

Adriana Lunardi, lectrice de Virginia Woolf, de Clarice Lispector, de Julia da Costa et de Colette, dans *Vésperas*

Maria-Clara Machado*

Résumé

Cet article porte sur la question de l'intertextualité dans *Vésperas*, œuvre de l'écrivaine brésilienne Adriana Lunardi, paru en 2002 au Brésil, traduite chez Gallimard, en 2005. Hantée par les rapports entre vie et mort, fiction et réalité, Lunardi essaie de reconstituer dans ce recueil les derniers moments de la vie de neuf écrivaines, dont cinq anglophones, trois brésiliens (lusophones) et un francophone français, respectivement : Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Afin d'étudier certains aspects qui révèlent la façon dont l'intertextualité enrichit ce livre, nous nous interrogerons sur la question du rôle du lecteur, de l'auteur et du personnage dans quatre nouvelles de *Vésperas* consacrées à Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette et Júlia da Costa. Au cours de cette analyse, nous nous appuierons sur les études de Roland Barthes et d'Antoine Compagnon à propos du rôle de l'auteur et du narrateur, ainsi que sur les recherches de Julia Kristeva et de Gérard Genette vis-à-vis de la conceptualisation et de la catégorisation de l'intertextualité.

Mots-clés : Lunardi, intertextualité, filiation

* Doctorante en Études Lusophones à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en cotutelle avec l'Université de Brasília. Membre du Centre des Recherches sur les Pays Lusophones – Crepal. Son projet de thèse s'intitule « Naître ou devenir brésilien : une étude des processus de construction identitaire des auteurs issus de l'immigration ». Actuellement, elle est chargée de cours dans le département de Portugais de la Sorbonne Nouvelle.

Resumo

O presente artigo trata da questão da intertextualidade no livro *Vésperas*, de Adriana Lunardi, publicado em 2002. A obra coloca em evidência as relações entre vida e morte, ficção e realidade, ao reconstituir os últimos momentos de vida de nove escritoras já falecidas. Cada morte/vida inspira um conto: são cinco anglófonas, três brasileiras e uma francesa, respectivamente: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Para este artigo, analisaremos a questão da intertextualidade em quatro contos que tratam das vésperas de morte de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette e Julia da Costa. Neles, a questão da intertextualidade é marcada pelos papéis assumidos por autor, narrador e personagem. Usaremos como base teórica os estudos de Roland Barthes et Antoine Compagnon sobre autoria e narração; e de Julia Kristeva e Gerard Genette, sobre intertextualidade.

Palavras-chave: Lunardi, intertextualidade, filiação

Women are beginning to explore their own sex, to write of women as women have never been written of before, for of course, until very lately, women in literature was the creation of men.

Virginia Woolf¹

Introduction

Dans ce travail, nous nous interrogerons sur la question de l'intertextualité, sur le rôle du lecteur, de l'auteur et du personnage dans quatre nouvelles de *Vésperas*², le deuxième livre de l'écrivaine brésilienne Adriana Lunardi, paru en 2002 au Brésil puis traduit et publié chez Gallimard, en 2005. Il s'agit de neuf nouvelles portant sur la veille de la mort de neuf écrivaines déjà disparues. Les récits transitent entre biographie et

¹ Virginia Woolf, « Women and Fiction », *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1998, p. 82.

² Adriana Lunardi, *Vésperas*, e-book, Rio de Janeiro, Rocco, 2002. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront faites à partir du numéro de la page concernée.

fiction et mettent en valeur des personnages assujettis à la mort. Dans ce contexte, la littérature est vue comme le seul moyen permettant de vaincre le caractère éphémère de la vie humaine. En parlant des vies et des œuvres d'auteurs femmes, le récit pose également la question de la légitimité du canon littéraire ainsi qu'il questionne les enjeux de la réception lorsque l'on dévoile la porosité entre le rôle de l'auteur et celui du lecteur, étant donné que tout texte se construit à partir de la reprise d'autres textes selon Julia Kristeva (1969).

Concernant la question du canon littéraire, Béatrice Didier³ nous rappelle que la littérature a été cultivée par plusieurs femmes comme un moyen d'aller chercher leur unité en tant que personne. L'auteure a étudié les récits de douze femmes écrivaines⁴ ainsi que leurs conditions socioculturelles dans des siècles et des espaces géographiques différents. À partir de ses analyses, Didier observe des points communs entre elles et conclut que, depuis les premiers récits féminins trouvés, les femmes en général ont toujours été exclues de l'espace public et fréquemment représentées comme objet dans la littérature.

Les femmes écrivains ont essayé de surmonter ces conditions de soumission en écrivant - principalement des récits intimes, car, selon Didier, il y avait chez elles le besoin de parler de soi. Puisqu'elles ne recevaient pas, en général, d'éducation formelle et que, par conséquent, elles ne maîtrisaient pas les règles du jeu littéraire masculin, elles ont tenté tantôt de l'imiter, tantôt de le subvertir. Dans les deux cas, elles ont payé le prix d'être des femmes hors normes : l'oubli de leurs travaux dans la mémoire canonique des littératures mondiales. Dans *Vesperas*, Adriana Lunardi rappelle au lecteur le parcours de neuf femmes écrivains, célèbres ou anonymes, évoquant le besoin, toujours d'actualité, de réévaluer le canon littéraire par rapport aux préjugés de la société patriarcale. Les récits évoquent, à travers les personnages fictifs, les auteures suivantes : Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana C, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald et Julia da Costa. Nous porterons notre réflexion sur les nouvelles consacrées à Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette et Júlia da Costa dans le but d'analyser le récit

³ Voir Béatrice Didier, *L'écriture-Femme*, Paris, Presse Universitaire de France, 1981.

⁴ George Sand, Mme de Charrière, Mme de la Fayette, Colette, Marguerite Duras, Jane Eyre, Marie Shelley, Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Kathleen Rayne, Sapho et Thèrese d'Avila.

construit par Lunardi aussi bien en sa qualité de lectrice que d'auteure.

Cette dernière fait émerger quelques faits véridiques de la vie de ces neuf écrivaines disparues, mais jamais dans le but de revendiquer un rôle de biographe. En effet, on ne trouve pas, chez Lunardi, la préoccupation qui, d'après Philippe Lejeune, doit motiver le récit biographique, autrement dit, la préoccupation de l'horizon de ressemblance⁵. Dans ce cas précis, l'auteur-narrateur s'applique à ce que son personnage ressemble le plus possible à son modèle hors-texte. Or, Lunardi n'établit aucun pacte avec la réalité puisque, pour revisiter ces vies du passé, elle n'emploie que quelques aspects référentiels, que Roland Barthes appellerait des biographèmes⁶. En d'autres termes, les neuf nouvelles sont créées à partir de certains *flashes*, de quelques petites données biographiques utilisées par l'auteure pour parcourir le chemin romanesque, mobilisant tant des aspects concrets que sa mémoire de lectrice.

Contrairement au schéma biographique décrit par Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1996), les narrateurs de chacune de ses nouvelles ne se confondent pas avec l'auteure. Dans le cas de la nouvelle « Ginny », le narrateur relate à la troisième personne le chemin du personnage Virginia vers la rivière Ouse. Par la suite, dans « Clarice », le narrateur-personnage Joana raconte son parcours d'identification envers l'écrivaine Clarice Lispector. Quant à « Colette », le narrateur-personnage correspond au personnage Claudine⁷ qui rend visite à sa créatrice. Finalement, dans « Sonhadora », le narrateur raconte à la troisième personne les derniers instants de la vie du protagoniste Julia.

Au-delà des données biographiques des auteures évoqués, l'écrivaine se réfère à leurs œuvres à partir de la lecture qu'elle en fait, mettant en scène un phénomène très courant en littérature : celui de la rencontre entre textes, ce que Julia Kristeva appelle des intertextualités. D'après Kristeva, aucun texte n'est créé à partir de rien, mais tous se construisent à travers la reprise d'autres textes, selon le bagage de lectures que porte chaque auteur :

⁵ « La relation du personnage (dans le texte) au modèle (référant hors-texte) est certes d'abord une relation d'identité, mais surtout de ressemblance [...] dans la biographie c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité ». Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p.38.

⁶ Voir Roland Barthes, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

⁷ Personnage créé par Colette, protagoniste du roman intitulé *Claudine à l'école*. Voir Willy et Colette, *Claudine à l'école*, Albin Michel, Paris, 2013.

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double.⁸

Ainsi, l'intertextualité, dimension constructive de tout récit, selon Kristeva, peut nous donner à lire deux textes en même temps : celui que l'on a sous les yeux et l'autre, d'un autre auteur, qui est évoqué et aide à construire le texte lu. Il est intéressant d'observer que Julia Kristeva souligne le fait que le concept d'intertextualité en dépasse un autre, celui de l'intersubjectivité. Au lieu d'une rencontre entre subjectivités, il y a une rencontre de langages littéraires.

Nous savons depuis les analyses de Roland Barthes⁹ que la mort de l'auteur a été déclarée au profit de l'apparition du lecteur et de sa capacité d'interprétation indépendante de la recherche des intentions de l'auteur. Néanmoins, pour Antoine Compagnon, sans la figure de l'auteur, « la lecture serait abstraction vide »¹⁰. Le théoricien fait un résumé de la critique littéraire sur le rôle de l'auteur et nous aide à comprendre pourquoi, au final, la figure de l'auteur est importante pour l'analyse littéraire.

Pour Compagnon, il est possible de limiter la place de la biographie, de la vie et de l'intention de l'auteur dans l'analyse d'une œuvre, mais il est nécessaire de maintenir la figure de l'auteur au profit d'un maintien du dialogue à l'intérieur de l'œuvre entre le lecteur et l'auteur imaginaire ou empirique. Compagnon explique que « l'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur, mais à un auteur fictif »¹¹. Parallèlement, l'auteur, quand il crée, imagine le lecteur, avec lequel il discute. C'est ainsi que le « dialogue à l'intérieur de l'œuvre », comme le défend Compagnon, peut être développé.

Notre travail cherchera à étudier quelques marques d'intertextualité présentes dans le texte, selon la catégorisation de Gérard Genette¹². Dans

⁸ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p 84-5.

⁹ Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *apud* Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?* Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de littérature française et comparée, Cours de licence LLC 316 F2, [En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>]. Consulté le 13 Février 2015.

¹⁰ Antoine Compagnon, *op.cit.*

¹¹ Paul Valéry *apud* Antoine Compagnon, *ibid.*

¹² Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 7-8.

un premier temps, nous verrons comment l'allusion à des données biographiques peut rendre compte d'un lien symbolique entre la présentation de ces auteurs et l'intention de créer un parcours paradigmatique de l'écrivain femme, voie dans laquelle Lunardi décide de s'engager. Ensuite, nous centrerons notre analyse sur les allusions dans le récit à certains thèmes travaillés par les écrivaines évoqués. En dernier lieu, nous verrons comment l'intertextualité peut nous amener à réfléchir au statut du personnage dans l'œuvre.

Un parcours de filiation littéraire

Le choix de Virginia Woolf comme personnage pour la première nouvelle peut indiquer, métaphoriquement, l'ouverture de la littérature aux femmes. Mondialement connue, cette auteure s'est impliquée très tôt pour la reconnaissance des œuvres des femmes écrivains dans les canons littéraires. De la même manière, placer en fin d'ouvrage Júlia da Costa, poète brésilienne oubliée du XIX^{ème} siècle, peut être une façon de dénoncer l'exclusion d'importantes écrivaines du canon littéraire brésilien ainsi que les difficultés rencontrées tout au long de leur chemin artistique.

C'est Virginia Woolf qui, en marchant vers la rivière Ouse dans la première nouvelle intitulée « Ginny », inaugure les voies littéraires dans lesquelles s'inscrit Lunardi. On se souvient que c'est Virginia Woolf, l'auteure, qui a annoncé, lors de sa célèbre conférence aux étudiants de l'Université de Cambridge en 1928 : « il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction »¹³. Woolf a cherché à démontrer la relation étroite entre la condition de dépendance des femmes vis-à-vis des hommes et le silence auquel elles ont été réduites. L'extrait suivant, tiré de la nouvelle « Ginny », dans laquelle Virginia Woolf est évoquée, peut nous montrer, d'abord, qu'il s'agit bien évidemment de la description des pas du protagoniste vers la rivière où elle trouvera la mort. Ensuite, sur un plan plus symbolique, nous pouvons y voir l'évocation du travail herculéen entamé par Woolf, tout au long de sa vie, pour faire avancer la littérature – la sienne et celle d'autres femmes – en faisant parfois quelques pas en arrière ou en s'enfonçant les pieds dans la boue :

Cada passo exige mais e mais força dos músculos e pernas,
que parecem manipuladas por fios invisíveis nas mãos de

¹³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, éditions Denoël, 1977, 1992 pour l'édition française, p.8.

um bonequeiro amador. Ao tirar um dos pés do chão e continuar sua romaria claudicante, Virginia sente o sapato prender-se à lama em que se assentara. Insiste em removê-lo. Parece ter-se colado. Ela não pode avançar nem retroceder. A sensação é de estar presa na própria imobilidade.¹⁴

C'est comme si les difficultés que Virginia, le personnage, rencontre sur son chemin étaient celles de toutes les femmes qui tentent d'avancer, mais qui se sentent soit manipulées, soit prises au piège, que ce soit dans la vie ou dans les pages d'un livre. Le parcours de l'écrivaine Virginia Woolf pourrait donc représenter celui de toutes les femmes ; un parcours qui, loin d'être stable, doit se faire sur un terrain marécageux. De ce fait, Lunardi transforme son personnage en paradigme de toutes les femmes auxquelles elle rendra ensuite hommage. Mais, avant de marcher vers la rivière Ouse et d'y noyer pour toujours les voix qui la persécutent, Ginny, personnage qui évoque Virginia Woolf, écrit une dernière fois :

Reconhece a dificuldade que enfrentara para encontrar cada palavra e dar ao texto o tom justo que o assunto merece. Tivera de fugir do labirinto de vozes em que está encarcerada, fazer rascunhos e tentativas erráticas, e ser muito rápida quando conseguiu. Escrever fora o único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida. É também sua maneira de anunciar sua despedida.¹⁵

Même troublé par les voix qui l'empêchèrent de vivre en paix, le protagoniste reconnaît le pouvoir salvateur de la littérature face aux intempéries de la vie, ainsi que les difficultés rencontrées par tout écrivain pour trouver les mots les plus justes, voire la parfaite correspondance d'idées entre mots et sentiments. Le protagoniste peut donc nous rappeler encore une fois la trajectoire d'autres femmes, d'autres auteures, ainsi que, bien évidemment, celle de l'écrivaine Virginia Woolf.

En ce sens, la littérature est également le seul chemin possible pour le protagoniste de la nouvelle « Clarice ». Située au milieu du livre, celle-ci retrace l'histoire d'une jeune fille de 17 ans, en évoquant à la fois l'œuvre et la vie de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector. Le narrateur-personnage porte le prénom de Joana, tout comme le premier protagoniste romanesque de l'auteure Clarice Lispector. Dans *Vésperas*, Lispector est

¹⁴ p.16.

¹⁵ p. 9.

reconnue comme l'une des voix majeures de la littérature brésilienne et, en particulier, la plus remarquable écrivaine du pays jusqu'à nos jours¹⁶. De notre point de vue, Lunardi voit en elle l'écrivaine à qui l'on doit l'ouverture de la voie littéraire pour les femmes du Brésil. Dès son premier roman, *Lispector* crée ce protagoniste, Joana, qui fait basculer les structures de la littérature brésilienne. C'est un personnage féminin qui fuit son destin de femme au foyer :

Lembrou-se do marido que possivelmente a desconhecia nessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só [...] E livre, nem ela mesma sabia o que pensava.¹⁷

Comme on le voit ci-dessus, le lecteur de *Lispector* est confronté à une représentation de la femme totalement inattendue à l'époque. On s'aperçoit qu'elle ne se retrouve finalement libre que lorsque son mari quitte la maison et qu'elle se libère de lui et des contraintes liées au mariage. Au début des années 1940, cette façon d'aborder une histoire du point de vue d'une femme dans un style introspectif était complètement nouveau. Après *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector continue en effet à créer des personnages féminins hors norme. Ce n'est donc pas par hasard si Lunardi donne à la jeune narratrice de la nouvelle « Clarice » le même prénom que le premier protagoniste féminin de *Lispector*, c'est-à-dire Joana. Ce prénom pourrait représenter tous les personnages dérivés de la Joana claricienne, avec cette manière intime, franche, étrange et en même temps familière de parler des femmes et de soi-même, inaugurée par Lispector dans la littérature brésilienne.

Joana, le protagoniste de la nouvelle « Clarice » dans *Vésperas*, interroge elle-aussi, tel le premier protagoniste de Clarice Lispector, sa place au sein d'une famille (biologique) fracturée et au sein de laquelle elle ne parvient pas à se sentir tranquille. D'ailleurs, Joana, la narratrice de « Clarice », tout comme l'écrivaine Clarice Lispector, découvre très jeune sa vocation littéraire. En déclarant que sa filiation biologique la laisse sans repères dans le monde, elle va donc se créer une autre filiation auprès

¹⁶ Voir la section « Sobre as personagens », *Vésperas*, *op.cit.*, p.166.

¹⁷ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, Lisboa, Relógio d'Água editores, 2000, p.17.

de l'auteure brésilienne évoquée dans la nouvelle. Dans le cimetière du Caju, à Rio de Janeiro, où repose Lispector, la jeune fille annonce être venue s'affilier à l'auteure : « Sobretudo, tinha ido ali para me filiar »¹⁸. Elle justifie sa présence devant le tombeau de Lispector : « E aqui há encontro »¹⁹. *Alter ego* de sa créatrice²⁰, Joana expose les raisons qui légitiment la place incontournable de Lispector dans le canon particulier que s'est choisi Lunardi. Ces femmes se reconnaissent et dialoguent. Elles questionnent, chacune à leur manière, la place des femmes dans la vie et dans l'art, en construisant, consciemment ou non, leur propre chambre, leurs espaces de signification et leurs valeurs.

À la fin de l'ouvrage, avec la nouvelle « Sonhadora », ce sont les derniers moments de la poète Júlia da Costa, que Lunardi met en évidence, en parlant de cette femme morte aveugle et oubliée avant la publication de son roman auquel elle avait travaillé huit ans durant. En évoquant le passé de Júlia da Costa, Lunardi participe également au réexamen du canon littéraire et met enfin en lumière cette femme oubliée dont la production écrite aurait pu figurer dans le canon littéraire brésilien en raison d'une œuvre vaste et de qualité dont les thèmes s'inscrivent dans le courant romantique²¹. Les sujets abordés dans son œuvre sont ceux de la souffrance causée par l'amour, ainsi que de la mort, de la nature, de l'ennui. À travers le personnage Júlia, qui évoque l'histoire de son double réel, Lunardi s'interroge sur les femmes écrivains oubliées, en rendant hommage à toutes celles qui ont écrit et en retravaillant, en même temps, plusieurs de leurs thèmes.

Allusions aux thèmes et aux idées littéraires

Ainsi, chez « Sonhadora », Lunardi reprends, par exemple, des sujets abordés par le poète Júlia da Costa, comme l'imaginaire marin. La nouvelle est construite avec des images confrontant la fragilité de la vie et la force de la littérature. La mort, acte final de la vie, est représentée par le long voyage d'une embarcation vers la haute mer, l'ultime mystère,

¹⁸ p.103.

¹⁹ p.102.

²⁰ Voir Maria Graciete Besse, « Espaços e heranças na obra de Adriana Lunardi », in *Espaço e Gênero na Literatura Brasileira Contemporânea*, Porto Alegre, Editora Vasconcelos Leal Zouk, 2015, pp. 219237.

²¹ Voir Zahidé Lupinacci Muzart, *Escritoras brasileiras do século XIX : antologia*, Florianópolis, Mulheres, 2000.

le chemin inconnu vers lequel marche tout être. Cette rencontre, entre l'élément liquide et le littéraire, enrichit d'ailleurs aussi bien les œuvres de Clarice Lispector et de Virginia Woolf que celle de Júlia da Costa. Ainsi, plusieurs occurrences intertextuelles dans *Vésperas* peuvent révéler une appropriation par Lunardi des métaphores liées à l'eau employées par ces écrivaines dans plusieurs de leurs récits.

Dans ce contexte, les images désignent généralement le rite du passage et la transformation souvent liés à l'idée de mort, comme dans l'extrait suivant de la nouvelle « Ginny » : « Os rastros que deixou vão se apagando à medida que se aproxima do rio »²². Dans ce passage, *o rio* (la rivière) peut être interprétée comme la mort, tout comme *os rastros* (les vestiges) peuvent représenter la vie. D'ailleurs, dans toute l'œuvre romanesque de Woolf, la romancière met en évidence des métaphores qui évoquent souvent le milieu liquide ainsi qu'un imaginaire ancré dans les eaux, comme le montre l'extrait suivant, tiré de son livre *Mrs Dalloway* :

What a lark! What a plunge! [...] How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave, the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen.²³

L'imaginaire marin baigne aussi la nouvelle « Clarice », en intertextualité avec l'écrivaine à qui le récit rend hommage. On retrouve, chez Clarice Lispector, une œuvre aussi traversée de rencontres entre la femme et la mer. Nous pouvons par exemple revenir au protagoniste Joana pour souligner son étrange et puissante relation avec la mer. Dans *Perto do coração selvagem*, l'absence du père du personnage principal prénommé Joana n'est surmontée que par la présence de l'immensité de la mer qui remplit toute son existence, comme nous pouvons le constater à partir de l'extrait suivant : « Mergulho e depois emerjo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, há ainda não possíveis. Daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo »²⁴. En effet, dès les premières publications, l'œuvre de Clarice Lispector a recours à l'image de la mer, tout comme chez Virginia Woolf,

²² p.11.

²³ Virginia Woolf, *op. cit.*, p.1.

²⁴ Clarice Lispector, *op. cit.*, p.81.

pour évoquer une multitude de significations qui traduisent souvent une transformation, un passage, un devenir.

Selon le philosophe français Gaston Bachelard, le destin de l'élément liquide, fluide, est le destin de celui qui meurt à chaque instant, une mort quotidienne, une substance qui cause la ruine dans un vertige incessant, aussi incessant que la rénovation de la substance de son être : « É a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino »²⁵. Bachelard explique que la construction psychique d'images peuplées d'éléments basiques de la nature, comme l'eau, peut aussi représenter un retour aux origines. Nous pensons que c'est le cas dans un autre passage de *Véspas* tiré de la nouvelle « Clarice », dans lequel le texte reprend des images déjà travaillées par l'auteure Lispector, dans *Perto do Coração Selvagem* : « O mar! – me lembro - preciso descobrir se fica longe, se posso ir a pé até a praia, andar sozinha, andar até saber o que é lalande. »²⁶ Bachelard explique ce sentiment : « Se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. »²⁷

De fait, dans cet extrait de « Clarice », le personnage de Joana se languit de sa rencontre avec la mer, jusqu'à être capable de trouver aussi ses origines, jusqu'à découvrir le sens de *lalande*. Nous savons que *lalande* est un néologisme inventé par Clarice Lispector et attribué à son personnage Joana dans *Perto do Coração Selvagem*. Quand le mari du personnage principal lui demande ce qu'est *lalande*, dans une tentative d'appréhender un peu plus son monde intérieur, Joana répond en ce termes :

- É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo?
Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve

²⁵ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.65.

²⁶ p.94.

²⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.119.

você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das
pessoas que mais conhecem o mar.²⁸

Ainsi, lalande représente un peu le fort lien entre le monde intérieur de Joana, indomptable, et la mer dans l'œuvre *Perto do Coração Selvagem*, ainsi que le désir du personnage de « Clarice », dans *Vésperas*, d'appréhender le sens de ce mot et de, par là, trouver ses véritables origines, fondées délibérément sur une filiation littéraire, d'après la définition de Dominique Viart²⁹. Outre la coïncidence de thèmes et d'idées littéraires, nous observons finalement un autre type d'intertextualité que Genette a baptisé de « transposition ». Ainsi, lorsque le narrateur-personnage de la nouvelle « Minet-Chéri » révèle son identité à la fin du texte, nous savons qu'elle résulte d'une transposition de *Claudine*, création de l'écrivaine Colette.

L'intertextualité : transposition

En intertextualité avec le livre *Claudine à l'école*, la fin de la nouvelle récupère et retravaille les phrases d'ouverture de l'œuvre de Colette et Willy. Si dans le livre de *Claudine à l'école*, le narrateur-personnage raconte : « Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas »³⁰, dans la nouvelle de Lunardi, Claudine reprend son poste de narrateur-personnage et clôt la trame avec la révélation de son identité : « Meu nome é Claudine, nasci em 1884, em Montigny, e nunca hei de morrer. »³¹ Nous percevons qu'il s'agit presque d'une copie ou d'un plagiat, car dans la nouvelle de Lunardi l'auteure emploie quasiment la même formule, mot pour mot, si l'on considère la traduction en français. Pourtant, dans le livre de Colette, Claudine ne sait pas qu'elle est un personnage, elle ne connaît que sa condition de narratrice.

Dans « Minet-Chéri », Claudine rend visite à sa créatrice, Colette, « que está diante de Deus », et a pleine conscience de ses statuts littéraires : « Fui criada para durar, viver um tempo que não finda. »³² Dans le livre de Colette, Claudine espère seulement ne pas mourir à l'endroit où elle est née.

²⁸ Clarice Lispector, *op.cit.*, p.150.

²⁹ Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, pp. 115-139.

³⁰ Voir Willy et Colette, *op.cit.*, p.5.

³¹ p.83.

³² p.82.

Dans la nouvelle de Lunardi, Claudine sait qu'elle ne mourra jamais, ce qui opère une grande différence entre les deux récits sur le plan sémantique, ces derniers n'étant identiques qu'en apparence. Il y a donc une transposition du même narrateur-personnage, Claudine, à partir d'une transformation de sa condition, d'une réappropriation de la part de Lunardi qui reconstruit Claudine selon sa propre optique, en révélant toujours une tension entre la biographie et la fiction ainsi qu'entre les choses finies et les choses pérennes. Dans « Minet-Chéri », en même temps que la narratrice-personnage sert à valoriser le rôle de l'auteur, comme un Dieu ou bien le créateur, elle met également en évidence le jeu littéraire, la représentation, marquée par le tissage et le retissage des langages.

Au-delà du débat sur le plagiat ou l'influence, nous comprenons qu'il y a entre ces écrivaines une rencontre ; il y a une compréhension, un partage, indépendamment de savoir s'il y a intention ou non. Le personnage de Joana, dans *Véspères*, transmutation du premier personnage de Clarice, sorte d'*alter ego* de Lunardi, confirme notre supposition : « E aqui há encontro. » Ainsi, la perspective adoptée par le récit, selon notre lecture, prend en compte les affinités de pensée entre ces auteures et les affinités de représentation du monde qui en découlent.

Conclusion

Au fil du livre, les nouvelles révèlent neuf agonies de poétesses et de romancières, autant de points de vue pour mieux approcher l'énigme de la disparition. Comme nous l'avons mentionné, les données biographiques ne laissent aucun doute : il s'agit d'auteurs femmes réelles déjà disparues dont les histoires, racontées sous forme de nouvelles, illustrent la porosité des limites entre biographie et fiction, mettant en évidence la possibilité d'un pacte plus flexible entre auteur et lecteur par rapport à ce que Lejeune³³ nous apprend.

³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op.cit.* Sur ce sujet, Simon Fournier explique que : « Les textes littéraires contemporains [...] tendent à montrer en effet qu'on ne peut pas distribuer des types de textes dans deux catégories génériques mutuellement exclusives dont une comporterait des biographies, des écrits scientifiques et historiques alors que l'autre contiendrait des récits de fiction, des romans et des pièces de théâtre. Il existe en fait un faisceau complexe de relations qui se tissent entre les catégories génériques préexistantes, rendant ainsi possible la formation de nouvelles classes génériques ». Voir Simon Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle dans la théorie des actes de discours », *L'Hommage à Rosa Luxemburg*, [En ligne : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm]. Consulté le 01 janvier 2015.

Dans un effort pour comprendre les moments cruciaux que vivent ces auteures transformées en personnages, Lunardi entreprend un voyage vers ces vies de femmes, mettant en question la construction du canon littéraire dont la révision se fait toujours urgente ; car, selon le professeur Regina Dalcastagnè, les inégalités hommes-femmes persistent toujours dans le domaine littéraire brésilien. Ses études révèlent que les femmes sont auteures de moins de 30% des romans et contes publiés au cours des quinze dernières années au Brésil. De plus, les rôles de narrateurs leurs sont rarement concédés et elles sont sous-représentées parmi les personnages dans l'univers des ouvrages publiés à cette période³⁴.

Même si Lunardi ne revendique pas le rôle d'écrivaine féministe, son ouvrage offre aux lecteurs de nouvelles perspectives de représentation de la femme par rapport à un univers toujours dominé par le récit masculin. En menant ce que Madelénat appelle un « combat biographique »³⁵, l'auteure entreprend un parcours à travers le discours littéraire qui suggère des proximités, des identifications ainsi que des écarts entre les vies et œuvres de chacune de ces auteures-personnages et entre elles et celles de l'auteure. De ce combat émerge un nouveau *je*, qui ressaisit sa vie au fil d'autres vies. Grâce à ces rencontres symboliques, nous pouvons également réfléchir aux circulations littéraires opérées par cette écriture palimpseste qui révèle la dimension intertextuelle de tout texte.

Selon notre interprétation, Lunardi ne met pas en avant le quotidien qui étouffe tout être humain, la « petite biographie »³⁶, mais elle propose un approche sensible des liens entre la vie et la mort, à partir d'un lignage particulier d'auteurs chez qui le texte devient le lieu de rencontre intertextuelle, de réinvention de la vie, ainsi que de lecture et de création, où le rôle du lecteur, celui de l'auteur, ainsi que des personnages se confondent et se complètent, indispensables qu'ils sont au tissu narratif, comme Compagnon l'illustre quand il affirme : « lorsqu'on tire un fil, tout vient. »³⁷

³⁴ Ces études ont pour objet 165 auteurs et 258 romans contemporains. Voir Regina Dalcastagnè, *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*, [En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>]. Consulté le 17-03-2015.

³⁵ Voir Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Antoine Compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *op.cit.*