

Publication status: This preprint has not been published elsewhere.

# The metamorphosis of Arachne: creation between women at Clarice Lispector

Carolina Antonaci Gama

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251080>

Submitted on: 2025-10-16

Posted on: 2025-10-16 (version 1)

(YYYY-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251080

Varia

## **La métamorphose d'Arachné : la création *entre femmes* chez Clarice Lispector**

The metamorphosis of Arachne: creation between women at Clarice Lispector

Carolina Antonaci Gama

Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, PB, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0001-5999-7835>

antonaci@gmail.com

**RÉSUMÉ :** Il est des images dont la puissance d'évocation attise instinctivement l'esprit et le pousse d'emblée à spéculer. Le conflit entre Arachné et Athéna et la métamorphose de la mortelle qui s'en suit, appartient, à bien des égards, à cette catégorie. Le présent texte se propose d'aller à la rencontre de ce conflit primordial pour analyser l'œuvre de Clarice Lispector sous l'angle d'un affrontement féminin qui inaugurerait une « communauté des femmes » autour de l'acte de création littéraire. La lutte entre la déesse et la Lydienne constitue ainsi un « miroir » de la bataille intense que les créatrices doivent mener pour aller au bout de leur œuvre, de leur texte.

**MOTS-CLÉS :** Clarice Lispector ; Arachné ; métamorphose ; communauté ; femmes

**ABSTRACT:** There are images whose evocative power instinctively stirs the mind and immediately provokes it to speculate. The conflict between Arachne and Athena and the mortal's metamorphosis which follows, falls, in many respects, into this category. The present text goes to meet this primordial conflict to analyze the work of Clarice Lispector from the perspective of a feminine confrontation which would inaugurate a "community of women" around literary creation. The struggle between the goddess and the Lydian is a "mirror" of the lively battle that creators must wage to achieve their work, their text.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Arachne; metamorphosis; community; women

### **1 Avant-propos**

Cet article se veut une lecture de l'œuvre de Clarice Lispector par le biais du mythe de la métamorphose d'Arachné tel que décrit par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Je tente de réfléchir à la création littéraire *entre femmes*, c'est-à-dire, à une sorte de création qui met en scène un *affrontement* féminin pour tenter de représenter ce que c'est qu'écrire (en même temps que l'écriture est en train d'être écrite) et j'essaie également de cerner la puissance de certaines images littéraires qui ont depuis toujours témoigné des angoisses, des conflits, des extases et des rêveries de l'écrivain(e). La métamorphose d'Arachné en araignée est la même métamorphose que les femmes dans l'œuvre de Lispector doivent subir pour pouvoir rompre les amarres qui les empêchent de créer. Le conflit et complicité entre Arachné et Athéna sont aussi le conflit et complicité entre plusieurs personnages féminins chez Lispector et de cet affrontement créatif, il en résulte « l'évènement » de la « communauté des femmes » qui est une sorte de nécessité de dépassement, une nécessité d'être en face d'une autre femme pour que le texte puisse aller au-delà de ses propres limites. Or, ces instants « communautaires » sont souvent des moments éphémères, ce qui va à la rencontre de la déclaration de Maurice Blanchot concernant la communauté : « Il ne faut pas durer, il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit » (BLANCHOT, 1993, p.56), et ces minutes passagères condensent la beauté, l'émotion, l'emportement et la *passion* d'une rencontre *entre femmes*, d'un face-à-face féminin.

## 2 Entre Arachné et Athéna

Il y a toujours un moment où, dans la nuit,  
la bête doit entendre l'autre bête.  
(Maurice Blanchot)

Elles sont là, présentes. Une en face de l'autre, toutes deux *exposées*. Rivaless très habiles dans l'art commun, elles s'affrontent, elles se défient, elles se mesurent. Elles tentent de prouver, par cette confrontation artistique, laquelle est la plus compétente dans l'art de tisser. Le va-et-vient des navettes est le seul et unique bruit capable d'interrompre la concentration muette de chacune d'elles. Et, à chaque mouvement ainsi rythmé, des superbes couleurs surgissent sur les tapisseries en train d'être tissées ; des images sublimes se forment nettement pour la délectation des regards attentifs et extasiés des spectateurs. De son côté, la mortelle étrangère, venue de la Lydie, peint impeccablement les faiblesses et les méfaits capricieux des dieux – Jupiter le premier ; de l'autre côté, la déesse de la sagesse et de la guerre représente sa propre force et la puissance incontestable

des siens. Bien qu'adversaires, la complicité d'un art parfaitement accompli les unit, les lie, les rassemble. L'excellence est au rendez-vous : aucune maladresse n'est perçue, ni dans un camp ni dans l'autre. Il arrive même que l'on ne sache démêler ni les sonorités ni les images : est-ce bien la déesse qui rythme les allées et venues des fils d'or s'unissant à la laine, ou est-ce plutôt la mortelle qui accentue les mouvements cadencés du peigne ? Elles sont tellement et remarquablement à l'œuvre que personne ne peut rien y reprendre, que personne ne peut rien y débrouiller. Le travail de l'une reflète le travail de l'autre. Mais sous la tension des fils trop maniés, formidablement liés et reliés, le conflit s'intensifie de plus en plus, l'affrontement s'envenime, le défi atteint vite son sommet. Et lorsque l'œuvre de la mortelle est achevée, parfaite, sans aucun défaut, la déesse, sous un coup de rage, déchire l'œuvre accomplie de sa rivale, réduit en morceaux la toile divinement tissée. Humiliée, attaquée dans son art et sur son front (elle reçoit de la déesse trois douloureux coups de navette), la mortelle tente de se donner la mort avec un fil de sa propre tapisserie, qu'elle enlace autour de son cou. Émue, touchée par un tel geste fatal, la déesse lui (re)donne la vie. Elle suspend la mortelle entre ses mains, par le *même* fil de l'ouvrage à jamais détruit. Une métamorphose a alors lieu : Arachné devient araignée.

C'est donc un combat qui rythme les premiers mouvements de cet article et environne l'atmosphère d'une pensée persistante sur la création littéraire qui tente continuellement de s'inscrire. C'est bien une lutte le souffle de ce début de texte ; un conflit primordial qui n'a cessé de hanter l'imaginaire autour de l'art et de l'artiste, autour de l'écriture et de l'écrivain. Au centre de ce duel, deux femmes : une mortelle excessivement douée, atteinte d'*hybris* et une déesse dispensatrice, maîtresse suprême du don de tisser. À en croire le philosophe Gaston Bachelard, une image poétique puissante suffirait pour créer un monde ; à en croire l'écrivain et penseur Maurice Blanchot, un livre aurait toujours un centre qui l'attire, un centre palpitant vers lequel il serait dès le départ dirigé. Voici donc l'image centrale qui justifie et accompagne de près – de très près – cette étude, et vers laquelle tous mes mots, en errant, cheminent : une mortelle métamorphosée en araignée, suspendue par un fil que tient une déesse. Il est vrai que l'image globale de ce conflit, de cette lutte extrême, a déjà servi de noyau et d'aimant pour maints livres et œuvres d'art, et qu'elle a déjà livré presque tous ses secrets les plus prégnants. Sa puissance, en tant qu'image poétique, en tant qu'image première, est incontestée. Elle a poussé nombre de penseurs et d'artistes à y voir le conflit primordial de la création artistique : la lutte féroce et impitoyable entre l'inspiration et l'habileté technique, entre le don et le travail acharné. Mais il est

également vrai que la plupart de ceux qui se sont penchés sur l'affrontement entre Arachné et Athéna ont davantage abordé la question de la bataille artistique en soi (immanence contre transcendance – « tirant sa toile d'elle-même, elle est une figure de l'immanence » (BALLESTRA-PUECH, 2006, p.217)) que le fait que ce soient deux femmes qui s'opposent aux antipodes de la création. On a beaucoup moins parlé de la *rencontre* entre elles, de l'*appel* qui les réunit, et des retentissements et résonances d'un duel *entre* femmes pour la réflexion sur la puissance de la création. On fait souvent abstraction du fait que cette lutte entre la déesse et la mortelle est, avant tout, une *exposition* et une *présentation*. Et on oublie également – on oublie surtout – car la vision va toujours trop vite, le stylo court hâtivement pour tracer les étincelles fugaces de l'esprit, qu'Arachné, devenue araignée, est d'abord suspendue par Athéna. Cette image n'a pas eu de commentateurs, cette image n'a pas eu de contemplateurs. Cette image très expressive s'est éclipsée derrière l'effervescence des partisans, tantôt rangés du côté de la déesse et du *don* de l'art, tantôt placés dans le camp adverse, où la besogne s'éternise et rend entièrement libre et autonome tout créateur. Selon Bachelard : « Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image (...) » (BACHELARD, 2012, p.1), mais les enchaînements de cet affrontement n'ont pas laissé de place à une telle présence. Les bruits du combat ont étouffé l'instant de l'image pour n'en faire ressortir que ses prolongements. Cette image si captivante n'a point fait rêver. Il semble que cette lutte mythologique contraint les plumes à choisir sans tarder leur position et à creuser vite leur propre tranchée. Ainsi, on ne veut pas, ou ne peut pas voir – car, toujours selon Bachelard, la lenteur est la loi de l'âme rêveuse – qu'Arachné devrait désormais tisser à partir d'un *premier* fil tenu par la déesse ; qu'elle est suspendue au-dessus de l'abîme – l'abîme inquiétant de la création –, attachée à un fil, à un unique fil que Pallas tient fermement entre ses doigts. Sa vie et son œuvre ne tiennent qu'à un fil que tient sa rivale. Métamorphosée, Arachné-araignée *partage* un *premier* fil commun avec la déesse : « Il n'y a pas de présence qui ne soit (dans son être, non par un attribut) *exposée* au partage » (NANCY et BAILLY, 2007, p.85). Le conflit essentiel entre le don de l'art et l'autosuffisance de l'artiste se termine par une *complicité* autour d'un fil, d'un unique fil que toutes deux saisissent, chacune de son côté. La lutte artistique se conclut par la tension d'un fil qui suspend l'*autre* entre la vie et la mort. Ce sont donc justement tous ces points inexplorés qui m'intéressent le plus dans cette étude : penser la création littéraire à partir du conflit et de la complicité de femmes qui s'affrontent en affrontant les extrêmes de l'acte créateur ; en affrontant la vie et la mort pour pouvoir créer ; penser à la *comparution* devant l'autre (une autre femme),

réfléchir à la *responsabilité* essentielle d'une rencontre, à la métamorphose née d'une *exposition* ; et parler notamment de la création comme un mouvement qui tisse inlassablement et *répétitivement* à partir d'un fil *donné*, dont l'origine et le commencement sont à jamais perdus. Et l'œuvre de Lispector nous place dans cette perspective. Elle nous montre des affrontements féminins comme des affrontements autour de la création, comme la force motrice du fait littéraire. Elle expose la parole artistique comme des fils que des femmes doivent tenir fermement entre leurs mains ; elle nous donne à voir la création littéraire comme un conflit entre la vie et la mort, où l'on peut tenir les fils d'une vie comme on tient les fils tendus d'un texte : « Je suis déjà sorti du territoire de l'humain et par conséquent Angela également. Je me suis transcendé à un certain degré de mutisme et de surdité : ma vie tient à un fil » (LISPECTOR, 1998, p.43).

### 3 Entre inspiration et travail acharné

Não se brinca com a intuição,  
 não se brinca com o escrever:  
 a caça pode ferir mortalmente  
 o caçador. (Clarice Lispector)

Il n'est pas faux d'affirmer que, lorsque nous nous engageons à réfléchir sérieusement à la création littéraire et à son caractère ambigu, voire paradoxal, nous en venons souvent à poser des questions semblables à celles-ci : la littérature est-elle un travail solitaire et singulier, fruit d'une originalité sans pareil ? Ou bien une œuvre dont la base est *commune*, dont les contours se perdent et se confondent avec le langage de la communauté ? Est-elle *répétition* interne et unique, ou composition ouverte à des pronoms pluriels ? Sommes-nous capables de dire « je », ou « nous », ou « elles » lorsque nous créons ? Y a-t-il un pronom capable d'énoncer, de porter, d'incarner l'acte de création littéraire ? Y en a-t-il un qui puisse rassembler les femmes dans l'œuvre ? Le présent texte propose d'ajouter à cette série de questionnements une autre problématique, plus intime encore : l'écriture elle-même ne relèverait-elle pas d'un acte qui échappe à la pleine volonté consciente de celui ou celle qui tient la plume ? La création serait-elle toute entière *donnée* à son créateur ? Ou bien se forme-t-elle dans une lutte intérieure, entre volonté et abandon, entre maîtrise et égarement – une lutte toujours à l'œuvre dans l'œuvre ? Bien que certains écrivains s'obstinent à trouver une posture « confortable » devant leur activité créatrice – et nous n'avons aucun motif valable de leur reprocher cette position, ni l'outrecuidance de douter d'une pareille désinvolture –

, en affirmant qu'ils maîtrisent totalement leur exercice et tiennent fermement les « rênes » de leur esprit, d'autres, avec la même force et souvent un enthousiasme égal, assurent au contraire subir « l'irruption d'une volonté étrangère » (PAZ, 1965, p.211), ne pas être eux-mêmes lorsqu'ils créent, et recevoir leur œuvre d'un quelconque *ailleurs*. Pourtant, ce sont bien plus nombreuses, plus parlantes et plus captivantes les déclarations qui font de l'acte créateur une forme d'antagonisme structurel, une bataille intérieure, un désordre originel. Maurice Blanchot, parmi d'autres écrivains et artistes, témoigne que la création naîtrait d'un « mélange » indissociable d'effort et d'inspiration, d'une *confusion* entre volonté et abandon, entre maîtrise et égarement : « Devant le chef-d'œuvre le plus sûr où brillent l'éclat et la décision du commencement, il nous arrive d'être aussi en face de ce qui s'éteint, œuvre soudain redevenue invisible, qui n'est plus là, n'a jamais été là » (BLANCHOT, 1955, p.230). Il paraît difficile de séparer la concentration obstinée du travailleur solitaire du *ravissement* de l'artiste inspiré. On ne parvient pas à expliquer de façon univoque la nature de la création artistique sans reconnaître cette *collaboration* inattendue entre des forces inconciliables : soumission et domination, illumination et autorité. Même si des mots comme « inspiration » et « intuition » semblent aujourd'hui désuets – vestiges d'une époque révolue où l'on croyait encore entendre le *daimôn*, invoquer les Muses, ou s'attirer la grâce de Dieu –, il demeure difficile de les écarter tout à fait, malgré l'actuelle désacralisation et totale laïcité de l'acte créateur. Car quelque chose, dans la création, nous échappe. Quelque chose ne nous appartient pas tout à fait. Ce quelque chose résiste à nos prévisions, aux dessins de notre conscience, et reste presque impossible à nommer. Et ces mots, même rendus poussiéreux, nous aident malgré tout à donner forme, image, contour à ce qui demeure insaisissable.

Même un esprit aussi résolument *profane* que Nietzsche conserve le mot inspiration, qu'il reformule et précise — voire métaphorise — pour rendre compte du tumulte de l'acte créateur :

On entend, on ne cherche pas ; on prend, on ne demande pas qui donne ; la pensée fulgure comme l'éclair, elle s'impose nécessairement, sous une forme définitive : je n'ai jamais eu à choisir. C'est un ravissement dont notre âme trop tendue se soulage parfois dans un torrent de larmes ; machinalement on se met à marcher, on accélère, on ralentit sans le savoir ; c'est une extase qui nous ravit à nous-mêmes, en nous laissant la perception de mille frissons délicats qui nous parcourent jusqu'aux orteils ; c'est un abîme de félicité où l'horreur et l'extrême souffrance n'apparaissent pas comme le contraire, mais comme le résultat, l'étincelle du bonheur, comme la couleur nécessaire au fond d'un tel océan de lumière ; c'est un instinct du rythme qui embrasse des mondes de formes - car l'ampleur du rythme dont on a besoin donne la mesure de l'inspiration : plus elle écrase, plus il élargit...(NIETZSCHE, 1997, p.96-97)

Le rythme de la création, le rythme qui est création, est un assemblage de mouvements contraires, un combat durant lequel larmes, frissons délicats, bonheur, horreur et souffrance s'emparent des facultés de celui qui tente d'écrire. L'inspiration est une danse – « Et toi-même tu seras l'ours qui dansera au rythme de mes chansons » (NIETZSCHE, 1983, p.289) – une *tempête de liberté* au terme de laquelle tout est perdu et tout est retrouvé à la fois. Quand on écrit, l'écriture se *fait* : la parole *vient* au moment exact où la main se presse de l'inscrire. Le texte est toujours, coïncidemment et miraculeusement, celui-là même qu'on est en train d'écrire, sans que l'on sache exactement ce qu'il aurait été si la main n'était pas arrivée à temps, si l'âme n'avait pas suivi les « rythmes effrénés » (RILKE, 1993, p.47) de l'*assemblage* des mots, si la *tempête* n'était pas *tombée* justement sur nous. La danse intemporelle de l'incommensurable absence et de l'inouïe présence compose le dynamisme conflictuel de la création. Dans le même sens, quoique sous une autre perspective, Bachelard remarque : « Ce qu'on avait à dire est si vite supplanté par ce qu'on se surprend à écrire qu'on sent bien que le langage écrit crée son propre univers » (BACHELARD, 1990, p.288). La création est et n'est pas ce que l'on crée. L'univers de l'écriture a une dimension et une étendue qui échappent aux calculs de celui qui manipule le stylo. La danse de l'inspiration est une danse dont les pas conduisent le danseur au-delà de son territoire, au-delà des frontières de son propre entendement. Le poète Octavio Paz décrit admirablement ce conflit de l'écrivain avec la « naissance » *tendue* de son art, et la complicité entre des éléments contraires qui forment le mouvement même de la création – ce rythme, qui, selon Nietzsche, est la mesure de l'inspiration :

Penché sur sa table de travail, le regard fixe et tendu, le poète qui ne croit pas en l'inspiration vient de terminer sa première strophe, conformément au plan préalablement tracé. Rien n'a été laissé au hasard. Chaque rime et chaque image a la nécessité rigoureuse d'un axiome, la gratuité et la légèreté d'un jeu géométrique. Mais il manque un mot pour achever le décasyllabe final. Le poète consulte le dictionnaire en quête de la rime rebelle. Il ne la trouve pas. Il fume, se lève, s'assied, se relève. Rien : vide, stérilité. Et soudain, la rime apparaît. Non pas celle qu'il espérait, mais une autre – toujours une autre – qui complète la strophe d'une manière imprévue et peut être contraire au projet originel. Comment expliquer cette étrange collaboration ? Il ne suffit pas de dire : le poète a fait une rencontre inespérée. Rien ne vient de rien. Ce mot, où se trouvait-il ? Et surtout, comment se produisent les « rencontres » poétiques ? Le cas contraire offre une situation comparable. Confiant dans le « caractère inépuisable du murmure », les yeux fermés sur le monde extérieur, le poète écrit sans désespérer. Au début, les phrases se pressent ou s'attardent, mais peu à peu le rythme de la main qui écrit s'accorde à celui de la pensée qui dicte. La fusion est réalisée, il n'y a plus de distance entre penser et dire. (...) Tout s'écoule avec bonheur jusqu'à l'interruption : il y a un mot – ou le revers d'un mot : un silence – qui ferme le passage. Le poète tente à plusieurs reprises de franchir l'obstacle, de le tourner, de l'esquiver en quelque façon et de le poursuivre. Inutile : tous les chemins aboutissent au même mur. La source a cessé de jaillir. Le poète relit ce qu'il vient d'écrire et découvre, non sans étonnement, que ce texte enchevêtré est doué d'une cohérence secrète. Le poème possède une indéniable unité de ton, de rythme et

d'atmosphère. C'est un tout. Ou les fragments, vivants encore et resplendissements, d'un tout (PAZ, 1965, p.209-210).

Hautement métalinguistique, voire phénoménologique, l'œuvre de Lispector nous plonge constamment dans cet univers fiévreux de la conception d'un texte, dans ces instants où l'écrivain entame un combat intime avec sa *propre* écriture. Le mécanisme interne de la création y est sans cesse *exposé* en même temps que l'œuvre est en train de se faire : les mots s'inscrivent pour révéler le processus inouï d'une réflexion qui se forme lentement, pour devenir empreinte, pour devenir texte, pour devenir art. Son œuvre est une méditation persistante sur la faisabilité de ce qu'elle est en train de faire ; sur la « réalité » immédiate de ce qui « apparaît » devant ses yeux au moment même où elle se met à écrire : « Chaque chose a un instant où elle est. Je veux m'emparer du est de la chose. Ces instants qui s'écoulent dans l'air que je respire : en feux d'artifice ils éclatent muets dans l'espace » (LISPECTOR, 1981, p.11). Écrire est ici une tentative de capturer l'instant même de l'écriture, de s'emparer de l'*être* de la parole dans le *présent* immédiat, dans la présence de cette même parole, la parole qui, nommée, devient ce qu'elle est : « En nommant, en créant avec des mots, nous créons cela même que nous nommons et qui, auparavant, n'existait que comme menace, vide et chaos » (PAZ, 1965, p.223). En plus des innombrables réflexions sur l'acte d'écrire que l'on trouve disséminées dans son œuvre, Lispector écrit également deux romans – *Água viva* et *Un souffle de vie* – en exposant le façonnement de ses textes, en exprimant l'effort de l'acte créateur, le rapport ondoyant avec le néant et la présence, entre la volonté que quelque chose puisse s'inscrire et la grâce d'une matérialité qui se forme : « J'entre lentement dans l'écriture ainsi que je suis déjà entrée dans la peinture. C'est un monde enchevêtré de lianes, syllabes, chèvrefeuilles, couleurs et mots – seuil d'entrée ancestrale caverne qui est l'utérus du monde, d'où je vais naître » (LISPECTOR, 1981, p.25). Cette métaphore matricielle — l'écriture comme « utérus du monde » — témoigne d'une expérience de création profondément incarnée, viscérale, organique. L'écriture n'est pas un exercice extérieur ou distant, mais un lieu d'origine, de naissance, d'émergence de soi. Le geste créateur s'apparente ici à une traversée initiatique, à une genèse où le sujet se (re)forme dans et par le langage. L'acte d'écrire est, chez Lispector, la matière primordiale de sa création. Les « rencontres poétiques inespérées » dont parle Paz deviennent à la fois l'objet et le sujet de son écriture. Elle semble fascinée par le mouvement révélateur de l'écriture, par l'intensité de ce qui, informe, commence à se modeler, à devenir forme, souffle, rythme, être : « Je sais à peine ce que je sens, si en vérité je sens. Ce qui n'existe pas se met à exister en recevant un nom. J'écris pour faire exister et pour m'exister. Depuis l'enfance, je cherche

le souffle du mot qui donne vie aux murmures » (LISPECTOR, 1998, p.129). Son œuvre est *consciente* de sa propre marque, de son inscription, de son existence sur la plage blanche. L'écrivaine Lispector, en train d'écrire, penchée sur sa *propre* écriture, est sensible à la pensée qui s'expose en même temps qu'elle expose le fait même de s'exposer : « Celle-ci est la vie vue par la vie » (LISPECTOR, 1981, p.23). Sa manière d'écrire rejoint les philosophies et méditations les plus exigeantes, comme le souligne Hélène Cixous :

Si Kafka était femme. Si Rilke était une Brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cité-je tous ces noms ? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent les œuvres les plus exigeantes, elle avance. Mais ensuite, là où s'essouffle le philosophe, elle continue, plus loin encore, plus loin que tout savoir. Après la compréhension, pas à pas, s'enfonçant en tremblant dans l'incompréhensible épaisseur frémissante du monde, l'oreille finissime, tendue pour recueillir jusqu'au bruit des étoiles, jusqu'au minime frôlement des atomes, jusqu'au silence entre deux battements de cœur (CIXOUS, 1989, p.117).

Le rapprochement audacieux que propose Cixous — entre Lispector et les figures de Kafka, Rilke, Heidegger — n'est pas anodin : il situe l'écrivaine à un carrefour entre littérature, philosophie et mystique. Ce qui est ici souligné, c'est la capacité de Lispector à poursuivre là où « le philosophe s'essouffle », à faire de l'écriture non un moyen de comprendre, mais un acte de présence au monde, d'écoute absolue. En cela, elle incarne une forme radicale de création où la pensée ne précède plus le langage, mais naît avec lui, dans le même souffle.

#### 4 La création *entre femmes*

Nous sommes entre femmes,  
vous me le garantissez?  
(Virginia Woolf)

Seulement, chez Lispector, cette réflexion « à la Heidegger » sur l'*être* de l'écriture, sur l'*être-là* du langage littéraire, sur la « présence du présent » (HEIDEGGER, 1958, p.166), cette exposition de la parole en tant que mécanisme et matière du texte, est également une réflexion sur celle qui écrit, et plus précisément une réflexion sur la *femme* qui est en train d'écrire. Au fur et à mesure que l'écrit se *dévoile* à travers une écriture qui se penche sans cesse sur elle-même, c'est l'écrivaine qui se trouve aussi dévoilée. Chez Lispector, exposer son écriture, c'est s'exposer soi-même. Le philosophe Roland Barthes, dans son essai : *Littérature et méta-langage*, affirme que le

XXe siècle sera sans doute décrit comme celui des « *Qu'est-ce que la littérature ?* » car, selon lui, les grands noms de la littérature de ce siècle ont tous produit une sorte de littérature consciente d'elle-même, une littérature qui est « à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole (...) » (BARTHES, 1964, p.106). Après avoir esquissé ce qu'il considère comme différentes phases de développement de cette manière d'écrire – d'abord une écriture consciente de sa fabrication artisanale, puis la fusion entre la pensée de la littérature et sa propre matérialité, ensuite la littérature comme déclaration incessante de ce qui va être écrit, et enfin la « blancheur de l'écriture » –, il en conclut qu'un tel procédé constitue un « jeu dangereux avec sa propre mort » (BARTHES, 1964, p.107). Ce serait, selon lui, une reprise de la question essentielle d'Œdipe : « *qui suis-je ?* », une question qui ne pourrait mener qu'à une fin tragique. En se cherchant inlassablement, en se pointant elle-même du doigt, la littérature « meurt de se connaître mais vit de se chercher » (BARTHES, 1964, p.107). Penser à la parole en train d'être écrite, c'est donc inévitablement imposer à la littérature la question primordiale de l'humain : *qui suis-je ?* Or, Barthes ne place pas cette question du côté de l'auteur ou du narrateur : il se limite à réfléchir à ce que cette question apporte à la littérature, et non à ce qu'elle révèle de l'écrivain lui-même et à son exposition dans l'acte créateur. Chez Lispector, en revanche, cette question du « je » – « qui suis-je ? » – est intimement liée à l'acte de création. Poser la question de la littérature, c'est en même temps se poser la question du *soi*, du soi qui est en train d'écrire. Demander à la littérature : « *qu'est-ce que c'est que cela ?* », c'est aussi se demander : « *Qui suis-je ? Qui suis-je, moi, celle qui écrit, celle qui est, en ce moment même, en train d'écrire ?* ». L'exhibition du texte en tant que littérature devient donc, chez Lispector, une exhibition de l'écrivaine en tant qu'auteure et en tant que femme. Ce dévoilement de soi en tant que femme écrivant – dans et par le langage – peut être lu aussi comme une résistance à l'effacement traditionnel du féminin dans l'histoire littéraire. Là où l'écriture masculine tendait à masquer l'origine subjective ou à la transcender, Lispector expose la genèse de son texte comme une genèse de soi, féminine, incarnée, marquée, exhibée. Elle est entièrement présente au présent de la parole. Elle est *là* avec son texte, exposée en même temps qu'il est exposé : « Je t'écris tout entière et je sens une saveur à être et ta saveur-à-toi est abstraite comme l'instant » (LISPECTOR, 1981, p.13). En lisant son œuvre, dès les premières pages de chacun de ses livres, nous avons la conscience d'être en présence d'une écrivaine, d'une écrivaine en train d'écrire, d'une écrivaine qui se construit en élaborant son texte, qui élabore le texte en se construisant :

Pour Clarice Lispector, l'impossibilité est de raconter quoi que ce soit sans, en même temps, se raconter - sans, à la lumière de son réalisme ontologique, s'exposer avant tout au risque et à l'aventure de l'être, comme l'a priori du récit littéraire, comme le seuil de toute et n'importe quelle histoire possible (NUNES, 1989, p.159).

L'écriture agit comme un *miroir* pour celle qui s'expose en exposant en même temps son œuvre. Chaque réflexion sur l'état du texte est également un reflet de l'état de celle qui écrit. De la même manière qu'Arachné, en train de tisser sa tapisserie, est un reflet d'Athéna – et vice-versa –, la femme qui écrit, la femme qui narre et les femmes présentes dans l'œuvre de Lispector s'affrontent et se reflètent, en reflétant le texte en train d'être façonné. Et, de la même manière que c'est en face d'Athéna, en affrontant Athéna, qu'Arachné peut aller au bout de sa propre création et se *métamorphoser*, c'est en mettant des femmes face-à-face, dans un rapport de tension, que Lispector parvient à affronter des questions essentielles, poussant sa réflexion sur la création littéraire jusqu'à la limite de ses possibilités : « La métamorphose de G.H., qu'elle a elle-même rapportée, est concomitamment la métamorphose de la narrative » (NUNES, cité par CAMPEDELLI et JUNIOR, 1988, p.206). Dans son premier roman *Perto do coração selvagem* (roman où apparaissent déjà tous les thèmes autour desquels tournera son œuvre), la protagoniste, Joana, *incarne* cette bataille de la création littéraire, notamment en affrontant d'autres filles, d'autres femmes, ainsi que sa propre conscience en tant que créatrice. Les réflexions sur la création, omniprésentes dans ce livre et fil conducteur du roman, sont également une exploration de la personnalité de Joana, de ses *instincts* et de ses relations aux autres femmes :

Oui, elle sentait à l'intérieur d'elle un animal parfait. Il lui répugnait de laisser un jour cet animal libre. Par peur peut-être du manque d'esthétique. Ou crainte de quelque révélation... Non, non, – se répétait-elle – il faut ne pas avoir peur de créer. Au fond de tout peut-être, l'animal lui répugnait parce qu'il y avait encore en elle le désir de plaire et d'être aimée par quelqu'un se puissant comme la tante morte. Pour, après, cependant l'écraser, la répudier sans contemplations (LISPECTOR, 1981, p.18).

Aller au bout de sa création, créer sans crainte, sans pitié, sans amarres, lâcher la bride au *cheval noir* de l'écriture, c'est outrepasser ses propres limites et accepter – voire même désirer intensément – la *métamorphose* qui gît en puissance au fond de la créatrice, dans les entrailles de celle qui *doit* écrire : « L'expérience poétique, comme la religieuse, est un saut mortel : un changement de nature qui est aussi un retour à notre nature originelle. Occulté par la vie profane ou prosaïque, notre être brusquement se souvient de son identité perdue ; alors apparaît, émerge cet « autre » que nous sommes » (PAZ, 1965, p.180). Toute écrivaine est une Arachné face à son œuvre. Toute écrivaine affronte une Athéna à travers son œuvre. Créer, c'est se *soumettre* à ce

combat crucial ; c'est mettre son œuvre à l'épreuve, en affrontant une autre femme, *la* femme qui poussera la création au-delà du *possible* : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit. Dans la nuit, tout a disparu » (BLANCHOT, 1955, p.213). L'œuvre de Lispector nous dit qu'une œuvre n'est pas véritablement œuvre sans rencontre, sans affrontement, sans exposition de soi à l'autre, à une autre, à des autres. Le moment réel, fondamental, originaire de la création, c'est celui où l'on se tient *devant* l'autre, où l'on accepte le face-à-face qui décidera de tout – ou de rien.

On affirme souvent qu'Athéna a châtié Arachné en la transformant en araignée ; que l'audace de la mortelle d'avoir affronté une déesse – la déesse même du tissage – a été punie par une métamorphose affreuse. Mais je suis plutôt encline à voir dans cet épisode une *nécessité* de dépassement, de transformation, d'accomplissement de quelque chose qui n'attendait qu'à être *provoqué* pour jaillir avec toute sa puissance :

J'étais habitée par une rapacité contenue qui, d'être contenue, devenait toute puissance. Jamais jusqu'alors je n'avais été maîtresse de mes pouvoirs – pouvoirs que je ne comprenais pas, ne voulais pas comprendre, mais la vie en moi les avait retenus pour qu'un jour enfin, éclore cette matière inconnue et heureuse et inconsciente que j'étais finalement : moi ! moi, quoi que je sois (LISPECTOR, 1978, p.76).

Bachelard disait, en analysant le livre *Je et Tu* de Martin Buber, que « La rencontre nous crée : nous n'étions rien – ou rien que des choses – avant d'être réunis » (BACHELARD, 2012, p.8). Arachné n'était qu'une tisserande – très talentueuse, certes – mais une simple tisserande. Son habilité n'avait qu'une seule véritable puissance : celle d'*attirer* Athéna auprès d'elle. La perfection de son art était une invite à se présenter et à s'exposer devant celle qui pourrait pousser sa propre existence à bout, celle qui pourrait transformer toute sa création et tout son *être* : « l'instant véritablement présent et plein n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. Dès que le *Tu* devient présent, la présence naît » (BUBER, 2012, p.45). Arachné n'était *rien* avant cette rencontre, mais pendant le combat, Athéna la conduit au-delà de la perfection, au-delà du jour, au-delà des mesures de son art ; elle la conduit au-delà de la vie :

Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce « dialogue » est d'abord le combat plus originel d'exigences plus indistinctes, l'intimité déchirée de moments irréconciliables et inséparables, que nous appelons mesure et démesure, forme et infini, décision et indécision et qui, sous leurs oppositions successives, donnent réalité à la même violence, tendant à ouvrir et tendant à se fermer, tendant à se saisir dans la figure claire qui limite et tendant à errer sans fin, à se perdre dans la migration sans repos, celle de l'*autre*

nuit qui ne vient jamais, mais revient. Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence (BLANCHOT, 1955, p.264).

L'accomplissement total de son œuvre était la *rencontre* avec Athéna, et par conséquent la rencontre avec la mort et la résurrection. Aller au bout de son expression, au bout de sa forme, signifiait devoir *perdre* une tapisserie parfaite – qui sera méchamment déchirée – et *se soumettre* à la création d'une toile d'araignée. Et la métamorphose lui offre un fil *commun* avec la déesse : transformée en araignée, elle est suspendue par le même fil qu'Athéna tient entre ses mains. Pendant le moment suprême de la création, les deux partagent un fil *commun*. La création devient pendant un instant, dans ce moment *critique* de la transformation de l'œuvre et de l'être, *commune*. La création devient douloureusement *communautaire*.

C'est également devant Lidia, face à face avec Lidia, contre Lidia, avec Lidia, que Joana *affronte* sa propre création et assume enfin son *don* littéraire. Lidia est la femme qui pousse Joana au-delà de ses limitations, au-delà de son mariage, au-delà de sa férocité refoulée, au-delà de la sphère domestique qui ne pouvait plus la contenir. Lidia *provoque* la puissance créatrice de Joana et fait *revenir* ses instincts inventifs – on se souvient que c'est après cette rencontre avec Lidia que Joana va rencontrer son amant, avec qui elle sera complètement libre de créer. Lidia *éveille* le cœur sauvage de Joana. Elle est la *rencontre* dont Joana avait besoin pour se *souvenir* de sa véritable nature et de la manière dont elle peut créer. Lidia lui rappelle sa propre force, et lui rappelle surtout qu'elle peut tenir entre ses mains les fils de sa propre vie (de sa véritable vie) et les fils de son art. Elle lui rappelle, enfin, qu'en créant, Joana peut toujours tenir les femmes autour d'elle, les *enlacer* dans le filet de son art, dans sa toile d'araignée :

Surprendre Lidia, oui, l'entraîner... Comme au temps de l'internat, quand subitement elle avait besoin de mettre à l'épreuve son pouvoir, de sentir l'admiration des copines, avec qui en général elle parlait peu. Alors elle représentait froidement, inventant, brillant comme une vengeance. Du silence où elle se cachait, elle sortait pour la lutte :

– Regardez cet homme... Il prend du café au lait le matin, bien lentement, trempant le pain dans la tasse, le laissant égoutter, le mordant, se levant après lourd, triste... Les camarades la regardaient, voyaient un homme quelconque et pourtant, bien que surprises et intentionnellement distantes en principe, pourtant... c'était miraculeusement exact ! Elles arrivaient à voir l'homme se levant de table... la tasse vide... quelques mouches... Joana continuait à gagner du temps, à avancer, les yeux allumés :

– Et cet autre... La nuit il enlève avec effort ses chaussures, les jette loin, soupire, dit : ce qui importe c'est de ne pas perdre courage, ce qui importe c'est de ne pas perdre courage... Les plus faibles murmuraient déjà souriantes, dominées : c'est vrai... comment tu sais ? Les autres se retiraient. Pourtant elles finissaient autour de Joana, attendant qu'elle leur montre encore quelque chose. Ses gestes à ce moment-là devenaient légers, fébriles, et inspirée de plus en plus les touchait toutes :

– Voyez les yeux de cette femme... ronds, transparents, tremblent, tremblent, d'un instant à l'autre ils peuvent tomber dans une goutte d'eau...

– Et ce regard ? – parfois Joana était plus audacieuse, trouvant une subite timidité dans ces filles qui lisaient certains livres dans les couloirs de l'école. Et ce regard ? de qui cherche le plaisir où il le trouve...

Les copines riaient, mais peu à peu naissait quelque chose d'inquiet, douloureux et incommode dans la scène. Elles finissaient par trop rire, nerveuses et insatisfaites. Joana, encouragée, montait sur elle-même, attachait les filles à sa volonté et à sa parole pleine d'une grâce ardente et coupante comme de légers coups de fouet. Jusqu'à ce que, finalement enveloppées, elles aspiraient son air brillant et suffocant. Subitement rassasiée, Joana s'arrêtait alors, les yeux secs, le corps tremblant sur la victoire. Déssemparées, sentant le rapide éloignement de Joana et son mépris, elles aussi tombaient fanées, comme honteuses (LISPECTOR, 1981, p.210-212).

Séduction féroce et piège ensorcelant, la création attire les filles dans le filet des mots. La tentation de la parole les laisse tellement absorbées, tellement *possédées*, tellement – et étrangement – heureuses, que cette *communion* autour de l'éloquente Joana finit par devenir un malaise. Mais Joana ressent, extasiée, le pouvoir inouï d'*attraction* et d'*enchantement* que sa parole peut atteindre. Elle est capable de *rassembler* autour d'elle, et de maintenir sous son charme, toutes les filles avec qui elle ne parlait presque jamais. Elle goûte au *pouvoir* de la création, elle se délecte d'entraîner les filles avec elle à travers les dédales sombres de son imagination. Dans cet instant-limite de création, quand les mots acquièrent lentement leur forme littéraire, les filles *s'unissent* ; une communauté *s'organise* sous l'effet enivrant du plaisir et de la douleur que Joana leur fait éprouver, et sous l'effet créateur, tout aussi étourdissant, qui s'empare de Joana. *Entre elles*, par la brutalité captivante d'une histoire en train de se créer – d'une élaboration qui suit fatalement son rythme fondateur – conflit et complicité s'échangent pour soutenir ce texte *méchamment* tissé : « C'était une lutte sourde qui cependant les liait dans le même bain d'attraction, mésemparées, répulsion et complicité » (LISPECTOR, 1990, p.219). La petite Joana ressent déjà que c'est *entre femmes* que son pouvoir artistique peut être mis à l'épreuve, peut être *provoqué*. Le mouvement créateur de Joana a besoin de l'excès de rire et de peur de chacune d'elles ; son histoire se trame dans la férocité de ce combat féminin. La création est à la fois la matière et le résultat de cet affrontement *entre femmes*. La création s'expose en exposant sa créatrice et ses auditrices ; la création se révèle *entre femmes* : « Quelque chose de supérieur à l'acte de lutter s'avancait lentement et atteignait un but. Elle sentait cela, elles n'étaient que deux femmes » (LISPECTOR, 1990, p.323).

## 5 Considérations finales : et le deuxième fil ?

Que je parte, et le créateur et la créature  
échangeront leurs secrets.  
(Simone Weil)

Nous avons fait remarquer, au début de ce texte, que l'on ne s'est pas attardé à contempler l'image essentielle de ce duel mythologique (Arachné suspendue par un fil qu'Athéna tient), image que la hâte des critiques a souvent contraints à dépasser – sans s'arrêter sur l'instant singulier qu'elle représente. Mais que pouvons-nous dire, alors, du moment de l'image suivante, de celle qu'il faut imaginer encore plus lentement, beaucoup plus lentement ? Arachné-araignée est suspendue par le fil qu'Athéna tient toujours entre ses doigts. C'est un *premier* fil partagé, un fil détaché de la tapisserie déchirée. Le conflit autour de la création a *taillé* ce fil *commun* et a placé Arachné là où elle redoutait le plus d'être : entre les mains *donneuses* de sa rivale. Son vrai châtement, s'il y a vraiment eu un quelconque châtement, est peut-être celui de devoir désormais tisser à partir d'un fil qui *appartient* aussi à Athéna. C'est d'être piégée par sa pitié. C'est d'être désormais *complice* de l'affection qu'Athéna ressent à son égard : « Je le regardais, ce cafard : je le haïssais tellement que je passais de son côté, me solidaraisais avec lui, car je n'aurais pas supporté de rester seule avec mon agression » (LISPECTOR, 1978, p.82). Mais qu'en est-il du *deuxième* fil ? Paul Valéry, en réfléchissant sur le don de l'inspiration et les « recherches volontaires » du poète, déclare ceci : « Les dieux, gracieusement, vous donnent *pour rien* tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel » (VALÉRY cité par BERTHELEMY, 1964, p.100). Selon Valéry, le vrai travail du poète commence après l'euphorie du *premier* vers ou du *premier* mot. C'est à ce moment-là que le poète doit de se montrer à la hauteur d'avoir pu s'attirer la grâce d'un dieu dispensateur. Il faut alors que le poète *mérite* ce don qu'on lui a fait. Même si ce raisonnement ne vient pas vraiment à la rencontre de notre vision sur la création littéraire chez Lispector – étant donné que Valéry suppose une certaine *facilité* pour l'inscription du premier vers, tandis que nous croyons plutôt à une bataille féroce pour s'approprier ce premier vers *commun* – (vision qui s'accorde avec celle de Kierkegaard : « La vie d'un poète commence dans une lutte avec l'existence tout entière ; il s'agit de trouver un apaisement ou une justification. Dans la première lutte, en effet, il doit toujours perdre et, s'il vainc du premier coup, c'est qu'il n'a pas de justification » (KIERKEGAARD, 1990, p.173), la remarque de Valéry nous aide néanmoins à réfléchir à ce

*deuxième* fil qu'Arachné-araignée devait tisser à partir du *premier*. Car on prend pour acquis qu'une fois métamorphosée, Arachné saurait *tisser*. Que le *deuxième* fil serait immédiatement *là*. Mais il n'en est rien ! Quand on *prend le temps* de l'image, notre imagination ne va pas si vite : « Pour qui connaît la rêverie écrite, pour qui sait vivre, pleinement vivre, au courant de la plume, le réel est si loin ! » (BACHELARD, 1990, p.288). On se demande alors, et inlassablement, si l'habileté de la Lydienne à manier la navette l'aurait vraiment servi pour tisser une toile – une toile d'araignée. Le deuxième fil (qui est également le *premier* d'une *nouvelle* œuvre) a dû être tellement difficile à trouver... à tirer ... à nouer... Comment la jeune araignée pouvait-elle savoir que, de son propre ventre, et mouillé de sa propre bave, ce deuxième fil serait construit ? Elle n'a pas de filiation dans sa nouvelle forme. Le deuxième fil ne peut pas être *comme* le premier : « La première chose, peut-être, qu'une femme trouvait quand elle mettait la main à la plume, c'était qu'il n'existait aucune phrase courante dont elle pût faire usage » (WOOLF, 1992, p.113). Après la rencontre avec Athéna, l'œuvre d'Arachné devient *viscérale*. Désormais, elle ne tisse plus avec des fils *extérieurs, communs*, mais avec des fils tissés de son propre *être*. Elle doit demeurer dans son œuvre, avec son œuvre – qui se *confond* avec son existence. Elle doit tisser inlassablement la *même* toile. Elle doit *répéter* encore et encore les mêmes motifs, pour tenter de *reconstruire* l'œuvre à jamais perdue : « Sa tâche est sans fin : Arachné répare inlassablement sa tapisserie en lambeaux. Et parce qu'aucune de ses toiles ne saurait être *la* toile, son désir demeure (...) » (BALLESTRA-PUECH, 2006, p.407). C'est *entre* le premier fil partagé, *commun*, et le deuxième fil essentiel, viscéral, *unique*, que la vraie œuvre d'Arachné se fait. Après, elle doit continuer. Et répéter.

## BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Quadrige, 2012.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. [http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard\\_gaston/air\\_et\\_les\\_songes/air\\_et\\_les\\_songes.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf), 1990 [1<sup>ère</sup> ed. 1943].

BACHELARD, Gaston. « Préface » dans *Je et Tu*. Aubier, 2012.

- BAILLY, Jean-Christophe et NANCY, Jean-Luc. *La comparution*. C. Bourgois, 2007.
- BALLESTRA-PUECH, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève, Droz, 2006.
- BARTHES, Roland. « Littérature et méta-langage », in : *Essais critiques*. Éditions du Seuil, 1964.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Les Éditions de Minuit, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BERTHELEMY, Jean. *Traité d'esthétique*. Éditions de l'École, 1964.
- BUBER, Martin. *Je et Tu*. Traduit de l'allemand par G. Bianquis. Aubier, 2012.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef et JUNIOR, Benjamin Abdala. « Vozes da crítica », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.
- CIXOUS, Hélène. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris : *Des femmes*, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. « Que veut dire penser ? » in : *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau. Gallimard, 1958.
- KIERKEGAARD, Søren. *La reprise*. Traduit par Nelly Viallaneix. Flammarion, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Un souffle de vie*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Traduit par Regina Helena de Oliveira Machado. Paris, *Des femmes*, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G.H*. Traduit par Claude Farny. Paris, *Des femmes*, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Le Lustre*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Traduit par Regina Helena de Oliveira Machado. *Des femmes*, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich, et al. *Ecce Homo*. Paris: Union générale d'éditions; 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Librairie Générale Française, 1983.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Ática, 1989.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Traduction de Georges Lafaye, Gallimard, 1992.
- PAZ, Octavio. *L'arc et la lyre*. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Gallimard, 1965.
- RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Traduit de l'allemand par Marc B. de Launay. Gallimard, 1993.
- WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*. Traduit de l'anglais par Clara Malraux. Éditions Denoël, 1977, 1992.

**Conflict of interest**

The authors declare that there is no conflict of interest.

**Data availability statement**

Research data is available in the body of the document.

**Editor-in-Chief:** Cássia Maria Bezerra do Nascimento

**Executive Editor:** Gerson Roberto Neumann

**Associate Editors:** Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, Anderson Bastos Martins, Germana Henriques Pereira

This preprint was submitted under the following conditions:

- The authors declare that the necessary Terms of Free and Informed Consent of participants or patients in the research were obtained and are described in the manuscript, when applicable.
- The authors declare that the preparation of the manuscript followed the ethical norms of scientific communication.
- The authors declare that they are aware that they are solely responsible for the content of the preprint and that the deposit in SciELO Preprints does not mean any commitment on the part of SciELO, except its preservation and dissemination.
- The authors declare that the data, applications, and other content underlying the manuscript are referenced.
- The deposited manuscript is in PDF format.
- The authors declare that the research that originated the manuscript followed good ethical practices and that the necessary approvals from research ethics committees, when applicable, are described in the manuscript.
- The authors declare that once a manuscript is posted on the SciELO Preprints server, it can only be taken down on request to the SciELO Preprints server Editorial Secretariat, who will post a retraction notice in its place.
- The authors agree that the approved manuscript will be made available under a [Creative Commons CC-BY](#) license.
- The submitting author declares that the contributions of all authors and conflict of interest statement are included explicitly and in specific sections of the manuscript.
- The authors declare that the manuscript was not deposited and/or previously made available on another preprint server or published by a journal.
- If the manuscript is being reviewed or being prepared for publishing but not yet published by a journal, the authors declare that they have received authorization from the journal to make this deposit.
- The submitting author declares that all authors of the manuscript agree with the submission to SciELO Preprints.