

Clarice Lispector : Débusquer l'intangible

Élène Cliche

Volume 12, numéro 1 (34), automne 1986

Québec-Amérique latine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200604ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200604ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cliche, É. (1986). Clarice Lispector : Débusquer l'intangible. *Voix et Images*, 12(1), 27–41. <https://doi.org/10.7202/200604ar>

Clarice Lispector: Débusquer l'intangible.

par Élène Cliche, Université du Québec à Montréal

*Eu trabalho com o inesperado**

Clarice Lispector

Lorsque l'on parle de littérature latino-américaine dans le monde, les femmes-écrivaines sont généralement ignorées, même si on les célèbre dans leur propre pays, ce qui est le cas par exemple d'Alfonsina Storni en Argentine. À l'étranger, sa poésie est éclipsée au profit des Borges, Cortázar ou Sábato. Quant à Clarice Lispector, reconnue aujourd'hui comme une des auteures les plus importantes de la littérature brésilienne, son œuvre demeure en marge (ce qui est une qualité en soi), écrasée par son antithèse, la production best-seller de Jorge Amado pour n'en citer qu'un. Celui-ci, certes, du Brésil, peut figurer allègrement une certaine sociologie des multiples traditions bahianaises, reposant sur des rapports machistes, sans toutefois les mettre en cause. Cependant, malgré la gloire, Amado n'est pas un maître du langage comme Guimarães Rosa par exemple, ou la magicienne Lispector, pour qui le mot est la matière première.

Le mythe

Cependant, l'œuvre de Clarice est de plus en plus diffusée (et appréciée) comme le confirment les traductions récentes aux États-Unis, en France, en Italie¹, en Allemagne, Espagne, Vénézuéla, Argentine. Au Québec, les textes de l'auteure brésilienne sont connus grâce aux Éditions des femmes (Paris) qui ont déjà publié au moins six titres, alors que Gallimard en publiait un également en 1970. Mais il existe un mythe Lispector, lié à la jeune fille «géniale» qui écrivait son premier roman incandescent à l'âge de dix-sept ans. Clarice voyait ceci se construire autour d'elle, surtout dans les années précédant sa mort en 1977; une histoire de «monstre sacré», une mystification qui l'accablait péniblement jusqu'à l'empêcher d'écrire. Soudainement très sollicitée (congrès, entrevues, invitations dans les universités), elle ressentait cela comme une invasion car même un petit succès, disait-elle, perturbait son «oreille interne». Question toujours actuelle: *Serait-ce que je suis à la mode? Et pourquoi les gens qui se plaignent de ne pas me comprendre, maintenant semblent me comprendre?*²

En France, le mythe s'est cristallisé plus tard, après la mort de Clarice (j'utilise à dessein le prénom car au Brésil, on utilise rarement le Nom-du-père), soit à partir de 1978, année de la publication de *la Passion selon G.H.*,

* *Je travaille avec l'inattendu, Um Sopro de Vida*, p. 14.

A paixão segundo GH (1964). Texte qui a eu un impact certain au Québec également. Engouement catalysé par la lecture passionnée qu'a fait Hélène Cixous dans **Vivre l'orange**. Lecture mobilisante de Clarice Lispector car elle n'est pas de l'ordre du dithyrambe facile. Cixous soulève davantage les forces actives et incongrues qui traversent le texte et parviennent à mettre en procès sa propre écriture. Homologie fortifiante, car la voix de Clarice venait de surcroît donner un appui exaltant à l'élaboration théorique amorcée par Hélène Cixous quelques années auparavant dans **la Jeune Née**, quant à l'articulation de l'économie libidinale féminine autour du corps-question levant l'interdit et brisant les limites du logocentrisme.

Cixous a métamorphosé la pomme de Clarice en orange, en se référant au roman **A Maçã no Escuro** (1961), la pomme dans l'obscurité, titre modifié hélas dans la traduction française en **le Bâtisseur de ruines**, Gallimard, 1970. Dans un geste de partage³ sans mystification, elle entre en télépathie avec le texte. D'ailleurs, la voix de Clarice souhaite l'empathie: *éprouve avec moi, toi qui me lis, qui m'aides à naître*⁴. Dans l'intertexte transculturel où le langage absorbe et transforme d'autres langages, il me semble que, dans la littérature québécoise, les écritures qui respirent davantage à proximité des abîmes lispectorien — c'est-à-dire là où le vide est plein dans la douleur ambivalente qui s'interroge et se penche sur l'indicible — sont celles de France Théoret et de Madeleine Gagnon⁵, bien qu'il soit possible bien sûr de translater des surfaces avec d'autres textes également. Il ne s'agit pas de faire ici une étude comparative, mais plutôt d'esquisser quelques rapprochements de manière non-systématique. Et ceci grâce à certains prélèvements dans les textes de Clarice, surtout ceux des années soixante-dix. Malheureusement, à cause des limites de cet article, plusieurs livres sont restés dans l'ombre.

La langue portugaise

Lispector est un nom unique au Brésil, de par son origine russe. Si l'on part de l'exclusivité du nom, on verra que dans le processus d'écriture, les forces tendent vers l'anonymat, vers l'abolition et la perte du nom⁶. C'est ce mouvement qui va nous intéresser, vers l'impersonnel «impessoal», vers la nudité de soi. Sans frontières, sans nom, sans pays, nous plongeons dans le cosmos, dans l'univers. Voilà, nous sommes loin du folklore.

Née en Ukraine le 10 décembre 1925, Clarice a deux mois lorsque ses parents émigrent au Brésil, à Récife au Nord-est. À prendre racine dans cette terre nouvelle, ce qui va s'apprendre, s'affirmer et se raffiner de plus en plus, c'est la langue portugaise. C'est ce rapport intime et inouï à la langue, à la coulée de ses syllabes qui va caractériser le travail littéraire de Clarice, devenu «langage de vie». Aussi, un plaisir évident à raconter des histoires, dès l'enfance, elle écrivait des nouvelles. Bien que plus tard, elle parlera anglais, français et espagnol, elle déclare: *Je pense et sens en portugais, et seulement cette langue pénible et terrible me satisfera*⁷. Bien sûr, les traductions altèrent considérablement cette matière brute⁸.

Or, dans le flux de la langue où se canalise le désir, les mots sont évalués pulsionnellement, porteurs d'affects positifs ou négatifs. Par exemple, le si-

gnifiant «topázio» est un propulseur d'extase, éminemment positif, et son énergie transforme le sujet au plus profond de son rêve. Et ici, penser c'est *rêver des mots*; de plus, *dans chaque mot pulse un cœur*⁹. Le mot «topázio» circule, entre autres, dans les textes des quatre dernières années de la vie de Clarice, soit dans a) *Água viva* b) *Um Sopro de Vida* c) *A Hora da estrela*¹⁰. Dans ce dernier texte, le narrateur forme l'idiome «topázio de esplendor» pour rendre compte du fantasme qui sous-tend la quête de son existence. Cette expression permute également le titre d'un des livres de chroniques de Clarice, *Visão do esplendor* (1975). C'est dans la marque de cette atonie — vision de splendeur — (*l'habitable en dérive* chez R. Barthes) que se tient la jouissance qui renvoie ici à d'autres signes tels que «jardim molhado» (jardin mouillé), «poço» (puits) ou «caramanchão» (tonnelle) qui «humidifie» le sujet Ângela par exemple, en lui donnant une allégresse suave¹¹.

Au contraire, certains signifiants prennent une valeur négative. Le mot «beatitude» est détesté et rejeté au profit d'autres mots¹². Censuré et refoulé. Le travail du désir dans le jeu et le déplacement de la lettre titille constamment le sujet. Chez Lispector, l'écriture est une découverte renouvelée, un apprentissage, *la recherche du mot dans l'obscurité*¹³.

Circularité de l'œuvre

Le texte lispectorien n'a pas de début ni de fin, on y entre par le milieu, dans l'instant d'aujourd'hui, et après, le commencement peut apparaître. On est dans le processus désirant sans origine¹⁴. Ainsi peut-on faire émerger la soif profonde de Joana (personnage du premier roman de Clarice *Près du cœur sauvage*, 1944) qui la pousse à toujours s'inaugurer, à s'ébranler à la base, à s'ouvrir au monde et à la mort. Que ce soit dans le premier texte ou le dernier, on retrouve la marche infinie de Joana ou celle d'Ângela Pralini: *Do zero ao infinito vou caminhando sem parar*¹⁵.

On pourrait greffer ici «la Marche» d'elle dans *Nécessairement putain* de France Théoret, la marche légère de l'instance-elle-qui, dans la dérive emportée du texte, est sans cesse poussée et redéfinie dans l'ambivalence pulsionnelle: *Poreuse et dangereusement opaque aussi* (*La Marche*, p. 26). Comme Ângela Pralini de Lispector, ici, elle, bien que «superficielle» et «inessentielle», *s'offre gravement dans la certitude d'être mortelle à chaque pas* (p. 26). Comme chez Ângela, ce mouvement désirant ne s'arrête pas:

Elle est allant vers dont on ne connaîtra pas la destination, elle marche pour marcher, elle existe pour exister, elle informe sous chaque pression et prendrait racine partout et n'en prend aucune.

(F.T., *La Marche*, p. 24)

Cette instance mobile rejoint également le je-elle marchant dans la ville, du concret à la métaphore infinie dans *Nous parlerons comme on écrit* de la même auteure. Le texte s'ouvre avec la marche dans la mort et s'associe à une traversée de la mémoire. Mais enfin, celle qui se déplace, accède à la légèreté, *délestée de tout poids* comme l'autre elle dans *la Marche*. Elle a un but illusoire, retrouver l'amie étrangère, mais il n'y a pas de point d'arrivée,

l'objet est nié, le je ne cherche pas et se vide comme chez Lispector. Ce sont les phrases lapidaires de la fin du roman de F. Théoret, où le moi affirme sa clairvoyance tragique. *J'ai marché vers qui n'y serait pas le sachant. Or, c'est ainsi depuis le commencement (Nous parlerons comme on écrit, p. 174).* Cela s'inscrit au cœur de la ville comme dans ces pages de *Transit* où, avec une lucidité semblable, un je renaît du mouvement chaotique: *Et voici celle qui avance les mains libres, l'ombre arrachée. J'ai abandonné depuis longtemps des certitudes, je me reconnais à chaque geste (p. 37).* Dans cette nécessité de capter le flux de l'instant (*mais que um instante, quero o seu fluxo, Água viva, p. 16*), on peut opérer une filiation entre le je lispectorien fluide et ce je de (en) *Transit*: *Je capte le rythme vif qui m'alerte et me rend au jour. Ma main signe le mouvement (p. 35).*

La métaphore de l'infinie errance en action dans le discours de Joana ou d'Ângela chez Lispector croise aussi sur sa route le désir de la perte du sujet dans *Lueur* de Madeleine Gagnon: *Marcher toute seule à grands pas dans la nuit. Me souvenir exactement de tous les repères, du jour. Ne plus avoir peur de me perdre. Accepter que cette marche ne finira jamais. Quand elle sera terminée, je ne le saurai pas. Comprendre que dans ce non-savoir, je vis*¹⁶. Il y a ici, comme chez Clarice, l'espérance d'un voyage interminable même si la mort déchire le texte.

Ainsi, à l'image de la marche non-suspendue de Joana dans le premier roman de Lispector, ou de celle d'Ângela dans le dernier texte posthume, le corpus-corps de l'auteure est sans début ni fin, il se retourne et s'entortille sur lui-même. Mais cela, afin de **se surprendre** encore, et pour «s'envoyer en l'air», expression dont la connotation érotique peut évoquer la libération explosive de Miss Algrave à Londres dans *A via crucis do corpo*¹⁷. Les spasmes du je expriment ici un vibrant appel d'air dans la culture. Sur cette question, se référer aux méditations poético-philosophiques de Luce Irigaray dans *l'Oubli de l'air* (1983) et dans *Passions élémentaires* (1982) aux Éditions de Minuit. Et enfin, dans l'écriture de Clarice, l'infini spatial, le «it» n'a-t-il pas la couleur de l'air¹⁸?

Inventaire

L'œuvre s'étend entre les années quarante et quatre-vingt, GH est au milieu, le topaze est dans la multitude. Il faut mentionner que l'auteure a exercé son art créateur sous diverses formes (y compris la peinture), que les pratiques discursives sont variées. L'échelle de langage est vaste: ceci va de la réflexion philosophique la plus sérieuse et morbide (sur l'échec par exemple, «fracasso») au démantèlement le plus ludique¹⁹, du «gíria» (parler populaire brésilien) au plus précieux, du plus structuré (ex. *A Maçã no Escuro* ayant subi 8 versions) au plus informe d'*Água viva*, où le je s'écrit: *Je veux la désarticulation*²⁰. Chez Lispector, les extrêmes sont indissociables, les contraires coexistent comme dans l'inconscient. La contradiction est valorisée, le manichéisme est exécré. C'est le cri déjà lancé par la Joana au cœur sauvage, **je peux tout**.

Voici donc la liste d'une vingtaine de livres de Clarice. D'abord sept romans: **Perto do coração selvagem** (1944), écrit en 1942. **O Lustre** (1946), **A Cidade Sitiada** (1949). Avec ces trois romans en cinq ans, publiés entre l'âge de dix-neuf et vingt-quatre ans, l'auteure fait déjà une percée singulière dans les lettres brésiliennes. Suivront plus tard **A Maçã no Escuro** (1961), **A paixão segundo GH** (1964), **Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres** (1969), **A Hora da estrela** (1977).

Cependant, les contes constituent une grande partie de sa production. Ils sont plus connus, peut-être parce qu'ils sont plus accessibles et plus « lisibles » pour reprendre la distinction barthésienne entre lisible/scriptible. Il existe six recueils de contes, auxquels on peut ajouter quatre livres pour enfants (que je ne nommerai pas ici). Parmi les recueils de contes, « contos » qu'on pourrait traduire également par « nouvelles », les plus célèbres, qu'on considère comme des chefs-d'œuvre de la littérature brésilienne, sont **Laços de Família** (1960)²¹, **Legião estrangeira** (1964). Concernant ces deux recueils, il faut mentionner l'analyse structurale de Affonso Romano de Sant'Anna qui en étudie les niveaux syntagmatique et paradigmatique, la permanence de trois ou quatre fonctions, les motifs récurrents (ex. le miroir), l'intersubjectivité de A et B, tout en ne négligeant pas la subtilité de certains contes qui font exception²². Les autres recueils de contes sont **Felicidade clandestina** (1971), celui-ci incluant des textes déjà publiés dans **Legião estrangeira**; **Onde estivestes de noite** (1974) maintenant en traduction française, de même que **A via crucis do corpo** (1974) et le recueil posthume **A Bela e a fera** (1979), réunis dans un même livre aux Éditions des femmes: **la Belle et la Bête** suivi de **Passion des corps** (1984). On peut s'étonner, à juste titre, que la traduction ait transcodé l'expression « via crucis » (chemin de croix) en « passion ». Le recueil **la Belle et la Bête** contient des nouvelles de 1940-41, écrites à l'âge de 15 et 16 ans, de même que les deux dernières nouvelles de l'auteure (1977).

Deux livres figurent sous la rubrique « fiction », inclassables, comme l'est Clarice Lispector, parfaitement isolée dans la littérature brésilienne. Ces textes sont **Água viva** (1973) et **Um Sopro de vida**, (**Un souffle de vie**), portant en sous-titre le mot « pulsacões », pulsations, qui pourrait servir à définir le genre même du discours. Livre définitif, « écrit en agonie », commencé en 1974 et terminé en 1977, à la veille de la mort de l'auteure. Il sera publié l'année suivante, sous la responsabilité d'Olga Borelli. Il s'agit d'un dialogue intérieur, à la manière d'un monologue intérieur, entre un narrateur-écrivain — masculin comme dans **A Hora da estrela**, écrit durant la même période — et son double Ângela Pralini. Texte complexe et riche par ses effets de réverbération, baigné dans la mort-naissance. Il sera sûrement traduit en français dans l'avenir.

L'autre genre exploité par Clarice, c'est la pratique des « crônicas », simulacres de chroniques, pièces inusitées. Fragments d'un genre mixte, petites compositions mêlant des annotations autobiographiques, des pensées, anecdotes, questionnements, conversations rapportées, etc. Par exemple, les lecteurs/trices du **Jornal do Brasil** ont pu lire ces morceaux de texte, souvent insolites et fascinants (parfois par leur banalité assumée) tous les samedis de

1967 à 1973. Ces fragments sont maintenant réunis dans un livre posthume intitulé **A descoberta do mundo** (1984). L'auteure a beaucoup réfléchi sur cette pratique, dont le mode lui était inconfortable sous certains aspects, d'après l'horizon d'attente du récepteur. Elle oppose ce «faire léger» à la communication profonde qu'elle voulait avec elle-même et avec le lecteur dans ses livres²³. Ces chroniques mixtes sont riches de renseignements sur les sujets les plus variés, faisant état des répercussions des faits sur l'individu dans la subjectivité de l'acte d'énonciation. On y retrouve plusieurs réflexions sur l'écriture. Des phrases souvent d'une intimité troublante, pour être livrées en pâture au commun des mortels dans un quotidien. Elle a d'ailleurs l'impression de perdre quelque chose en se donnant à connaître. Par exemple, le 13 juillet 1968, parmi les informations politiques et économiques, les sports, etc., elle a eu le courage d'écrire cette phrase avec un titre, **Mon propre mystère: Sou tão misteriosa que não me entendo**²⁴. Le fragment tient dans cette seule ligne.

Il y a deux autres volumes de «crônicas» publiés antérieurement: **Para não esquecer** (réédité en 1979) et **Visão do esplendor** (cf. note 19). À cela, on pourrait ajouter la correspondance, dont une petite partie a été publiée²⁵.

Cet inventaire indique les chemins diversifiés, laborieux et exigeants poursuivis par Clarice. La nécessité de surmonter les obstacles pour écrire le conte «difficile» qu'est **O ovo e a galinha** (l'œuf et la poule), pour ne donner qu'un exemple. Transcender la peur («medo») qui se parle sans cesse, afin de générer de nouveaux horizons qui seront toujours repoussés plus loin. Ceci nous amène au processus du sujet en expansion, élastique et excessif: «me ultrapasso», j'outrepasse mes frontières, j'entre dans l'air dit Ângela, et l'air est mon espace²⁶.

La déconnexion («desconexão»)

Ângela ne se connaît pas, elle se meut dans la désunion et l'incohérence, il y a de la déconnexion en elle²⁷. Le sujet passe dans une autre logique, se désorganise avant de s'organiser. Ceci est une trajectoire spirituelle, une «via crucis» à travers sa propre violence, sorte de truculence extatique, où le réel est atteint à travers le rêve. On entend GH dire: *o sonho inelutável é a minha verdade*²⁸.

C'est sur ce terrain pulsionnel de l'insécurité vive, ce «marais bouillonnant», que je draine le flux des écritures de Madeleine Gagnon et de France Théoret, dans le borborygme qui dissout le sens. La métaphore du marécage est extrêmement prolifique par son étrangeté même, en écho avec l'énonciation d'Ângela: *Je suis un terrain marécageux. En moi naît la mousse mouillée couvrant les pierres glissantes. Marais avec ses miasmes suffocants intolérablement doux*²⁹. Le marécage, c'est aussi l'endroit où l'on a peur de s'aventurer ou de s'enfoncer, ça résiste, mais la pulsion de mort vous tire, le remous du fluide est puissant. Le je se dilue, dépossédé des codes et de la solidité: c'est celui du chapitre «la Boule verte» dans **Nous parlerons comme on écrit** de France Théoret. *Je glisse sans fin, je cale, me prends toute. (...) Je suis pleine de terre et de pierres. Voici tard venue celle qui passe dans la matière,*

*proche des sensations vives et garde en mémoire de si longues tiges tristes*³⁰. Excès de désir qui mine le sujet et ranime ses pulsions dévorantes. Collision (collusion) spectaculaire avec le verbe «comer-se» de Clarice, dans le texte de F. Théoret: *Se manger sur place, pulvérisée, branchée sur la désintégration cellulaire*³¹. Rapport à soi et au monde également, chez Clarice, manger la vie et être mangée par elle³². Avidité et angoisse de dévoration, on en retrouve des traces dans Lueur de Madeleine Gagnon: *Une meute de chiens voulait te dévorer si tu continuais d'écrire et tu avais très peur de tout cela, écrire et être dévorée*³³. L'avidité comme faim primordiale est en rapport avec le pré-oedipien et la mère archaïque selon la théorie psychanalytique de Mélanie Klein. J'ai déjà mis l'accent sur ce désir dans l'écriture de Marie-Claire Blais³⁴. De cet ébranlement émergent des espaces discontinus de sensations, des morceaux disconnectés, des ruines dirait Clarice, des *restes d'une démolition d'âme*³⁵.

au-dedans

Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro

(C.L.)³⁶

L'événement se passe à l'intérieur, dans le corps cénesthésique, «dentro de mim»³⁷. Le narrateur de *l'Heure de l'étoile* (*A Hora da estrela*) spécifie que sa vie la plus vraie est méconnaissable, indicible, *extrêmement intérieure*. Mais il va raconter une histoire *extérieure et explicite*, qui cependant contient des secrets. Un fantôme de Macabéa est mis à jour, être une étoile de cinéma, et avoir *cette chose exquise des lèvres de Marilyn Monroe*³⁸. Intérieur-extérieur.

France Théoret appelle *tumulte intérieur*³⁹ (ou turbulence) les *émotions terribles, brûlantes, envahissantes*. Madeleine Gagnon parle de l'intelligence du dedans, de *tout l'être mû de son seul désir de poursuivre sa recherche vers le dehorsdedans* (sic)⁴⁰. Anaïs Nin également, n'a-t-elle pas réuni ses romans dans un volume intitulé *Cities of the Interior* (1959)? On peut penser aussi au mouvement constant du in and out chez Virginia Woolf. L'intériorité, un mythe? Le rêve inéluctable lispectorien, des suppléments, l'inaccessible, le néant, l'extase, la nudité, Dieu, ou le cri du «it» dans *Água viva*, traces vers l'impossible: *Écrire est difficile parce que ça touche aux limites de l'impossible*⁴¹. Le corps vibre, en désordre organique, en *chair vive*⁴², dans l'inscription du texte.

Si la vie intérieure est pleine de bruits, elle est à la fois le silence, le vide effrayant comme dans le re(cer)cueil *Intérieurs* de France Théoret (Herbes rouges, 1984, no 125). Chez Clarice, le «nada» purifie, c'est dans ce vide que tout arrive, surtout la perception de la plénitude marquée par l'absence du sujet, mais c'est aussi l'anxiété absolue. Le silence total fait peur. Dans la solitude comme forme pathétique de vivre, le je rencontre le je, c'est l'heure sacrée de la perte dans la mélancolie suave. Et ceci, c'est un luxe comme l'écrit le narrateur d'*A Hora da estrela*, Macabéa ne peut se permettre le luxe de la tristesse ou celle d'avoir un futur⁴³.

La jouissance de la solitude, le désir douloureux de s'abîmer, la déconnexion, c'est la sensation ineffable d'appartenir à l'Inconnu — «**desconhecido**» — avec ou sans majuscule. Mot-attraction, signifiant-clé, mais il y a plusieurs clés comme il y a plusieurs portes dans l'œuvre de Lispector. Poly-sémie indescriptible, splendeur de l'irradiation, c'est l'appel d'une autre vie mystérieuse et ensorcelante. Chercher l'éblouissement, «*o deslumbramento*», la lueur de l'instant. Plonger dans la pénombre du non-savoir. Ângela vénère le Desconhecido, l'Auteur-personnage essaie également de le conquérir, Dieu, fantôme-fantasme⁴⁴. Sentiment d'abandon total, état de grâce, apocalypse, énigme, mort intangible, l'écriture ouvre le dedans au dehors et abolit toute dichotomie.

Coup de **dé**: Ici, la déconnexion vers l'inconnu est un acte de délimitation, de désorganisation, de déshumanisation, de déstructuration. Par exemple, GH marche vers la «dépersonnalisation» ou la «déhéroïsation»⁴⁵. Opérer la grande dilatation du moi jusqu'à atteindre la dépersonnalité du mutisme. C'est aussi l'entreprise du narrateur d'**A Hora da estrela**: se délivrer de soi comme on enlève un vêtement⁴⁶. Il faut souligner l'aspect visionnaire, occulte et parfois médiumnique (relatif à l'esprit) chez Clarice Lispector, dans l'événement de la dépossession de soi — à l'état primaire — pour ensuite en reprendre possession. Fascination pour l'irrationnel. Ceci constituerait une longue étude en soi, de même que la dimension mystique dans le désir de la pure contemplation. C'est-à-dire tout ce qui concerne la recherche de l'amplitude, «*amplidão*» dans le discours de GH, et la chaîne de signifiants qu'elle entraîne. Cette amplitude ne se structure qu'après-coup, à partir du texte, grâce à la force de ses frayages et de ses renvois différentiels.

De même que l'intériorité (l'inconscient) ne travaille pas ailleurs que dans le langage, comme le rêve qui surgissait à partir du signifiant «*topázio*», l'expérience de la délimitation est directement reliée au processus d'écriture. La poussée pulsionnelle s'appelle ici inspiration, «*inspiração*», mot mis au rancart par la critique matérialiste du travail du texte. Cependant, il est valorisé ici pour rendre compte de la plongée anonyme dépersonnalisante, du «voyage», de la crise, soit un processus magique d'appréhension du monde. L'inspiration peut s'apparenter à une odeur d'ambre. Quand «la chose vient», **m'obéir**, me céder. Ainsi, la phrase vient déjà faite, elle naît. C.L. 18 novembre 1972: *Não se faz uma frase. A frase nasce* ⁴⁷.

Tel qu'envisagée ici, une inspiration est une vision instantanée encore sans paroles. C'est ce que Clarice Lispector appelle la *pré-pensée en noir et blanc*: la pensée avec des mots prend d'autres couleurs. Le pré-penser n'est pas rationnel, il est «presque vierge». On a ici du sémiotique infime, car la pré-pensée est le pré-instant, le passé immédiat de l'instant⁴⁸. Elle nomme parfois ce processus le sentir-penser, là où la vitesse des images est plus rapide que les mots. C'est parfois associé à une sensation agonique, comme si la création tortueuse se débattait dans les ténèbres pour se libérer par la suite avec des mots qui surgissent. On peut risquer ici une correspondance avec l'archéologie psychique chez Madeleine Gagnon (**Lueur**) qui se trame dans

l'enchaînement métonymique des rêves et donc la pratique de la lettre se rapporte également à un pré-langage :

*Écrire c'est :
Comprendre toute parole
pendant qu'elle se pense
après sa traversée du corps
avant sa formulation*⁴⁹

Dans *Um Sopro de Vida*, Ângela qui est une respiration plutôt qu'un personnage, n'émerge que de ces lueurs d'instant, «vislumbre de um instante». Ceci peut faire naître des contes, comme les trois premiers d'*A via crucis do corpo*, écrits en une journée selon l'explication initiale de Clarice. Par un processus photographique, *Água viva* s'est élaboré en une série de flash d'instant⁵⁰. L'inspiration est donc un travail signifiant d'improvisation, d'éclairs vifs, d'imprévu (voir l'exergue de cet article). Écrire à tâtons dans l'obscurité vitale. Voilà pourquoi le processus d'écriture est l'investigation même, et cela, en se fécondant soi-même, en s'accumulant, en se prenant d'assaut selon Clarice. La vision instantanée permet ici de découvrir *l'aura volatil des choses*, c'est-à-dire voir la chose dans la chose : transmutation de l'écriture.

Pénétrer dans la matière avec pour seule méthode la **perplexité**. Se maintenir en état de questionnement, dans le creux de l'irrésolution, l'indécision, comme Joana dans *Près du cœur sauvage* qui affirmait que sa force était dans l'imprécision. Valeur du signifiant «presque», «quase»: *Je vis dans le presque, dans le jamais et dans le toujours*, (C.L., chronique du 18 janvier 1969)⁵¹. L'état d'être perplexe, de questionner sans cesse sans donner la réponse, a pour effet perlocutoire de mobiliser le questionnement du lecteur. La phrase comme «tenseur» (Lyotard) ou comme climax dirait Clarice n'a pas pour but de faire sens, mais plutôt de fixer son flou, et par là même d'interroger la pulsion qui l'engendre.

Corps déchiré, en rapport avec la voracité primitive envisagée plus haut, à l'aise dans les paroxysmes. D'ailleurs, dans l'ouverture même de la parole, *Água viva* ne commence-t-il pas par un cri de *félicité diabolique*? Et *Um Sopro de Vida* par un *cri d'oiseau de proie*? Et le narrateur de *l'Heure de l'étoile* n'avoue-t-il pas qu'à travers Macabéa, il énonce son *cri d'horreur à la vie*⁵²? Dans la littérature québécoise, on peut penser au *Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais, discours enclenché également, comme les deux premiers mentionnés, par un cri, cette fois représenté par le tableau de Munch, *le Cri* comme catalyseur textuel: *ressemblant ainsi (...), à cette figure de la Douleur telle que l'a peinte Munch dans «Le Cri», tel ce personnage anonyme poussant des cris silencieux dans l'œuvre du peintre, Mike soutenait le poids de sa tête de ses deux mains frêles» (...)* M.-C. Blais, *Le Sourd dans la ville*, Stanké, 1979, p. 9. Le tableau montre le sans visage contorsionné qui métaphorise la sensation chaotique de la mort vivante qui parcourt le texte de M.-C. Blais, la vibration ultime écrirait Clarice.

La trop grande blessure

Or, l'écriture en communication avec ce qui l'entoure, entre le je et le monde, a un rôle actif, celui de détecter ou mieux de révéler. C'est ainsi qu'on a pu parler d'épiphanie littéraire⁵³ comme épisode de révélation dans l'œuvre de Clarice. Selon Sant'Anna, c'est l'expérience, la perception d'une réalité stupéfiante en rapport avec les objets les plus simples, les gestes routiniers ou les situations banales et quotidiennes qui amènent une illumination subite dans la conscience des figurants (ex. quand GH mange le cafard). La magnificence de l'extase a peu à voir avec l'élément prosaïque en interaction avec le personnage. Par exemple, dans le conte **Amor**, la crise déséquilibrante provoquée chez Ana simplement par le fait d'apercevoir (comme une photo-flash rapide) un aveugle mâchant de la gomme⁵⁴.

J'établis ici un parallèle entre «l'épiphanie» de ce conte et le dernier que l'auteure a écrit en 1977, **la Belle et la Bête ou la trop grande blessure**⁵⁵. Pour moi, ce conte «révèle» une certaine réalité sociale brésilienne, en plus d'être l'instant de révélation, la perturbation de l'ordre existant dans la vie de la bourgeoise (parvenue) Carla, personnage romanesque s'il en est un. En sortant du Copacabana Palace Hotel, celle-ci se retrouve sur l'Avenida Copacabana par un concours de circonstances très simple; c'est l'astuce de la nouvelle, cette heure à perdre avant l'arrivée du chauffeur à cinq heures, espace d'un trouble dans le sujet, un inattendu. Dans cette rue où tout était possible: *Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie*, (il faut vivre un certain temps à Rio pour comprendre l'exactitude de cette phrase).

Ensuite, se produira l'interaction, le dialogue même avec le mendiant à la *grande blessure aux chairs vives et purulentes*, son gagne-pain (chose commune au Brésil). Le mendiant a un rôle de miroir qui permet à Carla de sentir sa propre blessure interne, sa façon à elle, tout à fait autre, d'être aussi une mendiante de l'amour. Dans le destin de la mort, les deux sont équivalents. Dans l'apogée du conte, Carla va jusqu'à s'asseoir sur le trottoir avec l'autre (courage de l'acte infime dans les textes de Lispector). Puis, en définitive, une rentrée dans l'ordre après la **lucidité dangereuse**, creuset et enjeu de l'écriture. Carla réalise enfin qu'elle joue à vivre, comme le *je suis un rouage* du **Lamento d'Arianna** de France Théoret⁵⁶. La **trop grande blessure** est l'excès de la perception subjective qui vient dérégler le cours des choses. Moment qui transgresse le décalage des classes sociales, abolit le principe de distance et solidarise l'humain.

C'est cette empathie profonde qui advient également entre le narrateur d'**A Hora da estrela** et la nordestine Macabéa. C'est dans une rue de Rio qu'il perçoit chez cette déracinée, sur son visage, le sentiment de perdition, de malheur. Il va s'insérer dans cette histoire pour la raconter, mais il l'ajourne, la diffère, il nous emmène dans l'acte difficile d'écriture, comme lorsque le narrateur gidien répète *j'écris Paludes* (cf. André Gide, **Paludes**). Dans le conte vu plus haut et dans ce roman, les deux datant de 1977, année du décès de l'auteure, la réalité sociale est implacable et s'impose au sujet écrivant. Alors

qu'antérieurement, l'écrivaine souhaitait des lecteurs particuliers à l'âme déjà formée (voir note préliminaire à *la Passion selon G.H.*) ou travaillant dans les soliloques de l'obscur irrationnel (voir *Um Sopro de Vida*), ici, dans *A Hora da estrela*, le narrateur-écrivain fantasma d'autres lecteurs, cette fois qui ne seraient pas avides de raffinement⁵⁷. L'énonciation déplace son lieu de parole et s'impose un nouveau défi. L'analyse n'a pas de fin.

L'on ignore pourquoi Macabéa, partie du sertão de Alagoas est venue travailler à Rio, «l'incroyable Rio de Janeiro»⁵⁸. Venue, pour y mourir si jeune, en définitive.

N.B. Les propos ci-haut concernant une fictionniste brésilienne hors du commun ont été écrits en juillet 86 dans une chambre d'hôtel de «l'incroyable» Rio de Janeiro de Clarice Lispector. Tous ces mots, bien entendu, en occultent d'autres, les vrais:

*Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras
— as verdadeiras.*

(Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida*, p. 72)

1. Compte rendu de ces traductions par Léo Schlafman, «Clarice pelo mundo» in *Jornal do Brasil*, 20 juillet 1986, Cahier B, p. 9.
2. Fragments inédits de C. Lispector recensés par Olga Borelli in *Clarice Lispector*, Esboço para um possível retrato, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 24-26.
3. *Car telle est la force plus grande que toutes mes forces de ce don qui m'est venu depuis elle: un don impétueux, le don d'une joie intenable, mobile, traversante, qui veut pousser, passer, transmettre son tumulte fluvial, se faire sentir, à toutes les femmes faites d'un même mélange de terre de tendresse et de divinité.*, Hélène Cixous, *Vivre l'orange*, Paris, Éd. des femmes, 1979, p. 65. Sur la pomme traduite en orange, *Ibid.*, p. 39, 41. Sur les leçons à prendre à l'école de C. Lispector, cf. H. Cixous, «L'approche de Clarice Lispector» in *Poétique* 40, Novembre 1979, p. 408-419. Plusieurs références à Clarice sont incorporées dans la fiction d'Hélène Cixous. Ex.: *Le livre de Prométhée*, Gallimard, 1983, p. 47-49.
4. *preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo.*, p. 88. *Você que me lê que me ajude a nascer.*, p. 37 in C. Lispector, *Água viva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
5. Madeleine Gagnon donne une indication sur l'anecdote de son texte *l'Infante immémoriale*(1) provenant d'un fait réel: *C'est donc à partir de cette scène et d'une lecture de La passion selon G.H. de Clarice Lispector que j'ai construit une parole délirante de la mère seule avec l'enfant quand le père est mort ou absent.* Entrevue avec M. Gagnon in *Moebius*, no 26, 1985, p. 3.
6. À titre d'exemple, voir le dernier chapitre de *la Passion selon G.H.*, sur le renoncement, «desistência»: *Desisto e quanto menos sou mais viva, quanto mais perco o meu nome mais me chamam*, C. Lispector, *A paixão segundo GH*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 173. Trad. franç., ed. des femmes, p. 197 — *Je renonce, et moins je suis, plus je vis, plus je perds mon nom, plus on m'appelle...*
7. *Eu penso e sinto em português, e só esta língua penosa e terrível me satisfaria.* C. Lispector, in Olga Borelli, *op. cit.*, p. 67.
8. Les Éditions des femmes ont fait une exception pour *Água viva*, où le texte original est reproduit à côté de la traduction française. Caution pour le lecteur désarçonné par

- ce texte qui procède par pirouettes acrobatiques et qui n'offre pas de prise. Livre d'élaboration difficile, annotations de mots et de phrases pendant trois ans.
9. *Quando digo 'pensar' quer dizer sonhar palavras.*, C. Lispector, inédit in Olga Borelli, *op. cit.*, p. 78. J'ai souligné. *Em cada palavra pulsa um coração.*, C. Lispector, *Um Sopro de vida*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 16.
 10. a) *porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz propria.* C. Lispector, *Água viva*, Nova Fronteira, p. 19.
b) *A palavra «topázio» me transporta para o mais fundo do meu sonho: topázio me fascina em seu luminoso abismo de pedra real.* C. Lispector, *Um Sopro de vida*, Nova Fronteira, p. 73.
c) *Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor.* C. Lispector, *A hora da estrela*, Livraria José Olympio editora, p. 49. J'ai souligné.
 11. C. Lispector, *Um Sopro de Vida*, Nova Fronteira, p. 110.
 12. Ex. pour «levitação», C. Lispector, *Água viva*, p. 90.
 13. *A procura da palavra no escuro.* C. Lispector, *A Hora da estrela*, p. 84.
 14. *Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não.* p. 15. «*Nada começou e nada terminará.*» p. 17 (C. Lispector in Olga Borelli, *op. cit.*).
Você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje. p. 25 et *Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final.* p. 11 in C. Lispector, *Um Sopro de Vida*. Trad.: *Rond sans début ni fin, je suis le point avant le zéro et le point final.*
 15. C. Lispector, *Près du cœur sauvage*, Paris, Éd. des femmes, p. 88, 95.
Du zéro à l'infini je vais en marchant sans arrêter. C. Lispector, *Um Sopro de Vida*, p. 11. Publié posthume.
 16. M. Gagnon, *Lueur*, Montréal, VLB, 1979, p. 20 et F. Théoret, «La Marche» in *Nécessairement putain*, Montréal, Les Herbes rouges, no 82, 1980, p. 22-26. F. Théoret, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, les Herbes rouges, 1982.
 17. C. Lispector, «Miss Algrave» in *A Via crucis do Corpo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974, p. 13-22. Trad. franç. dans *Passion des corps*, Éd. des femmes, 1984, p. 177-187.
 18. *De que cor é o infinito espacial? é da cor do ar.* p. 25 *Respiro, respiro. O ar é it.* p. 65 *É como o infinito que tem cor de ar.* p. 84 in C. Lispector, *Água viva*, Nova Fronteira, 1979.
 19. Au hasard, je donne l'exemple de la chronique *Brasília* parue dans le recueil *Visão de esplendor* (portant le sous-titre *Impressões ligeiras*) Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1975, p. 9-33. Seule la première partie (plus sage) avait été publiée dans le *Jornal do Brasil*, 20 Juin 1970, reproduite dans le recueil C. Lispector, *A descoberta do mundo*, Nova Fronteira, p. 452-456. On retrouve dans la deuxième partie de la chronique tous les aises de la légèreté jusqu'à l'acte d'énonciation suprême: *Je suis tellement perdue*, dans le temps et l'espace. *Estou tão perdida.* in *Visão do esplendor*, Livraria Francisco Alves editora s.a., 1975, p. 32.
 20. *E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem.* C. Lispector, *Água viva*, Nova Fronteira, p. 84.
 21. Curieusement, ce recueil (*Liens de famille*) qui a consacré Clarice au Brésil n'est pas traduit, pour le moment, en français. Dernièrement, il a été traduit en italien, *Legami familiari*, ed. Feltrinelli. Aux États-Unis, *Family Ties*, University of Texas Press.
 22. Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de Romances brasileiros*, Petrópolis, Éd. Vozes Ltda., 1979, p. 182-214.
 23. Cf. C. Lispector, *Ser Cronista* et *Fernando Pessoa me ajudando* in *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 155-56 et p. 195.

24. *Je suis tant mystérieuse que je ne me comprends pas.* C. Lispector, **A descoberta do mundo**, p. 161.
25. cf. extraits de lettres à ses sœurs dans Olga Borelli, **Clarice Lispector**, p. 105-146. Par exemple, ses impressions sur la capitale de la Suisse, Berne, où elle a vécu dans les années quarante, m'ont paru d'une extrême justesse. Y ayant vécu également dans les années soixante-dix, j'ai pu constater, d'après ses remarques, qu'après vingt-cinq ans, Berne n'avait pas changé de mentalité.
26. *Ultrapasso minhas fronteiras e entro no ar: o ar é o meu espaço.* C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 154. Revoir note 18.
27. *Há desconexão nela.*, *Ibid.*, p. 26. Tout saute d'un thème à un autre, *desconexo*, *Ibid.*, p. 23. L'auteur-personnage analyse son écriture: *as frases desconexas como no sonho.*, *Ibid.*, p. 74.
Voir également la perspective du je d'*Água viva*, souterrainement inatteignable: *Vou te falando e me arriscando à desconexão*, p. 28
28. C. Lispector, **A paixão segundo GH**, p. 96 (en franç. Éd. des femmes, p. 114, *le rêve inéluctable, telle est ma vérité*).
29. *Eu sou um terreno pantanoso. Em mim nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intolavelmente doces. Pântano borbulhante.* C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 43.
30. F. Théoret, **Nous parlerons comme on écrit**, Les Herbes rouges, 1982, p. 62-63.
31. *Ibid.*, p. 61. Jonction avec C. Lispector: *comer-se a si próprio*, p. 123. *Eu estava comendo a mim mesma*, p. 124 in **A paixão segundo GH**. Trad. franç., Éd. des femmes, p. 144: *Et le châtement c'est de ne plus pouvoir s'arrêter de manger, et de se manger soi-même car je suis également matière comestible*. Répétition p. 146.
32. *eu comi a vida e fui comida pela vida*, C. Lispector, **A paixão segundo GH**, p. 115.
33. M. Gagnon, **Lueur**, VLB, p. 23.
34. cf. E. Cliche, «Un rituel de l'avidité» in **Voix et images**, Vol. VIII, no 2, Hiver 1983, p. 229-248.
C. Lispector, *Minha avidez é a minha mais inicial fome: sou pura porque sou ávida.*, *Ibid.*, p. 134 Trad. franç. p. 156.
35. *O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma (...) eu trabalho em ruínas*, C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 19.
36. fragment inédit in Olga Borelli, *op. cit.*, p. 83. *Il y a des gens qui cousent par en dehors, je couds par en dedans*. J'ai souligné.
37. *vou definitivamente ao encontro de um mundo que esta dentro de mim*, C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 15-16. *E o meu interior que fala é às vezes sem nexo para a consciência*, *Ibid.*, p. 24 (sans connexion avec la conscience). *volto-me para o meu rico nada interior*, *Ibid.*, p. 42 (mon riche néant intérieur). *Ou quando caio sem querer bem fundo dentro de mim e vejo o abismo interminável da eternidade*, *Ibid.*, p. 150-51. (Ou quand je tombe sans le vouloir bien profondément à l'intérieur de moi et que je vois l'abîme interminable de l'éternité).
38. — *Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema.* C. Lispector, **A Hora da estrela**, p. 65.
No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. *Ibid.*, p. 75. Cette scène est bien reproduite dans le film de Suzana Amaral, 1985, basé sur le roman de Clarice Lispector.
39. F. Théoret, **Nous parlerons comme on écrit**, p. 141. Autres variations: *La liberté livrée aux mouvements intérieurs, voilà tout mon pouvoir: «Viens avec moi ma peine.»* F. Théoret, **Transit**, Herbes rouges, no 129, 1984, p. 23 et *Prendre le pouls au contact de l'objet, chavirement intérieur.*, *Ibid.*, p. 24. *En signes concrets, j'inscris l'indomptée, le refus de me soumettre.*, *Ibid.*, p. 29.

40. M. Gagnon, **Lueur**, p. 44 et *Le dedans des choses sur les corps, le dedans des choses sur les visages, le dedans des choses sur les toiles, ou les feuilles, ou les écrans, le dedans des choses sur le dehors*. *Ibid.*, p. 138. Autre lieu jouissif: *Je suis celle qui regarde l'univers, du dedans, le vin qui m'abreuvait coule dans mon sang chaud, mon sang coule à son tour sur le doux drap frais de février, une nuit, celle-ci, près de ce fleuve dont le courant m'emporte*. M. Gagnon, **La lettre infinie**, VLB, 1984, p. 71.
41. *Escriber é difícil porque toca nas rais do impossível*. C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 62.
42. *Eu vivo em carne viva*, *Ibid.*, p. 15.
Souffrance d'une couleur si vive, F. Théoret, **Nécessairement putain**, p. 4.
43. *Tristeza era luxo*. p. 74. *Mas Macabéa de um modo geral não se preocupava com o próprio futuro: ter futuro era luxo*. p. 70 in C. Lispector, **A Hora da estrela**.
44. C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 140, 75 et *Como explicar que esse silêncio é aquele que chamo de o Desconhecido*. *Ibid.*, p. 129.
45. *caminho para a despersonalização* p. 169, *a gradual deseroização de si mesmo* p. 170 in C. Lispector, **A paixão segundo GH**.
46. *despersonalizo-me a tiro-me de mim como quem tira uma roupa*, C. Lispector, **A Hora da estrela**, p. 85.
47. C. Lispector, **A descoberta do mundo**, p. 690.
48. *O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante*. C. Lispector, **Um Sopro de Vida**, p. 17.
49. M. Gagnon, **Pensées du poème**, VLB, 1983, p. 34. cf. **Lueur**, roman archéologique, VLB, 1979. La métaphore archéologique est également présente dans C. Lispector, **A paixão segundo GH**, p. 40: *os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas*, (trad. franç., Éd. des femmes, p. 55). *sob a memória da memória da memória* p. 106 (fr. p. 125). Intemporalité de l'archéologie chez Lispector: *déterrée l'avenir* (fr. *Ibid.*, p. 121) ou *la préhistoire d'un futur* (fr. p. 122), et chez M. Gagnon. *Je me savais plus jeune qu'eux, mais la vision que j'en eus en cet instant, m'amenait dans des âges de moi encore méconnus, dans des lieux à venir, mémoriaux*. M. Gagnon, **Lueur**, p. 55. Chez M. Gagnon, la «quête archéologique» travaille dans la «mémoire labyrinthique», individuelle et collective, traversant l'histoire des femmes et appelant la transformation vers de nouveaux territoires.
50. *Ah este flash de instantes nunca termina*. C. Lispector, **Água viva**, p. 95.
51. *Quase in Visão do esplendor*, p. 51-52 ou dans **A descoberta do mundo**, p. 246
52. C. Lispector, **Água viva**, p. 9: *é grito de felicidade diabólica*. **Um Sopro de Vida**, p. 11: **ISTO NÃO É UM LAMENTO**, *é um grito de ave de rapina*. **A Hora da estrela**, p. 41: *através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida*.
53. cf. Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 187-90.
54. C. Lispector, «Amor» in **Laços de família**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1982, p. 17-30.
55. C. Lispector, **A Bela e a fera ou a ferida grande demais** in **A Bela e a fera**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 131-146. Dans le titre, le jeu de mots entre «fera» et «ferida» est perdu en français, «ferida» devenant «blessure». cf. **La Belle et la Bête**, Éd. des femmes, p. 143-161.
56. cf. le chapitre **Lamento d'Arianna** in F. Théoret, **Nous parlerons comme on écrit**, p. 145-160. *Je suis réunie, j'accepte, je m'accommode. (...) Je suis un rouage et si je m'applique, je pourrai ainsi poursuivre*. p. 155.

Bien sûr, ici la crise de lucidité se fait dans de toutes autres circonstances de temps, de lieu, de situation. Dans ce Lamento, une enseignante de dix-huit ans, habitant rue Saint-Denis, se définit. Son réel est cadré, mesuré, «circonscrit de partout» comme celui de la protagoniste de **La Belle et la Bête** de Lispector, qui cependant est prisonnière d'une autre institution, celle du mariage bourgeois. La parole fait

émerger leur aliénation et leur fausse adaptation dans un système. *Je me suis modelée sans le savoir.* (*Lamento*, p. 156). Chez France Théoret perçoit l'ironie de stéréotypes discursifs tels que *mener une existence d'adulte qui voit à son affaire* (p. 150) ou *être contente de son sort* (p. 151).

Mais, alors que «la Belle» Carla persiste en définitive dans le mensonge d'une vie qui annihile son identité, on sent par ailleurs dans le je du *Lamento d'Arianna* un possible renversement des valeurs. Car chez ce je qui *habite le cratère du volcan éteint* (p. 159), une éruption est imminente: *Des jours viendront où je fendrai de partout.* (F. Théoret, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1982, p. 160).

57. *o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes.*, C. Lispector, *A Hora da estrela*, p. 20.
A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. C. Lispector, *Um Sopro de vida*, p. 20.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. C. Lispector, *A paixão segundo GH*, note préliminaire *A possíveis Leitores*.
58. *Depois — ignora-se por que — tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia Ihe arranjara emprego,* C. Lispector, *A Hora da estrela*, p. 37. J'ai souligné.

