accompli son devoir de mari – délaissait son épouse, dégoûté par son corps désobéissant, ce corps traître ! [165]

Dans cet extrait, la narratrice adopte une *focalisation zéro*[166], qui lui confère une position omnisciente et lui permet d'accéder au raisonnement d'Arlindo. L'incise « selon sa vision » introduit cependant une distance entre le point de vue du personnage et celui de la voix narrative. Elle signale que la conception du « devoir de mari » appartient à Arlindo et qu'elle n'est pas assumée comme une vérité par le récit. Les expressions « corps désobéissant » et « corps traître », renforcées par l'exclamation, rendent perceptible la violence de son raisonnement, tout en en soulignant le caractère excessif et absurde.

L'intervention de la narratrice apparaît également lorsqu'elle évoque les relations amoureuses de Natalina :

---

[162] Conceição Evaristo, op. cit., p. 35. Texte original en portugais du Brésil: "*viciada em ouvir histórias alheias*, p.19

[163] Ibid., p. 19.

[164] Ursula Baumgardt et Jean Derive, « Introduction », dans *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, 2013, p. 6.

[165] Conceição Evaristo, op. cit., p. 37. Texte original en portugais du Brésil : "*Silveira Neto, que até entao cumprira fielmente sua funçao de marido – segundo a visao dele -, deixou de se aproximar da mulher, tomou nojo do corpo desobediente dela, do corpo traidor de sua esposa". Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 20.

[166] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 204-205.

> Silveirinha, une fois adulte, et après avoir vécu quelques passions amoureuses – plutôt de rares et brèves rencontres, sans aucun charme, avec des hommes aux noms magnifiques – renonça à l'amour à deux[167].

L'adverbe « plutôt » corrige l'expression « passions amoureuses » et en atténue aussitôt la portée. Le contraste entre ces rencontres sans charme et les « noms magnifiques » des hommes produit un effet d'ironie. La narratrice nuance ainsi les faits qu'elle rapporte et imprime à leur restitution une orientation particulière. Cette présence de la voix narrative rappelle que l'histoire entendue fait l'objet d'un travail de sélection, d'organisation et de réécriture.

Conceição Evaristo recourt à différentes formes de restitution de la pensée d'Arlindo Silveira. Dans la phrase « Comment était-ce possible ? pensa-t-il »[168], la proposition incise attribue explicitement l'interrogation au personnage. En revanche, la formulation « Sa femme avait dû fricoter avec quelqu'un »[169], intégrée au récit sans marque d'introduction, relève du discours indirect libre[170]. La voix du père se mêle alors momentanément à celle de la narratrice, tout en restant reconnaissable par son vocabulaire et par la logique sexiste qu'elle exprime. Le texte fait ainsi entendre la voix d'Arlindo sans lui accorder une position d'autorité. Son propre discours suffit à rendre perceptibles la violence et l'absurdité de la logique qui transforme la naissance d'une fille en atteinte à la virilité paternelle.

Cette conception de la filiation peut être éclairée par certaines caractéristiques de l'organisation sociale brésilienne héritées de la période coloniale. Pendant plusieurs siècles, les structures familiales patriarcales, les fortes hiérarchies sociales et le système esclavagiste ont coexisté et se sont articulés dans la formation de la société brésilienne. L'esclavage « s'est enraciné à un point tel qu'il a fini par se transformer en un véritable langage, avec de graves conséquences […] du XVIe au XIXe siècle, une injustice scandaleuse, soutenue par les artifices de la légalité, s'est répandue dans tout le pays »[171] . Dans cette organisation sociale, l'autorité

[167] Conceição Evaristo, *Insoumises, 2018,* p. 40-41. Texte original en portugais du Brésil: *Silveirinha ja adulta ; depois de uns pouquissimos amores, - alias, nem amores eram, e sim rarissimos encontros, sem graça alguma, com homens de belos nomes – desistiu tambem do amor a dois*, p. 24. .

[168] Conceição Evaristo, op. cit., p. 36. Texte original en portugais du Brésil: "*Como podia ser*? [...] *de sua rija vara só saía varão*!" *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 19.

[169] Ibid., p. 37. Texte original en portugais du Brésil: "*Sua mulher devia ter se metido com alguém*".

[170] Selon Dominique Maingueneau, le discours indirect libre appartient aux formes de représentation de la parole d'autrui qui ne sont pas explicitement signalées dans le texte. Leur identification repose donc sur l'interprétation du contexte par le lecteur. Voir Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, [1996] 2009, p. 31.

[171] Lilia Moritz Schwarcz, « Escravidão e racismo », *Sobre o autoritarismo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 24. Texte original en portugais du Brésil: *No Brasil, o sistema escravocrata transformou-se num modelo tao enraizado que acabou se convertendo numa linguagem, com graves consequências* [...] *Do século XVIe ao XIXe, uma escandalosa injustiça amparada pela artimanha da legalidade.*

masculine occupait une place importante dans la famille, notamment dans la transmission du nom, du patrimoine et de la filiation[172].

La préférence accordée aux fils dans le récit de Natalina trouve ainsi un écho dans cette culture patriarcale où la virilité masculine était associée à l'autorité à la continuité de la lignée familiale. La naissance d'une fille après six garçons apparaît alors aux yeux du père comme une remise en cause de sa propre puissance en tant qu'homme. Le discours qu'il tient révèle une conception sexiste de la filiation dans laquelle la valeur de l'enfant dépend avant tout de son genre. Cette association entre descendance masculine et affirmation de la virilité ne relève pas seulement du passé, puisqu'elle demeure perceptible dans certains discours contemporains[173].

Le récit déplace ensuite l'attention vers le personnage Maria Anita Silveira, la mère de Natalina, dont la position face au rejet de sa fille demeure ambivalente. Soumise à l'autorité de son mari et placée dans un ordre familial qui limite sa capacité d'opposition, elle participe pourtant elle-même à l'abandon affectif de Natalina. Nous voyons cela dans l'extrait suivant :

> Maria Anita Silveira, entre lamentations et désirs étouffés, allaita à peine le bébé. La négligeant délibérément, elle accepta que son mari la prénommât Bidule. (…) Cette chose et sa mère ne demandaient et ne méritaient que l'oubli[174].

Le terme « délibérément » est déterminant dans la construction de cette ambivalence. L'autorité d'Arlindo pèse sur Maria Anita, mais la narration lui attribue également une part active dans la négligence de l'enfant. Le récit montre ainsi comment un ordre patriarcal peut être intériorisé et reproduit au sein même des relations entre les femmes[175]. Cette lecture permet de prendre en compte les contraintes qui pèsent sur la mère tout en maintenant sa responsabilité dans la violence affective subie par Natalina.

L'absence de protection familiale installe une solitude qui accompagne la protagoniste pendant son enfance et participe durablement à sa construction. Natalina apprend seule à prendre soin de son corps, et à faire face aux différentes situations de la vie quotidienne :

---

[172] Ibid., p. 25.

[173] Lors d'une conférence prononcée au Clube Hebraica de Rio de Janeiro en avril 2017, Jair Bolsonaro, alors député fédéral, déclara à propos de la naissance de sa fille : « Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio mulher » [« J'ai eu quatre garçons ; pour la cinquième, j'ai eu une petite faiblesse et ce fut une fille »]. Voir Gabriel Sabóia, « Relembre declarações com ofensas às mulheres feitas pelo presidente e a família Bolsonaro », *O Globo*, 8 mars 2022. Disponible sur : https://oglobo.globo.com/politica/relembre-declaracoes-com-ofensas-as-mulheres-feitas-pelo-presidente-a-familia-bolsonaro-25423642. Nous traduisons librement l'expression *uma fraquejada* par « une petite faiblesse ».

[174] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 37. Texte original en portugais du Brésil : "*E Maria Anita Silveira, entre lamentos e desejos, mal amamentou a criança (...) A coisa so pedia e merecia o esquecimento, a mae tambem*". *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 20-21.

[175] Sueli Carneiro, « Noircir le féminisme », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005, p. 27.

> La petite Silveira grandit malgré ses parents. Solitaire, elle apprit tout par elle-même, qu'il s'agît de se coiffer, d'effectuer des exercices de mathématiques ou de s'occuper d'elle lors de ses saignements intimes[176].

La juxtaposition du soin des cheveux, des exercices de mathématiques et de la gestion des menstruations réunit dans une même phrase des apprentissages corporels, intellectuels et quotidiens. Cette accumulation rend perceptible l'étendue de ce que Natalina doit apprendre sans accompagnement. L'expression « malgré ses parents » condense particulièrement cette situation. Sa construction personnelle s'effectue dans un environnement qui aurait dû lui apporter protection et transmission, mais qui devient au contraire le lieu de son isolement. L'autonomie acquise par le personnage apparaît dès lors comme une réponse construite face à cet abandon, plutôt que comme une valorisation de la violence qui l'a rendue nécessaire.

La dimension raciale apparaît de manière plus indirecte dans ce micro-récit. Le parcours de Natalina peut néanmoins être mis en relation avec un horizon historique et social dans lequel la reconnaissance des femmes noires comme sujets de leur propre histoire a été limitée. Son isolement, le défaut de reconnaissance dont elle souffre et la nécessité de se construire face aux identités que d'autres lui assignent entrent en résonance avec cette question plus large de la définition de soi.

Dans cette perspective, le choix du nom acquiert une portée qui dépasse le seul conflit familial. En substituant à une désignation imposée un nom qu'elle choisit elle-même, Natalina reprend la maîtrise de la manière dont elle souhaite être nommée et racontée. Ce geste peut être mis en relation avec la réflexion de Kabengele Munanga sur la place des populations noires dans la formation de la nation brésilienne. L'indépendance puis l'abolition de l'esclavage ont redéfini leur statut juridique sans entraîner immédiatement leur pleine reconnaissance comme sujets de leur propre histoire dans une société dont les élites ont longtemps valorisé des modèles blancs et européens[177]. À l'échelle du personnage Natalina, la réappropriation du nom donne une forme intime et littéraire à cette question de l'auto-définition.

Le langage occupe ainsi une position centrale dans l'ensemble du micro-récit. D'abord utilisé pour désigner, diminuer et enfermer l'enfant dans le regard des autres, il devient progressivement l'espace à partir duquel une autre inscription de soi devient possible.

---

[176] Conceição Evaristo, op. cit., p .37-38. Texte original en portugais du Brésil : "*A menina Silveira crescia a contragosto dos pais. Solitaria, aprendia quase tudo por si mesma, desde o pentear dos cabelos até os mais dificeis exercicos de matematica, assim como se cuidar no periodo dos intimos sangramentos". Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p.21.

[177] Kabengele Munanga. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, 2019, p.14. Collection *Cultura Negra e Identidades*.

L'expérience singulière de Natalina est recueillie par la narratrice-autrice, retravaillée par l'écriture et mise en relation avec d'autres trajectoires féminines au sein du recueil.

Après cette trajectoire organisée autour de la réappropriation du nom et de l'identité, l'analyse du récit suivant « Mary Benedita »[178] permettra d'examiner une autre modalité de la construction de soi, fondée sur le déplacement, l'apprentissage des langues et la création artistique.

3.2. Mary Benedita

Le micro-récit « Mary Benedita » raconte la vie d'un personnage née dans une famille modeste de petits agriculteurs à Manhãs Azuis, ville fictive située dans une région rurale du Brésil. Dès l'enfance, la protagoniste manifeste une vive curiosité pour les langues, les voyages et les formes d'art. Confrontée aux limites que son entourage assigne à son avenir, elle simule une maladie afin d'obtenir l'autorisation de vivre auprès de sa tante Aurora, femme instruite et indépendante qui occupe une position marginale au sein de la famille. Auprès d'elle, Mary découvre la musique, la peinture, les langues étrangères et l'étude. Devenue adulte, elle mène une carrière artistique internationale sans rompre avec les savoirs familiaux et les mémoires afrodescendantes qui nourrissent sa création. Le récit articule ainsi le désir de déplacement, la formation intellectuelle, la transmission entre femmes et la transformation du corps vécu en matière artistique[179].

Comme dans plusieurs micro-récits d'*Insubmissas lágrimas de mulheres*, l'histoire s'ouvre sur la rencontre entre la narratrice et une femme venue lui confier son parcours. Lorsque Mary Benedita se présente à l'hôtel où elle séjourne, la narratrice reconnaît avoir « imaginé différentes raisons », supposant que la visiteuse souhaitait lui « poser des questions sur la vie dans la capitale de l'État » ou lui « demander du travail ». Pourtant, Mary ne venait solliciter ni renseignements ni aide matérielle. Elle « voulait [lui] offrir son corps-histoire »[180].

L'expression « corps-histoire » peut être considérée comme l'un des noyaux poétiques du micro-récit. Elle réunit, dans une même formulation, l'existence corporelle et l'histoire vécue, tout en annonçant le processus par lequel cette expérience sera transformée en récit. Les déplacements, les apprentissages, le désir et la création artistique s'inscrivent dans le corps de

[178] Conceição Evaristo, op. cit., p.69.
[179] Conceição Evaristo, *Insoumises*, op. cit., p.69-81.
[180] Conceição Evaristo, op. cit., p. 69.

Mary avant de devenir matière artistique et narrative. Le « corps-histoire » établit ainsi dès l'ouverture une continuité entre expérience, création et mise en récit.

Tout au long du récit, Mary emploie des expressions appartenant à plusieurs langues, telles que *iamini*, *ibudissar*, *my sister*, *my way*, *lecho macio*, *ma vie* ou encore *mon avenir*. Cette coexistence de fragments linguistiques et de formes lexicales diverses fait de sa parole un espace de circulation. Le plurilinguisme, entendu comme la coexistence et l'interaction de plusieurs langues ou variétés linguistiques au sein d'un même texte[181], devient l'une des manifestations textuelles de sa mobilité et de sa capacité à circuler entre plusieurs espaces sociaux et culturels. Le mélange des langues accompagne ainsi le déplacement du personnage et inscrit cette mobilité dans la matière même de sa parole. Il participe ainsi à la construction d'une subjectivité ouverte sur le monde.

Le mouvement constitue un autre motif central du micro-récit. Mary évoque à plusieurs reprises son besoin irrépressible de courir : « Je dis souvent que le temps file – c'est pour cela que j'ai toujours couru, depuis toute petite »[182]. À cette agitation répond « la contemplation de la mappemonde »[183], seule capable de l'apaiser. Le texte associe ainsi deux gestes apparemment opposés, la course et la contemplation. Le premier engage physiquement le corps dans le mouvement, tandis que le second ouvre par l'imagination un espace beaucoup plus vaste que celui dans lequel Mary grandit. La course et la carte relèvent plus que la construction psychologique du personnage. Elles traduisent son désir de franchir les limites géographiques et sociales de son milieu d'origine. La mappemonde transforme l'ailleurs en un horizon imaginable, tandis que la course donne une forme corporelle à cette aspiration au déplacement.

Ce désir se heurte toutefois aux contraintes familiales et sociales qui pèsent sur la protagoniste. Fille de petits agriculteurs vivant dans une localité isolée, Mary se voit implicitement assignée à un avenir défini par son milieu d'origine. Son entourage peine à concevoir qu'une jeune fille noire issue d'un espace rural puisse ambitionner d'apprendre plusieurs langues, de voyager et de construire une carrière artistique internationale. L'écart entre les aspirations de Mary et les possibilités envisagées pour elle par son entourage fait apparaître l'articulation des rapports de genre, de race et de classe. Cette situation s'inscrit également dans une histoire sociale qui a plus fréquemment associé les femmes noires aux

[181] Lise Gauvin définit le plurilinguisme textuel à partir de la juxtaposition, de la succession ou de la confrontation de plusieurs langues au sein d'un même texte. Voir Lise Gauvin, « Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle », dans Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 7-14. Disponible sur : https://books.openedition.org/pum/9652?lang=fr.
[182] Conceição Evaristo, *Insoumises*, op. cit., p. 71.
[183] Ibid., p. 71.

fonctions de service, au travail domestique et aux fonctions de reproduction sociale qu'aux espaces de création artistique et de production du savoir[184].

Le parcours de Mary peut également être replacé dans les transformations de l'accès à l'éducation au Brésil. Depuis la redémocratisation des années 1980, les mouvements sociaux, les professionnels de l'éducation et les défenseurs de l'école publique ont contribué à réaffirmer l'éducation comme un droit fondamental[185]. Ce principe a été inscrit à l'article 205 de la Constitution fédérale de 1988, qui définit l'éducation comme un « droit de tous et devoir de l'État et de la famille »[186], destiné au plein développement de la personne, à l'exercice de la citoyenneté et à la qualification professionnelle.

Toutefois, la reconnaissance juridique de l'éducation comme droit fondamental n'a pas fait disparaître les inégalités d'accès au savoir. Selon les données de l'Institut brésilien de géographie et de statistique (IBGE), les personnes noires âgées de vingt-cinq ans ou plus comptaient, en 2023, 9,2 années d'études en moyenne, contre 10,8 pour les personnes blanches. Dans les espaces ruraux, l'éloignement des établissements scolaires, les contraintes économiques et la fréquence du travail informel peuvent également peser sur la continuité des études[187].

La proportion de diplômés de l'enseignement supérieur atteignait également 13 % parmi la population noire, contre 28 % parmi la population blanche[188]. Ces écarts montrent que l'origine sociale et la racialisation continuent d'influencer les possibilités de formation et de mobilité sociale. Dans ce contexte, le récit du personnage Mary Benedita entre en résonance avec celui de nombreuses femmes noires issues de milieux ruraux dont l'accès à l'éducation a été entravé par l'articulation des inégalités sociales.

Cependant, un tournant majeur de cette trajectoire se produit lorsque Mary rejoint sa tante Aurora. Célibataire, professeure de musique, instruite et indépendante, celle-ci est désignée comme la « brebis égarée de la famille »[189]. Cette expression révèle la distance qui la

---

[184] Sueli Carneiro, *Noircir le féminisme*, 2022, p. 28.
[185] Nilma Lino Gomes . « Desigualdades e diversidade na educação ». *Educação & Sociedade*, 2012, p. 688. Disponible sur : http://www.cedes.unicamp.br.
[186] Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, art. 205. Disponible sur ; https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm?.
[187] Ana Carolina Nolasco Milheiro Manoel et Evandro Camargos Teixeira. « Escolaridade feminina e mercado de trabalho informal brasileiro: uma análise segundo a raça ». *Pesquisa e Planejamento Econômico*, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2024, p. 143-144. Disponible sur : https://dx.doi.org/10.38116/ppe54n2art5 .
[188] Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*, Rio de Janeiro, IBGE, 2024. Disponible sur : https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101972.
[189] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 72. Texte original en portugais du Brésil : "*ovelha desgarrada da familia*". *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 72.

sépare des attentes familiales assignant les femmes au mariage, à la maternité et à la vie domestique. Le choix lexical de la « brebis égarée » marque son écart par rapport à la norme familiale, mais cet écart devient précisément ce qui ouvre à Mary une autre possibilité d'existence.

Le rôle de tante Aurora dépasse ainsi celui d'une tutrice. Elle devient une figure de transmission féminine et intergénérationnelle. Lorsque Mary obtient, à l'âge de dix ans, l'autorisation de vivre définitivement chez elle, elle entre dans un espace où ses aspirations peuvent être reconnues et développées. Sa réussite individuelle se construit ainsi à l'intérieur d'une relation entre femmes, grâce à laquelle circulent des savoirs, des encouragements et de nouvelles représentations de l'avenir.

Les connaissances acquises par Mary proviennent à la fois de l'apprentissage scolaire, de l'observation, de l'expérience corporelle, des pratiques artistiques, de l'autodidaxie et des relations qu'elle construit[190]. Le récit met ainsi en présence plusieurs formes de savoir sans les opposer systématiquement à l'apprentissage institutionnel. Cette pluralité est particulièrement visible lorsque le corps devient lui-même un lieu d'apprentissage et de création. La découverte de la menstruation constitue à cet égard un épisode déterminant :

> Je n'aurais jamais imaginé avoir le don de l'aquarelle. J'exécutai ma première peinture consciente le jour de mes premières menstruations. J'avais douze ans. Tante Aurora m'avait déjà tout expliqué sur le sang que nous perdons tous les mois, nous les femmes. J'attendais cet écoulement, heureuse. Quand le sang coula de moi, d'abord en fines gouttes, puis de plus en plus épaisses, je fus saisie du plaisir intense d'être une femme, et je voulus faire quelque chose qui traduisît cet instant. Je décidai de peindre, et mon œuvre sur la toile me laissa pleine de moi[191].

Les explications données auparavant par tante Aurora permettent à Mary d'attendre ses premières règles sans peur ni honte. Le sang menstruel apparaît ici comme le signe d'une transformation corporelle que la protagoniste cherche immédiatement à traduire en peinture, plutôt que comme une matière associée à la honte ou à la saleté. Le verbe « traduire » est particulièrement significatif, puisque Mary cherche à faire passer une expérience du corps vers une autre forme d'expression. La peinture devient ainsi un langage capable de donner une

[190] Conceição Evaristo, *Insoumises*, op. cit., p. 80.

[191] Ibid., p. 79. Texte original en portugais du Brésil :*Mas nunca imaginei que, um dia, eu seria tomada pelo dom da aquarela, e tenho sido. A primeira pintura consciente foi no dia que fiquei menstruada pela primeira vez. Eu tinha doze anos.Tia Aurora ja tinha me explicado tudo sobre o sangue que escorre de nos mulheres de vez em vez.Eu aguardava feliz a chegada.Quando meu sangue, primeiro em gotas, depois em intensos borbulhos, jorrou de mim, fui tomada pelo prazer intenso de ser mulher e queria fazer algo que traduzisse aquele momento. Resolvi pintar, fiz algo na tela que me deixou plena de mim*. *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p.78.

forme à la sensation vécue. L'expression « pleine de moi » souligne la relation entre la découverte du corps et l'affirmation de la subjectivité.

La formule « première peinture consciente » ne désigne pas simplement une œuvre plus élaborée que les précédentes. Elle marque le moment où Mary établit explicitement un lien entre sa perception d'elle-même et son regard d'artiste. La création apparaît dès lors comme une forme d'auto-inscription. Ensuite, une seconde expérience fondatrice se produit à l'âge de dix-neuf ans, quand la protagoniste découvre l'amour et sa sexualité :

> Je réalisai ma seconde peinture consciente à dix-neuf ans, lorsque je tombai éperdument amoureuse d'une personne, celle avec qui je découvris l'enchantement, la séduction et la danse du sexe. Le lendemain, alors que je lévitais de plaisir et que mon corps gardait encore vive la sensation du corps bien-aimé sur le mien, je me réveillai les doigts fourmillants de formes fuyantes et douces. Ces deux moments furent mon commencement, mon avant-première. Que je garde précieusement dans ma galerie intime[192].

Dans les deux épisodes, l'acte de peindre naît d'une transformation du corps. Les sensations se prolongent dans les « formes fuyantes et douces » qui animent les doigts de Mary. La répétition de l'adjectif « consciente » relie les deux scènes et construit une sorte de chronologie intime de la naissance artistique du personnage. L'expression « galerie intime » transforme quant à elle ces expériences en un espace intérieur où se conservent les traces du vécu. Le corps, la mémoire et l'œuvre sont ainsi étroitement associés.

Cette relation entre expérience intime et création peut être rapprochée d'un autre texte dans lequel Conceição Evaristo explique la notion de la viv'écriture. Elle y évoque la pratique picturale de Frida Kahlo et l'idée de « peindre soi-même, la réalité »[193] afin de montrer comment l'expérience personnelle peut devenir matière artistique. Le rapprochement est particulièrement éclairant ici, puisque la peinture de Mary part littéralement de ce qui a été éprouvé par son propre corps. Ses œuvres constituent une forme de renaissance. La mise en récit de cette création peut ainsi être rapprochée de la viv'écriture par la place qu'elle accorde à l'expérience corporelle dans la production du sens.

La fin du micro-récit approfondit cette relation entre le corps et l'œuvre lorsque Mary révèle que certaines de ses peintures sont réalisées à partir de sang provenant de son visage et

---

[192] Conceição Evaristo, op. cit., p. 79. Texte original en portugais du Brésil : *A segunda vez foi quando, aos dezenove anos, amei intensamente uma pessoa, aquela com quem descobri o encanto, a seduçao e a dança do sexo. Na manha seguinte, quando eu ainda levitava de prazer e o meu corpo ainda guardava a viva sensaçao do corpo amado sobre meu, acordei com fugidias e suaves formas sob os meus dedos. Esses dois miomentos foram o meu começo, meu* avant-première. *Na minha intima galeria guardo os dois.* Insubmissas *lágrimas* de mulheres, 2016, p. 78-79.

[193] Conceição Evaristo, *A escrevivencia e seus sub-textos*, op. cit., p.35. Texte original en portugais du Brésil: "a si própria, a realidade".

de son sang menstruel. Le corps devient alors simultanément origine de l'expérience, sujet de la représentation et matière concrète de l'œuvre. Le sang, généralement associé à la blessure, à la douleur ou au tabou menstruel, est intégré au processus artistique et reçoit une nouvelle signification. La vie fournit ainsi à la création à la fois son contenu et une partie de sa matérialité. Ce procédé donne une forme particulièrement concrète au « corps-histoire » annoncé au début du récit.

Cette dimension corporelle demeure également étroitement liée à la transmission intergénérationnelle. Bien que Mary devienne une artiste reconnue internationalement, son travail conserve les traces des savoirs transmis par les femmes de sa famille. Lorsqu'elle explique avoir appris à fabriquer ses pigments à partir de plantes, elle fait remonter cette pratique à des femmes qui l'auraient transmise « depuis la terre africaine »[194]. Le récit construit ainsi une généalogie féminine et afrodescendante qui relie la création contemporaine de Mary à un héritage plus ancien. Le passage construit une continuité symbolique et culturelle plutôt qu'une filiation historique précisément documentée. Mary inscrit ainsi son savoir artistique dans une chaîne de transmissions féminines qu'elle fait remonter à la « terre africaine », et sa création individuelle acquiert une profondeur familiale et diasporique.

Le micro-récit établit également des correspondances avec les autres histoires du recueil. Lorsque Mary s'interroge sur la possibilité de « peindre la solitude d'une femme dans sa manifestation concrète » puis de « peindre concrètement la *soledad* humaine »[195], l'emploi du mot espagnol *soledad* prolonge le plurilinguisme qui caractérise sa parole. Il produit également une résonance particulièrement forte avec le nom de Natalina Soledad. Cette reprise peut être lue comme une forme d'intertextualité interne au recueil. Le terme convoque alors le nom de la protagoniste du récit précédent et le motif de la solitude qui structure son histoire. Conceição Evaristo fait ainsi circuler certains mots et certains motifs d'une histoire à l'autre, construisant un réseau de résonances entre les trajectoires féminines du recueil.

Le parcours de Mary articule finalement création personnelle, expérience corporelle, transmission entre femmes et héritage. Le « corps-histoire » formulé au début du récit prend progressivement tout son sens car le corps se déplace, apprend, désire, se souvient et devient matière artistique avant que cette expérience soit à son tour recueillie par la narratrice-autrice et transformée en récit.

---

[194] Conceição Evaristo, *Insoumises*, op. cit., p.80. Texte original en portugais du Brésil : *desde o solo africano*, p. 79.

[195] Ibid., p. 77. Texte original en portugais du Brésil: *Mas como pintar a concretude da solidão de uma mulher? Como pintar a concretude da soledad humana ?*

3.3. Mirtes Aparecida da Luz

« Mirtes Aparecida da Luz »[196], le troisième micro-récit retenu pour cette analyse, est également l'un des plus brefs du recueil. Sa concision concentre le récit autour de quelques événements décisifs. Mirtes, une femme aveugle, reçoit chez elle la narratrice et lui confie une histoire marquée par la coexistence de la naissance et de la mort. Le jour où elle donne naissance à sa fille Gaia, son compagnon se suicide, après avoir exprimé ses inquiétudes face à la paternité et à l'avenir de l'enfant. À travers cette trajectoire, le texte met en relation la perception, l'imagination, la maternité, le deuil et la continuité de la vie.

Le micro-récit se distingue par une poétique fondée sur le déplacement du regard. Habituellement attentive aux gestes et aux apparences des femmes qu'elle rencontre, la narratrice découvre auprès de Mirtes une forme de perception qui ne place pas la vue au centre de la connaissance. La rencontre modifie ainsi la relation entre celle qui observe et celle qui est observée, tout en faisant apparaître les représentations préalables de la narratrice face à la cécité. Le regard porté sur Mirtes conduit ainsi progressivement la narratrice à interroger sa propre manière de percevoir. Cela apparaît clairement dans l'extrait suivant :

> Lorsque Mirtes Aparecida da Luz vint m'ouvrir la porte, alors que je venais tout juste de frapper, son aisance était telle que j'en vins à douter qu'elle ne vît pas aussi bien que moi. Avec la même liberté, elle m'indiqua une chaise, ouvrit la vitrine pour en sortir les tasses, fit du café et me tendit une assiette de biscuits qu'elle avait faits elle-même[197].

L'accumulation des actions accomplies par Mirtes — ouvrir la porte, indiquer une chaise, préparer le café et servir les biscuits — rend perceptible sa familiarité avec l'espace domestique. La locution « avec la même liberté » souligne la continuité et l'aisance de ses gestes. La réaction de la narratrice révèle surtout ses propres attentes, puisqu'elle associe d'abord la cécité à une limitation de l'autonomie. Son doute ne remet donc pas en cause la cécité de Mirtes, mais fait apparaître l'écart entre la réalité observée et la représentation préalable qu'elle s'en était faite. L'énumération des gestes quotidiens permet ainsi au texte de rendre concrètement perceptible l'autonomie de Mirtes, plutôt que de simplement l'affirmer.
Ce déplacement se poursuit lorsque Mirtes demande à la narratrice de fermer les yeux :

> En prononçant ces mots, ses mains se dirigèrent vers mon visage et cherchèrent délicatement mes yeux. Et, avec des

[196] Conceição Evaristo, op. cit., p.83-88.
[197] Conceição Evaristo, Insoumises, 2018, p.83. Texte original en portugais du Brésil *: Quando Mirtes Aparecida da Luz veio me abrir a porta, no mesmo instante em que eu dava as primeiras pancadinhas, tal foi a desenvoltura dela, que cheguei a duvidar de que a moça não enxergasse, tanto quanto eu. Com o mesmo desembaraço me apontou a cadeira, abriu a cristaleira para retirar as xícaras, coou o café e me passou os biscoitinhos caseiros, feitos por ela mesma*. *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p 81.

> gestes encore plus doux, ses doigts touchèrent mes paupières, en faisant un mouvement du haut vers le bas. Je mis un instant à comprendre l'intention de Da Luz. Elle voulait que je fermasse les yeux. Je les fermai[198].

La scène repose sur une transmission par le geste. Mirtes ne cherche pas à faire éprouver artificiellement sa cécité à la narratrice, mais à déplacer momentanément ses habitudes perceptives. Le contact des doigts sur les paupières suspend la primauté du regard et invite à accorder davantage de place au toucher, à l'écoute et à l'imagination. La narratrice, venue recueillir l'histoire de Mirtes, se trouve ainsi conduite par elle dans une autre manière d'appréhender le récit. Le rapport entre celle qui observe et celle qui est observée s'inverse momentanément puisque Mirtes devient celle qui guide l'expérience perceptive de la narratrice.

Cette conception du corps est explicitement formulée par Mirtes lorsqu'elle affirme : « Mon corps a sa propre complétude — différente de la tienne. Un corps n'est pas uniquement des yeux ! »[199]. Le terme « complétude » déplace la cécité hors d'une définition fondée uniquement sur l'absence ou l'insuffisance. Mirtes affirme la cohérence propre de son corps et récuse la réduction de la perception à la vision. La précision « différente de la tienne » établit par ailleurs une différence entre deux expériences corporelles sans les organiser selon une hiérarchie.

Cette pluralité des perceptions organise également une esthétique de l'invisible. Plusieurs éléments essentiels du micro-récit échappent au regard. Mirtes ne connaît pas visuellement le visage de sa fille, Gaia cherche dans une photographie les traits d'un père qu'elle n'a jamais rencontré, tandis que la narratrice ferme momentanément les yeux pour écouter l'histoire qui lui est confiée. Le texte se construit ainsi autour d'images absentes, imaginées ou inaccessibles, auxquelles l'écriture confère une présence narrative grâce aux paroles et aux traces qui structurent la mémoire familiale. Voir, imaginer, raconter et se souvenir constituent alors différentes manières de donner forme à ce qui demeure absent ou inaccessible au regard.

L'imagination occupe toutefois une fonction ambivalente dans le récit. Pour Mirtes, elle accompagne l'attente de l'enfant et participe à une ouverture confiante vers l'avenir. Pour son

---

[198] Conceição Evaristo, op. cit., p. 84-85. Texte original en portugais du Brésil: *Dizendo isso, suas mãos caminharam para o meu rosto, procurando suavemente os meus olhos. E, com gestos mais delicados ainda, seus dedos tocaram minhas pálpebras, em movimentos de cima para baixo. Levei um breve instante para entender as intenções de Da Luz. Ela queria que eu fechasse os olhos. Fechei. Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 82.

[199] Ibid., p. 86. Texte original en portugais du Brésil: *Tenho, no meu corpo, a minha completude que é diferente da sua*. Conceição Evaristo, op. cit., p. 84.

compagnon, elle devient au contraire une source d'angoisse. Celui-ci se laisse envahir par une « imagination sinistre »[200] et anticipe les difficultés auxquelles l'enfant pourrait être confrontée. La même faculté conduit ainsi à deux attitudes opposées. Mirtes accueille l'incertitude liée à la naissance, tandis que son compagnon transforme cette incertitude en une succession de scénarios inquiétants.

Le récit associe le suicide du compagnon à l'accumulation de ces représentations anxieuses. Ses peurs prennent progressivement le dessus sur la réalité présente et l'empêchent d'imaginer une autre forme de vie familiale. L'angoisse provient moins de l'enfant à naître que des significations inquiétantes qu'il projette sur elle.

La naissance de Gaia concentre cette opposition entre l'ouverture à la vie et l'enfermement dans l'angoisse. Mirtes résume la coïncidence des deux événements par la formule « vie et mort se conjuguèrent simultanément »[201]. Le verbe « conjuguer » réunit la naissance de l'enfant et le suicide du père sans atténuer la contradiction qui les sépare. La joie de l'accouchement et la douleur de la perte deviennent ainsi indissociables dans l'histoire familiale. Gaia vient au monde au moment même où son père disparaît, de sorte que sa naissance inaugure à la fois une continuité et une absence. La formule rassemble ainsi deux événements opposés dans une même temporalité et fait de cette simultanéité le point d'origine de l'histoire de Gaia.

Le prénom Gaia renforce cette symbolique de la continuité. Dans la mythologie grecque, Gaia représente la Terre primordiale et une puissance génératrice dont procèdent plusieurs générations divines[202]. Cette référence associe le prénom de l'enfant à la terre, à la naissance et à la puissance génératrice. Ce rapprochement confère à l'enfant une dimension liée à la naissance, à la fécondité et au renouvellement. Née au moment même où son père disparaît, Gaia peut ainsi être lue comme une figure de la persistance de la vie au sein de la rupture.

Le nom « Da Luz », qui signifie littéralement « de la lumière », produit quant à lui un contraste avec la cécité de Mirtes. L'association invite cependant à dépasser une opposition immédiate entre lumière et obscurité. Ce contraste ne relève pas d'une opposition objective entre lumière et obscurité. Il invite plutôt à dissocier la lumière de la seule perception visuelle. La lumière peut alors évoquer une présence au monde et une capacité d'orientation qui

[200] Conceição Evaristo , op. cit., p. 85. Texte original en portugais du Brésil : *angustiante imaginação*, p. 83.
[201] Ibid., p. 85.
[202] *Encyclopédie Larousse, « Gaia »,* disponible sur *:* http://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/Gaia/189717.

empruntent d'autres voies que le regard. Le nom participe ainsi au déplacement de la perception qui structure l'ensemble du micro-récit.

La réunion de « Gaia » et de « Da Luz » associe ainsi la terre, la naissance et la lumière, tout en inscrivant l'enfant dans une continuité familiale qui dépasse le deuil accompagnant sa venue au monde. La relation entre Mirtes et Gaia introduit également une forme de transmission intergénérationnelle. La fille reçoit de sa mère le récit de sa naissance et la mémoire d'un père disparu. La photographie, les souvenirs racontés et certains traits attribués à Gaia permettent à cette présence absente de continuer à circuler dans l'espace familial. Sa passion pour l'astronomie peut également être lue comme une ouverture vers un monde qu'elle cherche à connaître au-delà de ce qui lui a été directement transmis.

Cette transmission demeure fragmentaire. Gaia ne possède ni souvenir personnel de son père ni réponse définitive aux questions suscitées par sa disparition. Elle construit sa relation avec lui à partir de traces et de récits reçus. La photographie occupe ici une position particulière puisqu'elle donne accès à l'image du père tout en rappelant l'absence de souvenir partagé. Le micro-récit montre ainsi comment une mémoire familiale peut se former autour d'une absence, à partir de paroles, d'images et de traces qui transmettent une présence sans effacer le manque.

« Mirtes Aparecida da Luz » déplace les représentations de la cécité fondées sur l'insuffisance en affirmant la complétude du corps et la pluralité des formes de perception. La brièveté du récit concentre cette réflexion autour de l'ambivalence de l'imagination, de la coexistence de la naissance et de la mort et de la construction d'une mémoire familiale à partir de traces fragmentaires. Le déplacement du regard qui organise la rencontre entre Mirtes et la narratrice traverse ainsi l'ensemble du micro-récit, où ce qui échappe à la vision peut néanmoins être perçu, imaginé, raconté et transmis.

Après cette trajectoire centrée sur la perception et la mémoire de l'absence, l'analyse de « Regina Anastácia » permettra d'examiner l'inscription d'une histoire personnelle dans une généalogie féminine et afrodescendante plus étendue.

3.4. Regina Anastácia

Dernier micro-récit du recueil et dernier texte retenu pour cette analyse, « Regina Anastácia » retrace la trajectoire d'une femme âgée de quatre-vingt-onze ans, dont l'histoire entre en relation avec plusieurs dimensions de la mémoire afro-brésilienne. Regina évoque l'installation de sa famille à Rios Fundos au début du XXe siècle[203]. Cette ville fictive est

[203] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 147.

dominée par les Duque d'Antanho, grands propriétaires terriens qui concentrent l'essentiel du pouvoir économique et social local. Elle raconte également l'autonomie acquise par sa mère, Saiba, ainsi que sa propre relation avec Jorge d'Antanho, héritier de la famille dominante.

Dès l'ouverture, la voix de Regina apparaît comme le point de convergence de plusieurs trajectoires féminines :

> « Je pris dans mes mains le sceptre de mon destin et donnai le sens que je voulais à ma vie », continua la voix majestueuse. Regina Anastacia allait me conter l'histoire de sa vie. Très souvent je n'entendrai pas simplement sa voix, mais aussi celle d'autres femmes de mon clan familial[204].

La première phrase présente Regina comme le sujet actif de sa trajectoire. Les verbes « prendre » et « donner » expriment sa capacité à agir sur le sens attribué à son existence. La suite fait résonner cette parole singulière avec celles d'autres femmes de sa famille. À travers la voix de Regina, la narratrice-autrice perçoit ainsi une pluralité de trajectoires féminines. Le terme « majestueuse » prépare par ailleurs le réseau symbolique construit autour du nom du personnage.

« Regina », qui signifie reine, associe le personnage à la dignité et à l'autorité. Le prénom « Anastácia » convoque, quant à lui, une figure emblématique de la mémoire afro-brésilienne, généralement représentée portant un masque de métal. L'édition française du récit explicite cette référence dans une note[205]. Le masque qui lui est associé rappelle les instruments de contrainte imposés aux personnes mises en esclavage accusées de rébellion ou de fuite[206].

En convoquant cette figure dès les premières lignes, l'autrice inscrit le récit dans une temporalité longue qui relie le présent de la narration à l'histoire de la diaspora africaine au Brésil. Le pays constitua le principal territoire de destination des populations africaines déportées dans le cadre de la traite transatlantique et reçut près de 45 % des personnes africaines victimes de ce déplacement forcé[207]. L'esclavage forma un système économique fondé sur

---

[204] Conceição Evaristo, op. cit., p. 146. Texte original en portugais du Brésil: *Tomei em minhas mãos o cetro de meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida — continuou a voz majestosa — narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só a dela, mas também a de muitas mulheres, do meu clã familiar*. *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 128.

[205] Conceição Evaristo, *Insoumises*, traduction française, Paris, Anacaona, 2018, p. 145, note de l'édition française. « Anastácia, femme africaine mise en esclavage au XVIIIe siècle, d'une grande beauté, refusa les avances sexuelles de son maître. En guise de punition, elle fut forcée de porter un masque de Flandres pendant toute sa vie. Défigurée, elle mourut dans d'horribles souffrances. Elle est vénérée au Brésil et en Afrique. »

[206] Edilson Pereira, « Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião», *Horizontes Antropológicos* 2023. Disponible sur : http://journals.openedition.org/horizontes/8581.

[207] Aderivaldo Ramos de Santana, Carlos da Silva Jr., Lucilene Reginaldo et Roquinaldo Ferreira, « Repensando o tráfico transatlântico de africanos escravizados na era da ilegalidade », *Afro-Ásia*, n° 65, 2022, p. 14. Texte original en portugais du Brésil: *Segundo estimativas recentes, o Brasil foi destino final de cerca de 45% dos africanos vitimados pelo tráfico transatlântico. Na maior migração forçada da história da humanidade, que*

l'exploitation du travail servile, mais il organisa également de manière durable les hiérarchies sociales et raciales de la société brésilienne. Les effets de cette organisation se prolongèrent bien après l'abolition de l'esclavage en 1888[208].

Cette référence produit un renversement symbolique. Regina apparaît sous les traits d'une reine, dotée d'une voix « majestueuse »[209], ce qui transforme une figure associée à la contrainte en une représentation de dignité et d'autorité.

Cette réélaboration participe à la construction de références positives pour les femmes noires, souvent représentées dans l'histoire et dans l'imaginaire brésiliens à travers la servitude, la marginalisation ou le dévouement aux familles blanches. Sueli Carneiro inscrit cette assignation dans une continuité historique entre l'esclavage et le travail domestique lorsqu'elle écrit : « nous faisons partie d'une catégorie de femmes chosifiées. Hier, au service de fragiles maîtresses et de nobles messieurs tarés. Aujourd'hui, employées domestiques des femmes libérées »[210].

Cette réflexion éclaire notamment la figure de la *mãe-preta*, ou « mère noire », qui désigne dans l'histoire et l'imaginaire brésiliens la femme noire mise en esclavage, chargée d'allaiter, de soigner et d'élever les enfants des familles blanches[211]. Souvent valorisée pour son dévouement et son affection, cette représentation tend cependant à atténuer la violence de sa condition, ainsi que l'éloignement auquel elle pouvait être contrainte par rapport à ses propres enfants. Son individualité et son histoire familiale disparaissent alors derrière la fonction maternelle exercée au service des autres.

Regina Anastácia se distingue de cette image par l'autorité de sa parole et par la maîtrise qu'elle affirme sur le sens de sa trajectoire. La dimension royale du personnage s'élargit ensuite à une constellation de figures féminines noires. La narratrice-autrice évoque successivement Mãe Menininha do Gantois et Mãe Meninazinha d'Oxum, liées aux religions afro-brésiliennes, les chanteuses Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara et Lia de Itamaracá, les actrices Ruth de Souza et Léa Garcia, ainsi que Nina Simone et Toni Morrison[212]. Cette succession réunit des femmes appartenant aux domaines de la spiritualité, de la musique, du théâtre et de la littérature.

---

espalhou devastação no continente africano, o Brasil ocupa dúbio lugar de destaque, não só como destino principal das vítimas do tráfico como também base logística e financeira do comércio de seres humanos para si próprio e outros países das Américas. Disponible sur : https://doi.org/10.9771/aa.v0i65.48737.

[208] Lilia Moritz Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 24.

[209] Conceição Evaristo, *Insoumises*, 2018, p. 146 ; 150.

[210] Sueli Carneiro, *Noircir le féminisme. La situation de la femme noire dans l'Amérique latine à partir d'une perspective de genre*, 2022, p. 28.

[211] Ibid., p. 29.

[212] Conceição Evaristo, op. cit., p. 146.

L'accumulation de ces noms donne une présence textuelle à des femmes qui ont exercé différentes formes d'autorité spirituelle, artistique et intellectuelle. Elle construit une généalogie symbolique dans laquelle Regina Anastácia peut prendre place. Le personnage apparaît ainsi entouré de voix, d'œuvres et de références qui dépassent les limites de son cercle familial. Son histoire rejoint un réseau plus vaste de présences féminines afro-brésiliennes et afro-étatsuniennes.

La réunion de ces figures appartenant à plusieurs espaces américains met en relation des expériences historiques distinctes, mais reliées par les héritages africains et par les créations culturelles issues de la diaspora. Cette circulation peut être rapprochée de la notion d'*amefricanidade* formulée par Lélia Gonzalez, qui permet de penser les expériences noires des Amériques à partir des relations historiques, linguistiques et culturelles établies entre l'Afrique et les sociétés américaines[213].

Cette inscription de Regina Anastácia dans une histoire plus large de la diaspora s'articule, dans le récit, à une autre dimension de son expérience, celle des rapports sociaux et économiques qui structurent Rios Fundos. L'espace dans lequel évolue la protagoniste est en effet marqué par une forte concentration du pouvoir entre les mains de quelques familles.

La famille Duque d'Antanho exerce sur Rios Fundos une domination fondée sur la concentration des terres, des commerces et des principales institutions locales. Le récit la présente comme « une famille de grands propriétaires, héritière d'un pouvoir acquis à l'époque des capitaineries héréditaires »[214]. Cette référence inscrit l'organisation de la ville fictive dans une histoire plus longue de concentration foncière et de délégation du pouvoir à quelques familles privilégiées.

Les capitaineries héréditaires, ou *capitanias hereditárias*, furent mises en place par la Couronne portugaise entre 1534 et 1536 afin d'organiser l'occupation et l'exploitation du territoire brésilien. Le roi João III divisa le littoral en quinze vastes lots confiés à douze donataires, appelés *donatários*[215]. Ces derniers recevaient d'importantes prérogatives administratives, économiques et judiciaires. Ils pouvaient notamment distribuer des terres, encourager le peuplement, percevoir certaines redevances et exercer différentes fonctions de gouvernement. Les territoires demeuraient juridiquement placés sous l'autorité de la Couronne,

[213] Lélia Gonzalez. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 14-15.
[214] Conceição Evaristo, Insoumises, op. cit., p. 147. Texte original en portugais du Brésil : *Uma família latifundiária, ainda herdeira de um poder adquirido como beneficiária das capitanias hereditárias. Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 128.
[215] Capistrano de Abreu. « Capitanias hereditárias ». In: *Capítulos da história colonial*, 2009, p.33-34. Disponible sur : https://doi.org/10.7476/9788579820717.0005.

mais leur administration reposait sur la délégation d'un pouvoir considérable à un nombre restreint de particuliers[216].

Plusieurs capitaineries rencontrèrent rapidement des difficultés, mais ce système participa à la formation d'une société caractérisée par la concentration des terres et par l'autorité durable des grands propriétaires. La référence historique éclaire ainsi la représentation des Duque d'Antanho, dont le pouvoir dépasse largement la possession foncière pour s'étendre à l'ensemble de la vie économique et sociale de Rios Fundos. Regina décrit cette domination par une longue énumération :

> La seule banque de la ville, la Monnaie d'Antanho, leur appartenait. Mais ce n'était pas tout. Tout était entre leurs mains. Les commerces — trois boucheries, quatre boulangeries, une demi-douzaine d'épiceries, une grande usine de fabrication de confiseries, quatre boutiques de tissus, deux bijouteries, deux pharmacies, une maison close, une station-service, un garage, des pompes funèbres, sans oublier la presse locale et son journal, *Rio Fundense*[217].

L'accumulation des établissements donne une forme concrète à l'étendue du pouvoir familial. Les Duque d'Antanho contrôlent le crédit, l'alimentation, les soins, l'information et même les services liés à la mort. L'énumération et la répétition du mot « tout » construisent ainsi l'image d'un espace presque entièrement soumis à une seule famille.

La référence établit ainsi une continuité symbolique entre l'ancienne concentration du pouvoir foncier et l'influence exercée par les Duque d'Antanho sur les ressources et les possibilités de mobilité économique à Rios Fundos. À côté de cette concentration du pouvoir économique, le récit fait apparaître des espaces de sociabilité dans lesquels la population noire préserve ses pratiques culturelles et la mémoire de ses résistances. Le club « À la tombée du jour »[218] occupe à cet égard une place centrale. Selon les anciens de Rios Fundos, son origine remonterait à l'époque de l'esclavage[219], lorsque les personnes africaines mises en esclavage

---

[216] Gustavo César Machado Cabral, « Os senhorios na América Portuguesa: o sistema de capitanias hereditárias e a prática da jurisdição senhorial (séculos XVI a XVIII) », *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará*, 2013, p. 67-68.

[217] Conceição Evaristo, Insoumises, op. cit., p. 147. Texte original en portugais du Brésil : *O único banco, chamado "Moeda de Antanho", pertencia à família Duque d'Antanho. Aliás, não só o banco pertencia ao povo de Antanho; tudo ali era deles. O comércio, com três açougues, quatro padarias, meia dúzia de armazéns, uma grande fábrica de doce, quatro lojas de tecidos, duas joalherias, duas farmácias, uma única casa de prostituição, um posto de gasolina, uma oficina mecânica e uma funerária, sem esquecer a pequena imprensa local, o jornal Rio Fundense*. *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2016, p. 128-129.

[218] Ibid., p. 148.

[219] Ibid., p. 148. Texte original en portugais du Brésil : *De acordo com o que contavam os mais antigos da cidade, a origem do clube remontava aos tempos da escravatura*, p. 129.

et leurs descendants s'y réunissaient pour chanter, danser et organiser parfois des évasions vers les *quilombos*[220].

Le terme *quilombo* désigne, dans le contexte brésilien, des communautés constituées principalement par des personnes ayant fui l'esclavage, auxquelles pouvaient également se joindre d'autres populations marginalisées. Plus que de simples refuges, ces espaces permettaient l'organisation de formes de vie collective relativement autonomes, fondées sur le travail, la solidarité et la préservation de pratiques culturelles[221]. Leur existence exprimait ainsi un refus concret de l'ordre esclavagiste et de l'autorité exercée par les propriétaires.

La mention des *quilombos* inscrit le club dans une histoire plus large des résistances noires au Brésil. Les chants, les danses, les pratiques religieuses et les réseaux de solidarité apparaissent ici comme des formes de résistance culturelle permettant à un « groupe ethno-racial qui a eu son humanité niée et sa culture infériorisée » de reconstruire des formes d'appartenance et de continuité historique. À travers ces pratiques, les populations afrodescendantes participent à ce processus de « récupération de [leur] négritude, physiquement et culturellement »[222]. Dans le récit, les chants, les danses, les pratiques religieuses et les réseaux de solidarité permettent aux membres de la communauté de maintenir des liens, de faire circuler des savoirs et de préserver une mémoire partagée malgré les violences et les déplacements imposés par l'esclavage.

Cette continuité apparaît également dans les références religieuses associées au lieu. Le récit réunit Zambi, Olorum, Exu et Ogum avec des figures du catholicisme telles que Notre-Dame du rosaire, saint Benoît et sainte Iphigénie[223]. La coexistence de ces références africaines et chrétiennes témoigne de la recomposition des pratiques spirituelles élaborées par les populations afrodescendantes au Brésil. Plutôt qu'un effacement des héritages africains, le texte met en évidence leur transformation et leur articulation avec les croyances imposées ou transmises dans le contexte colonial[224].

---

[220] Dans la version en français le mot choisi comme traduction de quilombos est « camp d'esclaves marrons », p.149.

[221] Márcia Regina Galvão de Almeida et Elaine Ferreira do Nascimento, « Ocupação, produção e resistência: terras quilombolas e o lento caminho das titulações », *Interações*, 2021, p. 419. Disponible sur : https://doi.org/10.20435/inter.v23i3.3520 .

[222] Kabengele Munanga, *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, Autêntica Editora, 2019, p. 18. Texte original en portugais du Brésil: *grupo étnico-racial que teve sua humanidade negada e a cultura inferiorizada. Essa identidade passa por sua cor, ou seja, pela recuperação de sua negritude, física e culturalmente.*

[223] Conceição Evaristo, Insoumises, op. cit., p. 148.

[224] Kabengele Munanga, op. cit., p. 115.

La domination exercée par les Duque d'Antanho se manifeste également dans les relations de travail. Le récit évoque notamment le sort de deux tantes de Regina, engagées comme cuisinières dans la maison familiale :

> Deux de mes tantes furent rapidement appelées pour cuisiner dans la demeure de Geraldo Duque d'Antanho […] Mes tantes, qui avaient toujours habité avec nous sur le même terrain, furent forcées de dormir sur leur lieu de travail, chez les d'Antanho. Elles restaient des semaines entières sans pouvoir rentrer […][225].

La répétition du verbe « furent » et l'expression « furent forcées » soulignent la faible marge de décision laissée aux deux femmes. Leur recrutement s'accompagne d'une obligation de résidence qui les éloigne durablement de leur foyer. Le travail domestique organise ainsi leurs tâches, mais également leur temps, leurs déplacements et leur disponibilité. Leur dépendance économique envers les Duque d'Antanho se double d'une limitation concrète de leur autonomie familiale.

Après l'abolition de l'esclavage en 1888, le travail domestique demeura l'un des principaux débouchés professionnels accessibles aux femmes noires des milieux populaires. Les fonctions de cuisine, de nettoyage et de soin prolongèrent, sous des formes juridiquement différentes, une répartition du travail héritée de la société esclavagiste.

La reconnaissance juridique du travail domestique intervint tardivement au Brésil. L'amendement constitutionnel no 72, adopté en 2013 et couramment désigné comme la *PEC das Domésticas*, fut complété par la Loi complémentaire no 150 de 2015. Ces textes étendirent aux travailleuses domestiques plusieurs droits déjà reconnus à d'autres catégories professionnelles, notamment la limitation de la durée du travail, la rémunération des heures supplémentaires, les congés payés et l'accès au Fonds de garantie du temps de service[226].

À cette dépendance imposée aux tantes de Regina, le récit oppose la trajectoire de Saiba, qui cherche à construire son autonomie économique en dehors du pouvoir des Duque d'Antanho. Alors que son mari considère comme plus raisonnable qu'elle travaille dans l'une des entreprises de la famille dominante, Saiba choisit de maintenir sa propre activité de fabrication et de livraison de pains et de confiseries. Regina participe à ce travail dès son adolescence :

---

[225] Conceição Evaristo, op. cit., p. 150. Texte original en portugais du Brésil: *Duas de minhas tias, assim que chegaram à cidade, foram chamadas para trabalhar na casa de Geraldo Duque d'Antanho* [...]. *Enquanto isso, minhas tias, que, até entao, moravam conosco no mesmo terreno, passaram a dormir no emprego, na casa dos D'Antanhos. Ficavam semanas e semanas sem poderem vir em casa* [...], p.131.

[226] Verônica Serpa. « *PEC das Empregadas Domésticas completa 13 anos com avanços e limitações, avalia historiadora* », *Alma Preta Jornalismo*, 29 avril 2026. Disponible sur : https://almapreta.com.br/sessao/politica/pec-empregadas-domesticas-efeitos/.

> Deux ans après cet épisode — j'avais donc seize ans —, je travaillais avec ma mère à la livraison des commandes de confiseries et de pains, à Rios Fundos mais aussi alentour. S'opposant à mon père, qui aurait trouvé plus raisonnable que ma mère travaillât à l'usine de confiseries ou dans l'une des boulangeries des d'Antanho, ma mère avait continué à travailler à son compte. Elle devint la cible des commérages. Ni les gens de la ville fermée ni ceux de la ville ouverte ne croyaient que quelqu'un pût survivre hors du pouvoir d'Antanho. Mais ma mère tirait sa force de ses ancêtres, surtout des femmes, depuis toujours. Et comme la poule qui, grain après grain, finit par être rassasiée, la vieille Saiba se fit sa place[227].

L'opposition entre le travail indépendant de Saiba et les entreprises des Duque d'Antanho structure l'ensemble du passage. Travailler « à son compte » signifie ici refuser une dépendance considérée comme inévitable par les habitants de Rios Fundos. Les commérages provoqués par cette décision montrent que l'autonomie de Saiba remet en cause un ordre économique intériorisé par la communauté elle-même. L'expression « survivre hors du pouvoir d'Antanho » présente en effet la domination familiale comme un système presque total, auquel il paraît impossible d'échapper.

Le refus de Saiba possède également une dimension familiale et genrée. Elle s'oppose à l'avis de son mari, qui privilégie la sécurité d'un emploi dans les entreprises des Duque d'Antanho. Sa décision affirme ainsi sa capacité à déterminer elle-même l'organisation de son travail et les conditions de sa subsistance. L'autonomie économique devient une forme concrète d'action, construite progressivement à partir d'une activité modeste, mais indépendante.

La comparaison avec la poule qui se rassasie « grain après grain » donne une forme poétique à cette progression. L'image insiste sur la lenteur, la patience et la répétition des efforts nécessaires pour acquérir une place dans l'économie locale. La réussite de Saiba ne repose ni sur une rupture spectaculaire ni sur une ascension immédiate. Elle se construit par l'accumulation quotidienne de gestes, de commandes et de déplacements. Le texte donne ainsi une valeur littéraire aux formes ordinaires du travail féminin.

La force de Saiba est par ailleurs rattachée à ses ancêtres, « surtout les femmes ». Cette précision inscrit son indépendance dans une généalogie féminine qui dépasse sa seule

---

[227] Conceição Evaristo. *Insoumises*, op. cit., p. 153-154. Texte original en portugais du Brésil : *Dois anos depois desse episódio, eu, com dezesseis anos, trabalhava com minha mãe, entregando encomendas de doces e de pães, não só em Rios Fundos, mas em algumas cidades próximas. Contrariando o desejo de meu pai, que achava mais seguro se minha mãe fosse trabalhar na fábrica de doces ou em uma das padarias do pessoal D'Antanho, ela continuou trabaIhando por conta própria. Soubemos que isso foi alvo de deboche. Nem o pessoal da cidade fechada, nem as pessoas da cidade aberta acreditavam que alguém pudesse sobreviver fora do poderio dantanhense. Mas a força de minha mãe vinha do pessoal de outrora, principalmente das mulheres desde lá. E, feito a galinha que, de grão em grão se sacia, a velha Saíba se fez. "Insubmissas lágrimas de mulheres",* 2016, p. 134-135.

expérience individuelle. Les femmes qui l'ont précédée deviennent des sources de courage et de persévérance, réactualisées dans le présent par son activité commerciale. Le récit établit ainsi une continuité entre l'ancestralité et l'action quotidienne, sans présenter l'héritage comme une tradition immobile.

Cette continuité se prolonge dans la relation entre Saiba et Regina. En accompagnant sa mère dans les livraisons, la jeune fille acquiert des savoirs pratiques liés à la production, au commerce et aux déplacements dans la région. Elle observe également qu'une existence économique peut se construire en dehors des places définies par la famille dominante. La transmission porte donc à la fois sur des compétences concrètes et sur une manière d'interpréter les rapports de pouvoir qui structurent Rios Fundos.

La vigilance transmise par Saiba prend une importance particulière lorsque Jorge d'Antanho, héritier de la famille dominante, manifeste son intérêt pour Regina. Consciente de l'histoire des relations entre hommes blancs et femmes noires au Brésil, la mère met sa fille en garde contre les significations possibles de cette attention :

> Ma mère n'était pas très affectueuse en gestes, pas très tactile — mais ce soir-là, elle prit une de mes mains entre les siennes et me révéla sa préoccupation. Elle avait bien vu l'intérêt du jeune d'Antanho à mon égard, et savait ce que cela signifiait. Les jeunes maîtres blancs, encouragés par leurs familles, conservaient les habitudes du temps de l'esclavage. Ils couraient après les jeunes filles noires, comme les maîtres d'esclaves qui prenaient le corps des femmes esclaves et de leurs filles. Les garçons blancs, lorsqu'ils commençaient à être hommes, expérimentaient leurs premiers plaisirs sur les corps des jeunes filles et des femmes qui travaillaient pour eux. Les temps avaient changé et aujourd'hui, ils séduisaient. Mais il y avait encore quelques irréductibles qui prenaient par la force le corps des employées[228].

Le geste inhabituel de Saiba, qui prend la main de sa fille, donne à l'avertissement une intensité particulière. La mère, décrite comme peu démonstrative, manifeste ici son inquiétude par un contact physique exceptionnel. Cette proximité accompagne la transmission d'un savoir acquis à partir de l'expérience historique et familiale. Saiba apprend à Regina à interpréter

[228] Conceição Evaristo. *Insoumises*, op. cit., p. 156. Texte original en portugais du Brésil: *Ela, que não era de muitos abraços e de muito tocar, segurou umas das minhas mãos entre as delas e teve comigo uma conversa, revelando toda a sua preocupação. Ela havia notado o interesse do moço D'Antanho por mim e sabia o que aquilo significava. Os moços brancos, in-centivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão. Corriam atrás das mocinhas negras, assim como os donos de escravos tomavam o corpo das mulheres escravas e de suas filhas. Começavam a se fazer homens, experimentando os primeiros prazeres no corpo das meninas e das mulheres que trabalhavam em suas casas. Só que o tempo havia muda-do. O mais comum agora era a sedução. Entretanto, havia aqueles que tomavam, à força, o corpo da empregada que trabalhava com eles.* " *Insubmissas lágrimas de mulheres*", p. 137.

l'intérêt de Jorge à la lumière des rapports de pouvoir qui ont longtemps lié les hommes blancs aux femmes noires.

La répétition du mot « corps » place au centre de l'extrait l'appropriation sexuelle des femmes mises en esclavage et de leurs descendantes. Les formulations « prenaient le corps » et « expérimentaient leurs premiers plaisirs » présentent ces femmes comme les objets d'un apprentissage sexuel masculin. Leur désir, leur consentement et leur individualité disparaissent derrière la fonction que leur attribue l'ordre esclavagiste.

L'opposition entre le passé et le présent repose sur la phrase « les temps avaient changé et aujourd'hui, ils séduisaient ». Le changement des pratiques sociales et juridiques n'efface pas entièrement les représentations héritées de l'esclavage. La violence directe peut être remplacée par la séduction, mais l'inégalité demeure lorsque la femme noire continue d'être considérée comme un corps disponible plutôt que comme une partenaire susceptible d'occuper une position reconnue dans la famille blanche. La dernière phrase rappelle en outre que le recours à la force n'a pas totalement disparu.

La mise en garde de Saiba peut être éclairée par les analyses de Sueli Carneiro et de Lélia Gonzalez. Sueli Carneiro rappelle que l'appropriation sexuelle des femmes appartenant au groupe dominé constitue l'un des signes par lesquels le groupe dominant affirme sa supériorité[229]. Lélia Gonzalez, quant à elle, analyse la manière dont l'imaginaire social brésilien construit les figures de la *mulata* (« mulâtre ») et de la *doméstica* (« domestique »), qui correspondent à deux formes complémentaires d'assignation des femmes noires[230]. La première renvoie à l'érotisation et à la sexualisation de leur corps, tandis que la seconde les associe au travail domestique et aux fonctions de service[231]. Lélia Gonzalez souligne la persistance de cette dernière représentation lorsqu'elle résume la place attribuée aux femmes noires dans l'imaginaire social par la formule suivante : « si elle est noire, elle ne peut être qu'employée de maison »[232].

La permanence de cette division du travail reste observable dans la société brésilienne contemporaine. Selon l'IPEA, les femmes noires représentent 70 % des personnes employées dans le travail domestique ou dans les activités rémunérées de soin au Brésil[233]. Cette donnée

[229] Sueli Carneiro, *Noircir le féminisme. Le point de vue des femmes noires*, Paris, Anacaona, 2022, p. 27.
[230] Lélia Gonzalez, « Racismo e sexismo na cultura brasileira », dans *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, Rio de Janeiro, Zahar, 2020, p. 104.
[231] Lélia Gonzalez, « Racismo e sexismo na cultura brasileira », dans *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, op. cit., p. 104.
[232] Lélia Gonzalez, op. cit., p. 10. Texte original en portugais du Brésil : « *se é preta só pode ser doméstica* ». Nous traduisons.
[233] IPEA, « Mulheres negras são quase 70% no serviço doméstico e de cuidados no Brasil », 2025. Disponible sur: https://www.ipea.gov.br/portal/pilar/02-marco-de-2025.

permet de mesurer la durée d'une association historique entre femmes noires, travail domestique et fonctions de service que le micro-récit met en scène à travers les trajectoires féminines de la famille de Regina.

L'avertissement de Saiba transmet ainsi à Regina une connaissance de ces mécanismes historiques et lui fournit les moyens de reconnaître cette double assignation afin de préserver sa capacité de décision. Le récit déjoue toutefois les attentes suscitées par cette mise en garde. La relation entre Regina et Jorge ne reproduit finalement pas le scénario redouté par Saiba, puisque le jeune homme choisit de reconnaître publiquement leur engagement et d'affronter l'opposition de sa propre famille :

> Mais Jorge fut physiquement intimidé et on le somma de mettre immédiatement un terme à ces fiançailles ridicules — il pouvait bien faire ce qu'il voulait avec moi, même m'entretenir et m'acheter une maison, mais il devait abandonner cette idée de fiançailles, d'engagement. Je n'étais pas une fille appropriée. Mais Jorge savait ce qu'il voulait — et moi aussi. Pour le punir de sa désobéissance, on le déshérita. Aucune pharmacie, rien de rien. Nous nous mariâmes quelques mois plus tard. […] Jorge vint habiter chez nous[234].

La réaction des Duque d'Antanho révèle la distinction qu'ils établissent entre une relation sexuelle avec une femme noire et sa reconnaissance comme épouse. La famille accepterait que Jorge entretienne Regina ou lui achète une maison, à condition que cette relation demeure extérieure au mariage et à la transmission familiale. L'expression « une fille appropriée » montre que l'entrée officielle de Regina dans la famille dominante constitue la véritable limite que les Duque d'Antanho refusent de franchir.

La formulation « Jorge savait ce qu'il voulait — et moi aussi » place cependant Regina sur un plan d'égalité dans la décision. Le parallélisme entre les deux propositions souligne leur volonté commune. Regina affirme ainsi son propre désir et participe pleinement à l'orientation donnée à leur relation. Le déshéritement de Jorge rappelle ensuite l'étendue du pouvoir économique de sa famille. La formule « aucune pharmacie, rien de rien » résume la perte des ressources et des privilèges qui lui étaient destinés. Le récit renverse alors la direction habituelle de l'intégration car Jorge ne fait pas entrer Regina dans le monde des Duque d'Antanho, mais quitte cette famille pour venir habiter auprès d'elle et des siens.

---

[234] Conceição Evaristo. *Insoumises*, op. cit., p. 138. Texte original en portugais du Brésil: *Jorge foi espremido contra a parede, que ele parasse logo com a historia de namoro, que fizesse comigo o que quisesse, que montasse para mim uma casa, mas que nao espalhasse essa ideia de namoro, de compromisso. Eu nao era moça para tais propositos. Ele, entretanto, sabia o que querian e eu também. A desobediencia causou a expulsao do nome dele do testamento. Nada de farmacia, nada de nada. Casamos poucos meses depois [...] Jorge veio morar em nossa casa.* " *Insubmissas lágrimas de mulheres*", 2016, p. 138.

Ce déplacement met en opposition deux espaces familiaux. La demeure des Duque d'Antanho repose sur la propriété, l'héritage et la préservation des hiérarchies, tandis que la famille de Regina accueille Jorge dans un espace construit autour du travail de Saiba et des liens de solidarité. Le récit remet ainsi en question le discours de la « démocratie raciale »[235], puisque la famille blanche tolère une relation privée avec Regina tout en refusant sa reconnaissance comme épouse légitime.

La construction du personnage peut être rapprochée du projet littéraire revendiqué par Conceição Evaristo dans un entretien consacré à *Insubmissas lágrimas de mulheres*. L'autrice y explique avoir mobilisé différents procédés afin de rendre perceptible que la narratrice et les protagonistes du recueil sont des femmes noires. Elle affirme également que ses textes « ne sont pas innocents »[236] et que l'œuvre porte « l'écriture d'une femme noire et toute sa subjectivité »[237]. Dans « Regina Anastácia », cette subjectivité apparaît à travers une protagoniste dotée d'une mémoire familiale, d'une conscience historique et d'une pleine capacité de décision.

« Regina Anastácia » met ainsi en relation l'expérience singulière de la protagoniste avec la mémoire de l'esclavage, les résistances afro-brésiliennes, l'ancestralité féminine et les transformations du travail domestique. Ces éléments historiques n'effacent pas la singularité de Regina. Ils permettent au contraire de comprendre les savoirs, les inquiétudes et les choix qui orientent son parcours. L'expérience vécue devient ainsi une matière narrative à partir de laquelle le personnage réorganise le passé et affirme sa position dans le présent.

L'analyse de « Natalina Soledad », « Mary Benedita », « Mirtes Aparecida da Luz » et « Regina Anastácia » met en évidence la diversité des formes que peut prendre l'affirmation de soi dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Natalina se réapproprie son identité à travers le choix de son nom. Mary transforme le déplacement, les langues, le corps et la mémoire en matière artistique. Mirtes affirme la complétude de son corps et construit une mémoire familiale à partir de perceptions et de traces fragmentaires. Regina inscrit enfin sa trajectoire dans une généalogie féminine, une histoire diasporique et une recherche d'autonomie économique.

---

[235] Dans les Amériques, et particulièrement au Brésil, cette question est d'autant plus importante que l'idéologie de la démocratie raciale qui a longtemps contribué à masquer les inégalités raciales structurelles au nom d'une société prétendue sans racisme et en accord avec les altérités. Voir plus en Lilia Moritz Schwarcz, « *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil* », *1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

[236] Conceição Evaristo, *A escrevivência e seus subtextos*, op. cit. Texte original en portugais du Brésil: *não são inocentes*, 2020, p. 42.

[237] Ibid., p. 42. Texte en portugais du Brésil: *autoria de uma mulher negra, com a sua subjetividade*.

La mise en relation de ces parcours fait apparaître plusieurs rapprochements avec la viv'écriture. L'expérience individuelle entre en résonance avec des histoires familiales et collectives tout en conservant sa singularité. Le corps, la mémoire, l'oralité, le travail artistique et la parole transmise deviennent des sources de connaissance et de création. La narratrice-autrice participe à cette mise en relation en recueillant les récits, en les réorganisant et en faisant circuler les voix des protagonistes dans l'espace littéraire.

La section suivante sera consacrée à *La Femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga. Il s'agira d'examiner comment la viv'écriture, envisagée comme hypothèse de lecture comparatiste, peut éclairer les relations entre expérience, mémoire, transmission et création littéraire dans cette œuvre.

4. LA FEMME AUX PIEDS NUS À LA LUMIÈRE DE LA VIV'ÉCRITURE

La composition de *La Femme aux pieds nus* accompagne la reconstruction mémorielle de la figure de Stefania et du monde familial associé à l'enfance de la narratrice. Les dix chapitres suivent moins une progression chronologique régulière qu'une organisation fondée sur des motifs, des espaces et des pratiques. « Sauver les enfants », « La maison de Stefania », « Le sorgho », « Médecine », « Le pain », « Beauté et mariages » ou encore « Des histoires de femmes »[238] déplacent successivement l'attention vers la protection des enfants, l'espace domestique, le travail, l'alimentation, les soins et les relations entre femmes. Cette organisation permet à l'expérience historique d'apparaître à travers les formes concrètes de la vie quotidienne.

Par sa matière autobiographique, *La Femme aux pieds nus* relève également de l'écriture de soi. La narratrice appartient au monde qu'elle raconte et peut être qualifiée d'*autodiégétique*[239]. Le « je » renvoie à Scholastique Mukasonga, présente comme personnage dans les souvenirs d'enfance, tandis que la femme adulte prend en charge leur reconstruction rétrospective. Le texte met donc en relation deux temporalités, celle de l'enfant qui vit les événements et celle de la narratrice qui connaît leur devenir et leur donne une forme littéraire.

Cette distance temporelle est particulièrement importante dans une lecture fondée sur la viv'écriture. L'expérience vécue constitue la matière du récit, mais elle n'y entre jamais sous une forme immédiate. Elle est retravaillée par la mémoire, sélectionnée, réorganisée et mise en relation avec les paroles reçues de Stefania et des autres femmes. La viv'écriture permet ainsi d'interroger non seulement la présence du vécu dans le texte, mais le processus par lequel le vécu devient littérature.

Dans *La Femme aux pieds nus*, l'expérience individuelle s'articule ainsi à une mémoire familiale et à une histoire plus large sans que les différentes voix se confondent. Cette articulation entre sujet, corps, mémoire et communauté constitue l'un des premiers points de rencontre avec l'hypothèse de lecture proposée ici à partir de la viv'écriture.

4.1. Expérience vécue, corps maternel et espace domestique

Le corps maternel occupe une place centrale dans la représentation de Stefania. Il apparaît avant tout à travers l'action. Il travaille, protège, soigne, se déplace et porte la mémoire

[238] Scholastique Mukasonga, *La femme aux pieds nus*, éditions Gallimard, 2008.
[239] Selon Gérard Genette, la narration est dite autodiégétique lorsque le narrateur appartient à la diégèse et constitue le personnage principal de l'histoire qu'il raconte. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 204 et 252-253.

d'une expérience familiale. Le titre même du premier chapitre, « Sauver les enfants »[240], place la maternité sous le signe de l'action. Scholastique Mukasonga se souvient ainsi de sa mère qui « rusait avec le destin implacable »[241] auquel ses enfants étaient voués et qui pouvait, au terme d'une journée, constater qu'ils étaient encore vivants. La formulation devient particulièrement forte lorsque la narratrice écrit qu'« elle les avait subtilisés à la mort »[242]. Stefania agit constamment pour soustraire ses enfants à la mort, dans une situation où leur survie demeure toujours provisoire.

La maternité se définit donc dans le texte par des gestes de protection. Elle apparaît également dans le discours de Stefania elle-même. « Au Rwanda, disait maman, les femmes étaient fières d'avoir des enfants. Beaucoup d'enfants »[243]. Cette fierté liée à la maternité est cependant immédiatement recontextualisée par les conditions d'existence à Nyamata, où donner naissance signifie également craindre pour la vie de l'enfant.

Deux pages plus loin, le récit associe directement cette fonction maternelle à une violence politique exercée par des militaires contre les corps des femmes tutsi. Stefania affirme que « ce n'est pas le cœur qu'ils visaient » mais « les seins, seulement les seins » et interprète cette violence comme un message adressé aux femmes tutsi, sommées de ne plus « donner la vie »[244], puisque leur maternité serait désormais associée à la mort.

La succession de ces deux paroles transforme profondément la signification du corps. Les seins, associés à la maternité et à la nourriture de l'enfant, deviennent la cible d'une violence que Stefania interprète comme visant la continuité même des familles. Le vécu corporel produit du sens parce qu'il concentre des rapports historiques qui dépassent le sujet sans effacer sa singularité.

La matérialité de l'expérience apparaît également dans la relation entre Stefania et l'espace domestique. L'*inzu* occupe à cet égard une place déterminante. La maison reconstruite à Nyamata représente davantage qu'un abri. Elle permet de réorganiser la vie familiale après le déplacement et de redonner à Stefania un espace depuis lequel elle peut exercer certaines fonctions associées à sa place de mère.

Scholastique Mukasonga écrit qu'« on aurait dit que, grâce à sa maison, Stefania avait retrouvé le prestige et les pouvoirs que la tradition rwandaise attribue à la mère de famille »[245].

[240] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 15.
[241] Ibid., p. 26.
[242] Ibid., p. 26-27.
[243] Ibid., p. 27.
[244] Ibid., p. 29.
[245] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 46.

La formulation associe directement l'espace matériel et la position maternelle. Habiter l'*inzu* permet à Stefania de recomposer une forme d'autorité familiale qui avait été fragilisée par le déplacement.

La scène se prolonge lorsque Stefania confectionne son *urugori* à partir d'une tige de sorgho, une céréale largement cultivée au Rwanda et présente dans plusieurs usages alimentaires et culturels. Scholastique Mukasonga présente ce diadème comme un symbole de fécondité et une source de bénédictions pour les enfants et la famille. Maison, corps et sorgho se rejoignent ainsi dans une même scène. L'espace domestique fournit les conditions d'un geste qui réinscrit symboliquement Stefania dans une position d'autorité et d'autonomie.

L'*inzu* participe donc à ce que la viv'écriture permet de penser comme inscription spatiale du vécu. L'expérience s'inscrit à la fois dans le corps, dans la mémoire et dans les lieux. La maison organise des relations, accueille les membres de la famille et rend possibles différentes pratiques. Elle constitue l'un des points depuis lesquels l'expérience personnelle rejoint une vie communautaire.

Le corps de Stefania est également inscrit dans le travail. L'autrice se souvient de sa mère « la houe à la main »[246], retournant la terre, semant, sarclant et récoltant, dans un quotidien où les tâches « s'enchaînent tout au long de la journée d'une femme »[247]. Le portrait repose ici sur une succession de verbes d'action. La mémoire maternelle est celle d'un corps en mouvement.

Le motif des pieds permet d'approfondir la portée du titre *La Femme aux pieds nus*. Dans le récit, marcher pieds nus appartient d'abord à l'expérience quotidienne des femmes et des enfants au Rwanda. Les pieds sont directement exposés aux cailloux, aux ravines et aux aspérités des chemins parcourus pour aller à l'école, chercher de l'eau ou ramasser du bois. Ils portent ainsi matériellement les traces du déplacement, du travail et de la relation au territoire. Cependant, l'autrice leur attribue également une fonction perceptive. Stefania affirme qu'Alexia, la sœur de Scholastique Mukasonga, possède des « orteils qui voient » et cherche à apprendre à ses deux autres filles, Scholastique et à Julienne, à développer cette même capacité. La formule transforme les pieds en véritables organes de connaissance. Voir le chemin ne dépend plus uniquement des yeux, mais d'un savoir corporel acquis par l'expérience répétée du sol et des déplacements.

[246] Ibid., p. 51-52.
[247] Ibid., p. 51-52.

À l'aide d'une torche, Stefania éclaire les pieds de ses filles et se réfère directement à leurs orteils :

> Ouvre les yeux et, désormais, que tu voies la nuit, que tu saches quel est ton chemin'. Mais les orteils de Julienne comme les miens s'obstinaient à ne rien voir, leurs yeux ne voulaient pas s'ouvrir. Maman ne se décourageait pas. Quand tu marches, conseillait-elle, c'est à ton cœur qu'il faut s'adresser, c'est lui qui répand la lumière dans tout le corps. Alors, dis-lui de rappeler à tes orteils qu'ils doivent voir où tu mets les pieds, et il leur dira. C'est la nuit. Ouvrez les yeux. Moi, je regarde devant ; vous, vous regardez en bas[248].

Le passage repose sur un déplacement métaphorique des fonctions du corps puisque les orteils voient, le cœur répand la lumière et le corps apprend à s'orienter dans l'obscurité. Cette circulation entre vision, toucher et perception intérieure donne au corps une capacité de connaissance qui dépasse la seule perception visuelle. Le conseil de Stefania selon lequel il faut s'adresser au cœur pour que celui-ci transmette la lumière aux orteils associe en outre orientation physique, intuition et apprentissage maternel. La connaissance du chemin apparaît ainsi comme un savoir incorporé, transmis par la mère et acquis au contact direct du territoire.

Le titre *La Femme aux pieds nus* peut dès lors être lu à partir de cette relation étroite entre corps, mémoire et espace. Les pieds de Stefania renvoient certes au travail quotidien et à une vie marquée par les déplacements, mais ils évoquent aussi une manière d'habiter et de connaître le monde par le corps. La mère transmet à ses filles des gestes, des pratiques et une attention particulière au milieu qui les entoure. Le fait que la narratrice adulte conserve encore le souvenir de ses pieds blessés et de l'apprentissage tenté par Stefania montre également la persistance de cette mémoire corporelle. Le corps garde la trace du territoire quitté et des enseignements reçus. Dans cette perspective, les « pieds nus » du titre condensent une expérience matérielle, sensorielle et mémorielle qui participe pleinement à la reconstruction littéraire de Stefania.

Le motif des pieds prolonge cette inscription corporelle. À propos des pieds de Mukasine, la fiancée du grand frère de Scholastique Mukasonga, marqués par le travail, Stefania déclare préférer « ces pieds-là » à « des pieds de princesse qui n'ont jamais touché le sol »[249]. Le contact avec la terre possède donc une valeur explicitement formulée dans le récit. Les pieds portent les traces matérielles du travail et d'une manière d'habiter l'espace.

Le titre *La Femme aux pieds nus* concentre ainsi une représentation du corps qui déborde la vulnérabilité. Stefania est une femme dont le corps travaille, protège et inscrit son

[248] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 73.
[249] Ibid., p. 121.

existence dans un lieu. Cette présence corporelle rend d'autant plus significative la demande qu'elle adresse à ses filles concernant sa mort :

« Quand je mourrai, quand vous me verrez morte, il faudra recouvrir mon corps », leur demande-t-elle, précisant que « personne ne doit voir le corps d'une mère »[250] défunte. L'assassinat de Stefania et l'absence de Scholastique Mukasonga au Rwanda rendent matériellement impossible l'accomplissement de cette demande.

L'image du livre-linceul vient répondre symboliquement à cette impossibilité. L'autrice présente l'œuvre comme « le linceul dont [elle n'a] pu parer [sa] mère »[251]. Le paratexte associe également le livre au désir de « faire revivre[252] » par l'écriture les travaux, les jours et les pratiques du monde auquel appartenait Stefania.

L'écriture accomplit alors une autre opération que celle du geste funéraire devenu impossible. Elle rassemble autour du nom de Stefania des gestes, des paroles, des espaces et des savoirs qui permettent de reconstruire sa singularité. L'écriture-linceul possède donc une fonction mémorielle précisément parce qu'elle entoure une figure que le récit a d'abord rendue vivante.

Le corps devient ainsi le lieu d'une articulation entre expérience singulière et histoire collective. Dans le récit, cette articulation présente toutefois une configuration particulièrement relationnelle. Le vécu de la narratrice porte donc la marque d'une autre existence, celle de Stefania, dont les gestes ont contribué à former l'enfant qu'elle était.

4.2. Voix personnelle, mémoire féminine et transmission intergénérationnelle

La voix de la narratrice se construit également dans une relation constante avec les paroles transmises par Stefania et par les autres femmes de la famille. Scholastique Mukasonga écrit à partir de sa propre expérience, mais également des paroles, des pratiques et des savoirs reçus de Stefania. Le chapitre consacré au Sorgho[253] constitue l'un des lieux privilégiés de cette transmission. La plante y occupe une place qui dépasse sa fonction alimentaire. « Le roi de nos champs »[254], le sorgho exige « tout un cérémonial » et des rites que Stefania accomplit « avec une piété scrupuleuse »[255]. La culture de la terre devient ainsi une pratique chargée de gestes, de connaissances et de significations que la mère transmet à sa fille.

[250] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 12.
[251] Ibid., quatrième de couverture.
[252] Ibid., quatrième de couverture.
[253] Ibid., p. 51.
[254] Ibid., p. 54.
[255] Ibid., p. 54.

Cette transmission repose d'abord sur l'observation et sur l'expérience partagée. Lorsque Stefania attire l'attention de l'enfant sur la qualité du sol et lui demande de préserver les vers qui lui sont bénéfiques, l'impératif « regarde »[256] donne à la scène une dimension pédagogique. La mère apprend à sa fille à reconnaître les éléments du milieu dans lequel elles travaillent et à interpréter les signes de la terre. Le savoir s'acquiert dans le geste, dans l'attention portée à l'environnement et dans le travail accompli ensemble.

La narratrice explicite elle-même cette fonction du champ lorsqu'elle écrit :

> C'est pendant qu'on sarclait le champ de sorgho que maman m'a appris beaucoup de ce qu'elle avait conservé du Rwanda d'autrefois. Hélas ! je n'ai pas retenu tous les secrets que me confiait Stefania, les secrets qu'une mère ne confie qu'à sa fille[257].

La construction de la phrase associe étroitement travail, parole et mémoire. Stefania transmet pendant que mère et fille sarclent ensemble. Le savoir prend ainsi corps dans une activité quotidienne qui devient simultanément un espace d'apprentissage et de remémoration. L'expression « ce qu'elle avait conservé » inscrit en outre Stefania dans une temporalité plus longue. Elle apparaît comme dépositaire d'une mémoire antérieure, liée à un « Rwanda d'autrefois », dont elle préserve certains éléments avant de les transmettre à sa fille. La relation entre les deux personnages s'inscrit ainsi dans une chaîne plus ancienne dont Stefania constitue à la fois l'héritière et la médiatrice.

La seconde partie de la citation introduit cependant la fragilité de cette continuité. À « maman m'a appris » répond « je n'ai pas retenu ». La transmission se construit donc à partir d'un double mouvement de conservation et de perte. Une partie des paroles et des savoirs maternels demeure accessible à la narratrice adulte, tandis qu'une autre lui échappe ou appartient davantage au monde et aux pratiques quotidiennes dans lesquels Stefania avait elle-même vécu. L'écart entre les deux générations tient aussi aux trajectoires différentes de la mère et de la fille, Mukasonga ayant été scolarisée et ayant accédé à d'autres espaces de vie et d'apprentissage que ceux liés au travail de la terre évoqués par Stefania. Cette tension est essentielle dans le récit, puisque l'écriture intervient précisément à partir de ce qui subsiste. La viv'écriture permet alors de penser le passage d'un savoir incorporé dans les gestes et les paroles de Stefania à une mémoire fragmentaire conservée par la fille, puis réélaborée sous une forme littéraire.

[256] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 54.
[257] Ibid., p. 54.

Les pratiques de soin font apparaître une autre modalité de transmission. Mukasonga précise que Stefania « n'était nullement l'une de ces guérisseuses qu'on vient consulter dans les cas graves », mais que, « comme la plupart des Rwandaises, elle connaissait un grand nombre de médications qu'elle confectionnait et appliquait, selon les cas, avec conviction, me semble-t-il, le plus souvent avec succès »[258]. La distinction établie par la narratrice est importante. Stefania n'est pas présentée comme détentrice d'un savoir exceptionnel ou réservé à une spécialiste. L'expression « comme la plupart des Rwandaises » inscrit au contraire ses connaissances dans un ensemble de pratiques largement partagées entre femmes.

Les verbes « confectionnait » et « appliquait » soulignent le caractère pratique de ce savoir. Celui-ci existe dans la préparation des remèdes et dans leur usage quotidien autant que dans leur formulation verbale. Stefania apparaît ainsi comme l'une des détentrices d'un ensemble de connaissances entretenues par l'expérience et par leur répétition. La précision « me semble-t-il » fait également entendre la position de la narratrice adulte. Elle restitue un souvenir d'enfance tout en maintenant dans la phrase une légère incertitude rétrospective. La transmission et la mémoire se rencontrent donc ici dans une écriture qui conserve aussi les limites du souvenir.

Leur dimension intergénérationnelle devient particulièrement visible lorsque Mukasonga évoque la souffrance provoquée par l'impossibilité de soigner les enfants « comme elles en avaient l'habitude, comme elles l'avaient toujours vu faire par leurs mères »[259]. La construction de la phrase relie plusieurs générations. Les femmes prennent soin de leurs enfants à partir de pratiques qu'elles ont elles-mêmes observées auprès de leurs mères. La connaissance circule ainsi par l'observation, l'imitation et la répétition des gestes, sans qu'une origine individuelle puisse lui être assignée. Stefania appartient à cette continuité féminine plutôt qu'elle n'en constitue le point de départ.

Le récit montre également que cette transmission dépend de conditions matérielles précises. Les pratiques de soin reposent sur des plantes, des ressources et une connaissance de l'environnement. L'exil intérieur imposé à la famille de Mukasonga dans le contexte des violences politiques qui touchent les Tutsi à partir de 1959 fragilise donc non seulement les personnes et les lieux, mais aussi les conditions qui permettent à ces savoirs de continuer à être pratiqués. La perte d'un territoire peut entraîner celle de certaines connaissances qui lui étaient

[258] Scholastique Mukasonga, op. cit., p.71.
[259] Ibid., p.78.

étroitement liées. La mémoire des pratiques devient alors d'autant plus importante qu'elle conserve la trace de gestes devenus plus difficiles, voire impossibles, à reproduire.

L'alimentation participe au même processus. À propos de l'*umuganura*, fête traditionnelle rwandaise des prémices célébrant les premières récoltes et leur partage au sein de la communauté, Mukasonga écrit que, « grâce aux mères de famille, le sorgho faisait de la résistance »[260]. La personnification du sorgho déplace ici la notion de résistance vers les pratiques du quotidien. La continuité ne se maintient pas uniquement par des déclarations ou des actions collectives visibles, mais également par la culture, la préparation et le partage d'un aliment auquel sont associés des gestes et des significations transmis. Les femmes jouent un rôle central dans cette préservation, puisque ce sont elles qui assurent matériellement la continuité de ces pratiques.

Les savoirs féminins concernent également les relations sociales. Dans le chapitre « Beauté et mariages »[261], Stefania est présentée comme une marieuse reconnue dans son entourage et conseille les jeunes filles en âge de se marier. Sa connaissance porte sur les qualités attendues dans le mariage, sur les prétendants et sur les conditions dans lesquelles une union peut être envisagée. Sa connaissance dépasse ainsi le cadre de son propre foyer. Le chapitre suivant, consacré au mariage de son fils Antoine, montre concrètement cette fonction lorsqu'elle participe à la recherche d'une épouse et porte son choix sur Mukasine, dont elle observe notamment les qualités et l'aptitude au travail.

Cette circulation horizontale devient particulièrement visible dans « Des histoires de femmes »[262]. Stefania passe d'une maison à l'autre, écoute, échange des nouvelles et participe aux discussions consacrées à la famille et aux difficultés du quotidien. Le récit insiste également sur les échanges matériels entre les foyers. La formule « Les voisines ! Qui pourrait se passer des voisines ? »[263] condense avec humour cette interdépendance. Les maisons ne constituent pas des espaces isolés. Elles sont reliées par les déplacements, les conversations et les formes d'entraide qui permettent aux expériences de circuler.

Il convient ainsi de distinguer plusieurs mouvements de transmission. Entre Stefania et Scholastique, celle-ci prend une forme explicitement intergénérationnelle. La fille observe, écoute et apprend auprès de sa mère. Dans le domaine des soins, Stefania apparaît elle-même comme l'un des maillons d'une chaîne féminine plus ancienne, puisque les pratiques se

[260] Ibid., p. 56.
[261] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 97.
[262] Ibid., p. 139.
[263] Ibid., p. 143.

reproduisent de mères en filles. Entre voisines, la circulation devient davantage horizontale et repose sur l'échange d'informations, d'expériences et de services. Ces formes différentes ne constituent pas un mécanisme uniforme, mais plusieurs modalités par lesquelles une mémoire féminine se construit et se maintient.

La narration rassemble finalement ces différents mouvements. L'enfant reçoit certains savoirs directement de Stefania tout en observant ceux qui circulent entre les femmes de son entourage. La narratrice adulte revient ensuite sur ces gestes et ces paroles depuis la distance temporelle qui la sépare de l'enfance. L'écriture prolonge ainsi la transmission en donnant une forme littéraire à des connaissances autrefois inscrites dans la parole, dans les pratiques et dans les relations quotidiennes. Le passage de l'expérience vécue au souvenir, puis du souvenir au récit, permet à une mémoire familiale et féminine d'acquérir une nouvelle circulation sans effacer les relations singulières à partir desquelles elle s'est constituée.

4.3. Oralité, kinyarwanda et construction d'une poétique propre

Dans *La Femme aux pieds nus*, le passage de l'expérience à l'écriture repose sur plusieurs procédés formels, parmi lesquels la reprise de formes orales de transmission, la présence du *kinyarwanda* dans le texte français et l'organisation du récit autour d'objets, de gestes et de pratiques quotidiennes. Ces éléments donnent une forme littéraire aux souvenirs et permettent à la narratrice de reconstruire, depuis le présent de l'écriture, des paroles, des lieux et des pratiques associés à son enfance et à Stefania.

Les contes racontés par la mère occupent une place importante dans ce travail. Après le repas du soir, Stefania rassemble la famille et prend en charge la parole. La scène s'ouvre elle-même par la reprise d'une parole venue du passé puisque Scholastique Mukasonga se souvient que sa mère « commence toujours par une chanson triste », une chanson de bergères qu'elle disait avoir chantée lorsqu'elle était enfant et gardait le troupeau au bord de la Rukurara, une rivière du sud-ouest du Rwanda. Il s'agissait souvent de « l'histoire d'un pauvre berger qui a perdu son troupeau »[264]. La voix de Stefania relie ainsi plusieurs temporalités. La mère transmet à ses enfants une chanson associée à sa propre enfance et fait entrer dans la veillée familiale une mémoire qui précède l'expérience de la narratrice.

Stefania apparaît dès lors comme un relais de la parole plutôt que comme son point d'origine. Les histoires qu'elle raconte appartiennent à un répertoire qu'elle a elle-même reçu, mémorisé et repris. Leur transmission repose sur la répétition et sur la présence de la voix.

[264] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 130.

Chaque nouvelle narration réactualise ainsi une parole antérieure dans une situation familiale particulière. L'oralité construit une continuité entre différentes temporalités sans supposer la reproduction parfaitement identique d'un récit d'une génération à l'autre.

La manière dont l'enfant reçoit ces histoires permet d'approfondir cette relation entre oralité et mémoire. Scholastique Mukasonga évoque la « rumeur » des contes qui pénétrait son « corps engourdi » et constate que ses pensées lui ouvrent encore parfois « le pays des contes »[265]. Le passage décrit une écoute qui engage autant le corps et les sensations que la mémorisation du contenu narratif. La voix maternelle, la chaleur du foyer, la répétition des récits et l'état de l'enfant composent ensemble l'expérience du conte.

L'expression utilisé comme titre pour ce chapitre « le pays des contes » est particulièrement significative. La parole maternelle finit par constituer dans la mémoire adulte un espace imaginaire auquel la narratrice peut encore accéder. Le conte transmis oralement appartient donc simultanément à l'enfance passée et au présent de la remémoration. Lorsque l'autrice le fait entrer dans l'écriture, elle accomplit un nouveau déplacement. La voix autrefois entendue devient une matière littéraire reconstruite depuis la distance qui sépare l'enfant de la narratrice adulte. L'écriture travaille ainsi à partir des traces laissées par les récits oraux.

La valeur accordée à ces contes apparaît plus nettement encore lorsque Scholastique Mukasonga les oppose à d'autres formes de récit. Dans le même chapitre, elle évoque « d'autres histoires », des « histoires qui n'étaient pas les nôtres », qu'elle décrit comme « porteuses de haine » et « porteuses de mort », avant de les associer aux récits diffusés par les Blancs[266]. La construction repose sur une opposition entre deux manières de raconter. D'un côté se trouvent les histoires transmises autour du foyer, liées à la famille, à la mémoire et à une expérience partagée au Rwanda. De l'autre apparaissent les récits élaborés et diffusés dans le contexte colonial par des explorateurs, des missionnaires et des administrateurs européens, notamment ceux qui présentaient les Tutsi comme une population d'origine étrangère. Ces récits introduisent dans l'univers familial des représentations racialisées de la société rwandaise que Mukasonga associe explicitement à la haine et à la mort.

Ce contraste introduit dans le chapitre une réflexion sur l'autorité narrative. Raconter signifie également transmettre des catégories, des valeurs et une manière d'interpréter le monde. Scholastique Mukasonga fait ainsi apparaître la parole comme un lieu où différentes représentations du passé et de la société peuvent entrer en concurrence. Le contexte colonial

[265] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 131.
[266] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 133.

intervient ici à travers les récits et les discours eux-mêmes. Sa présence dans le texte éclaire donc moins une opposition générale entre deux cultures qu'une interrogation sur les effets produits par des histoires reçues, mais aussi imposées, dont la narratrice dénonce la violence et les conséquences sur les représentations de la société rwandaise.

Le *kinyarwanda* participe lui aussi à ce travail de conservation et de transmission. Bien que l'œuvre *La Femme aux pieds nus* soit écrite en français, l'autrice maintient dans le texte des termes tels que *inyenzi*, *inzu* ou *umuganura*. Leur présence introduit dans la langue d'écriture des mots étroitement liés aux réalités évoquées et oblige parfois le texte français à se construire autour d'eux plutôt qu'à les remplacer immédiatement par un équivalent.

Le terme *inzu* en constitue l'un des exemples les plus significatifs. La traduction par « maison » rend imparfaitement la densité affective et mémorielle que le récit lui attribue. Mukasonga écrit :

> Mais l'*inzu* ce n'est pas dans ma mémoire cette carcasse vide, c'est une maison pleine de vie, de rires d'enfants, du bavardage insouciant des jeunes filles, du murmure chantonné des contes, du grincement de la pierre à moudre sur les grains de sorgho, du clapotis des cruches où fermente la bière et, à l'entrée, du battement rythmé du pilon dans le mortier. Je voudrais tant que ce que j'écris sur cette page soit le sentier qui me ramène à la maison de Stefania[267].

L'opposition entre la « carcasse vide » et la « maison pleine de vie » déplace la définition de l'*inzu* de sa matérialité architecturale vers l'ensemble des relations et des activités qui l'animent. Le lieu est reconstitué à travers une accumulation de perceptions sonores. Les « rires », le « bavardage », le « murmure », le « grincement », le « clapotis » et le « battement » composent une mémoire acoustique de la maison. Ces termes qui s'accumulent font progressivement réapparaître l'espace disparu à partir des présences et des gestes qui l'habitaient.

Cette reconstruction atteint son point le plus explicite lorsque la narratrice souhaite que la page devienne « le sentier » capable de la ramener à la maison de Stefania. L'écriture reçoit alors une fonction spatiale et mémorielle. Elle établit un passage vers un lieu devenu inaccessible dans sa forme passée. Le mot *inzu*, maintenu dans le texte français, participe à cette opération puisqu'il conserve une réalité linguistique attachée au monde remémoré. La langue d'origine devient l'une des traces à partir desquelles la mémoire littéraire reconstruit le lieu.

[267] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 40.

Le terme *umuganura* répond à une logique comparable. Sa signification se précise progressivement à travers le sorgho, la préparation des aliments et les pratiques familiales auxquelles il est associé : « ma mère célébrait l'*umuganura*. *Umuganura*, c'est le nom de la fête et c'est aussi celui de la pâte de sorgho qu'on doit manger à cette occasion »[268]. Scholastique Mukasonga conserve le mot rwandais tout en donnant au lectorat les éléments nécessaires à sa compréhension par le contexte. Le sens se construit ainsi dans la relation entre les deux langues. Le terme en *kinyarwanda* demeure visible dans la phrase française, tandis que les scènes qui l'entourent en développent progressivement la portée culturelle et mémorielle.

La structure même de *La Femme aux pieds nus* prolonge ce travail poétique. La maison, le sorgho, la médecine, le pain, la beauté ou les histoires de femmes donnent leur titre à des chapitres entiers. La mémoire autobiographique s'organise principalement autour de réalités matérielles, de pratiques et de motifs qui font surgir les souvenirs, plutôt que selon une succession chronologique continue. Cette organisation n'exclut pas la présence de repères temporels et historiques dans le récit. Un objet ou une activité fonctionne comme un foyer narratif à partir duquel se recomposent des scènes, des paroles et des souvenirs liés à Stefania et à l'enfance de la narratrice.

Cette composition donne au quotidien une fonction structurante. Les objets et les pratiques ne servent pas uniquement de sujets aux souvenirs. Ils organisent leur apparition et établissent des correspondances entre plusieurs moments du récit. La poétique de Mukasonga se construit ainsi par associations successives entre une chose, un geste, une parole et une relation. Le passé prend forme à partir de traces concrètes qui permettent à la mémoire de se déployer.

La transformation du vécu en littérature se joue finalement dans cette mise en forme. Les souvenirs acquièrent une nouvelle organisation grâce aux discours rapportés[269]qui réintroduisent dans le récit les paroles autrefois entendues, aux répétitions, aux effets sonores, à la coexistence du français et du kinyarwanda ainsi qu'à la composition des chapitres autour d'objets et de pratiques. L'écriture de Scholastique Mukasonga, rapprochée de la viv'écriture permet alors d'observer le mouvement par lequel une expérience conservée sous forme de voix, de mots, de sensations et de fragments de mémoire devient une construction littéraire capable d'en prolonger la circulation des paroles et des souvenirs transmis**.**

[268] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 56.
[269] Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, [1996] 2009, entrée « Discours rapporté », p. 47.

4.4. Mémoire lacunaire, absence et écriture comme résistance

Dans *La Femme aux pieds nus*, la mémoire se présente explicitement comme lacunaire. Le récit ne prétend jamais rendre le passé intégralement disponible. La narratrice emploie des formulations comme « je ne sais plus[270] », « je ne sais qui révéla[271] » ou « il me semble que je vois[272] ». Ces hésitations deviennent des éléments de la forme littéraire puisqu'elles donnent à lire l'état actuel du souvenir et conservent dans la phrase la distance qui sépare la narratrice de l'événement.

Le passage consacré aux incursions répétées des soldats l'explicite très clairement. Scholastique Mukasonga reconnaît ne plus savoir combien de fois elles ont eu lieu et écrit que « toutes ces violences » ont été fixées par sa mémoire « en une seule scène », semblable à « un film qui passe et repasse[273] ». La mémoire ne fonctionne donc pas comme une chronologie documentaire. Elle condense plusieurs événements dans une image persistante. Le texte restitue moins chaque épisode que la manière dont leur répétition s'est inscrite dans la conscience de l'enfant puis de l'adulte.

Cette relation entre vécu et remémoration prend une autre forme lorsqu'il est question du génocide de 1994. Scholastique Mukasonga se trouvait hors du Rwanda lorsque Stefania et plusieurs membres de sa famille ont été assassinés. Son statut de narratrice varie donc selon les événements qu'elle évoque. Certaines violences appartiennent directement à son expérience d'enfant, tandis que la mort de sa mère lui parvient depuis une position d'absence.

Cette absence prend une forme particulièrement concrète lorsque la narratrice revient sur la demande de Stefania concernant son corps après la mort. Elle écrit : « Je n'ai pas recouvert de son pagne le corps de ma mère. Personne n'était là pour le recouvrir »[274]. L'emploi du passé composé, associé à la première personne, inscrit directement dans le texte l'impossibilité d'accomplir le geste attendu. La phrase suivante élargit cette impossibilité au-delà de la narratrice elle-même. L'absence devient ainsi à la fois familiale et matérielle, puisque le corps de Stefania reste privé du geste funéraire qu'elle avait demandé à ses filles. L'écriture intervient précisément depuis cette impossibilité et donne une forme littéraire à un geste qui n'a pu être accompli.

Cette position peut être éclairée par la notion de témoignage *de l'absent*, développée par Catherine Coquio dans ses réflexions sur les récits liés au génocide. Elle permet de penser

[270] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 118.
[271] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 155.
[272] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 18.
[273] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 16.
[274] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 13.

une écriture confrontée à des événements auxquels la personne qui témoigne n'a pas directement assisté, mais dont elle porte néanmoins les traces à travers les récits reçus, la mémoire familiale et les conséquences de la disparition[275]. Viviane Azarian reprend ensuite cette notion pour étudier spécifiquement l'écriture de Scholastique Mukasonga et la position depuis laquelle celle-ci restitue la disparition de ses proches[276].

Le témoignage de l'absent ne signifie donc pas que Scholastique Mukasonga serait extérieure aux violences racontées. Elle a elle-même connu les persécutions, les déplacements forcés et l'exil. Son absence concerne plus précisément certains événements, notamment l'assassinat de sa mère et de plusieurs membres de sa famille en 1994, auxquels elle n'a pas directement assisté. Son récit associe ainsi plusieurs régimes de connaissance qui relèvent de ce qu'elle a vécu, de ce qui lui a été rapporté, de ce dont elle se souvient et de ce qui demeure définitivement inaccessible à son expérience.

Les réflexions de Catherine Coquio permettent également de replacer cette position dans une interrogation plus large sur les possibilités et les limites du témoignage après le génocide. L'écriture répond à une exigence de mémoire et de transmission tout en demeurant confrontée à l'impossibilité de restituer entièrement les expériences disparues. La nécessité de laisser des traces coexiste ainsi avec la conscience des lacunes, des silences et des limites du langage.

Scholastique Mukasonga formule elle-même cette difficulté lorsqu'elle se représente « seule avec [ses] pauvres mots et [ses] phrases, sur la page du cahier »[277]. L'adjectif « pauvres » souligne l'écart entre ce que le langage peut produire et ce qu'il cherche à recueillir.

Cette conscience des limites du langage n'entraîne toutefois pas le renoncement à l'écriture. Les mots demeurent précisément ce qui permet de nommer Stefania, de reconstruire l'*inzu*, de conserver les paroles de la mère et de restituer les pratiques du quotidien. L'écriture assume ainsi son caractère partiel tout en devenant le lieu où les traces dispersées peuvent être rassemblées.

Dans le cadre de cette recherche, la viv'écriture intervient à un autre niveau d'analyse. Elle permet d'examiner la manière dont cette expérience de l'absence, les souvenirs personnels, les paroles reçues et les lacunes de la mémoire sont transformés en matière littéraire. Le témoignage de l'absent et la viv'écriture constituent donc ici deux outils distincts, le premier

[275] Catherine Coquio, Rwanda : le réel et les récits, éditions Belin, 2004, p. 125-128.
[276] Viviane Azarian, « Scholastique Mukasonga : le "témoignage de l'absent" », *Revue de littérature comparée*, 2011/4, no 340, p. 423-433. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-423?lang=fr.
[277] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 14.

permettant de préciser la position testimoniale de Scholastique Mukasonga, le second d'observer le travail littéraire par lequel le vécu et les mémoires reçues sont réorganisés dans le récit.

Cette tension constitue également l'une des formes que prend l'écriture comme résistance dans *La Femme aux pieds nus*. Résister signifie ici empêcher que la disparition constitue le dernier mot sur les personnes assassinées. Le récit restitue la vie avant la mort, la parole avant le silence et les relations avant leur destruction.

La scène finale de l'église de Nyamata rend cette question particulièrement visible. Devant les ossements, la narratrice entend la question « Les reconnais-tu ? », suivie de l'évocation « des tiens »[278] et de Stefania. Le verbe « reconnaître » devient ici central.

La reconnaissance matérielle du corps est devenue impossible. Pourtant, l'ensemble du livre a construit une autre forme de reconnaissance. Stefania reste reconnaissable par ses gestes, sa voix, ses pieds, sa maison, ses remèdes et son rapport aux enfants. Le récit restitue ainsi une singularité que l'accumulation anonyme des ossements ne permet plus d'identifier.

La résistance littéraire repose alors sur une opération de singularisation. Elle réside notamment dans la capacité du récit à préserver les gestes, les paroles et les relations qui permettent de restituer une personne au-delà de sa disparition. L'absence ajoute ainsi une dimension décisive au travail mémoriel de Scholastique Mukasonga. La viv'écriture travaille ici avec un vécu en partie indirect, reçu à travers la filiation et confronté à des lacunes que le texte choisit de rendre visibles. La mémoire apparaît à la fois comme ce qui préserve des traces et comme ce qui révèle la perte irréparable de certaines connaissances et de certaines voix

[278] Scholastique Mukasonga, op. cit., p. 171.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, la lecture croisée d'*Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo et de *La Femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga permet de revenir à la problématique qui a guidé ce mémoire. Il s'agissait d'examiner comment les expériences vécues et les mémoires de femmes noires deviennent une matière littéraire susceptible d'articuler transmission, résistance et reconstruction du sujet, tout en évaluant la portée de la viv'écriture dans cette comparaison. L'analyse montre que le rapprochement entre les deux œuvres prend principalement sens dans le passage du vécu à la création littéraire. L'expérience y est sélectionnée, réorganisée et mise en relation avec d'autres voix et d'autres temporalités par un travail qui engage le corps, la mémoire, la langue et la composition narrative. La transmission apparaît ainsi comme un processus littéraire par lequel une expérience singulière entre en relation avec d'autres expériences tout en préservant la singularité des personnes représentées.

Dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*, ce processus repose d'abord sur le dispositif d'écoute qui traverse le recueil. La narratrice-autrice rencontre les protagonistes, reçoit leurs histoires et les restitue dans une composition où sa voix demeure en relation avec celles des femmes rencontrées. L'analyse de « Natalina Soledad », « Mary Benedita », « Mirtes Aparecida da Luz » et « Regina Anastácia » a montré que cette pluralité narrative accompagne différentes formes de construction de soi.

Ces parcours font apparaître la reconstruction du sujet comme une opération étroitement liée au langage. La prise de parole, la nomination et la reformulation de l'expérience permettent aux protagonistes d'élaborer leur propre interprétation de leur trajectoire. Le recueil maintient cependant leurs différences. La structure fragmentaire, les noms donnés à chaque micro-récit et les variations de voix empêchent la constitution d'une figure féminine unique qui résumerait l'ensemble des expériences. Le collectif se forme plutôt à partir de la coexistence de singularités. La viv'écriture permet ici de penser le mouvement par lequel une histoire personnelle entre en résonance avec d'autres histoires, avec une mémoire familiale ou avec l'histoire afro-brésilienne, tout en demeurant attachée à un sujet identifiable.

Dans *La Femme aux pieds nus*, la relation entre expérience et transmission s'organise principalement autour de la filiation entre Scholastique Mukasonga et Stefania. Le récit rassemble les gestes, les paroles, les pratiques, les objets et les lieux associés à la mère afin de reconstruire sa présence depuis l'absence. Le corps de Stefania, l'*inzu*, le sorgho, les soins,

l'alimentation, les récits échangés entre femmes et le motif des pieds nus deviennent autant de foyers de mémoire à partir desquels se recompose le monde familial. Le « je » autobiographique se forme dans cette relation à une mère, à des espaces et à des savoirs reçus, tout en maintenant la distinction entre l'expérience de la narratrice et celle des personnes évoquées. Les lacunes, les hésitations et les absences deviennent enfin des composantes de la forme narrative et rendent visibles à la fois les limites de la mémoire et sa capacité à préserver des traces.

La comparaison fait d'abord apparaître plusieurs convergences dans la manière dont les deux œuvres transforment l'expérience en littérature. Dans les deux cas, le vécu individuel entre en relation avec des mémoires qui le dépassent sans que la singularité du sujet disparaisse. La voix personnelle devient un point de passage entre une expérience située et d'autres histoires, d'autres générations ou d'autres présences. La transmission s'appuie également sur des éléments concrets tels que le corps, les paroles, les gestes, les noms, les objets et les lieux, qui permettent à la mémoire de prendre forme dans le texte. La viv'écriture éclaire ainsi, dans les deux œuvres, un mouvement allant de l'expérience singulière vers une mémoire relationnelle. Elle permet également de montrer que cette transformation dépend d'un travail proprement littéraire fondé sur la sélection, la recomposition et l'organisation des souvenirs, des voix et des images.

Les modalités de ce mouvement demeurent cependant profondément différentes. Dans *Insubmissas lágrimas de mulheres*, la viv'écriture appartient au projet littéraire et théorique de Conceição Evaristo elle-même. Elle se manifeste notamment à travers le dispositif d'écoute, la pluralité des protagonistes, la circulation entre leurs voix et celle de la narratrice-autrice, la nomination et l'artisanat lexical. La mémoire collective se construit par la rencontre entre plusieurs trajectoires féminines et par leur mise en relation avec des généalogies familiales et afro-brésiliennes. Dans *La Femme aux pieds nus*, la viv'écriture constitue au contraire un outil de lecture comparatiste appliqué à une œuvre issue d'un autre contexte historique et esthétique.

La relation entre vécu et mémoire s'y organise principalement autour de la filiation entre Scholastique Mukasonga et Stefania. Elle passe par la remémoration, les gestes maternels, les savoirs transmis entre femmes, le kinyarwanda, les objets du quotidien et les lacunes laissées par la disparition. Là où Evaristo fait circuler plusieurs voix recueillies au sein d'une structure fragmentaire, Mukasonga reconstruit depuis l'absence une présence maternelle à partir des traces conservées dans sa propre mémoire.

Ces différences précisent également les limites de la viv'écriture comme outil comparatif. Son application aux deux œuvres ne suppose ni une origine commune des expériences représentées ni une identité de leurs formes littéraires. Chez Conceição Evaristo,

la notion est historiquement et théoriquement ancrée dans l'expérience des femmes noires au Brésil et dans une réflexion sur l'écriture afro-brésilienne. Chez Scholastique Mukasonga, son utilisation dans ce mémoire relève d'une hypothèse de lecture comparatiste. Elle permet d'observer certaines opérations littéraires comparables, notamment le passage de l'expérience à l'écriture, l'articulation entre mémoire personnelle et mémoire transmise ainsi que la transformation des traces du quotidien en matière narrative. La comparaison repose donc sur des convergences de fonctionnement littéraire tout en maintenant visibles les singularités historiques, culturelles et esthétiques des deux œuvres.

Cette observation permet également de préciser le sens donné à la résistance littéraire dans ce travail. L'analyse a montré que la résistance se construit dans les choix de représentation et de composition autant que dans les thématiques abordées. Donner un nom, restituer une voix, conserver un mot, reconstruire un geste ou inscrire une expérience dans une généalogie constituent autant d'opérations qui donnent une épaisseur narrative aux personnes représentées. La résistance littéraire réside ainsi dans cette capacité à préserver la complexité d'une existence et à empêcher que celle-ci soit entièrement définie par la violence traversée. L'étude de la catégorie de femme noire a également confirmé la nécessité de maintenir cette attention aux différences.

Dans le contexte afro-brésilien, les trajectoires représentées par Evaristo s'inscrivent dans une histoire marquée par l'esclavage, ses héritages, les processus de racialisation et les rapports entre race, genre et classe. Le contexte rwandais répond à une autre configuration historique, dans laquelle les catégories de Hutu et de Tutsi ont connu des transformations politiques particulières et ont été rigidifiées par la racialisation coloniale avant de devenir centrales dans les persécutions et le génocide perpétré contre les Tutsi.

Le fait que Conceição Evaristo et Scholastique Mukasonga soient deux femmes noires ne suffit donc pas à fonder leur comparaison sur une expérience commune de la racialisation. Le rapprochement devient pertinent lorsqu'il porte sur les procédés par lesquels leurs œuvres mettent en forme des expériences situées et donnent une place littéraire aux mémoires féminines. Dans les deux œuvres, la langue porte la mémoire de relations humaines et constitue l'un des lieux où le vécu acquiert une forme littéraire.

Les limites de cette recherche ouvrent enfin plusieurs possibilités de prolongement. L'étude d'*Insubmissas lágrimas de mulheres* s'est concentrée sur quatre des treize micro-récits du recueil et a privilégié les textes permettant de suivre différentes formes de reconstruction et de transmission. Une analyse élargie aux neuf autres récits pourrait approfondir les variations du dispositif d'écoute et les relations qui se construisent entre les trajectoires féminines à

l'échelle de l'ensemble du livre. De même, *La Femme aux pieds nus* représente une étape particulière dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga. La confrontation avec d'autres récits autobiographiques ou fictionnels permettrait d'examiner la permanence et les transformations de cette poétique de la filiation, des langues et de la mémoire. Pour Conceição Evaristo, l'élargissement à d'autres œuvres permettrait également de suivre les déplacements de la viv'écriture entre nouvelles, roman et poésie.

Les deux épigraphes placées à l'ouverture du mémoire prennent, à l'issue de ce parcours, une signification renouvelée. Chez Conceição Evaristo, la lettre et l'écriture sont associées à une puissance de voix et de création qui inscrit le présent dans une continuité avec les femmes qui l'ont précédée. Chez Scholastique Mukasonga, le maintien du mot *inzu* préserve dans la langue française une réalité que la traduction ne suffit pas à contenir. Ces deux gestes résument, chacun à leur manière, l'un des mouvements essentiels observés au cours de cette recherche. Écrire consiste à faire passer une expérience dans la littérature tout en préservant ce qui la rend singulière. La viv'écriture permet finalement de saisir ce passage comme un travail de relation entre le vécu et la forme, entre une voix et d'autres voix, entre la mémoire personnelle et les présences qu'elle continue de transmettre, tout en rappelant que cette relation prend, chez chacune des deux autrices, une forme historique, culturelle et esthétique qui lui est propre.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro, Malê, [2011], 2016.

EVARISTO, Conceição. *Insoumises*. Traduit du portugais (Brésil) par Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, coll. « Terra », 2018.

MUKASONGA, Scholastique. *La Femme aux pieds nus*. Paris, Gallimard, 2008.

Œuvres de Conceição Evaristo

EVARISTO, Conceição. *A escrevivência e seus subtextos*. Dans Constância Lima Duarte et Isabella Rosado Nunes (dir.), *Escrevivência: a escrita de nós*, Itaú Social, 2020. Disponible sur : https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf. Consulté le 16 septembre 2026.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro, Pallas, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Banzo, mémoires de la favela*. Traduit du portugais (Brésil) par Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, coll. « Terra », 2016.

EVARISTO, Conceição. « Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade ». *Scripta*, vol. 13, no 25, 2009, p. 17-31. Disponible sur : https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365. Consulté le 16 septembre 2026.

EVARISTO, Conceição. *L'Histoire de Poncia*. Traduit du portugais (Brésil) par Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, coll. « Terra », 2015.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3e éd., Rio de Janeiro, Malê, 2017.

EVARISTO DE BRITO, Conceição. *Poemas malungos – cânticos irmãos*. Thèse de doctorat en littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011. Disponible sur : https://saraus.com.br/teses.html. Consulté le 16 septembre 2026.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro, Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Ses yeux d'eau*. Paris, Éditions des Femmes-Antoinette Fouque, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Poèmes de la mémoire et autres mouvements*. Traduit en français, Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 2019.

Œuvres de Scholastique Mukasonga

MUKASONGA, Scholastique. *Inyenzi ou les Cafards*. Paris, Gallimard, 2006.

MUKASONGA, Scholastique. *L'Iguifou*. Paris, Gallimard, 2010.

MUKASONGA, Scholastique. *Notre-Dame du Nil*. Gallimard, 2012.

MUKASONGA, Scholastique. *Un si beau diplôme !* Gallimard, 2018.

Sources secondaires

ALMEIDA, Márcia Regina Galvão de, et Elaine Ferreira do Nascimento. « Ocupação, produção e resistência: terras quilombolas e o lento caminho das titulações ». *Interações*, 2021, p. 419. Disponible sur : https://doi.org/10.20435/inter.v23i3.3520. Consulté le 16 septembre 2026.

ALVES-GARBIM, Juliana Franco. "The Maintenance of African Ancestrality and the Matriarchal Culture in Conceição Evaristo's Fiction / A manutenção da ancestralidade africana e da cultura matriarcal na ficção de Conceição Evaristo." *Revista Artemis*, vol. 35, no. 1, 2023. Disponible sur : https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/63394. Consulté le 4 juin 2026.

ANACAONA. « Conceição Evaristo » [notice biobibliographique en ligne]. Disponible sur : https://www.anacaona.fr/ecrivain-bresilien-conceicao-evaristo/ . Consulté le 16 septembre 2026.

ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1947.

AZARIAN, Viviane. « Scholastique Mukasonga : le "témoignage de l'absent" ». *Revue de littérature comparée*, 2011/4, no 340, p. 423-433. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-423?lang=fr. Consulté le 16 septembre 2026.

BAUMGARDT, Ursula, et Jean Derive. « Introduction ». Dans *Littérature africaine et oralité*. Paris, Karthala, 2013.

BENTO, Cida. *Le pacte de la blanchité*. Traduit du brésilien par Paula Anacaona, Paris, Éditions Anacaona, 2023.

BERND, Zilá. « Em Busca Dos Rastros Perdidos Da memória ancestral: Um Estudo De Um Defeito De Cor, De Ana Maria Gonçalves ». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 40, décembre 2012, p. 29-42. Disponible sur : https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200003. Consulté le 16 septembre 2026.

BERND, Zilá. « Les romans de l'antériorité : partage et transmission intergénérationnelle dans la fiction actuelle des Antilles et du Brésil ». Dans Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Espaces et littératures des Amériques. Mutation, complémentarité, partage*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 267-282. Disponible sur : https://shs.cairn.info/espaces-et-litteratures-des-ameriques--9782763737560-page-267?lang=fr. Consulté le 16 septembre 2026.

BOIZETTE, Pierre. « Conjurer la figure, élaboration postcoloniale du personnage féminin chez Scholastique Mukasonga ». *Revue Ad hoc*, no 4, « La Figure », 7 mars 2016, p. 1-4.

BRÉSIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Art. 205. Disponible sur : https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Consulté le 16 septembre 2026.

BRÉSIL. *Lei no 12.711*, *de 29 de agosto de 2012*, portant sur l'accès aux universités fédérales et aux établissements fédéraux d'enseignement technique. Disponible sur : https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Consulté le 16 septembre 2026.

BROZGAL, Lia Nicole. « Autobiographie postcoloniale ». Dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*. Paris, Honoré Champion, 2017.

BRUT AFRIQUE. « Berlin 1885 : comment l'Europe s'est partagé l'Afrique ? ». YouTube, 11 juillet 2026. Disponible sur : https://www.youtube.com/shorts/0V-jsmWhExk. Consulté le 16 septembre 2026.

CABRAL, Gustavo César Machado. « Os senhorios na América Portuguesa: o sistema de capitanias hereditárias e a prática da jurisdição senhorial (séculos XVI a XVIII) ». *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará*, 2013, p. 67-68.

CAPISTRANO DE ABREU. « Capitanias hereditárias ». Dans *Capítulos da história colonial*. 2009, p. 33-34. Disponible sur : https://doi.org/10.7476/9788579820717.0005. Consulté le 16 septembre 2026.

CARNEIRO, Sueli. « Noircir le féminisme ». *Nouvelles Questions Féministes*, 2005, p. 27.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. « Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero ». Dans *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo, Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. "Noircir le féminisme." *Pensée féministe décoloniale*, Éditions Anacaona, 2022.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Volontés, 1939.

COLIN, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. La Découverte, 2023.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Routledge, 1990.

COQUIO, Catherine. *Rwanda : le réel et les récits*. Belin, 2004.

CRENSHAW, Kimberlé. *Intersectionnalité*. Éditions Payot & Rivages, [1989], 2023.

DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 1960.

DELBO, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE – PSL. « Rencontre exceptionnelle avec l'écrivaine Scholastique Mukasonga ». Séminaire *Revenant.e.s. Fictions de la mémoire collective*, rencontre du 12 avril 2023, YouTube le 8 décembre 2023. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=GfO3iej_7Fs. Consulté le 16 septembre 2026.

ENCYCLOPÆDIA, Universalis. « Altérité – Philosophie : Levinas, l'autre comme visage ». *Encyclopædia Universalis.* Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/alterite-philosophie/6-levinas-l-autre-comme-visage/. Consulté le 4 juin 2026.

FARIAS, Ariane Avila Neto de, et Lilian Greice dos Santos Ortiz da Silveira. « O espaço que somos: as relações entre a favela e a construção da subjetividade em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo ». *Anuário de Literatura*, vol. 24, no 1, 2019, p. 95-112. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponible sur : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7076490 . Consulté le 16 septembre 2026.

FEDERAL FOREIGN OFFICE. « General Act of the Berlin West Africa Conference ». 26 February 1885, Political Archive. Disponible sur: https://archiv.diplo.de/arc-en/the-political-archive/general-act-2684414. Consulté le 16 septembre 2026.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Repositório Institucional da UFMG. Disponible sur : https://hdl.handle.net/1843/ECAP-95BHKT. Consulté le 4 juin 2026

FOUCAULT, Michel. « Space, Knowledge and Power », dans Paul RABINOW (dir.), *The Foucault Reader*, Londres, Penguin Books, 1984.

FREITAS, Maria da Conceição Macedo de. « Empoderamento feminino e literatura: uma proposta didática para o ensino ». *Anuário de Literatura*, vol. 25, no 2, 2020, p. 203-221. Universidade Federal de Santa Catarina. DOI : 10.5007/2175-7917.2020v25n2p203. Disponible sur : https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n2p203. Consulté le 4 juin 2026.

FREITAS, Ricardo Oliveira de, et Sandra Andrade dos Santos. « *Ancestralidade negro-brasileira no romance* Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo* », *Soletras*, n° 32, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), São Gonçalo, 2018, p. 128. Disponible sur : https://doi.org/10.12957/soletras.2018.33686 . Consulté le 16 septembre 2026.

FRYER-DAVIS, Valerie. "Memory Dialogics: Scholastique Mukasonga's Literary Renegotiation of Rwandan Genocide Narratives." *Memory Studies*, vol. 17, no. 4, 2024.

Disponible sur: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17506980231170355. Consulté le 4 juin 2026.

GAUVIN, Lise. « Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle ». Dans Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 7-14. Disponible sur : https://books.openedition.org/pum/9652?lang=fr. Consulté le 16 septembre 2026.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. « Sobre Geledés ». Disponible sur : https://www.geledes.org.br/sobre-geledes. Consulté le 16 septembre 2026.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. « Conceição Evaristo é eleita a nova imortal da Academia Mineira de Letras ». 16 février 2024. Disponible sur : https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-e-eleita-a-nova-imortal-da-academia-mineira-de-letras/?. Consulté le 16 septembre 2026.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.

GILBERT, Catherine. « Rwandan Women's Testimonial Literature. Une écriture du silence ». *Bulletin of Francophone Postcolonial Studies*, vol. 3, no 1, printemps 2012, p. 9-18.

GÉOCONFLUENCES. « Corne de l'Afrique ». École normale supérieure de Lyon. Disponible sur : https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/corne-de-lafrique. Consulté le 16 septembre 2026.

GOMES, Nilma Lino. « Desigualdades e diversidade na educação », *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 33, n° 120, juillet-septembre 2012, p. 687-693. Disponible sur : http://www.cedes.unicamp.br. Consulté le 16 septembre 2026.

GOMES, Nilma Lino, et Tatiane Cosentino Rodrigues. « Resistência democrática: a questão racial e a Constituição Federal de 1988 ». *Educação & Sociedade*, vol. 39, no 145, 2018, p. 931-934. Disponible sur : https://www.cedes.unicamp.br/periodicos/educacao-sociedade/145-v39-educacao-sociedade. Consulté le 16 septembre 2026.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. « Pour un féminisme afro-latino-américain ». In : *Pensée féministe décoloniale*. Paris : Éditions Anacaona, 2022, p. 21-38

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo, UCPA Editora / Diáspora Africana, 2018.

GONZALEZ, Lélia. « Racismo e sexismo na cultura brasileira ». Dans *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2020, p. 104.

GUERELLUS, Natália. « La parole est mon domaine sur le monde » : circulation et réception de l'œuvre de Clarice Lispector au Portugal ». *e-Spania*, no 37, octobre 2020. Open Edition Journals. Disponible sur : https://journals.openedition.org/framespa/7284. Consulté le 4 juin 2026.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Centauro, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Rio de Janeiro, IBGE, 2024. Disponible sur : https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101972. Consulté le 16 septembre 2026.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). « Mulheres negras são quase 70% no serviço doméstico e de cuidados no Brasil », 2025. Disponible sur : https://www.ipea.gov.br/portal/pilar/02-marco-de-2025. Consulté le 16 septembre 2026.

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS (IPEAFRO). « Abdias Nascimento ». Disponible sur : https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/. Consulté le 16 septembre 2026.

KARLO-GOMES, Geam, et Josivaldo Silva Menezes. « Memória e ancestralidade em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo ». *Revista Estudos Feministas*, vol. 33, no 2, 2025, Universidade de Pernambuco. SciELO, https://www.scielo.br/j/ref/a/4shbY6ZJnVGcbqnmPmYDgWm/. Consulté le 4 juin 2026.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Unrast Verlag, 2010.

LAROUSSE. « Gaia ». *Encyclopédie Larousse*. Disponible sur : http://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/Gaia/189717. Consulté le 16 septembre 2026.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1996.

LEUWERS, Daniel, et Frédéric-Gaël Theuriau, éditeurs. *L'Esprit de résistance en littérature*. Le Manuscrit, 2008.

LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, [1947], 1987.

LITERAFRO – O Portal da Literatura Afro-Brasileira. « Conceição Evaristo ». Faculdade de Letras de l'Universidade Federal de Minas Gerais, mise à jour le 14 novembre 2025. Disponible sur : https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo. Consulté le 16 septembre 2026.

LITERAFRO – O Portal da Literatura Afro-Brasileira. « Conceição Evaristo é oficialmente candidata à Academia Brasileira de Letras ». Faculdade de Letras da UFMG, 19 juin 2018. Disponible sur : https://www.letras.ufmg.br/literafro/quem-somos/22-noticias/1062-conceicao-evaristo-e-oficialmente-candidata-a-academia-brasileira-de-letras?. Consulté le 16 septembre 2026.

MACHADO, Bárbara Araújo. « Caminhos editoriais na trajetória intelectual de Conceição Evaristo ». Communication présentée au XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH, Natal (Rio Grande do Norte), 22-26 juillet 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, [1996], 2009.

MAMDANI, Mahmood. *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism and the Genocide in Rwanda*. Princeton UP, 2001.

MANOEL, Ana Carolina Nolasco Milheiro, et Evandro Camargos Teixeira. « Escolaridade feminina e mercado de trabalho informal brasileiro: uma análise segundo a raça ». *Pesquisa e Planejamento Econômico*, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2024, p. 143-144. Disponible sur : https://dx.doi.org/10.38116/ppe54n2art5. Consulté le 16 septembre 2026.

MARTINS, Katiane Régis Pereira. « BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência ». [Compte rendu]. *Cadernos da Fucamp*, vol. 16, no 25, 2017, p. 96-98. Disponible sur : https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/927?utm. Consulté le 16 septembre 2026.

MELO, Alfredo Cesar. « O texto e o pacto: estratégias discursivas em Casa-Grande & Senzala para pactuar a democracia racial ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 77, décembre 2020, p. 108-125. Disponible sur : https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i77p108-125. Consulté le 16 septembre 2026.

MESSAY, Marda. "Migration and Diasporic Identity in Scholastique Mukasonga's *Un si beau diplôme!*" *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, vol. 49, no. 1, 2025. Disponible sur : https://doi.org/10.4148/2334-4415.2275 . Consulté le 4 juin 2026.

MINISTERE de l'Europe et des Affaires étrangères. « Présentation du Rwanda ». *France Diplomatie*. Disponible sur : https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/information-par-pays/rwanda/presentation-du-rwanda. Consulté le 4 juin 2026.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO DA BAHIA (MNU Bahia). « História ». Disponible sur : https://mnubahia.com.br/historia/. Consulté le 16 septembre 2026.

MORRISON, Toni. *Beloved*, New York, Alfred A. Knopf, 1987.

MUKASONGA, Scholastique. « Biographie de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise ». Site officiel de Scholastique Mukasonga. Disponible sur : https://scholastiquemukasonga.net/fr/bio/. Consulté le 16 septembre 2026.

MULLANEY, William. « *Escrevivência* as a Theory of Diasporic Narrative Heritage ». *Latin American Research Review*, vol. 60, no 1, 2025, p. 36-54. Cambridge University Press, Disponible sur: https://doi.org/10.1017/lar.2024.57 . Consulté le 4 juin 2026.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5e éd. rév. et augm., Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019. Collection *Cultura Negra e Identidades*.

NARAYAN, Anjana. « Matrilineal Society ». *Encyclopaedia Britannica*, 2018, https://www.britannica.com/topic/matrilineal-society. Consulté le 4 juin 2026.

NARRARES – GRUPO DE PESQUISA NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA. Universidade Federal do Pará (UFPA). Disponible sur : https://narrares.wordpress.com/. Consulté le 16 septembre 2026.

NASCIMENTO, Bruno Duarte. « Construindo posições na literatura brasileira contemporânea: a trajetória de Conceição Evaristo ». *Enfoques*, Edição Especial XIX Jornada Discente do PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019. Disponible sur: https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/23922. Consulté le 16 septembre 2026.

NATIONS UNIES. « The Justice and Reconciliation Process in Rwanda ». Outreach Programme on the 1994 Genocide against the Tutsi in Rwanda and the United Nations, Département de l'information, mars 2014. Disponible sur : https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/backgrounders.shtml. Consulté le 16 septembre 2026.

NIEMEYER, Ana Maria de. « Favela: "iguais e desiguais" ». *Revista de Antropologia*, vol. 22, 1979, p. 113-131. Disponible sur : https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1979.110808. Consulté le 16 septembre 2026.

PEREIRA, Edilson. « Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião ». *Horizontes Antropológicos*, 2023. Disponible sur : http://journals.openedition.org/horizontes/8581. Consulté le 16 septembre 2026.

PIRES, Francisco Quinteiro. « A sabedoria do equilíbrio, por mestre Bechara ». Academia Brasileira de Letras, 2008, article initialement publié dans *O Estado de S. Paulo* le 6 avril 2008. Disponible sur : https://www.academia.org.br/noticias/sabedoria-do-equilibrio-por-mestre-bechara. Consulté le 16 septembre 2026.

PRÊMIO JABUTI. Site officiel. Disponible sur : https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/. Consulté le 16 septembre 2026.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo, Pólen Livros, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *La place de la parole noire*. Traduit du portugais par Paula Anacaona, Anacaona, 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Daniel. « Entretien avec Conceição Evaristo ». *Sociopoétiques*, 2019, https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=901. Consulté le 4 juin 2026.

SABÓIA, Gabriel. « Relembre declarações com ofensas às mulheres feitas pelo presidente e a família Bolsonaro ». *O Globo*, 8 mars 2022. Disponible sur : https://oglobo.globo.com/politica/relembre-declaracoes-com-ofensas-as-mulheres-feitas-pelo-presidente-a-familia-bolsonaro-25423642. Consulté le 16 septembre 2026.

SANTANA, Aderivaldo Ramos de, Carlos da Silva Jr., Lucilene Reginaldo et Roquinaldo Ferreira. « Repensando o tráfico transatlântico de africanos escravizados na era da ilegalidade ». *Afro-Ásia*, no 65, 2022, p. 14. Disponible sur : https://doi.org/10.9771/aa.v0i65.48737. Consulté le 16 septembre 2026.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930*. Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

SENKEVICS, Adriano Souza, et Ursula Mattioli Mello. « O perfil discente das universidades federais mudou pós-Lei de Cotas? ». *Cadernos de Pesquisa*, vol. 49, no 172, 2019, p. 192. Disponible sur : https://doi.org/10.1590/198053145980. Consulté le 16 septembre 2026.

SERPA, Verônica. « PEC das Empregadas Domésticas completa 13 anos com avanços e limitações, avalia historiadora ». *Alma Preta Jornalismo*, 29 avril 2026. Disponible sur : https://almapreta.com.br/sessao/politica/pec-empregadas-domesticas-efeitos/. Consulté le 16 septembre 2026.

SIMONET-TENANT, Françoise. « Écritures de soi ». Dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*. Paris, Honoré Champion, 2017.

SOUZA, Alessandra Correa de. « As escritas de si e escritas sobre o outro: Carolina Maria de Jesus e as diversas possibilidades de leituras ». *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 2, no 35, avril 2023, p. 140-165. Disponible sur : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9208334. Consulté le 4 juin 2026.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Les subalternes peuvent-elles parler ? » Dans *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 25-82.

TEIXEIRA, Diana do Carmo, Tamires Guimarães do Nascimento, et Thaisa Silva Martins. « Mulheres negras e *escrevivência* em Conceição Evaristo ». *Lutas Sociais*, vol. 27, no 51, 2023, p. 191-201. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). DOI : 10.23925/ls.v27i51.69833. Disponible sur : https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/69833. Consulté le 4 juin 2026.

TEIXEIRA, Samya. *Entre les mots, le silence : écrire pour soi, écrire pour les siens dans La Femme aux pieds nus de Scholastique Mukasonga*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português-Francês), Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), 2025. Disponible sur : https://repositorio.unifap.br/handle/123456789/2042. Consulté le 16 septembre 2026.

VERGÈS, Françoise. *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*. Paris, Albin Michel, 2021.