

## Água Viva de Clarice Lispector: une écriture rhizomatique

*“Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso”*  
Clarice Lispector, *Água Viva*

Dans la perspective de Gilles Deleuze et Félix Guattari, il y a essentiellement deux types de livres: *le livre-racine*, c'est-à-dire “le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective” qui “n’a jamais compris la multiplicité”, et *le livre-rhizome*, qui “n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde”<sup>1</sup>, régi par des principes de connexion et de multiplicité, dont les lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres<sup>2</sup>. En proposant un questionnement incessant sur les fondements de la création et les mystères de l’être, l’oeuvre de Clarice Lispector se rapproche de ce travail rhizomatique fait de matières diversement formées et de vitesses très différentes, pour devenir, au fil des ans, lieu de réflexion, lieu de ce qu’elle a appelé elle-même “désorganisation profonde”<sup>3</sup>.

Née en Ukraine, en 1920, dans une famille juive, Clarice Lispector arrive au Brésil à l’âge de deux mois, passe son enfance à Recife et publie, en 1943, son premier roman - **Près du Coeur Sauvage** - dont l’extrême modernité est immédiatement saluée par la critique. Mariée à un diplomate, elle voyage en Europe et aux États-Unis, puis s’installe à Rio de Janeiro, où elle disparaît en 1977<sup>4</sup>. Son oeuvre, qui comprend des romans, des nouvelles et des livres pour enfants, constitue une authentique “aventure spirituelle” qui interroge la fascination de la vie et le silence de la mort, touchant profondément le lecteur qui n’en sort jamais indemne<sup>5</sup>.

Le récit de Clarice Lispector naît de la tentative d’inscrire un ordre désorganisé selon ses propres règles, pour que justement ce qu’il y a de mouvementé dans cette “désorganisation” soit restitué. L’écriture quitte ainsi un certain bord, voire une certaine centralité du sujet et se laisse conduire dans des régions où il n’y a ni genre ni loi arrêtés, mais où tout est en train de se constituer, se dérobant à l’ordre de la maîtrise, dans un espace irréductible à la logique duelle. Il s’agit donc d’une *fiction qui pense*, d’une fiction dans laquelle la réalité se fait souvent métaréalité.

Clarice Lispector est aussi de ces auteurs qui font travailler la littérature dans les marges des systèmes culturels dominants, ce qui explique que le rapport qu’elle entretient, dans son oeuvre, avec la féminité est assez loin des schémas socio-culturels classiques. Pour cette raison, il ne faut pas la réduire à une catégorie -dite féminine- d’un genre dominant, mais interroger plutôt le bruissement de sa langue, ce qui fait chant et musique à l’intérieur de ses textes, pour arriver à définir un parcours de création singulière qui touche souvent à l’éblouissement<sup>6</sup>.

Nous nous proposons d'aborder ici **Água Viva**<sup>7</sup> (1973), texte assez représentatif d'une forme de fiction qui peut certes se lire comme une exploration du féminin, mais qui se présente aussi comme une longue réflexion sur l'éclosion d'une écriture et la célébration de l'instant. Oeuvre inattendue, au genre incertain - puisqu'à la fois roman, autobiographie, essai sur la captation de l'éphémère et longue lettre dont le destinataire, un homme autrefois aimé, sert de point d'appui pour sa composition, - **Água Viva** met en scène une voix de femme qui naît à la vérité profonde, à la vie et à la joie, à la liberté transmise par le courant de l'écriture. La narration commence par un alléluia:

*"C'est avec une joie si profonde. C'est un tel alléluia. (...) Parce que personne ne me retient plus."<sup>8</sup> (p.9)*

Comme un hymne à la vie, elle capte l'eau vive du temps et retient le fugace, dans le désir de vivre l'instant en termes de jouissance, de liberté créative, à partir d'une expérience de séparation. Marquée par la rupture amoureuse, la narratrice, qui est aussi peintre, substitue au réalisme psychologique et à la découverte intérieure, le principe du plaisir du texte né d'un besoin impérieux :

*"C'est que maintenant je sens la nécessité de mots - et c'est nouveau pour moi ce que j'écris parce que ma vraie parole est restée jusqu'à présent intouchée. La parole est ma quatrième dimension"<sup>9</sup> (p.13)*

Avec cette "vraie parole", elle ne raconte pas une existence plurielle, mais procède plutôt à une déconstruction capable d'activer une multitude de moments éparpillés dans l'étagement des temps vécus, multipliant les glissements subreptices, mêlant différents ordres de grandeur, qui vont de la lumière de l'aurore en évanouissement à l'insecte minuscule caché dans l'ombre, de l'humain à l'animal ou au végétal. La réalité narrée s'efface progressivement au profit de la pulsation charnelle du dedans, de la suspension concentrée dans la dilatation de l'instant, reliée par l'oscillation du regard et la fantasmagorie d'une narratrice qui jouit de sa propre indécidabilité, "là où la pensée cesse de penser pour devenir envol de joie"<sup>10</sup>.

Par cette démarche, elle se trouve tout entière dans le tremblement à la fois humble et orgueilleux de la langue, dans un territoire tissé de multiples vibrations, où l'on perçoit l'incantation, le flux, l'envoûtement du mot-matière qui se déplace et se transforme sans cesse, venant du corps comme d'un ailleurs. Le lieu à partir duquel le texte s'écrit est un espace de rencontre avec soi-même, à travers une expérience radicale du langage qui dessine un parcours du sujet en continuelle contraction-expansion dans la matérialité d'un univers dont l'étendue est difficilement mesurable. Ce que la narratrice de **Água Viva** cherche à surprendre

c'est la pensée dans son état de "désorganisation profonde", le plus proche possible de l'intimité, de l'origine<sup>11</sup>, traduite par une parole en train de naître, de se constituer dans:

*"L'harmonie secrète de la disharmonie: je veux, non ce qui est fait, mais ce qui tortueusement se fait encore."*<sup>12</sup> (p.19)

L'enjeu de cette pensée, qui se confond avec l'écriture, est de cueillir les instants-limites, les moments d'approfondissement de l'être en quête des mots susceptibles de les faire affleurer dans la langue. La fonction du texte est de sécréter sa propre origine, de travailler le sens perdu, le bruit de fond insaisissable du dit et du non-dit, de ce néant effervescent d'où surgit la possibilité de dire, donnant forme à l'absence signifiante, au silence ancestral de la femme. Cependant, au fur et à mesure que du sens affleure, il se sauve, et la recherche tâtonnante de la narratrice montre que ce qui est ainsi visé reste imprenable, totalement ouvert et sans fond, car :

*"Ce dont je te parle n'est jamais ce dont je te parle mais autre chose. Capte cette chose qui m'échappe et dont pourtant je vis et je suis à la surface d'une obscurité brillante"*<sup>13</sup> (p.25)

La mobilité de "cette chose" insaisissable est une mémoire sans souvenir, c'est-à-dire un ensemble de structures de pensée qui traduisent non seulement le non-dit, mais aussi l'indicible, ce qui rend l'oeuvre impossible au moment même où elle s'écrit:

*"Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit. Ce que j'écris n'est qu'un sommet? Mes jours ne sont qu'un sommet: je vis au bord"*<sup>14</sup> (p.17)

Par cette expérience, l'oeuvre est indéfectiblement liée à son absence, à sa rupture ou, comme dirait Maurice Blanchot: "le langage se dévoile comme transparence réciproque de l'origine et de la mort"<sup>15</sup>, conduisant à une métaphysique de l'inexprimable qui se donne à lire comme l'effet d'une étrangeté et d'un "climax".

La présence d'un interlocuteur, invité à participer à la jubilation de la création, et le dialogue instauré avec un narrataire qui, sous l'apparence de l'être aimé, n'est autre que la figure du Lecteur Modèle<sup>16</sup>, nous renvoient à une conception **dialogique** de la relation qui existe toujours entre un texte et son lecteur. En effet, comme nous l'a appris Mikhaïl Bakhtine, nous vivons dans un monde dialogique, où le "je" est impossible sans le "tu". Dans cette perspective, "l'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à

tout discours. C'est une fixation naturelle de toute parole vivante"<sup>17</sup>. Le discours du "je" contient toujours en lui-même le discours de l'autre. Par conséquent, pour arriver à une parfaite connaissance de soi, la position d'altérité est indispensable et le dialogue apparaît comme la condition inhérente à l'auto-analyse. Par ailleurs, la création d'une intimité écrite qui épouse une forme ouverte, calquée sur l'écoulement des jours, sur le déroulement de la vie quotidienne, inachevée, suspendue, rappelle la tradition bien féminine de la forme épistolaire qui a été, pendant longtemps, la seule écriture autorisée aux femmes<sup>18</sup>.

Chez Clarice Lispector, le destinataire, inscrit en creux dans le texte, facilite l'éclosion de l'écriture, permet son avènement, tout en jouant une sorte de rôle intermédiaire entre la femme-peintre qui écrit et le lecteur anonyme qui la lit. Notons au passage que la réaction (ou la réponse) de ce narrataire est omise, blanc textuel destiné à provoquer l'activité interprétative du lecteur, stimulant ainsi une lecture active, nous invitant à percevoir l'ouverture du récit. En effet, l'écriture se fait au contact d'un monde fluide, tiède, ouvert, là où se trouve l'absence même, l'affirmation de distance vis-à-vis de l'autre:

*"Je viens de l'enfer de l'amour mais maintenant je suis libre de toi. Je viens de loin - d'une lourde ancestralité. Moi qui viens de la douleur de vivre. Et je ne la veux plus. Je veux la vibration du gai."*<sup>19</sup> (p.31)

Il s'agit d'une écriture qui se donne comme apprentissage d'une autre façon d'être au monde, qui s'ouvre à l'émotion, tantôt anxieuse, tantôt joyeuse, semblable à une douloureuse genèse qui passe tout d'abord par l'apprentissage des mots:

*"Je veux t'écrire comme qui apprend. Je photographie chaque instant. J'approfondis les mots comme si je peignais, plus qu'un objet, son ombre"*<sup>20</sup> (p.23)

La volonté de comprendre les mots s'inscrit dans le détachement des valeurs reçues, dans la découverte d'une langue qui se révèle souvent insuffisante et limitée, reflet de l'ordre patriarcal<sup>21</sup>. En effet, comme l'a déjà souligné Marina Yaguello, les femmes "ne vivent pas, ne ressentent pas le langage de la même façon, elles se sentent à l'étroit, mal à l'aise dans une langue modelée par les hommes, investie par eux."<sup>22</sup> Pour cette raison, les femmes qui écrivent se font parfois "voleuses de langue", pour reprendre la belle expression de Claudine Herrmann<sup>23</sup>. Dans la mesure où le féminin est un territoire de colonisations successives, son expression ne rentre pas dans la logique discursive masculine qui se traduit souvent par une syntaxe de l'organisation, par un imaginaire fondé sur l'infériorité ou l'idéalisation des femmes<sup>24</sup>.

D'une certaine façon, la narratrice de *Água Viva* découvre que les mots sont incapables de traduire exactement sa pensée, les mouvements de son

corps, l'urgence de dire l'instant avec beaucoup d'acuité. Dans ces circonstances, sa venue à l'écriture se traduit par le geste d'enfanter des mots nouveaux:

*"Je veux le mot suivant: "splendité", splendité est le fruit dans sa succulence, fruit sans tristesse. Je veux des lointains. Ma sauvage intuition de moi-même."*<sup>25</sup> (pp.53-55)

À travers cet enfantement linguistique qui se situe du côté de l'imaginaire, de l'évasion et de l'errance, la narratrice révèle une joyeuse confiance en la langue qu'elle apprend à féconder, douloureusement, comme un être vivant:

*"Créer de soi-même un être est très grave. Je suis en train de me créer. Et marcher dans l'obscurité complète en quête de nous-mêmes c'est ce que nous faisons. Cela fait mal. Mais c'est douleur d'accouchement: naît une chose qui est."*<sup>26</sup> (p.113)

La naissance se fait ainsi dans la douleur, semblable à un parcours décisif en quête de lumière, dans l'élaboration progressive d'une identité qui cherche à s'affirmer à travers l'entreprise d'écrire. Ce geste inaugural se traduit par un rythme pulsionnel qui fait de l'écriture une genèse, une respiration, une musique, c'est-à-dire **une écriture du corps** totalement investi, comme dans la peinture:

*"Je t'écris tout entière (...). C'est aussi avec tout le corps que je peins mes tableaux et sur la toile je fixe l'incorporel, moi corps-à-corps avec moi-même."*<sup>27</sup> (p.13)

Ce "corps-à-corps", tissé en étroite complicité avec la pratique textuelle, dessine un mouvement turbulent:

*"Ce que je t'écris ne vient pas doucement, montant petit à petit jusqu'à un apogée pour après aller mourant doucement. Non: ce que je t'écris est de feu comme des yeux de braise."*<sup>28</sup> (p.73)

Ce "feu" a quelque chose à voir avec une urgence de dire et de se dire. Il s'agit là d'une caractéristique que Irma Garcia relève chez beaucoup de femmes écrivains, car: "A partir du moment où la femme féconde ses mots, elle ne peut plus accepter de se taire. C'est pourquoi nous assistons à la naissance d'une écriture gonflée, mûrie, qui perce l'enveloppe et s'étale sur le papier."<sup>29</sup>

Dans son apprentissage de soi et du monde, la narratrice de Clarice Lispector constate que le mot essentiel de la langue se confond avec l'identité:

*"Mais le mot le plus important de la langue a une lettre unique: é. É."*<sup>30</sup>(p.63)

Ainsi, son discours s'affirme comme espace primordial où la naissance à

soi devient possible, à travers une voix intimement reliée au corps, sorte de musique charnelle et affective que Chantal Chawaf appelle la "maternité de l'écriture"<sup>31</sup>. La narratrice de **Água Viva** vit en état d'écriture, en "état de contact avec l'énergie environnante"<sup>32</sup>, et la prise de conscience de cet état va de pair avec la volonté de chercher à se connaître, à faire surgir de l'écriture sa propre identité, ce qui lui permet d'affirmer:

*"Je suis en train de me faire. Je me fais jusqu'à arriver au noyau"*<sup>33</sup>

Béatrice Didier a déjà fait remarquer que "La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme."<sup>34</sup> L'écriture lui sert alors de miroir, c'est une écriture qui se regarde écrire dans la joie ("alleluia"), qui ne cesse de se pencher sur elle-même, en quête d'elle-même, mais qui peut s'avérer dangereuse, comme l'exprime clairement cet aveu:

*"Ce n'est pas confortable ce que je t'écris. Je ne fais pas de confidences. (...) Ce que tu sauras de moi est l'ombre de la flèche qui s'est fichée dans la cible."*<sup>35</sup> (p.31)

Il n'y a donc pas de confiance mais création qui s'accompagne aussi d'une grande solitude<sup>36</sup>, d'un refus de définition:

*"Je suis derrière ce qui est derrière la pensée. Inutile de vouloir me classifier: je me dérobe simplement, sans laisser faire, le genre ne me saisit plus. Je suis dans un état tout à fait nouveau et vrai, curieux de soi même, si attirant et personnel que je ne peux le peindre ni l'écrire."*<sup>37</sup> (p.21)

L'"état" ici évoqué par la narratrice de **Água Viva** n'est autre que celui de l'écriture à sa naissance, en toute liberté, capable de traverser l'ordre symbolique pour faire émerger un autre ordre, celui de la Voix qui s'affirme comme chant d'avant la Loi, dans la mobilité d'une langue qui s'élève contre tout cloisonnement ou fixation, dans un procès qui se trouve du côté de la "négativité"<sup>38</sup>. On peut considérer, avec Irma Garcia, que la naissance de l'écriture féminine se trouve, en effet, du côté de la négativité<sup>39</sup>, mais il est important de préciser que cette négativité n'est jamais négation; il faut la situer plutôt, comme le fait Julia Kristeva, du côté du "liquéifiant, le dissolvant, qui ne détruit pas, mais relance de nouvelles organisations"<sup>40</sup>. Par ailleurs, le "travail du négatif" ne peut produire qu'un "sujet en procès; en d'autres termes, le sujet qui se constitue selon la loi de cette négativité, donc selon la loi d'une réalité objective, ne peut être qu'un sujet traversé par cette négativité; ouvert sur et par l'objectivité même, mobile, non-assujetti, libre."<sup>41</sup>

Cette écriture qui se regarde écrire, fragmentaire et attentive à l'instant,

offre de multiples motifs qui se juxtaposent les uns aux autres dans le but de faire parler le silence ou de capter l'ordre secret de la nature. Nous trouvons ainsi une relation constante établie entre la peinture, la musique et l'écriture, mais aussi une accumulation de détails concernant les fleurs ou les bêtes, considérées comme une manifestation du "temps qui ne se compte pas" (p.123). La référence au monde animal est d'ailleurs très fréquente dans l'oeuvre de Clarice Lispector, à tel point que Benedito Nunes a pu affirmer que les bêtes constituent, chez elle, "une symbologie de l'Être"<sup>42</sup>.

Dans ce mouvement réflexif qui se traduit par une "fête de mots"(p.51), l'écriture devient un acte de lucidité par lequel la femme parvient à s'affranchir. Nous atteignons le coeur de cette pratique textuelle lorsque la narratrice affirme:

*"je suis seule, moi et ma liberté"<sup>43</sup> (p.50)*

Le processus qui conduit de la naissance au sentiment de liberté atteint sa phase finale dans la sensualité:

*"Tout ceci que j'écris est aussi chaud qu'un oeuf chaud que l'on fait passer vite d'une main à l'autre..."<sup>44</sup>(p.223)*

et aboutit à l'idée de l'infini de l'écriture, contenue dans la dernière phrase du livre:

*"Ce que je t'écris continue et je suis ensorcelée"<sup>45</sup>(p.259)*

Dans cette **forme inachevée** on reconnaît bien l'une des caractéristiques de l'écriture produite par les femmes, présentée par Hélène Cixous en ces termes: "Un corps textuel féminin se reconnaît au fait que c'est toujours sans fin (f-i-n): c'est sans bout, ça ne se termine pas, c'est d'ailleurs ça qui rend le texte féminin difficile à lire, très souvent."<sup>46</sup>

Sur cette écriture déliée, infinie, "ensorcelée", viennent se greffer toutes sortes de corrélations que la narratrice laisse circuler en totale liberté, dessinant ainsi une série de lignes de fuite où la notion de temps se cristallise. La captation de l'instant fugitif qui occupe toute l'élaboration de **Água Viva**<sup>47</sup>, sollicite l'attention du lecteur, accapare le temps de sa lecture et se réduit à une seule pulsation, à un rythme incantatoire, condensé dans ces instants partagés qui multiplient les ouvertures et ouvrent d'immenses possibilités. Par ce biais, le temps est fragmenté, morcelé en instants, perçu de manière tout intérieure, comme un présent gonflé, coupé de l'avenir, d'un improbable futur. La narratrice a conscience qu'elle doit capter ce moment qui illumine sa vie. L'instant cerne les mots, les comble et les alourdit dans des glissements progressifs où seul le présent permet de trouver des sens cachés, aidant ainsi à dénicher des domaines et des sens inexplorés.

Ce que nous livre Clarice Lispector dans **Água Viva**, c'est la naissance de

la langue souterraine, de la parole intérieure, du chant mineur: rien à voir avec une autobiographie conventionnelle. En effet, la voix lyrique de la narratrice n'épouse pas une catégorie de la subjectivité qui ferait taire le tremblement de l'ailleurs. Il s'agit de tout autre chose: elle s'organise à partir d'une désorganisation fondamentale et nécessaire:

*"Avant de m'organiser, je dois me désorganiser intérieurement.  
Pour expérimenter le premier et passager stade primaire de liberté.  
De la liberté d'errer, tomber et me lever."<sup>48</sup> (p.179)*

Cette expérience interdit tout surgissement d'un sujet solidifié, représentant l'unité du moi, l'image du pouvoir, susceptible de cacher le grouillement, l'archaïque. Elle impose plutôt la présence d'un sujet poreux, spongieux, en train de se constituer à travers l'explosion incessante de l'écriture. C'est ainsi que le sujet "en position assumptive thématise sa quête d'identité, son moi et son intériorité tout comme son inconscient. La subjectivité dans le texte n'est pas la subjectivité du texte. Elle se fonde sur des configurations modales où des ensembles dynamiques du vouloir, du pouvoir et du savoir se constituent en formes de sujet qu'on pourrait définir comme sujet de désir, de manque, d'illusions, de méditation, de combat ou de jouissance."<sup>49</sup>

Le processus de l'élaboration textuelle de **Água Viva** met le lecteur en présence d'une stratégie d'autoreprésentation qui, née du questionnement direct du langage, se construit en dehors de la référence, à la manière d'un *rhizome* fait de "plateaux", désignant "une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure"<sup>50</sup>. Ainsi, l'écriture est appelée à tisser des réseaux de signifiante, régis par des principes de connexion et d'hétérogénéité, jouant sur la multiplicité et la rupture, constituant de nombreuses lignes de fuite ou de déterritorialisation qui indiquent des directions toujours mouvantes.

Clarice Lispector cherche à surprendre la pensée en train de se constituer au coeur de l'instant, et sa parole se déploie dans un espace qui permet au langage de faire sens. Ainsi, ce que Hélène Cixous appelle la "puissance Clarice, son espace animé, plein de fraîcheurs, et de chaleurs, suppose des femmes, nous suppose vivantes, primitives, complètes, avant toute traduction"<sup>51</sup>. Son écriture "rhizomatique" est en rapport avec une manière de vivre, de regarder, de découvrir, de "toucher le mystère, délicatement, avec le bout des mots"<sup>52</sup>, dans un état qui "est celui de jardin où coule de l'eau" ("Meu estado é o de jardim com água correndo"). N'est-ce pas cela l'écriture par excellence?

*Maria Graciete BESSE  
Université de Bordeaux*

## NOTES

1. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, **Capitalisme et Schizophrénie - Mille Plateaux**, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p.31.

2. Selon Deleuze et Guattari: "un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes", in **op. cit.**, pp.11-16.

3. Cf. Clarice Lispector, *La Passion selon G.H.*, Paris, Ed. des Femmes, 1978, p. 19.

4. Pour une approche détaillée de l'itinéraire de Clarice Lispector, consulter Nádia BATTELA GOTLIB, **Clarice, uma vida que se conta**, 2<sup>a</sup> ed., S.Paulo, Ed. Atica, 1995.

5. Pour Otto LARA RESENDE: "Clarice é uma aventura espiritual. Ninguém passa por ela impune.", cité par Nádia BATTELLA GOTLIB, **op.cit.**, p.53.

6. A partir de l'oeuvre de Clarice Lispector, nous pourrions évidemment interroger la question de la différence sexuelle, point de départ pour l'affirmation ontologique ou psychologique d'une philosophie du féminin, abondamment nourrie par la pensée d'Hélène Cixous ou de Luce Irigaray. Nous constaterions alors que l'écriture de Clarice Lispector affirme une "différence", tout en échappant aux limites du "genre" réduit à l'opposition binaire du biologique et du social. Voir à ce propos Geneviève Fraisse, **La Différence des Sexes**, Paris, PUF, 1996.

7. Nous citerons d'après **Água Viva** (éd.bilingue), Paris, Editions des Femmes, 1981.

8. "É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. (...) Porque ninguém me prende mais"

9. "É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão."

10. Cf. Hélène CIXOUS, **op.cit.**, p.118.

11. Nadia SETTI a déjà attiré l'attention sur une exigence de Clarice Lispector, consistant à "cueillir les mots à leur naissance du corps, de l'instant vécu", in "Origines de l'écriture", **Lectures de la Différence Sexuelle**, Paris, Ed. des Femmes, 1994, p.233.

12. "A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz."

13. "O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão".

14. "Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é só um clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira."

15. Maurice BLANCHOT, "La Pensée du Dehors", in **Critique**, n° 229, 1966, p.546.

16. Le Lecteur Modèle est défini par Umberto ECO comme "un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel", in **Lector in Fabula**, Paris, Ed.Grasset, 1985, p.80.

17. Voir à ce propos Mikhaïl BAKHTINE, **Esthétique et Théorie du Roman**, Paris, Ed.Gallimard, 1987, p.102.

18. Cf. Christine PLANTÉ: "La correspondance, jusqu'au milieu du XIXe siècle, est donnée comme le mode d'expression féminin par excellence", in **La Petite Soeur de Balzac**, Paris, Ed.du Seuil, 1989, p.234.

19. "venho do inferno do amor mas agora estou livre de ti. Venho de longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre."

20. "Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra"

21. Selon Françoise COLLIN, "Le premier caractère attribué à la langue dite masculine est son caractère opératoire. Langue de sujet qui constitue le monde et le fait fonctionner. Langue de maîtrise et d'appropriation", in "Polyglo(u)ssons", **Le Langage des Femmes**, Bruxelles, ed.Complexe, 1992, p.20.

22. Cf. Marina YAGUELLO, **Les mots et les femmes**, Paris, Payot, 1978, p.64.

23 Cf.Claudine HERRMANN, **Les voleuses de langue**, Paris, ed.des Femmes, 1976.

24. Michèle COQUILLAT a bien démontré les effets de cette organisation imaginaire, en insistant, par exemple, sur la nature de la Muse romantique qui, en réalité ne correspond pas à une femme: elle "est, en fait, la passivité du poète, l'aspect féminin de son hermaphrodisme, qui peut être fécondé par la puissance phallique de son imagination", in **La Poétique du Mâle**, Gallimard, Paris, 1982, p.161.

25. "Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma."

26. "Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é"

27. "Escrevo-te toda inteira (...). É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma"

28. "O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso. Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa"

29. Irma GARCIA, **Promenade Femmilière**, I, Paris, Ed.des Femmes, 1981, p.115.

30. "Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É."

31. Cf. Chantal CHAWAF, **Le Corps et le Verbe - la langue en sens inverse**, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, p.115.

32. "estado de contato com a energia circundante"

33. "Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço"

34. Cf.Béatrice DIDIER, **L'écriture-femme**, Paris, PUF, 1981, pp.34-35.

35. "Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. (...) O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo"

36. Cette solitude constitue, selon Nathalie HEINICH, "une condition quasi normale de la femme moderne, la presque inévitable conséquence de sa liberté: non liée, elle ne peut être que non accompagnée en même temps que non entravée", in **Etats de Femme - l'identité féminine dans la fiction occidentale**, Paris, Ed.Gallimard, 1996, p.318.

37. "Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo"

38. Ce concept a été défini par Hegel comme le second moment de la dialectique. Distingué du néant, aussi bien que la négation, la négativité représente le contraire dynamique de l'identité absolue. Selon Hegel: "Le négatif représente donc toute l'opposition qui, en tant qu'opposition, repose sur elle-même; il est la différence absolue, sans aucun rapport avec autre chose; en tant qu'opposition, il est exclusif d'identité et, par conséquent, de lui-même; car, en tant que rapport à soi, il se définit comme étant cette identité même qu'il exclut." in, *Science de la Logique*, Paris, Aubier, 1947, II, p.58.

39. Pour Irma GARCIA: "Du côté de la négativité, éclatent alors le langage énigmatique des sorcières, le langage insensé des hystériques, le langage incontrôlé des folles.", in *op.cit.*, I, p.51.

40. Julia KRISTEVA, **La Révolution du Langage Poétique**, Paris, Ed.du Seuil, 1974, p.102.

41. Julia KRISTEVA, "Le sujet en procès", **Tel Quel**, n°52, 1972, p.17.

42. "Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser." selon Benedito NUNES, "O mundo imaginário de Clarice Lispector", in **O Dorso do Tigre**, S.Paulo, Ed.Perspectiva, 1969, p.125.

43. "sou sozinha, eu e minha liberdade"

44. "Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra ..."

45. "O que te escrevo continua e estou enfeitada"

46. Cf. Hélène CIXOUS, "Le Sexe ou la Tête", in **Le Langage des Femmes**, Bruxelles, ed.Complexe, 1992, p.90.

47. Le besoin de capturer l'instant se trouve au centre de **toute** l'oeuvre de Clarice Lispector. Selon Nicolino NOVELLO: "A criação de Clarice Lispector não existiria sem a grande preocupação da escritora em capturar - e até mesmo definir- a essência do instante", in **O Ato Criador de Clarice Lispector**, Rio de Janeiro, Ed.Presença, 1987, p.15.

48. "Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me."

49. Cf. Wladimir KRYSINSKI, "Subjectum comparationis': les incidences du sujet dans le discours", in **Théorie Littéraire**, Paris, PUF, 1989, p.248.

50. Cf.G.DELEUZE et F.GUATTARI, **op.cit.**, p.32.

51. Hélène CIXOUS, **L'Heure de Clarice Lispector**, p.47.

52. **Ibid.**, p.119.