

La littérature des femmes au Brésil Pour une vraie révolution

Lucia Helena Vianna

Numéro 76, automne 1999

La littérature brésilienne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19360ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vianna, L. H. (1999). La littérature des femmes au Brésil : pour une vraie révolution. *Nuit blanche*, (76), 48–53.

La littérature des femmes Pour une vraie révolution

Il n'y a de grand et révolutionnaire que le mineur.
Gilles Deleuze et Félix Guattari

Par

Lucia Helena Vianna*

L'histoire des femmes en Occident montre que leurs revendications de visibilité ont toujours passé par le bouleversement des règles sociales et se sont appuyées sur des formes d'agencement étrangères à la tradition dominante. Cette constatation générale s'étend à plusieurs domaines : ainsi peut-on observer dans le Brésil d'aujourd'hui une génération de femmes qui interviennent de manière décisive dans la redéfinition des *canons* littéraires. Faisant du récit une pratique subversive, elles ont brisé les formes, reconstruit le contenu en fonction des « lignes de fuite du langage », élément fondamental de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont défini comme « littérature mineure », littérature faite par une minorité dans la langue de la majorité. Ce qui marque les œuvres de fiction de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Sônia Coutinho, Lya Luft, Zulmira Tavares et Marilene Felinto, c'est précisément qu'elles constituent une littérature révolutionnaire au sein de la littérature établie, illustrant une manière d'être au monde et une position à l'égard de l'écriture qu'on peut qualifier de tierce.

A

u Brésil, comme dans les autres pays d'Amérique latine, les transformations sociales, en ce qui a trait à la condition féminine, se sont développées très lentement. Même si on peut noter au milieu du XIX^e siècle la présence de femmes dans la presse et en littérature (Nisia Floresta, Maria Firmina dos Reis), force est de constater que leurs œuvres de fiction manquaient de régularité et de continuité. C'est

seulement au cours des premières décennies du XX^e siècle qu'avec Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) s'installe un vrai *processus* de continuité. Rachel de Queiróz, auteure de *O quinze* (*Le quinze*, 1930), est l'une de celles qui contribuent le plus à ouvrir les portes des éditeurs aux écrivaines. Mais, dans l'histoire de l'écriture des femmes au Brésil, c'est la montée de Clarice Lispector qui constitue l'événement le plus significatif. Clarice Lispector pratique un nouveau type de discours au sein duquel se fonde un lieu singulier, un *locus* discursif d'où la femme peut dorénavant parler et que j'appellerai le *lieu de l'Auteure*. Tout en misant sur la dissolution des genres

mmes au Brésil olution

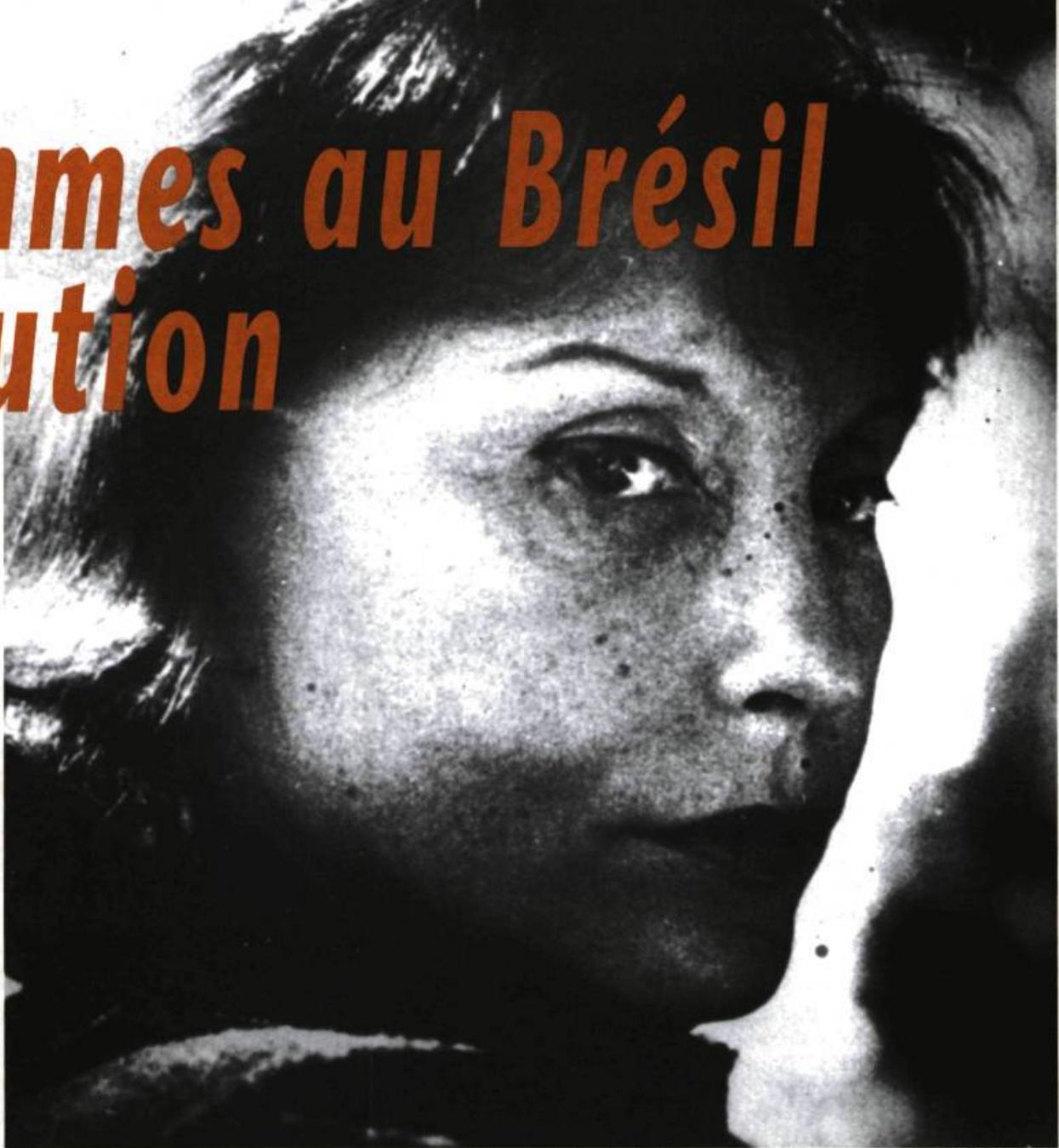


Photo cédée par l'éditeur Suhrkamp Verlag (Frankfurt/Allemagne).

Clarice Lispector

dans le domaine de la fiction (romans/fictions/pulsations), elle introduit une autre façon de voir les choses et de travailler le discours qui consacre l'existence d'une réalité perçue de biais, « regardée par un trait oblique », qu'on doit ajouter aux tracés, aux coupes droites et parallèles dont la tradition littéraire hégémonique prétendait qu'elles étaient les seules possibles. Le discours de Clarice Lispector est d'une telle importance qu'il provoque le partage des eaux et s'y situe, exerçant une influence décisive sur les générations à venir.

Les écrivaines d'après 1960 et le roman de formation

C'est surtout à partir des années 60-70 que certaines écrivaines viennent se joindre aux Clarice Lispector, Rachel de Queiróz et Lygia Fagundes Telles. Signalons Hilda Hilst (*Qadós*, 1977), Nélida Piñon (*O guia-mapa de Gabriel Arcanjo/La carte-guide de Gabriel Arcanjo*, 1961), Sônia Coutinho (*Uma certa felicidade/Une certaine félicité*, 1976). Dans la décennie suivante, ce sera

le tour de Lya Luft (*As parceiras/Les partenaires*, 1980), de Zulmira Tavares (*O japonês de olhos redondos/Le Japonais aux yeux ronds*, 1982) et de Marilene Felinto (*As mulheres do Tijucopapo/Les femmes du Tijucopapo*, 1982). Ce groupe se constitue selon des critères esthétiques et culturels très clairs : qualité esthétique, production soutenue, personnalité littéraire affirmée, reconnaissance de la critique et pénétration des centres culturels, chaque membre assumant pleinement le métier d'écrivaine.

Ce qui rapproche ces auteures, c'est une recherche d'identité dans le récit à la première personne. Protagonistes et narratrices sont des femmes qui refont les chemins de leur construction comme sujets selon le paradigme du *bildungsroman*, roman d'apprentissage ou de formation, paradigme qu'évoquent des études sur les romans d'écrivaines d'autres pays de l'Amérique latine. Il est facile de comprendre que l'intérêt des écrivaines pour ce genre narratif vient de la nécessité qu'elles ressentent de rendre visible ce qu'a de dramatique l'opération qui consiste à construire son identité sociale, démarche qui exige l'engagement du sujet dans le choix d'un langage

particulier. Cela se traduit plus largement par un engagement dans le monde et se constitue en véritable fondement énonciateur d'une culture.

Dans *O bildungsroman feminino : quatro exemplos brasileiros*¹, Cristina Ferreira Pinto a étudié les auteures brésiliennes qui ont écrit des livres d'apprentissage pendant la première moitié du siècle : Lucia Miguel Pereira (*Amanhecer/L'aurore*, 1938), Rachel de Queiróz (*As três Marias/Les trois Marie*, 1938), Lygia Fagundes Telles (*Ciranda de pedra/Cercle en pierre*, 1954) et Clarice Lispector (*Perto do coração selvagem/Près du cœur sauvage*, 1943). Tout en établissant une symétrie entre les genres masculin et féminin, elle montre que, même si l'on reconnaît dans les romans des femmes certains aspects appartenant au modèle masculin traditionnel, s'y manifestent par contre des différences significatives. Contrairement aux protagonistes masculins, qui cherchent à cerner dans leur formation une philosophie ou une vocation, les femmes y sont en quête de la réalisation et de l'affirmation du moi en termes personnels. Mais il est encore plus intéressant de signaler les différences entre les romans écrits par des femmes dans les années 30 et les romans qui suivirent. Ces différences tiennent surtout au fait que les protagonistes, chez Clarice Lispector et Lygia Fagundes Telles par



Nélda Piñon

exemple, dépassent leur conflit avec la mère et, s'écartant du modèle maternel, réalisent ce que la mère n'a pas réussi à accomplir. Un des thèmes récurrents de ces livres est celui du voyage en mer, sorte d'indice d'une renaissance et de la progression des personnages vers l'auto-réalisation. Dans *L'aurore* et *Les trois Marie*, les femmes ne réussiront pas à réaliser leur projet de libération. Le voyage se présente alors comme un voyage vers le néant, dans le premier cas, comme un retour à la maison paternelle, une sorte de régression psychologique, dans le deuxième.

Les écrivaines d'après 1960 vont toutefois aborder la narration dite éducative de façon nouvelle, la soumettant aux processus formels de discussion sur la subjectivité dans le contexte des diverses implications culturelles du monde contemporain. Même Clarice Lispector, dont toute l'œuvre constitue une interminable recherche subjective, va retourner au roman de formation avec *Un apprentissage ou le Livre des plaisirs*². Elle y parle de l'odyssée de Lóri (Loreley) pour construire sa condition de femme-sujet, envisagée maintenant à travers la relation avec l'autre masculin, Ulisse, le professeur de philosophie dont le rôle essentiel est de permettre à la femme de se placer face à son désir. La conclusion de ce livre, encore aujourd'hui mal comprise par la critique, et particulièrement par les féministes intransigeantes, se présente comme une affirmation du mariage. Il n'y a que Clarice Lispector pour oser dire qu'au bout de si longues et si dures batailles, les femmes peuvent de plein droit réaliser le désir que la plupart d'entre elles ont partout et depuis toujours manifesté : se marier avec l'homme aimé et avoir des enfants. Ironie ou contradiction ? Ou tout simplement la compréhension de ce qui se passe dans le

domaine du désir chez les femmes, qu'il est bien difficile d'encadrer dans les moules de l'homogénéité.

Hilda Hilst et le discours de résistance au marché

L'envers de ce livre inimaginable dans l'œuvre de Hilda Hilst au moment de sa parution est *O caderno rosa de Lóri Lamby* (*Le cahier rose de Lóri Lamby*)³, version de l'apprentissage féminin expliqué cette fois à partir des expériences sexuelles d'une petite fille de huit ans qui s'appelle elle aussi Lóri. Hilda Hilst est déjà une poète consacrée pour son lyrisme érudit et raffiné quand elle imprime ce violent détour au parcours de son œuvre. En fait, *Le cahier rose de Lóri Lamby* précède une trilogie de textes érotiques burlesques à laquelle appartiennent *Contos d'Escárnio*⁴, *Diário de um sedutor* (*Journal d'un séducteur*, 1991) et *Bufólicas* (*Bucofoliques*, 1992), à propos duquel l'auteure affirme que « si grotesque qu'il soit, il ne doit pas être reconnu comme pornographique, mais comme un livre politique ».

Dans *Le cahier rose*, la petite Lóri rédige un journal dans lequel elle décrit ses expériences sexuelles. Le nom *Lamby* rappelle en portugais le verbe *lamber* (« lécher »), ce qui indique d'emblée la polysémie du mot *langue* qui préside le discours érotique de la fillette en évoquant non seulement la jouissance du corps, mais aussi celle du langage. La petite Lóri raconte ses rendez-vous avec des hommes, pris avec la complicité de ses parents qui, pour obtenir de l'argent (ce que la profession d'écrivain n'apporte pas à son père), commercialisent le sexe de la charmante fillette. L'ambiguïté des limites entre l'innocence et la perversion peut évoquer les interprétations intertextuelles du conte du Chaperon rouge, perçu dans le cadre des règles du capitalisme avancé. Le récit de Lóri pourrait nous paraître répugnant s'il n'y avait tant d'ironie et d'humour dans sa description de l'apprentissage qu'elle fait des plaisirs du corps : « Aujourd'hui, j'ai eu une journée merveilleuse et différente. Il m'est venu un homme si beau qui a beaucoup bavardé avec maman et papa. J'ai écouté derrière la porte du bureau et il a dit qu'il avait besoin d'un décor, d'un véritable décor, et a demandé s'il pouvait m'emmener à la plage, qu'il avait besoin d'un décor santé [...] alors je pense que je vais à la plage avec ce garçon. Puis, je n'ai entendu que des bribes, que le sexe est quelque chose de simple, alors je trouve que le sexe doit être vraiment cela, lécher, car lécher est vraiment très simple. »

Le récit pornographique de Hilda Hilst est l'appropriation critique de l'aspect de productivité intensive du discours sur la sexualité dans la société moderne. L'éducation sentimentale de Lóri est alors traduite selon la perspective du pouvoir phallique d'un système économique qui propage les images et les fantasmes de la femme-objet perçue comme poupée sexuelle. Ce sont les lois du marché qui déterminent l'éthique et la morale. Dans les livres de sa trilogie pornographique, ces « deliciosas bandalheiras » (« délicieuses cochonneries »), selon les termes de l'auteure elle-même, Hilda Hilst fait du discours sexuel une stratégie de langage où l'obscène est utilisé pour déconstruire le discours phallogocentrique. Le récit du père, un écrivain qui est en train d'écrire un livre selon les exigences de l'éditeur, s'interpose d'ailleurs dans le récit de Lóri. La polysémie du mot *langue* travaille la double face du texte, c'est-à-dire la manifeste-journal érotique de Lóri et la référence à la question de l'écriture et de l'écrivain dans la société capitaliste : « Tu sais que je

confonds les langues ? Je ne sais plus si la langue de Juca a agi avant ou après celle de l'âne du rêve. Est-ce que c'est celle-là la langue travaillée dont papa parle quand il dit qu'il a tant travaillé la langue ? »

La fille commence à inventer son discours dans les intervalles des textes érotiques écrits par le père écrivain, comme s'il s'agissait d'une métaphorisation spéculaire de l'histoire de la littérature des femmes où la femme écrivaine se libère de l'héritage qu'elle a reçu de la tradition masculine. La fiction de Hilda Hilst est par excellence critique. Elle traduit un degré supérieur de conscience politique face aux relations complexes qui constituent l'agencement du Système de l'art par rapport au Système économique, dans la mesure où le second soumet le premier selon l'évaluation qu'il fait des préférences du public-consommateur.

Le roman postcolonial de Marilene Felinto

Une version postcoloniale du roman de formation centré sur la femme, voilà ce que nous trouvons dans *As mulheres do Tijuco* (*Les femmes du Tijuco*)⁵, de Marilene Felinto. On peut qualifier ainsi ce roman dans la mesure où l'on désigne comme postcolonialistes les discours qui visent à remplacer les positions pré-établies de dépendance et de soumission par leur contraire, l'autonomie de l'individu ou *self-détermination* selon M. H. Valdés. Dans le roman de Marilene Felinto, le récit est présenté par la narratrice, Rísia, comme une lettre qu'elle voudrait envoyer à sa mère, se proposant de l'écrire dans une langue étrangère, l'anglais, pour qu'elle soit « plus mondiale ». Le thème du voyage s'inscrit non seulement comme un moyen de consolider sa maturité devant les exigences de la société, mais aussi comme le mouvement même de la narration. Le discours du personnage se déploie sur le chemin de retour aux origines, au Tijuco, dérivé du mot *tijuco*, qui en portugais signifie « boue », « marais », mais qui renvoie aussi, historiquement, à l'« arraial », petit village où un groupe de femmes de Recife ont, au XVII^e siècle, lutté toutes seules contre les envahisseurs hollandais, les ont vaincus et expulsés. C'est après avoir quitté São Paulo où elle était allée vivre avec sa famille en 1969, avoir laissé ses parents et ses frères parce qu'elle ne pouvait plus les supporter, que Rísia, en route sur la « BR-116 » qui relie le sud et le Nordeste du Brésil, commence à écrire. Ce déplacement spatio-temporel va être l'occasion de mettre en scène les contradictions qui caractérisent la société et la culture multiraciale brésilienne.

Dans le Nordeste, Recife est la ville du soleil et des belles plages de l'enfance pauvre de Rísia, là où elle a appris à sentir dans sa peau le poids des différences et la douleur des pertes. Elle était métisse (de grand-mère noire et de grand-père indien), laide, maigrichonne et souffrant d'ascaridiose, elle était protestante dans une communauté à majorité catholique, et démunie. Elle a pris conscience des différences sociales en se comparant à la blonde Libânia, dont le père avait une auto. C'est à Recife que Rísia a vécu la différence entre l'homme et la femme à travers la trahison du père qui les frappait, sa mère et elle. Elle a connu la haine et le désir de tuer. Tuer le père qu'elle hait, elle ne peut même pas s'y résoudre parce qu'elle l'aime malgré tout. Autour de Rísia, on rejetait la faute sur la mère puisque c'est toujours la femme qui est fautive, ce que Rísia ne peut plus accepter. Elle cherche à maîtriser sa volonté pour devenir ce qu'elle

a choisi de devenir. En suivant la BR, on arrive à São Paulo, la mégapole qui attire vers elle les *retirantes* nordestins, comme on dit au Brésil, ces personnages d'une diaspora toujours renouvelée, ces exilés qui vont gonfler la grande ville, considérés avec mépris par les gens du Sud qui les traitent de *paus-de-arara*. L'avenue Paulista, la Wall Street brésilienne avec ses tours énormes, est un labyrinthe aux multiples entrées et sorties, où se trouvent les vraies possibilités d'ascension sociale selon le modèle capitaliste. Rísia y devient femme, ayant appris à aimer les lumières de la nuit, les cinémas, les théâtres, les cafés, Higienópolis, le faubourg des intellectuels et des bourgeois. Elle est l'envers de Macabéa, la fille nordestine créée par Clarice Lispector dans *L'heure de l'étoile*. C'est pour et contre les macchabées de la société brésilienne que Rísia vocifèrera avec violence, fomentant une fantastique révolution au sein des femmes amazones du Tijuco. Ces Indiennes guerrières que les colonisateurs ont trouvées en Amérique du Sud apparaissent ici comme les figures de la réappropriation de la tradition légendaire travaillant à la Révolution entreprise par les femmes au nom de la justice sociale. Dans sa préface, la philosophe Marilena Chauí souligne qu'il s'agit d'un livre biblique qui inverse le Psaume 91. Ainsi la lettre que Rísia veut écrire sonne comme un cri de révolte contre la soumission à tout pouvoir supérieur qui opprime les autres. Le voyage traditionnel, thème des livres de formation des femmes, devient la marche révolutionnaire d'une armée dans laquelle Rísia s'engage : « Quand le clairon sonnera quatre-vingt-onze fois, je vais descendre en guérillera avec la bande, je vais envahir la BR qui relie Tijuco et l'avenue Paulista dans la São Paulo des pommes du paradis et je partirai à la recherche d'un peu de lumière, de quelques lampes de l'avenue Paulista [...]. Nous allons planter notre drapeau. Nous allons à la recherche de la justice des lumières et, au cas où il y aurait destruction, c'est parce que nous sommes venues des régions qui sont ainsi, agrestes, âpres, sans aucune docilité, sans baisers, et sans étreintes, où le peu de nourriture se perd au fond des Calebasses et les ventres se gonflent de lombrics, et de soif, maman, d'insolation sur le chemin de l'école, d'ignorance de la propre volonté. »

Les exilés de Lya Luft

L'exil est la question dominante dans la fiction de Lya Luft. Elle y apparaît de différentes façons, spécialement comme conséquence des relations d'un individu avec une famille patriarcale en dissolution. L'espace ici privilégié n'est plus celui de la ville, mais celui de la maison, de la maison de l'enfance (*As parceiras/Les partenaires*, 1980 ; *Reunião de família/Réunion de famille*, 1982), vers laquelle la protagoniste de *Oexílio (L'exil)*⁶ retourne dans un moment limite de son existence. Elle se met alors à faire l'inventaire de ce qui reste du passé lointain, associé à ce que la mémoire fait se dérouler devant elle et qui reproduit l'expérience oppressive de l'enfance. Cette expérience est vécue dans une famille morcelée, qui comprend d'étranges personnages, des fous, des nains,

Dessin de Chico Canuso, en 1991.



Lya Luft

des autistes, vivant à la frontière de la santé et de la maladie, ségrégués dans un grenier ou dans une chambre toujours fermée. Dans *L'exil*, qui porte bien son titre, la protagoniste abandonne son mari et son petit-fils pour se retrouver dans la Maison Rouge avec « toute une race d'exilés » : un gnome, un frère suicidaire, un couple de femmes homosexuelles, une vieille qui attend la mort, enfin une troupe d'errants. La famille représentée dans les romans de Lya Luft est la famille bourgeoise, déchirée entre deux cultures : d'un côté, l'héritage germanique des grands-mères (Catarina von Sassen dans *Les partenaires* ; Ursula Wolf dans *L'exil*) ; de l'autre, la présence brésilienne dont témoignent les yeux noirs de la mère, qui s'appelle Maria das Graças, « dans une famille de Helgas et Heidis ». L'influence de l'origine germanique, conséquence de la présence dominante de colons allemands dans le sud du Brésil, est très fortement inscrite dans l'imaginaire gothique de l'auteure, qui se manifeste par l'atmosphère d'inquiétante étrangeté, le climat dépressif et mélancolique de ses livres.

Les romans de Lya Luft parlent de l'exil de l'individu soumis aux traumatismes de l'éducation reçue dans la famille patriarcale et de l'absence physique et affective de la mère. L'impossibilité de trouver dans l'image de la mère le point d'ancrage de l'identification primaire prédestine la femme à la solitude, à l'incapacité de vivre des relations réussies, avec les hommes, avec la famille, ou avec les enfants. Ne lui reste que le sentiment d'une mutilation, le sentiment d'être elle-même une exilée dans l'existence cherchant son image dans les différents miroirs de l'identification qui lui renvoient le reflet des difformités et des aberrations d'une troupe d'exilés, le Grand Cirque des horreurs : « Des reflets de reflets de reflets : voilà ce que nous sommes. » Ne pouvant retrouver ses liens de sustentation ni dans sa famille légitime, ni dans ses relations amoureuses avec des hommes, ni dans la maternité, il ne lui reste qu'à chercher ou à inventer de nouveaux modèles de relations, peut-être l'amour entre femmes, thème présent dans les différents livres. Cependant, même si le lesbianisme se présente comme une possibilité amoureuse, la protagoniste ne le comprend pas encore très bien : « Qu'est-ce que ces relations ? [...] Pourquoi n'aiment-elles pas les hommes ? [...] Pourquoi ne se marient-elles pas et n'ont-elles pas d'enfants ? » Le déchirement de choisir entre les vieux modèles et les possibilités alternatives n'est pas tout à fait accepté et provoque un morcellement du monde intérieur, frappé d'effroi, comme l'évoque l'expérience de la présentation d'un film d'horreur en classe d'anatomie rappelée dans le roman : « Pendant ma jeunesse, j'ai eu l'expérience de ma ' femme partagée '. Les cours d'anatomie à la faculté : une boucherie de gens. Un aide borgne et boiteux, sorti d'un film d'horreur, apportait dans ses seaux sales des morceaux humains qu'il jetait sur les tables de marbre. Quelquefois, nous avions un cadavre complet : dans peu de temps, ce n'étaient que des restes.

« Un jour, dans un grand bocal, une tête de femme. Coupée au-dessus des épaules, elle plongeait dans le formol, se reposait dans cet aquarium macabre, tranquillement. Elle a dû être jeune, et forte. Le visage large, les cheveux lisses d'une indienne coupés à la hauteur du menton, les sourcils épais.

« On l'avait sciée au milieu, verticalement : et quand on l'a rassemblée, les morceaux ne casaient plus exactement, de sorte qu'ils sont restés un peu désalignés. Étrange compote de fruits, en même temps qu'harmonieuse et dégingandée. Les yeux fermés, l'expression

douce, faisaient imaginer que, malgré ce désordre, la tête dormait, c'est tout. »

Cette simulation macabre, à la Frankenstein, nous fait également songer au *cyborg* présenté par Donna Haraway, cette créature « past-gender world [...] a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction⁷ ». La reconstitution anatomique reste tout de même une allégorie à partir de laquelle on cherche à reconstruire le système mythologique et les significations qui structurent aujourd'hui notre imagination à propos du corps social de la femme, pareillement coupé et remonté dans une figuration effrayante qui correspondrait aux changements culturels radicaux qu'elle vient de subir, son corps se présentant comme la carte où se dessinent les traits d'un pouvoir qui la dépasse.

Les femmes dans un monde en mutation – Sônia Coutinho

La redéfinition de la femme dans une société en mutation est le leitmotiv des multiples stratégies mises en œuvre dans les romans de Sônia Coutinho. Le grand thème de cette œuvre est « le destin d'une génération de femmes, qui ont vécu le hiatus difficile entre l'éducation qu'elles avaient reçue pendant l'enfance et la réalité connue après ». Les changements culturels dans la ville aussi bien que la redéfinition du rôle des femmes ont eu lieu simultanément, se reflétant de part et d'autre, liés indissociablement et soumis à l'action des mouvements transformateurs de la société d'aujourd'hui (*Atire em Sofia/Tire sur Sophie*⁸). Ce n'est plus de l'apprentissage d'une jeune fille dans une expérience de socialisation que l'on traite ici, mais du processus de connaissance d'une femme de 40 ans, divorcée, exerçant une profession intellectuelle (journaliste, écrivaine) dans une ville cosmopolite, et qui porte sa solitude à travers les *metropolis* du monde, un espace déterritorialisé dont les frontières sont perméables et qui peut s'appeler Salvador, Rio de Janeiro, New York ou Paris. La mise en abîme touche ici au paroxysme dans un réseau complexe de références, une vraie forêt de symboles. Sofia les appelle ainsi : « Theatrum catoptricum : ... duplications, multiplications, illusions d'optique, une autre dimension de laquelle il me paraît parfois que je n'émergerai jamais, je serai condamnée à rester de l'autre côté du miroir, perdue dans des profonds labyrinthes de moi-même, de ma folie, peut-être. »

Ce réseau ne sépare plus ni écriture, ni corps, ni ville. Empruntée à Artaud, l'épigraphe du roman de Sônia Coutinho parle d'un temps d'assassins, alors que le jeu de la fiction mettra en mouvement des pièces comme le crime, le mystère, l'énigme, la disparition d'une femme, des manuscrits et même l'écriture. La mise en abîme du récit nous montre Ciro, le narrateur-personnage rédigeant un journal dans lequel il cherche la solution de la disparition inexplicable d'une Alice, avec qui il avait eu une relation amoureuse. En même temps, il se présente comme le lecteur d'un manuscrit trouvé, écrit par Alice. Les voix narratives alternent et, à quelques reprises, se confondent, signalant des dédoublements du sujet. Le livre d'Alice raconte son histoire, celle d'une femme qui vient d'assassiner un amant, meurtre qui redouble l'expérience refoulée d'un autre assassinat : pendant son adolescence, elle a tué un oncle avec qui elle avait une relation incestueuse. Le Chaperon rouge apparaît de



Photo : Eduardo Simões

Lygia Fagundes Telles

nouveau dans ce livre. Il est cette fois rattaché aux histoires d'Alice Liddell (*De l'autre côté du miroir* et *Alice au pays des merveilles*), de Lewis Carroll, et forme l'intertexte dans lequel sont réinscrites les problématiques contemporaines de la femme et de la narration. Ce « temps des assassins » renvoie aux événements du récit pour les déborder, pour les inscrire dans le schème de l'assassinat des frontières et, surtout, de la disparition du sujet pensé monolithiquement.

On peut reconnaître dans l'œuvre de Sônia Coutinho le point extrême auquel est arrivé le récit de formation écrit par les femmes, à la suite des transformations qu'elles ont subies au cours des dernières décennies. Sônia Coutinho nous présente le sentiment contemporain le plus aigu d'un sujet – masculin et féminin – soumis à sa condition déterritorialisée, perdu dans un réseau de symboles, déraciné, solitaire, la mémoire « visitée par tant d'images, tant de références : fantômes-fantaisies qui sortent du miroir pour nous effrayer ». Dans cette mémoire hétérogène, il cherche encore un point d'ancrage. **NS**

* Professeure de littérature brésilienne à l'Université fédérale Fluminense (Rio de Janeiro), membre du Conseil d'État des Droits de la femme (CEDIM) et chercheuse du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique (CNPq) du Brésil.

Révision : Michel Peterson et Vera Lucia dos Reis.

1. *O Bildungsroman feminino : quatro exemplos brasileiros*, par Cristina Ferreira Pinto, Perspectiva, São Paulo, 1990.

2. *Un apprentissage ou le Livre des plaisirs*, par Clarice Lispector, trad. française par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1992.

3. *O caderno rosa de Lóri Lamby*, par Hilda Hilst, M. Ohno, São Paulo, 1990.

4. Traduit en français par Maryvonne Lapouge-Petorelli : *Les contes de dérision*, L'Arpenteur, Paris, 1990.

5. *As mulheres do Tijuco-papo*, par Marilene Felinto, Editora 34, São Paulo, 1980.

6. *O exílio*, par Lya Luft, Rocco, Rio de Janeiro, 1988.

7. *A manifest for Cyborgs*, par Donna Haraway.

8. *Atire em Sofia*, par Sônia Coutinho.

Clarice Lispector a publié : *Près du cœur sauvage*, trad. par Denise et Tereza Moutonnier, Plon/Julliard, 1954 et trad. par Regina Helena de Oliveira Machado, Des Femmes, 1982 ; *Le bâtisseur de ruines*, trad. par Violante do Canto, Gallimard, 1970 ; *La passion selon G. H.*, trad. par Claude Farny, Des Femmes, 1978 ; *Água viva*, trad. par Regina Helena de Oliveira Machado, Des Femmes, 1980 ; *L'heure de l'étoile*, trad. par Marguerite Wünscher, Des Femmes, 1985 ; *La belle et la bête/ Passion des corps*, trad. par Claude Farny, Des Femmes, 1984 ; *Où étais-tu pendant la nuit ?*, trad. par Geneviève Leibrich et Nicole Biros, Des Femmes, 1985 ; *Liens de famille : contes et nouvelles*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1989 ; *Le lustre*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1990 ; *La femme qui a tué les poissons*, trad. par Séverine Rosset et Lúcia Cherem, Ramsay, 1990 et Seuil, 1997 ; *La ville assiégée*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1991 ; *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1992 ; *Corps séparés*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1993 ; *La découverte du monde : 1967-1973*, trad. par Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1995.

Ouvrages de Claire Varin sur Clarice Lispector : *Clarice Lispector, Rencontres brésiliennes*, Trois, 1987 ; *Langue de feu* (essai sur Clarice Lispector), Trois, 1990.

Ouvrages de Néida Cuiñas Piñon traduits en français : *La maison de la passion*, trad. par Geneviève Leibrich, Stock, 1979 et Des Femmes, 1987 ; *La force du destin*, trad. par Geneviève Leibrich, Des Femmes, 1987 ; *La république des rêves*, trad. par Violante do Canto et Yves Coleman, Des Femmes, 1990 ; *Le temps des fruits*, trad. par Violante do Canto et Yves Coleman, Des Femmes, 1993.

Ouvrages de Rachel de Queiróz traduits en français : *L'année de la grande sécheresse*, trad. par Jane Lessa et Didier Voïta, Stock, 1986 ; *Dôra, Doralina*, trad. par Mario Carelli, Stock, 1980 ; *Jean Miguel*, trad. par Mario Carelli, Stock, 1984 ; *Maria Moura*, trad. par Cécile Tricoire, Métailié, 1995.

Ouvrages de Lygia Fagundes Telles traduits en français : *La structure de la bulle de savon*, trad. par Inês Oseki-Dépré, Alinéa, 1986, Presses Pocket, 1992 et *Le serpent à plumes*, 1999 ; *Un thé fort et trois tasses*, trad. par Maryvonne Lapouge-Petorelli, Alinéa, 1989 et *Le serpent à plumes*, 1995 ; *L'heure nue*, trad. par Maryvonne Lapouge-Petorelli, Alinéa, 1991 et *Le serpent à plumes*, 1996.

Ouvrage de Marilene Felinto traduit en français : *Les femmes de Tijuco-papo*, trad. par Selda Carvalho, éditions Eulina Carvalho, 1998.

Ouvrages de Hilda Hilst traduits en français : *Contes sarcastiques (fragments érotiques)*, trad. par Maryvonne Lapouge-Petorelli, L'Arpenteur (Gallimard), 1994 ; *L'obscène Madame D/Le chien*, trad. par Maryvonne Lapouge-Petorelli, Gallimard, 1997.