



**Fabula / Les Colloques**

**Littérature et relations : l'hypothèse d'une «  
littérature relationnelle »**

---

# Écrire la terre, réécrire l'histoire : Carolina Maria de Jesus et Clarice Lispector

Writing the land, rewriting history:  
Carolina Maria de Jesus and Clarice Lispector

**Mariana Patrício Fernandes**

---



## **Pour citer cet article**

Mariana Patrício Fernandes, « Écrire la terre, réécrire l'histoire : Carolina Maria de Jesus et Clarice Lispector », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et sciences sociales : histoire. Littérature et relations : l'hypothèse d'une « littérature relationnelle » », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document14197.php>, article mis en ligne le 27 Mars 2026, consulté le 21 Avril 2026

---

# Écrire la terre, réécrire l'histoire : Carolina Maria de Jesus et Clarice Lispector

Writing the land, rewriting history: Carolina Maria de Jesus  
and Clarice Lispector

**Mariana Patrício Fernandes**

---

*Traduction : Flora Réhault.*

Je commencerai par une épigraphe de Carolina Maria de Jesus dans son ouvrage *Casa de alvenaria* (1961) (*Ma vraie maison*, [1961] 1964) :

Les *favelados*<sup>1</sup> sont des colons. Ils se sont fait spolier leurs terres par les patrons et ont abandonné la campagne. La vie dans la grande ville est dure, et n'est confortable et décente que pour ceux qui ont un bon travail. Les autres n'arrivent pas à suivre le rythme de la vie actuelle. Et parce qu'elle coûte cher, ils sont obligés de fouiller dans les poubelles et parmi les restes du marché.

Ça ne sert à rien de parler de la faim à une personne qui ne la connaît pas.

J'ai écrit mes journaux sans penser à la publicité. La réalité c'est que je rentrais à la maison et je n'avais rien à manger. La révolte intérieure qui naissait en moi me faisait écrire. J'avais l'impression de raconter mes déboires à quelqu'un. Et c'est ainsi qu'est né *Quarto de despejo*.

J'ai appelé la favela de depósito parce qu'en 1948, quand Prestes Maia a commencé le projet d'urbanisation de la ville de São Paulo, les pauvres qui habitaient dans les sous-sols ont été jetés à la rue et livrés à leur sort.<sup>2</sup> (Jesus, 1961, p. 181. Notre traduction.)

Cette conversation, qui a reçu le beau titre d'*Orality, escrivência : peut-on réécrire l'histoire ?*, a lieu dans le cadre du colloque *Littérature et relation, de l'appropriation aux nouvelles divisions*. Je voudrais commencer cet essai en demandant la permission aux écrivaines Conceição Evaristo et Leda Maria Martins d'utiliser leurs

---

<sup>1</sup> Habitants des *favelas* dans les grandes villes du Brésil.

<sup>2</sup> « [...] *Os favelados são os colonos. Por serem expoliados pelos patrões, abandonaram o campo. Encontram dificuldades na cidade, que só oferece conforto e decência aos que têm bons empregos. Eles não podem acompanhar a vida atualmente. Devido ao custo de vida, são obrigados a recorrer ao lixo ou aos restos de feira. Não adianta falar de fome com quem não passa fome. Quando escrevi o meu diário, não foi visando publicidade. É que eu chegava em casa, não tinha o que comer. Ficava revoltada interiormente e escrevia. Tinha a impressão de que estava contando as minhas mágoas a alguém. E assim surgiu o "Quarto de Despejo". Classifiquei a favela de quarto de despejo porque, em 1948, quando o Dr. Prestes Maia começou a urbanizar a cidade de São Paulo, os pobres que habitavam os porões foram atirados ao relento. »*

concepts pour tisser ma réflexion. Je remercie les organisateurs d'avoir choisi ces notions, *l'oralitura* de Martins et *l'escrevivência* d'Evaristo, pour introduire l'épineuse question « Peut-on réécrire l'histoire ? ». Cette orientation précieuse permet de délimiter le terrain, le territoire dans lequel va se déployer ce débat sur la réécriture de l'histoire. En partant de ces autrices et d'autres encore qui m'accompagnent toujours, j'arrive d'emblée à une hypothèse initiale, qui fera l'objet de ma démonstration : il ne peut y avoir de réécriture de l'histoire sans démarcation des terres et sans réforme agraire. Au cours des deux dernières années, je me suis intéressée à comment des textes traditionnellement assimilés à une « écriture de soi » ou du « moi » peuvent être aussi pensés comme des « écritures de l'espace ». On y percevrait en effet l'effort employé pour créer des spatialités, qui sont comme de nouvelles possibilités d'existence. Chacune à leur manière, ces écritures mettent en lumière l'histoire du projet colonisateur et ses violents efforts de séparation. La division cruelle et profondément inégale de la terre et de tous les espaces partagés vise à rendre impossible toute relation, comme l'analysaient déjà Fanon, Mbembe ; et au Brésil, Lélia Gonzalez, Antônio Bispo, entre autres. Parler de la création de spatialités, c'est avant tout parler de « Relation », selon la notion théorisée par Édouard Glissant. De ce fait, la problématique de la terre ne comprend ici pas seulement la question de la propriété, mais concerne la vie sous toutes ses formes. Deux modes opératoires s'opposent : d'un côté, la production abstraite de contours territoriaux, à la manière de la cartographie coloniale ; de l'autre, la démarcation de territoires pensés comme des espaces de cohabitation. La différence réside dans la perception de l'influence des frontières sur le vivre ensemble, qui lui-même ne se limite pas aux humains mais inclut tous les êtres vivants.

La relation entre écriture, production de spatialité et lutte pour la terre au Brésil a attiré mon attention ces dernières années, lorsque j'ai commencé à percevoir comment l'espace se présente comme un protagoniste, par exemple dans les journaux et la prose de Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Maura Lopes Cançado. Ces écrivaines ont surtout publié dans les années 1950 et 1960, période où le débat autour de la réforme agraire s'intensifiait au Brésil, en particulier sous l'action des Ligues paysannes.

Le dépotoir, la « vraie maison », la chambre de bonne, l'hospice, les rues de São Paulo et Rio de Janeiro, les *latifúndios*<sup>3</sup> et les petites propriétés... dans les écrits, ces endroits ne sont pas de simples lieux de l'action, des espaces dans lesquels se promènent les personnages, ils imposent leur présence dans une relation extrêmement tendue avec les protagonistes. Pour ces derniers, habiter ces espaces est impossible, et ils semblent constamment être sur le point d'être expulsés ou aspirés vers un ailleurs. « La ville est une chauve-souris qui nous suce le sang [A

---

<sup>3</sup> Grandes propriétés rurales agricoles qui font l'objet des luttes pour la terre au Brésil.

*cidade é um morcego que chupa nosso sangue*<sup>4</sup> » ([1960] 1963 ; 1960, p. 180), écrit Carolina Maria de Jesus dans *Quarto de despejo (Le Dépotoir)*, son journal dont chaque page œuvre à dénaturiser les portraits cristallisés de la pauvreté. Dans ce genre de représentations, si habituelles dans la littérature brésilienne de l'époque, la faim empêche de parler et surtout de rêver. Chez Carolina Maria de Jesus, la narration de l'espace est en quelque sorte la narration du corps traversant l'espace, celui des différents moments de la journée. La faim, le prix des aliments, les vers dans le ventre de sa fille, la dispute entre les voisins, la beauté du ciel, tous ces thèmes se succèdent sans qu'il n'y ait de hiérarchisation entre eux ou la création d'une image figée. Les *latifúndios* existentiels qui encerclent l'expérience brésilienne se retrouvent dépossédés de leur violence. Le désir d'écrire est intimement lié au désir de la terre. Avant de poursuivre cette réflexion autour de Carolina Maria de Jesus, j'aimerais présenter ici brièvement les façons dont les concepts d'*oralitura* chez Leda Maria Martins et d'*escrevivência* chez Evaristo nous aident à penser la relation entre écriture/espace et réécriture de l'histoire.

Née à Rio de Janeiro en 1955, Leda Maria Martins est actuellement professeure à l'Université fédérale de Minas Gerais. Elle mène depuis les années 1990 une recherche portée sur la relation entre les temporalités, le corps et l'écriture dans les philosophies africaines et diasporiques. À partir de l'observation des gestes dans les performances et les rituels, l'autrice réfléchit au lien étroit qui existe entre la parole et le corps. L'*oralitura* invite à penser comment se produit dans le corps la courbe de la temporalité, qui porte en soi, de façon non linéaire et spiralaire, le passé, le présent et le futur. Comme l'autrice l'explique dans le livre *Performances do tempo espiralar (Performances du temps spiralaire)*, au sujet des *oralituras* :

Le geste sculpte, dans l'espace, une esquisse de la mémoire. Non pas les traits mnémoniques d'une copie spéculaire de la réalité objective, mais la mémoire dans toute sa poignance de temps en mouvement.<sup>5</sup> (Martins, 2021, p. 86. Notre traduction.)

Avec l'*oralitura*, la mémoire peut s'esquiver des pièges du projet colonial, profondément lié à l'écriture et à la construction d'un discours officiel, en évitant ainsi l'effacement. L'*oralitura* imprègne le répertoire des chants et musiques de la culture noire, dans lesquels la gestuelle et la musicalité ont autant d'importance que ce qui est dit.

Les syncopes de la musique et les déhanchements de la danse sont les armes qui permettent de dribler les efforts d'effacement et de mise sous silence du projet colonial. J'arrive alors à une première idée : pour réécrire l'histoire, nous devons

---

<sup>4</sup> Notre traduction.

<sup>5</sup> « O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. »

percevoir comment nos corps et nos relations l'incorporent. Comment danse-t-on cette histoire qui nous habite ? Et quelles sont les chorégraphies possibles et impossibles ?

Avant d'arriver au concept d'*escrevivência* de Conceição Evaristo, j'aborderai la relation entre l'histoire et le corps en m'appuyant sur une autre autrice brésilienne, Lélia Gonzalez.

Née en 1935, dans la ville de Belo Horizonte, Gonzalez est docteure en anthropologie sociale et professeure à l'Université pontificale (PUC) de Rio de Janeiro dans les années 1980. Elle est aussi l'une des fondatrices du Mouvement noir unifié en 1978, lorsque le régime dictatorial instauré en 1964 commençait enfin à donner les premiers signes de son effondrement. En 1981, Lélia présente son texte *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (Racisme et sexisme dans la culture brésilienne) au congrès de l'Anpocs (Association nationale d'études de troisième cycle en sciences sociales). Elle y analyse la formation de la pensée sociale brésilienne à partir de deux éléments constitutifs : le souvenir refoulé des formes violentes de ségrégations sociales des Blancs, Noirs et Indigènes, et la minimisation de l'importance de l'africanité dans la culture brésilienne. La démocratie raciale, qui défend que le racisme est un problème du passé, est fondée sur ces deux processus. La persistance de toute forme de violence dans le présent, qu'elle soit matérielle ou symbolique, est niée. Or, dans un État et une société racistes, ce refoulement a pour effet de produire un clivage entre le discours officiel et le vécu des victimes de la violence. C'est ce clivage qui est à la base de ce que Lélia Gonzalez appelle la « névrose culturelle brésilienne », et qui génère une quasi-dissociation entre ce que le corps dit et ce qu'il ressent. En ce sens, il y a une corrélation profonde avec la distinction établie par la psychanalyse entre la conscience et la mémoire. Voici ce qu'écrit Gonzalez :

La conscience renvoie à un lieu d'ignorance, de dissimulation, d'aliénation, d'oubli et même de savoir. C'est par elle que le discours idéologique se manifeste. La mémoire, quant à elle, est le non-savoir qui se sait, *un lieu d'inscriptions qui restituent une histoire qui n'a pas été écrite, le lieu de l'émergence de la vérité, de cette vérité qui se structure comme une fiction [...]*.<sup>6</sup> (González, 2020, p. 78. Notre traduction ; nous soulignons.)

Il semble pertinent, dans le contexte brésilien, de penser la fiction comme la structure d'où émerge la vérité. Rappelons que Lélia Gonzalez écrivait à la fin de la dictature, moment où le discours officiel redoublait d'efforts pour mettre sous

---

<sup>6</sup> « Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. »

silence la population, ce qui n'a jamais réellement cessé. Pour pouvoir penser la fiction, l'*oralitura* et les *escrevivências*, comme nous le ferons plus loin, nous devons nous détacher d'une idée fondamentale de la pensée occidentale. En effet, nous ne pouvons pas séparer la parole de la voix, du corps pulsant où courent les veines, les rythmes, les mémoires qui dépassent le domaine des signifiants. En voulant réécrire l'histoire, ce que nous cherchons, en réalité, n'est-ce pas à l'actualiser dans nos corps ? Il s'agit alors de comprendre comment les récits plus ou moins officiels comme ceux de Carolina Maria de Jesus produisent et font circuler en nous des affects ; de quelles façons nos corps, ainsi, investissent et se relationnent entre eux. Et les corps, pour exister, pour se relationner, n'ont-ils pas besoin de s'ancrer dans le sol ? Et inversement, n'est-ce pas justement par la relation qu'ils parviennent à s'y ancrer ? Dans cette perspective, réécrire l'histoire serait défaire la dissociation pointée du doigt par Gonzalez entre la conscience et la mémoire, la parole et le mot, l'écriture et la terre.

Qu'est-ce que, de fait, qu'un espace de coexistence ? Quels sont les espaces de coexistence qui existent actuellement dans la société brésilienne ? L'université en fait-elle partie ? S'agit-il d'un vrai espace d'échanges de savoirs où chacun sent qu'il a ses pieds bien ancrés au sol pour avancer, et surtout, que l'on valorise et donne de l'importance à sa présence ? Réécrire l'histoire, n'est-ce pas forcer l'entrée de ces espaces ? N'est-ce pas précisément ce qu'a fait Carolina Maria de Jesus ?

Revenons à Lélia Gonzalez. Penser la fiction comme réécriture de la mémoire et espace d'émergence de la vérité est une façon de faire face aux douleurs de l'oubli et des mises sous silence du passé. L'autrice propose une distinction entre une fiction vouée à fissurer les images totalitaires et une autre qui contribue à la construction de mythes renforçant ces images, par la censure et l'effacement. En pensant à l'horreur des dernières années au Brésil, il y a eu une forte corrélation entre le négationnisme historique et le négationnisme scientifique. Il suffit de penser à l'infâme ex-président qui affirme dans l'émission télévisée *Roda Viva* que l'esclavage n'est pas son problème car il n'a lui-même jamais eu d'esclave. Par ailleurs, penser la fiction comme espace d'émergence de la vérité c'est aussi s'opposer aux discours moralisateurs qui ne valorisent qu'un certain didactisme guindé et qui prétendent réimplanter le *logos* comme seul médiateur des relations. À ce titre, tout ce qui s'en éloignerait relèverait de l'aliénation. Rappelons ici l'importance que Lélia Gonzalez, comme d'autres penseurs et fondateurs du Mouvement noir unifié, a accordé aux écoles de samba, en allant jusqu'à intégrer l'école du Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, créé en 1975 par le compositeur Candeia.

C'est cette fiction profondément liée au corps et à l'oralité qui guide aussi le concept d'*escrevivência* créé par l'écrivaine Conceição Evaristo. Née à Belo Horizonte en 1946,

dix ans après Lélia Gonzalez, elle a reçu de nombreuses distinctions pour ces romans, recueils de contes et de poésies. Elle possède une maîtrise en littérature brésilienne par la PUC-Rio et un doctorat par l'Université fédérale Fluminense (UFF). Le concept d'*escrevivência* part du vécu des femmes noires, de la relation entre la mémoire et leur corps, leur énonciation individuelle étant irrémédiablement entrelacée à une expérience collective. L'*escrevivência* bouscule le langage et l'histoire officielle en s'esquivant de ses pièges. Comme l'affirme Conceição Evaristo à plusieurs reprises, cette écriture n'a pas vocation à bercer le sommeil des enfants de la *casa-grande*<sup>7</sup>, mais au contraire, à les extirper de leurs rêves d'injustice.

L'écrivaine se remémore sa première lecture du *Quarto de despejo* :

À la fin des années 60, quand le journal de Maria Carolina de Jesus, publié en 58, a soudainement refait surface, il a provoqué la commotion des lecteurs des classes aisées du Brésil. Quant à nous, nous étions comme les personnages des récits de l'autrice. Comme les rues de São Paulo pour Carolina Maria de Jesus, nous connaissions dans celles de Belo Horizonte l'odeur et le goût des déchets ; mais aussi, le plaisir que seuls les restes des riches peuvent procurer. Notre quotidien était dépourvu du minimum, et ce que d'autres avaient en excès, en profitant très souvent de la misère d'autrui, revenait entre nos mains de façon humiliante. Des restes.

En lisant le *Quarto de despejo* de Carolina, ma mère s'est tant identifiée qu'elle a elle aussi écrit un journal, des années plus tard. Je garde précieusement ces écrits qui me serviront pour une recherche future visant à démontrer que la *favelada* du Canindé a créé une tradition littéraire. Une autre *favelada* de Belo Horizonte a suivi le chemin d'une écriture inaugurée par Carolina et a aussi écrit, sous la forme d'un journal, la misère du quotidien qu'elle affrontait.<sup>8</sup> (Evaristo, 2023. Notre traduction.)

Dans plusieurs articles et entretiens, Conceição Evaristo, qui fait partie de la commission responsable de la réédition des ouvrages de Carolina Maria de Jesus, souligne les modes d'appropriation et de réinvention de la langue à l'œuvre chez celle-ci. La décision a été prise de publier les nouvelles éditions dans la graphie originelle de l'autrice, au lieu de modifier des supposées « erreurs » de portugais. La graphie a donc été considérée comme une partie intégrante du projet esthétique, déjà présent dans les brouillons qui alimentent ses journaux, romans, mémoires et

---

<sup>7</sup> Résidence des seigneurs dans les propriétés rurales du Brésil colonial.

<sup>8</sup> « [...] no final da década de 60, quando o diário de Maria Carolina de Jesus, lançado em 58, rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora. Como Carolina Maria de Jesus, nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes de coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhantemente para as nossas mãos. Restos. Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a *favelada* do Canindé criou uma tradição literária. Outra *favelada* de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela. »

poèmes. La décision éditoriale a suscité des débats animés dans les médias et sur les réseaux sociaux. Le fait est que depuis sa première publication en 1960, l'œuvre de Carolina Maria de Jesus constitue un défi pour une critique littéraire habituée à associer littérature et maîtrise de la langue. Mon postulat est que l'écriture de Carolina Maria de Jesus est une écriture de la désappropriation et de la répartition, dans laquelle l'espace littéraire, tout comme le *latifúndio*, doit souffrir une réforme agraire. Une écriture sans domaine : partagée.

Carolina Maria de Jesus est née le 14 mars 1914 dans la ville de Sacramento, dans le Minas Gerais. Sa première publication est *Quarto de despejo*, en 1960, sous la forme d'un journal. Sous l'axe vertical du temps et l'axe horizontal de l'espace, les pages du journal se déchirent en plusieurs directions. Des fils conducteurs lient un sujet à l'autre dans une mouvance constante, et des sujets de politique nationale sont associés aux problématiques du quotidien et de la maternité, et entrecoupés par des remarques sur la beauté du ciel. Cette couture de thèmes est constamment menacée par la faim comme point final. Néanmoins, c'est précisément en le dépassant que l'autrice défigure érotiquement le portrait statique de la misère qui est généralement fait de l'extérieur, générant ainsi du mouvement, parfois coûte que coûte.

Dans le journal, l'impossibilité de faire le portrait de la protagoniste se doit au mouvement rapide du corps qui se déplace dans la ville, et les thèmes s'alternent comme un kaléidoscope ou une écriture en zigzag.

20 NOVEMBRE

J'ai regardé le ciel. On dirait qu'il va pleuvoir. J'ai bu du café et j'ai balayé la baraque. J'ai vu les femmes regarder en direction du fleuve. Je suis allée voir ce que c'était. Je tenais des oignons que Juana m'a donnés parce que je lui ai offert des tomates. J'ai demandé aux femmes ce qu'il y avait dans la rivière.

C'est un enfant qui ne peut pas sortir de l'eau.

Je me suis dit : « Si c'est un enfant je traverserai le Tietê pour la retirer, et s'il faut nager j'entre dans l'eau. » J'ai couru vers la rivière. C'était un panier à fromage qui flottait. Je suis revenue et je me suis mise à écrire.<sup>9</sup> (Jesus, [1960] 1963, p. 163.)

Au moment de sa publication, *Quarto de despejo* connaît un immense succès auprès du public, et est vendu à des milliers d'exemplaires. Selon Cidinha da Silva, le succès foudroyant du livre se doit, en partie, au « contexte socio-politique du Brésil de 1960, à un moment de grande ébullition culturelle et politique, couronné par la

---

<sup>9</sup> « 20 de novembro... Olhei o céu. Parece que vamos ter chuva. Levantei, tomei café e fui varrer o barraco. Vi as mulheres olhando na direção do rio. Fui ver o que era. Eu estava com umas cebolas que a Juana do Binidito deu-me porque eu dei-lhe uns tomates. Mandei a Vera guardar os tomates e fui perguntar as mulheres o que havia no rio. É uma criança que não pode sair do rio. Fui ver. Pensei: se for criança eu vou atravessar o Tietê para retirá-la e se for preciso nadar eu entro na água. Corri para ver o que era. Era um jaca de queijo que flutuava. Voltei e fui escrever. » (Jesus, 1960, p. 121.)

curiosité (souvent morbide) de vouloir connaître des détails de la vie d'une *favelada*<sup>10</sup> » (Silva, 2021).

Juste après *Quarto de despejo*, en 1961, Carolina Maria de Jesus publie *Casa de alvenaria*, ouvrage où elle raconte sa vie au sein de l'élite culturelle et politique brésilienne, avec une vision très critique. « Ça ne sert à rien de parler de la faim à une personne qui ne la connaît pas », conclut-elle dans un passage de son deuxième journal.

Dans les premières éditions de ces deux livres, on ressent une tension claire entre l'éditeur, le reporter Audálio Dantas, et l'autrice au niveau des attentes placées sur son écriture. Cette tension peut déconcerter le lecteur. Dans les mots d'Audálio Dantas, la surprise provoquée par la lecture des journaux de Carolina Maria de Jesus réside dans le fait que : « Pas même l'écrivain transfigurateur pourrait tirer tant de beauté triste de toute cette misère. Pas même le reporter de l'exactitude pourrait broser un tel portrait dans la sécheresse de l'écriture. » Ni la littérature ni le journalisme. À quel domaine de la littérature ces écrits appartiennent-ils ?

Dans *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. O quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus* (Travail, pauvreté et travail intellectuel. Le dépotoir de Carolina Maria de Jesus) de 1983, Carlos Vogt attirait l'attention au sentiment d'étrangeté produit par la lecture de l'ouvrage du fait d'une sorte de décollement entre le texte et la réalité :

Ce que le document nous offre à voir sur la pauvreté de la favela enclenche une opération extrinsèque de distanciation qui produit, à partir du livre, une espèce de double complémentaire et antagonique de la réalité qu'il dépeint. D'un côté, l'autrice appartient au monde qu'elle décrit, et elle partage les thèmes de la faim et de la privation avec le milieu social où elle vit. De l'autre, elle transforme l'expérience réelle de la misère dans l'expérience linguistique du journal, et finit par se distinguer d'elle-même. Elle présente ainsi l'écriture comme une forme d'expérimentation sociale nouvelle qui lui donne l'espoir de se libérer de l'étau économique de la survie qui enferme sa vie dans le train-train de l'argent-chose [...]. Ainsi, le journal de Carolina opère un collage de la réalité qu'il mimétise, tout en constituant une vengeance par rapport à celle-ci.<sup>11</sup> (Vogt, 1983, p. 208. Notre traduction.)

---

<sup>10</sup> « [...] contexto sócio-político do Brasil de 1960, no qual havia grande ebulição cultural e política, coroada pela curiosidade (mórbida, em muitos casos) em conhecer detalhes da vida de uma favelada ». (Notre traduction.)

<sup>11</sup> « O que o documento nos oferece sobre a pobreza da favela tem um expediente extrínseco de distanciamento que produz no livro uma espécie de duplo complementar e antagonico da realidade que ele retrata. De um lado, a autora pertence ao mundo que narra e cujo conteúdo de fome e privação compartilha com o meio social em que vive. Do outro, transforma a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro coisa [...]. Assim o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela. »

Dans *Casa de alvenaria*, les tensions avec Dantas transparaissent dès la préface qu'il écrit, ainsi que dans les pages où Carolina décrit son désir de devenir chanteuse de samba. Dantas justifie son manque de soutien envers elle dans la préface du livre : « [I]maginez que les personnes à la radio utilisent l'image de Carolina pour faire des représentations ridicules dans les auditorios [...].<sup>12</sup> » (Jesus, 1961, p. 4.) Dans le journal, l'autrice écrit : « [L]e reporter m'a dit que l'écrivain ne peut pas chanter, que les métiers sont cloisonnés — un chanteur, c'est un chanteur, un écrivain, c'est un écrivain. Moi, je veux aller à la radio [...].<sup>13</sup> » (p. 31.) L'incompréhension du reporter face à son désir de chanter n'est qu'un exemple, et la liste d'obstacles rencontrés par Carolina dans sa relation avec l'élite intellectuelle du pays est longue. En chantant, elle n'assouvirait pas la curiosité morbide dont parle Cidinha da Silva. En analysant le désintéret engendré par *Casa de alvenaria*, de la part du même public qui avait consommé si avidement *Quarto de despejo*, les chercheurs José Carlos Meihy et Roberto Levine écrivent :

En vérité, un conflit l'opposait au monde éditorial, qui, quant à lui, se calque sur la manière d'agir de toute la société. On attendait qu'elle se conforme en suivant une « progression linéaire » dans les clous usuels de la célébrité. Elle ne s'est jamais pliée à ces injonctions et n'a d'ailleurs jamais demandé à être défendue ; elle était trop indépendante pour cela.<sup>14</sup> (Meihy et Levine, 1994, p. 46. Notre traduction.)

Ce conflit, cette relation impossible qui se manifeste dans la réception des œuvres de Carolina Maria de Jesus, s'inscrit dans le même contexte que le défilé des chars d'assaut dans les rues, le 1<sup>er</sup> avril 1964. La première mesure a été de couper tous les ponts possibles entre paysans, syndicalistes, les premières victimes de la torture et la petite bourgeoisie intellectuelle. L'impossibilité de la relation est aussi omniprésente chez les personnages des contes et romans de Clarice Lispector de cette période.

Dans *Amor*, publié dans *Laços de Família (Liens de famille, 1989)* en 1960, le personnage d'Ana a son destin de femme au foyer brièvement bouleversé lorsqu'elle aperçoit un aveugle dans la rue :

La pitié la suffoquait, elle respirait lourdement. Même les choses qui existaient avant l'événement étaient maintenant en garde, elles avaient un air plus hostile, périssable... Le monde était redevenu un malaise. Des années et des années s'écroulaient, des jaunes dégoûlaient. Expulsée de ses propres jours, il lui

---

<sup>12</sup> « [...] já imaginaram o pessoal da rádio usando a figura de Carolina para exibições ridículas nos auditórios ? » (Notre traduction.)

<sup>13</sup> « [...] o repórter disse-me que escritor não pode cantar. Que as profissões são divididas—cantor é cantor, escritor é escritor. Eu queria ir para a rádio. » (Notre traduction.)

<sup>14</sup> « Em verdade estabeleceu-se um conflito entre ela e o mundo editorial, que por sua vez reproduzia a maneira de agir de toda a sociedade, que esperava um "progresso linear" do seu enquadramento nos padrões de quem atinge a fama. Ela nunca se ajustou a essas propostas e aliás também nunca pediu para ser defendida; era bastante independente para tanto. »

semblait que les passants chancelaient, qu'ils ne se maintenaient que par un très précaire équilibre à la surface de l'obscurité — et pour l'instant le manque de sens les laissait si libres qu'ils ne savaient où aller.<sup>15</sup> ». (Lispector, [1960] 2022, p. 26.) (Lispector, [1960] 1978, p. 29.)

Dans *A paixão segundo G.H.* (*La Passion selon G.H.*, 1978), la protagoniste sent que la stabilité de son image de soi est menacée lorsqu'elle tombe sur un dessin sur le mur de la chambre de bonne de son élégant appartement.

Cette chambre était à l'opposé de ce que j'avais créé chez moi, à l'opposé de la douce beauté qui avait résulté de mon talent pour arranger les choses, de mon talent pour la vie, de ma sereine ironie, de mon ironie douce et affranchie : elle était une violence faite de guillemets, ces guillemets qui faisaient de moi une citation de moi-même. Cette chambre était le portrait d'un estomac vide.<sup>16</sup> (Lispector, [1964] 1989, p. 47.)

Entre 1960 et 1966, les œuvres de Lispector et Jesus ont été reçues de façons différentes par la critique et le public. Cependant, la réception des journaux de Jesus et des romans et contes de Lispector entretiennent des similarités. Celles-ci tiennent à un mélange d'étrangeté et de fascination quant à la manière dont ces ouvrages associent littérature et vie, et littérature et écriture à la première personne. Des témoignages sur des expériences de lecture des trois autrices suggèrent qu'il y a quelque chose en elles qui extrapole le domaine du littéraire et remet en question sa présupposée autonomie.

Chez Lispector, tout comme chez Carolina Maria de Jesus, la possibilité de la rencontre échoue toujours. Mais peut-être est-ce la mise en scène de cet échec qui donne la place à l'émergence de la vérité comme fiction dont parlait Lélia Gonzalez, la fissure qui permet d'entrevoir un espace de coexistence dans le dissensus. Selon Roberto Schwarz, les rêves de conciliation du populisme de gauche ont été détruits dans la nuit du 31 mars 1964. Paradoxalement, cela a donné naissance à un art chaque fois plus poussé à gauche, avec la faiblesse toute particulière de ne s'adresser qu'à un groupe réduit d'étudiants de la petite bourgeoisie. Il y aurait dans les manifestations artistiques de ces années-là, selon l'auteur, un accord complet entre la scène et le public. Hors de la scène, cependant, les écritures supposément intimes des femmes qui publient à cette époque rompent continuellement avec l'unicité des applaudissements. Dans ces écrits, les espaces partagés ne sont pas

---

<sup>15</sup> « A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão—e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir

<sup>16</sup> « O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. » (Lispector, 1964.)

des espaces d'accord. Au contraire, c'est précisément dans ceux-ci que le conflit peut émerger, là où le sol est partagé, tout comme le ciel. Ce n'est pas la compréhension qui est nécessaire, mais l'acceptation de tout ce qui ne peut être compris, mais qui malgré cela doit exister. N'est-ce pas précisément cela que nous apporte le chant de Carolina ?

## BIBLIOGRAPHIE

---

Evaristo Conceição, « Conceição Evaristo por Conceição Evaristo », Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras, Belo Horizonte, 2009.

Glissant Édouard, *Poética da relação* (1990), trad. Eduardo Jorge et Marcela Vieira, Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2021.

González Lélia, « Racismo e sexismo na cultura brasileira », dans Flavia Rios et Marcia Lima (dir.), *Pour un Féminisme afro-latino-américain : essais, interventions, dialogues*, Rio de Janeiro, Zahar, 2020, p. 75-94.

Jesus Carolina Maria (de), *Le Dépotoir* (1960), trad. Violante do Canto, Paris, Stock, 1963.

Jesus Carolina Maria (de), *Casa de alvenaria*, São Paulo, Francisco Alves, 1961.

Jesus Carolina Maria (de), *Quarto de despejo*, São Paulo, Francisco Alves, 1960.

Lispector Clarice, *Laços de família* (1960), Rio de Janeiro, Rocco, 2022.

Lispector Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.

Lispector Clarice, *La Passion selon G.H.* (1964), trad. Jacques et Teresa Thiériot, Paris, Éditions des femmes, 1989.

Lispector Clarice, *Liens de famille* (1960), trad. Jacques et Teresa Thiériot, Paris, Éditions des femmes, 1978.

Martins Leda Maria, *Performances do tempo espiralar : poéticas du corps-tela*, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2021.

Meihy José Carlos et Levine Robert, *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.

Schwarz Roberto, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Silva Cidinha da, « Festa para o nascimento de Carolina de Jesus e Abdias Nascimento », *Revista Quatro Cinco Um*, n° 48, août 2021, p. 22-23.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Mariana Patrício Fernandes

[Voir ses autres contributions](#)

Universidade Federal do Rio de Janeiro — [marianapatricio@letras.ufrj.br](mailto:marianapatricio@letras.ufrj.br)

Courriel : [marianapatricio@letras.ufrj.br](mailto:marianapatricio@letras.ufrj.br)