



Master 2 - Espaces, Sociétés, Cultures dans les Amériques

Mémoire de recherche

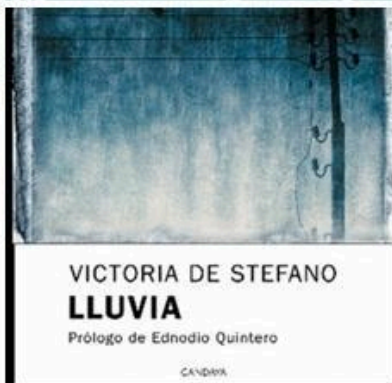
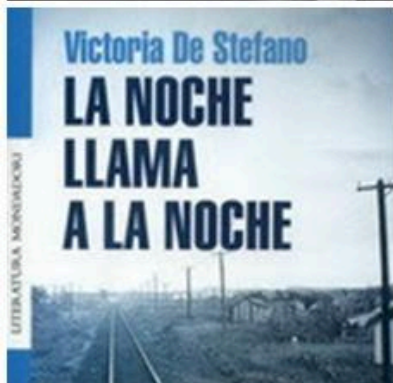
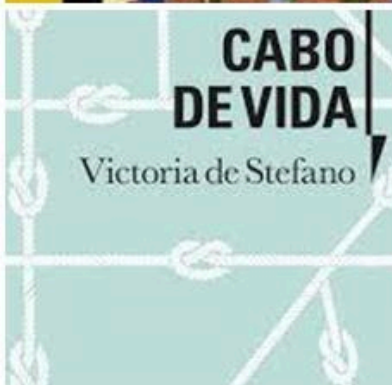
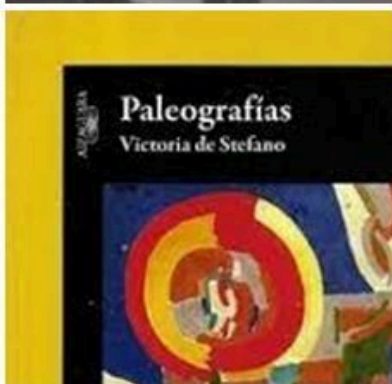
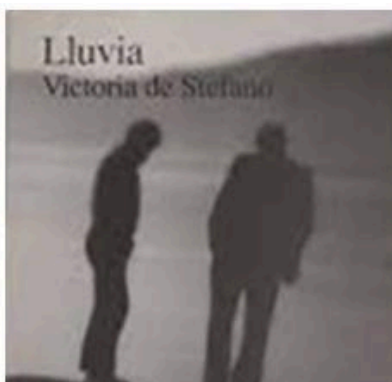
Le journal intime dans *Lluvia* (2006) de Victoria de Stefano : un
espace dialogique

Manuel FRANCO

Sous la direction de :

M. Alexis YANNOPOULOS

2024-2025



Résumé

Ce mémoire se consacre à l'étude de *Lluvia* (2006) de l'écrivaine vénézuélienne Victoria de Stefano, en analysant la fonction du journal intime comme espace dialogique des femmes intellectuelles. Ce processus découle du fonctionnement littéraire du journal intime en tant que noyau de *Lluvia*, en tant qu'écriture hybride et hétérogène, où se développent une série de stratégies métafictionnelles telles que l'ambiguïté du pacte autobiographique et l'autobiographie esthétique à partir du registre de la vie quotidienne. En tant que genre inachevé et ouvert, le journal intime s'inscrit dans un dialogisme qui se condense à la fois dans la rencontre entre les personnages et dans l'exploration de différentes formes d'intertextualité. L'ensemble de ce processus dialogique, structuré autour du journal intime produit une réflexion sur l'espace de l'écrivaine comme une critique de la figure du génie, ainsi qu'à la représentation du chronotope de la chambre comme appropriation d'un style propre. Cette remise en question du génie masculin s'inscrit dans une revendication de l'espace de la femme intellectuelle et de l'écrivaine vénézuélienne du XXI^e siècle et participe à la reconfiguration des rôles de la femme dans la société vénézuélienne contemporaine.

Mots clés : journal intime, littérature vénézuélienne, dialogisme.

Abstract

This research analyzes the genre of the diary as a dialogic process of the intellectual woman in the novel *Lluvia* written by the Venezuelan writer Victoria de Stefano. This dialogic process stems from the literary function of the diary as the core of *Lluvia*, as a hybrid and heterogeneous way of writing. The diary develops a series of metafictional strategies, such as the ambiguity of the autobiographical pact and the *aesthetic autobiography* based on the daily recording of everyday life. As an unfinished and open genre, the diary is also part of a dialogism that is condensed in the encounter between the characters and in the exploration of different forms of intertextuality. This entire dialogical process, which is formed from this genre, produces a reflection on the writer's space as a critique of the figure of genius and the representation of the chronotope of the bedroom as the appropriation of a personal style. This critique of male genius is understood as a vindication of the figure of the 21st-century Venezuelan writer, which is part of a reconfiguration of women's roles in Venezuelan society.

Keywords: diary, Venezuelan literature, dialogism.

REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, M. Alexis Yannopoulos, pour son accompagnement et son soutien tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je souhaite également remercier Mmes Thérèse Courau et Michèle Soriano pour leur soutien et pour leurs enseignements sur les études de genre, qui m'ont permis d'approfondir des problématiques et des concepts essentiels à mon travail de recherche.

Mes remerciements vont aussi à l'ensemble de l'équipe de l'IPEAT. De manière spéciale à Mme Alexandra Angeliaume-Descamps, qui m'a beaucoup aidée lors de mon arrivée en France. Également, j'exprime ma reconnaissance à Mme. Hilary Sander, M. Guillem Gaudin et Mme. Modesta Suarez, avec qui j'ai eu la chance de participer à la *Semaine des Amériques 2024*. J'aimerais exprimer ma reconnaissance aussi à Karine Zulian, dont l'aide précieuse dans les démarches administratives et les encouragements m'ont grandement facilité la vie étudiante.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement l'équipe du CRL (Christophe, Souad, Joson, Élisabeth, Sarah, Blandine et tous les autres) qui m'a offert l'opportunité de travailler comme moniteur-bibliothécaire et qui m'a accompagné durant la rédaction de mon mémoire.

Quiero agradecer a mi papá, Francisco Franco, y a mi mamá, Thania Villamizar, así como a Lucy Uribe y Nestor Uribe, que desde la lejanía me acompañan. Gracias a mi hermano Santiago y a Deysi Goncalvez.

Agradezco especialmente a Génesis Montenegro, porque sin ella no hubiese logrado escribir mi memoria.

A David Dubourdiou y Sibylle Vauchassade de Chaumont, quiero agradecerles por haberme ayudado incontables veces desde que llegué a Francia. Agradezco con especial afecto a toda la familia de Vauchassade de Chaumont y a la familia Dubourdiou.

Expreso mi agradecimiento a Julie Icart y Nassima Boualam que me ayudaron a corregir el francés de los primeros borradores; también, al admirado profesor y poeta Luis Moreno Villamediana que me recomendó algunos artículos y libros imprescindibles.

Quiero agradecer a Victoria de Stefano, por su escritura y su manera espléndida de ser, que siempre nos recordaba que “las cosas van agarrando su rumbo”. A la gran Victoria, dedico este trabajo de investigación.

Enfin, à toutes celles et tous ceux qui m’ont aidé de quelle manière que soi.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
PARTIE I – Victoria de Stefano, le journal intime et le dialogisme : un état de l’art.....	14
1. Regards académiques et non académiques sur l’œuvre de Victoria de Stefano.....	14
1.1 L’œuvre de Victoria de Stefano comme exploration philosophique : entre la mémoire et la place des femmes dans la société vénézuélienne.....	14
1.2 La réception de l’œuvre de Victoria de Stefano dans le champ littéraire.....	18
1.3 Lluvia de Victoria de Stefano comme jeu spéculaire qui relève une exploration métafictionnelle.....	20
2. Le journal intime.....	21
2.1 Le journal intime comme écriture de l’intimité.....	22
2.2 Le journal intime comme balisage du temps.....	25
2.3 Le journal intime comme écriture du présent et de l’hétérogénéité.....	28
2.4 Le journal intime comme dispositif d’hybridité profonde.....	30
2.5 Le journal intime comme représentation de soi et des autres : mémoire, identité et dialogue	32
2.6 Le journal de l’écrivaine comme laboratoire d’écriture : le processus métafictionnel et la gestation d’une œuvre.....	36
3. Victoria de Stefano et les journaux intimes des femmes dans le champ littéraire.....	40
3.1 Le champ littéraire comme lieu de lutte symboliques.....	40
3.2 Victoria de Stefano dans le cadre des écrivaines vénézuéliennes.....	44
3.3 Le journal intime des écrivaines comme appropriation d’une voix.....	51
4. Dialogisme et intertextualité.....	54
4.1 Dialogisme.....	54
4.2 L’intertextualité.....	60
PARTIE II - Le journal intime comme processus littéraire dans Lluvia (2006) de Victoria de Stefano.....	63
1. Le journal dans le récit de Victoria de Stefano.....	63
1.1 Les personnages de Victoria de Stefano écrivent des journaux intimes.....	63
1.2 Caractéristiques formelles du journal dans le récit de Victoria de Stefano.....	64
1.3 Citations et échos d’autres journaux : l’intertextualité diaristique.....	66
1.4 Le journal personnel de l’auteur : entre vie et écriture.....	67
1.5 Le journal intime en tant qu’ars poetica : réflexions de l’autrice sur le genre.....	67
2. Le journal de l’écrivaine dans Lluvia (2006) comme documentation du processus d’écriture : « stratégies méta-fictionnelles » dans le domaine de la vie quotidienne.....	68
2.1 Lluvia (2006) entre l’ambiguïté du pacte autobiographique et le dédoublement du récit par le diariste.....	70
2.2 Entre réalité et fiction : une « aesthetic autobiography » dans Lluvia.....	75
2.3 La pluie et l’écriture en tant que corrélat de la vie quotidienne.....	80
PARTIE III - Le processus d’écriture en tant qu’activité dialogique à partir du journal de Victoria de Stefano dans Lluvia (2006).....	86
1. Dialogisme dans Lluvia (2006).....	86
2. Le dialogisme dans les interactions entre les personnages.....	91
3. Intertextualité.....	98

3.1 Cartographie des relations intertextuelles explicites dans Lluvia.....	104
3.2 Méta-intertextualité : la réflexion sur l'intertextualité dans Lluvia.....	112
PARTIE IV - Lluvia : Réflexion sur l'espace de l'écrivaine.....	119
1. La reconfiguration de la vision dualiste : le haut-bas comme un échange dynamique.....	120
2. Le chronotope de la chambre comme espace de l'écriture : refuge et résilience contre la nomophatique.....	130
3. L'écriture comme refuge de la réalité socio-politique vénézuélienne.....	138
4. « El dar a la luz » comme expérience existentielle dans l'entrée du 2 juillet.....	145
5. Lluvia en hommage à la figure de l'écrivaine.....	152
CONCLUSIONS.....	156
RÉFÉRENCES.....	163
ANNEXES.....	176
<i>Annexe 1. Références intertextuelles explicites repérées.....</i>	<i>176</i>

INTRODUCTION

Victoria de Stefano, à travers ses nombreux romans, est considérée par différents écrivains vénézuéliens tels qu'Ednodio Quintero, Carolina Lozada et Luis Moreno Villamediana comme l'une des plus grandes voix littéraires contemporaines du Venezuela (Lozada, 2023 ; Prieto, 2020b ; Unión Radio Cultural, 2023). Néanmoins, durant les vingt-trois années qui séparent la parution de son premier roman, *El desolvido* (1970), de celle de son sixième de *Historias de la marcha a pie* (1997) son œuvre est restée largement méconnue.¹

Cette absence de reconnaissance s'explique par un phénomène de double invisibilisation de son travail littéraire. En premier lieu, celui résultant de la dynamique hégémonique et masculiniste du champ littéraire vénézuélien dont la plupart des écrivaines sont soumises à une éviction du canon (Torres ; 2015). En deuxième lieu, en raison du fait que la littérature vénézuélienne se retrouve en dehors des circuits internationaux du marché du livre à cause des différentes dynamiques historiques et économiques (Díaz, 2024). Cette situation rend plus difficile la traduction et la reconnaissance de la critique internationale à la littérature vénézuélienne. De cette manière, l'œuvre de Victoria de Stefano est resté en marge du canon littéraire vénézuélien et hispano-américain.

Les romans de Victoria de Stefano s'inscrivent dans ce que Tabarovsky (2011) a appelé la littérature de gauche, qui a la vertu « d'échapper à tout contrôle institutionnel – qu'il soit académique ou mercantile – » (cité par Coquil, 2017, p. 20). Dans ses premières œuvres, Victoria de Stefano écrivait sans s'adhérer aux groupes dominants qui régissent le système littéraire, sans subventions gouvernementales et sans aucune forme de publicité.

¹ L'écrivain Rodrigo Blanco Calderón explique que Victoria de Stefano a gagné en notoriété après avoir été finaliste du prix de roman Rómulo Gallegos : « Para los lectores de mi generación, Victoria aparece como una revelación sutil en medio del impacto literario y mediático que fue el otorgamiento del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos a *Los detectives salvajes* (1998), del gran Roberto Bolaño, en el año 1999. Su obra *Historias de la marcha a pie* (1997) estuvo entre las finalistas y nos brindó la ocasión de prestar atención a lo esencial y darnos cuenta de una vez por todas de la gran escritora que allí teníamos » (2020).

La plupart de ses romans demeurent non traduits, ainsi que les analyses académiques consacrées à son travail restent encore rares. Notre examen exhaustif des études universitaires et littéraires sur l'œuvre de Victoria de Stefano nous a montré qu'elle ne bénéficie pas encore d'une reconnaissance critique qui soit à la hauteur de son importance. La présente recherche a été conçue comme une contribution visant à donner visibilité à l'œuvre de Victoria de Stefano dans l'espace francophone ; il s'agit, à notre connaissance et d'après les recherches effectuées, du premier mémoire rédigé en français sur son œuvre.

Victoria de Stefano est considérée comme une écrivaine qui mêle les genres discursifs et qui manifeste également une préoccupation pour la construction d'un discours réflexif et philosophique (Villamediana, 2017 ; Urrutia, 2013), tout en faisant constamment référence à d'autres écrivains et écrivaines de différents pays et langues. Le genre du journal intime occupe notamment une place fondamentale dans son œuvre, non seulement d'un point de vue stylistique, mais aussi à travers des références explicites à la tradition du journal intime et à l'histoire particulière de ce genre, qui a représenté une forme d'écriture alternative, hybride et expérimentale, où nombreuses femmes ont trouvé un moyen de constituer une contre-archive et de développer une voix résiliente pour la reconstitution de soi, ainsi que de se créer « une chambre à soi ».

Dans plusieurs romans de Victoria de Stefano, nous trouvons des journaux intimes et des cahiers tenus par ses personnages. Elle-même a écrit des journaux intimes, dont une partie a été publiée sous le titre *Diarios 1988-1989 : La insubordinación de los márgenes* (2015). Mais surtout, elle a explicité l'importance que ce genre a prise dans sa conception de l'écriture et dans la structure de ses romans. Dans la tradition littéraire vénézuélienne, l'écriture de l'intime a longtemps été reléguée au second plan, considérée comme une « écriture féminine » perçue comme sentimentale et dépourvue d'exploration des enjeux sociopolitiques.

Mon travail de recherche a montré qu'à travers l'appropriation de l'intime de *Lluvia* de Victoria de Stefano se remet en cause différentes figures, stéréotypes et imaginaires ancrés dans la société vénézuélienne — et plus largement dans la culture occidentale — tels que le génie masculin ou la maternité comme essentialité féminine. Autrement dit, cette exploration d'une écriture de soi ne peut plus être simplement considérée comme une « écriture féminine », mais doit être replacée dans un contexte social précis, où des écrivaines vénézuéliennes ont commencé à produire des textes littéraires revendiquant l'exercice plein et entier de l'intellectualité à travers l'autoconstruction d'une identité à soi (Suárez, 2007).

Nous avons choisi le roman *Lluvia* comme corpus d'étude, car il représente l'ouvrage dans lequel la relation entre roman et journal intime est la plus marquée. Il est également, avec *El lugar del escritor*, l'un des premiers récits de cette autrice où l'utilisation du « je » occupe une place centrale. La première édition de *Lluvia* a été publiée en 2002 au Venezuela, suivie d'une deuxième édition en 2006 en Espagne. Ce livre a fait l'objet de deux articles — Alarcón (2022) et Paredes (2019) — qui mettent en évidence les procédés de métafiction construisant un « jeu spéculaire ».

Un aspect pas abordé dans ces études antérieures est le rôle central du journal intime comme dispositif structurant du récit. Bien que le journal intime ait souvent suscité des interrogations quant à sa nature littéraire — en raison de son caractère hybride, secondaire et de sa résistance aux définitions strictes (Meynard & de Jacquilot, 2012 ; Girard, 1965) — il est aujourd'hui reconnu comme un genre discursif légitime dans le cadre de recherches multidisciplinaires (Lejeune & Bogaert, 2006). Comme dans l'histoire générale du journal intime, la tradition littéraire vénézuélienne ne l'a pas toujours intégré au canon. Au contraire, il est resté un genre marginal, peu étudié et souvent éclipsé par les œuvres narratives d'écrivains masculins plus reconnus.

Dans la première partie, nous avons établi les bases théoriques à partir desquelles nous avons mené nos analyses. Tout d'abord, nous avons présenté les travaux qui ont étudié l'œuvre de Victoria de Stefano, et plus particulièrement les articles et comptes rendus consacrés à *Lluvia*. Ensuite, nous avons précisé les caractéristiques fondamentales du journal intime en nous appuyant sur les travaux précédents (Lejeune & Bogaert, 2006 ; Didier, 1991 ; Girard, 1965 ; Simonet-Tenant, 2004), afin d'analyser ce genre comme un dispositif d'écriture intime, ancré dans le temps, hétérogène et hybride, qui construit une mémoire identitaire. Nous avons ensuite abordé le type particulier de journal intime appelé *journal d'écrivain*. Par la suite, nous avons examiné certains concepts, tels que l'ordre du discours, la violence symbolique et la nomophatique, pour analyser Victoria de Stefano et le journal intime dans le champ littéraire, à partir d'un point de vue de genre. Pour conclure cette première partie, nous avons étudié deux notions étroitement liées au journal intime et à l'écriture de Victoria de Stefano : le dialogisme et l'intertextualité.

Dans la deuxième partie, nous avons analysé le fonctionnement du journal intime dans *Lluvia*, ainsi qu'une série de stratégies métafictionnelles telles que l'ambiguïté du pacte autobiographique, le dédoublement du récit et l'« aesthetic autobiography », inscrites dans la quotidienneté. Ces stratégies participent à une déconstruction de l'idée du réel : le roman met en scène un dédoublement de l'identité de la narratrice qui reflète celui de la narration. La fiction se donne à voir dans son processus de construction, sans pour autant perdre son lien avec la réalité.

Dans *Lluvia*, nous observons un processus d'écriture où la fiction se construit à partir de l'expérience quotidienne. D'un côté, la vie domestique et journalière sert de source à l'écriture ; de l'autre, cette vie quotidienne participe à une réflexion sur l'identité et l'expérience, comprises comme des constructions érigées à partir du langage, de

l'imagination et de la pensée. Dans cette perspective, l'œuvre de Victoria de Stefano, à travers le journal intime et le déploiement d'un espace dialogique, nous trouvons une réflexion dont l'être humain est toujours une construction fluide entre le réel et le fictif, et dont la conscience ne représente pas un objet absolument défini, ni naturel ni binaire. Dans ce sens, la pluie du roman peut être envisagée comme une zone intermédiaire aux frontières mouvantes, à la manière d'un écran entre la réalité et la fiction, entre la vie et l'écriture.

Dans la troisième partie, nous analysons comment se déploie un processus d'écriture qui dialogue avec l'environnement, avec autrui, mais aussi avec différents discours. Les rencontres avec d'autres personnages jouent ici un rôle central dans le développement de l'écriture. En particulier, la rencontre avec le jardinier constitue un moment crucial, qui illustre le dialogue comme moyen de dépasser une vision unique et fermée. Dans *Lluvia*, ces rencontres permettent aussi d'intégrer au récit les histoires des autres, en créant une multiplicité de vies et d'histoires parallèles. De la même manière, l'intertextualité concrétise ce processus dialogique : elle participe à la construction d'un discours nourri par des lectures et des traditions variées, à partir desquelles l'autrice tisse un réseau complexe et diversifié. De ce fait, *Lluvia* — tout comme la pluie, phénomène unique constitué d'une multitude de gouttes — se compose de nombreuses références, mentions, commentaires et citations.

Dans la quatrième partie, le dialogisme, caractérisé par sa dimension polyphonique et intertextuelle, se condense dans l'espace de la femme intellectuelle. Nous analysons d'abord le fonctionnement des coordonnées spatiales du « haut » et du « bas », en partant de la tradition romantique et dualiste du génie littéraire. Ensuite, nous observons comment cette vision est remise en question au profit d'une fluidité entre ces deux pôles. Puis, nous étudions le chronotope de la chambre, espace à la fois matériel et immatériel, conçu comme un refuge

contre la nomophatique. Nous développons également une analyse de ce chronotope comme lieu de liberté, capable aussi de résister à la violence de la réalité sociale vénézuélienne.

Par la suite, nous examinons cet espace en constante reformulation qui revendique l'héritage des écrivaines du passé. L'un des moments-clés de cette réflexion se trouve dans l'entrée du journal du 2 juillet, où le texte propose une méditation sur l'action de mettre au monde et problématise la maternité essentialisée. Enfin, nous montrons comment *Lluvia* se présente comme un hommage et une revendication de la figure de la femme intellectuelle.

Parmi les contributions de cette recherche, nous considérons que notre approche sur *Lluvia*, révèle les processus littéraires liés au journal intime comme des dispositifs dialogiques. À partir de ces processus, se mettent en évidence l'espace d'« une chambre à soi » comme chronotope central d'appropriation d'un langage et d'un travail littéraire, intellectuel et aussi vital. Alors, nous trouvons une critique du discours traditionnel sur le génie masculin et sur la maternité comme essence. Ce travail entend ainsi contribuer à la reconnaissance de l'œuvre de cette écrivaine, encore privée d'une véritable réception critique, et démontrer son importance et son originalité au sein de la littérature vénézuélienne comme de la littérature universelle.

Les théories et concepts que nous avons mobilisés, tout comme l'écriture même de Victoria de Stefano, nous ont conduits à concevoir un travail en dialogue avec différentes perspectives d'analyse. Dans cette optique, les parties 2 et 3 sont plus descriptives et formalistes que la partie 4, où nous avons proposé des interprétations empruntant des chemins différents selon chaque sous-partie, mais qui demeurent unies par l'objectif commun d'analyser l'espace dialogique de la femme intellectuelle à partir du journal intime. De manière générale, nous considérons que ce travail a adopté une structure rhizomique, dans laquelle les différentes analyses se ramifient, mais où les conclusions résonnent entre elles.

Dans un premier temps, nous avons cherché à maintenir une forte unicité ; toutefois, au fil du jour au jour, nous avons compris qu'une pluralité d'approches — comme les gouttes d'une pluie — fait partie de notre démarche dialogique.

PARTIE I – Victoria de Stefano, le journal intime et le dialogisme : un état de l’art

1. Regards académiques et non académiques sur l’œuvre de Victoria de Stefano

Quant au contenu de cette section, nous avons inclus divers articles, un mémoire de recherche et des comptes rendus publiés dans des réseaux académiques (1.1), qui ont abordé des œuvres de Victoria de Stefano, différentes de *Lluvia*, sous divers angles. Nous avons analysé les commentaires sur son œuvre provenant du champ littéraire, mais diffusés dans des médias non académiques (1.2), tels que des publications sur des plateformes numériques, des vidéos YouTube, des blogs ou d'autres supports moins formels. Enfin, nous avons ajouté exclusivement des travaux antérieurs portant sur *Lluvia* (1.3), l'œuvre qui fait l'objet de notre recherche.

1.1 L'œuvre de Victoria de Stefano comme exploration philosophique : entre la mémoire et la place des femmes dans la société vénézuélienne

L'intérêt des récits de Victoria de Stefano pour le développement d'un discours associé à la pensée, à la réflexion et à la philosophie est constamment souligné. L'écrivaine Ana Teresa Torres (Prieto, 2020b) explique : « los personajes se mueven en ese problema existencial, filosófico, donde el protagonista, el sujeto, se está preguntando ¿qué hago yo aquí?, ¿a dónde voy? ». Dans le même sens, Carolina Lozada a déclaré : « Su escritura es una invitación a ese constante detenerse y preguntarse, no en vano la narradora también se ha dedicado al estudio de la filosofía » (2010, cité par Urrutia, 2013, p. 88).

Cette nature philosophique a été étudiée sous différentes perspectives. Gerendas (2007) propose une analyse de la dichotomie vie-mort dans le roman *Historias de la marcha a pie*, en dialogue avec l'existentialisme sartrien: « La protagonista narradora concibe su

existencia solo como un estar en el mundo, y a sí misma como una mera presencia, tal como sucede en *La náusea* » (p. 10). Gerendas explore ce thème en plaçant le roman dans le contexte de la modernité littéraire vénézuélienne du XXe siècle, soulignant le rôle de Stefano dans ce panorama. Par ailleurs, nous avons également trouvé le rapport de recherche de licence rédigé par Villamizar (2021), présenté à l'Université de Los Andes au Venezuela. Ce rapport analyse la figure de l'artiste et les crises existentielles du personnage principal du roman *Paleografía*, en s'appuyant sur les théories de Giorgio Agamben et Walter Benjamin. Dans un autre sens, Álvarez (2022) analyse le roman *Historias de la marcha a pie* à la lumière des théories d'auteurs tels que Giorgio Agamben ou Lars Svendsen. Álvarez se penche sur des concepts tels que « *tedio* » et « *acedia* » pour examiner comment ceux-ci influencent l'esthétique du roman, donnent un aspect metatextuel lequel « responde a una retórica de la experiencia que no encuentra, en los referentes tradicionales, las representaciones que se adecúen a los problemas existenciales del sujeto » (p. 368). A partir de cette idée, il propose la notion de « *la retórica del tedio* » et « *la metatextualidad melancólica* » comme clés d'interprétation dans l'œuvre de Stefano.

Il a été souligné que dans le récit de Victoria de Stefano, il y a de multiples références à différents genres discursifs et, en particulier, au domaine des arts visuels. Hernández (Unión Radio Cultural, 2023) explique que De Stefano construit son récit à partir d'une réflexion de l'écriture, le langage, l'esthétique et l'image. En ce sens, l'article académique de León González (2024) examine les relations intermédiaires entre littérature et peinture dans deux romans de Victoria de Stefano. Dans *Historias de la marcha a pie*, León González établit une analogie entre les réflexions du personnage et les théories du peintre Wassily Kandinsky, abordant ainsi le lien entre les processus introspectifs du personnage et la théorie picturale. De son côté, dans *Paleografía*, León González met en relation la vie du protagoniste,

également peintre, avec les concepts iconologiques de W.J.T. et les réflexions de Mitchell et Octavio Paz sur l'interaction entre les arts visuels et la littérature.

La mémoire comme une démarche narrative est un autre aspect constamment évoqué concernant l'œuvre de Stefano. Ce processus est utilisé par les personnages et les narrateurs dans leurs réflexions, discussions et souvenirs. Arturo Gutiérrez Plaza (2018) met en lumière la fonction du souvenir pour tisser des histoires qui se chevauchent, en construisant une mémoire qui est en lien avec l'idée de mémoire involontaire de Proust. Nous trouvons alors, Miele de Guerra (2019) qui examine cet aspect spécifique dans le roman *Historias de la marcha a pie* et Yáñez (2022) qui l'explore dans *Paleografía*, en dialogue avec la pensée de Walter Benjamin.

Nous pouvons associer la mémoire à l'écriture autobiographique, un autre aspect fondamental dans les récits de Victoria de Stefano. Cet élément apparaît dans l'une des premières études critiques consacrées à son œuvre, l'analyse d'Ortega (1997) intitulée *Victoria de Stefano y la palabra biográfica*. Ce travail, centré sur le roman *La noche llama la noche*, explore les relations entre la fiction et la vie.

Une alternance entre espace extérieur et intérieur, ainsi qu'entre espace public et intime, a été relevée dans le récit de Victoria de Stefano. En ce sens, nous considérons que son écriture privilégie l'espace intime et intérieur, tout en conservant un intérêt pour l'extérieur. C'est cette idée qu'exprime Gutiérrez Plaza (2018) lorsqu'il affirme que : « [el] afuera [...] se adentra, se hace interior [...] en la escritura ». De même, l'essai de Moreno Villamediana (2017), *Los lugares superpuestos de Victoria de Stefano*, explore l'appropriation d'un espace intime, subjectif et réflexif par le narrateur du roman *El lugar del escritor*.

D'un autre point de vue, Urrutia (2013) examine le roman *Historias de la marcha a pie* dans une perspective de genre, d'un point de vue féministe. Urrutia analyse la manière

dont l'œuvre propose une critique de l'amour romantique idéalisé et des normes dominantes de beauté, à travers les différentes voix et histoires qui la composent. Son article explore les personnages, les situations et les contextes dans lesquels le roman remet en question des notions telles que « la abnegación », « la servilidad » et « el instinto maternal ». Pour étayer son analyse de l'œuvre de Victoria de Stefano et pour découvrir une critique au comportement hétéropatriarcat dans les relations de couple, elle s'appuie sur la pensée féministe de Simone de Beauvoir. Dans cette optique, le roman *Historias de la marcha a pie* selon Urrutia : « nos remite al debate: ¿existe el instinto maternal? ¿O la maternidad es un constructo sociocultural? » (p. 86). C'est-à-dire que l'on trouve une critique à l'idée de la maternité telle qu'une essentialité naturelle.

Nous trouvons d'autres articles portant sur le même axe, bien qu'ils ne soient pas consacrés exclusivement à Victoria de Stefano. Zambrano (1999) caractérise Victoria de Stefano comme faisant partie d'un groupe d'écrivaines qui utilisent la mémoire et les genres autobiographiques comme procédé narratif, en la situant dans la catégorie de récits écrits par des femmes. Ainsi, Suárez (2007) l'analyse au sein d'un groupe d'écrivaines qui construisent un dialogue « con las representaciones mediáticas del sujeto femenino » au Venezuela. L'étude de Suárez utilise une perspective de genre pour analyser un groupe d'écrivaines, dans le cadre d'une déconstruction de l'image de la femme dans la société vénézuélienne des années 1970. Ce changement propose une représentation de la femme comme un sujet qui se construit à soi-même, en surpassant les stéréotypes de la femme liée à la beauté et à l'idée de la maternité. Nous trouvons une femme que « no enloquece de amor, ni se sacrifica, ni se deja morir, sino que decide de manera autónoma y, por ello, es capaz de tomar una determinación —conscientemente ajena al orden patriarcal— que le permite solucionar su problema » (p. 181). De ce point de vue, l'œuvre de Victoria de Stefano fait partie d'une génération des écrivaines

vénézuéliennes qui ont mis au centre de ses discours littéraires l'autonomie de la femme comme réponse à un système hétéropatriarcal.

Enfin, Gotera (2013) analyse le roman *El desolvido* à partir des représentations et des discours de la société vénézuélienne. Gotera est chargé de contextualiser historiquement le roman (dans le contexte de la période de guérilla au Venezuela dans les années 1960 et 1970), puis d'examiner comment il soulève « los limites de la subversion » et sa résonance dans la réalité vénézuélienne contemporaine.

1.2 La réception de l'œuvre de Victoria de Stefano dans le champ littéraire

Jusqu'à présent, nous avons recensé les études consacrées à l'œuvre de Victoria de Stefano, ainsi que ceux qui la mentionnent de manière tangentielle et quelques essais critiques (à l'exception des études sur le roman *Lluvia*, que nous aborderons dans la section suivante). Dans cette section, nous relevons un ample nombre de commentaires, portraits et essais littéraires sur son œuvre.

Le dossier « #VICTORIA80AÑOS » a été publié en 2020 par la plateforme journalistique vénézuélienne Prodavinci en commémoration du 80e anniversaire de l'écrivaine. Ce dossier représente une revendication importante du travail de Victoria de Stefano dans le domaine de la littérature vénézuélienne. Il présente des essais et des témoignages de divers écrivains vénézuéliens (Blanco Calderon, 2020 ; Izaguirre, 2020 ; López Ortega, 2020 ; Lozada, 2020 ; Marcano, 2020 ; Moreno Villamediana, 2020 ; Prieto, 2020a). Ces textes, au ton majoritairement essayiste et personnel, comportent des anecdotes et des souvenirs personnels de leurs rencontres avec l'autrice. De cette manière, ils offrent une appréciation générale de la valeur de son œuvre et de sa figure dans le champ littéraire du Venezuela.

Une autre contribution clé est un dossier avec quatre essais et une interview du volume 810 de *Cuadernos Hispanoamericanos* —une revue de critique littéraire espagnole—. Parmi ces textes, nous mettons l'accent sur l'analyse générale de son récit réalisée par López Ortega (2017).

D'autre part, Quintero (2006) a publié une analyse du récit de Stefano intitulée *Victoria después de la lluvia*, qui a servi de prologue à la deuxième édition du roman *Lluvia*. Ce texte offre un aperçu général de l'ensemble de l'œuvre de Stefano jusqu'au moment de sa publication. De même, Chejfec (2018) a écrit un texte hybride (entre autobiographique et essayistique), où il réfléchit sur le récit de Stefano tout en dressant un portrait de l'autrice.

L'œuvre et la figure de Victoria de Stefano ont été abordées dans divers médias audiovisuels. Il existe des émissions de radio dédiées à son travail et ensuite mises à disposition sur YouTube (Fundación para la Cultura Urbana, 2023 ; Unión Radio Cultural, 2023), des interviews où l'autrice elle-même parle de son travail (Fare Cinema Venezuela, 2022 ; Rodriguez Ingeniero, 2022 ; Un Minuto Con Las Artes, s. d.) et une conversation enregistrée dans le cadre d'un cours de littérature avec Arturo Gutiérrez Plaza (Canal USB, 2012).

De même, les médias digitaux ont contribué à sa diffusion. Nous avons trouvé une interview de deux écrivains vénézuéliens, Ana Teresa Torres et Arturo Gutiérrez Plaza, sur le travail de Stefano (Prieto, 2020b), comme une écrivaine complexe, qui mélange des différents genres littéraires comme la poésie et la philosophie, et qui est une autrice incontournable de la littérature Vénézuélienne. À propos ceci, Ana Teresa Torres (Prieto, 2020b) dit : « su obra debería ser leída y estudiada y si algunos libros quedan después de la ruina, deberían ser los libros de ella ». À partir ses interviews (Burelli, 2009 ; H. Torres, s. d.), nous pouvons constater la place importante que Victoria de Stefano donne à la liberté absolue au moment d'écrire.

1.3 *Lluvia* de Victoria de Stefano comme jeu spéculaire qui relève une exploration métafictionnelle

Nous n'avons trouvé que deux travaux précédents qui analysent *Lluvia* de Stefano. Ils examinent des aspects centraux de ce roman, tels que l'autofiction, la métafiction et le dialogue entre l'écriture et les espaces intimes et collectifs.

Tout d'abord, nous avons l'étude intitulée « *La autoficción especular como juego ficcional en Lluvia de Victoria de Stefano* » (Alarcón, 2022). L'auteur réalise une analyse détaillée du roman *Lluvia* du point de vue de « l'autofiction spéculaire », en utilisant la notion d'« autofiction miroir » développée par Colonna (2004) dans son œuvre *Autoficción et autres mythomanies*. Alarcon explique que « La forma básica en la que encontramos este modo autoficcional es lo que Colonna denomina “ficción minuatrizada del yo”, noción que se refiere al efecto producido cuando, dentro de la diégesis, se menciona al autor, apuntando a su identidad real » (p.120). De même, il introduit le concept de « juego ficcional » pour explorer les processus littéraires utilisés par De Stefano dans la construction d'un « jeu spéculaire », à travers la métafictionnalité et la mise en abyme. Alarcón (2022) révèle comment *Lluvia* se situe aux frontières de l'autobiographique. Son étude détaille précisément les mécanismes textuels et narratifs que l'écrivaine utilise pour interroger le rapport entre fiction et réalité, tout en développant un discours qui réfléchit sur l'acte d'écrire et sur l'identité de l'écrivaine.

Deuxièmement, l'article intitulé « *Estrategias metaficcionales y el oficio del escritor en la novela Lluvia (2002) de Victoria de Stefano* » (Paredes, 2019), réalise une analyse littéraire du roman *Lluvia* à partir des notions de métafiction et d'intertextualité pour démêler un discours réflexif sur l'écriture. Paredes explique que *Lluvia* construit un territoire qui est « habitado por la autorreflexividad y que parece funcionar como artefacto para poder explicar de manera certera las redes que atraviesan al texto [...] para explicarse a sí misma [...] incluyendo al autor y sus experiencias creativas » (p. 66). Dans cette analyse, la réflexion sur

l'écriture est mise en avant comme un processus de relations multiples lié à l'espace domestique et à l'espace collectif. Nous passons ainsi d'une analyse du discours comme métafictionnel à une analyse des stratégies dialogiques entre le processus créatif et l'espace domestique.

De même, nous avons trouvé plusieurs compte-rendus (Marcano, 2020 ; Santos, 2006) à propos de *Lluvia* qui donnent quelques indices sur les axes thématiques et les procédures narratives utilisées.

Nous pouvons également noter que le roman *Lluvia* est mentionné dans les analyses générales des caractéristiques de l'œuvre de Victoria de Stefano (López Ortega, 2017). Il s'agit de l'un des romans les plus connus de Victoria de Stefano. Peut-être parce que c'était le seul roman publié en Espagne, qui, au cours des dernières années de crise économique au Venezuela, est devenu le pays de plus grande diffusion des écrivains vénézuéliens.

2. Le journal intime

Le journal intime occupe une place particulière dans la littérature depuis le XIX^e siècle, mais sa reconnaissance en tant que genre littéraire a longtemps été sujette à débat. Girard (1965) a été l'un des premiers à le qualifier de « nouveau genre littéraire », bien que la question de sa légitimité littéraire soit encore fréquemment abordée dans les études académiques (Simonet-Tenant, 2004).²

Nous trouvons la définition suivante de ce genre discursif : « évocation journalière ou intermittente d'événements extérieurs, d'actions, de réflexions ou de sentiments personnels et souvent intimes, donnés comme réels et présentant une trame de l'existence du diariste » (Braud, 2006, p. 9). Cette définition inclut les principales caractéristiques qui ont traversé les

² Plusieurs critiques, notamment Maurice Blanchot (1986) et Roger Caillois (1981, cité dans Meynard & de Jacquelot, 2012), ont exprimé des réserves quant à sa valeur littéraire, le considérant comme un exercice secondaire, voire superflu.

différentes approches conceptuelles sur le journal intime. Les premières conceptions de ce type d'écriture ont relevé surtout l'aspect intime. Dans cet aspect, il y a différents textes qui peuvent être considérés comme des journaux intimes ou pas selon certains critères qui concernent davantage le concept d'intimité. Par exemple, les cahiers de Valéry ou les cahiers de Da Vinci ne sont pas considérés comme des vrais journaux intimes par Girard (1986), principalement pour l'absence des descriptions de l'univers intime des auteurs. Néanmoins, selon les perspectives conceptuelles de Didier (1991) ou de Simonet-Tenant (2004), qui accordent moins d'importance à la dimension intime, ces cahiers s'inscrivent dans la catégorie de *journal de l'œuvre*, car nous y trouvons un développement d'un processus artistique à partir des notes journalières. Ainsi, certains auteurs préfèrent parler de journal personnel comme un synonyme de journal intime (Braud, 2006).

En ce qui concerne ces sections, nous avons démarrés des définitions fondatrices de Girard sur le journal intime comme l'explorateur de l'intériorité personnelle (2.1), après nous avons considéré le journal intime comme une diapositive ancrée dans le temps (2.2), qui se développe à partir l'instant présent comme un genre discursif hétérogène dans différents niveaux (2.3). Ensuite, nous approfondissons certaines problématiques centrales de la discussion du journal intime comme une écriture insaisissable pour les définitions, dans le seuil des genres autobiographiques. De cette manière, nous analysons le journal intime en le considérant comme un genre hybride (2.4) et comme un producteur d'identité et de mémoire (2.5). Finalement, nous privilégions la notion de journal d'écrivain (2.6), qui nous considérons la forme de journal intime la plus pertinente pour aborder le cas de *Lluvia*.

2.1 Le journal intime comme écriture de l'intimité

Girard (1986) définit le journal intime à travers sept caractéristiques essentielles. 1) Il s'agit d'un écrit au jour le jour, sans règles établies, car « son auteur est libre d'y mettre ce

qu'il veut » (p. 3). 2) Il ne nie pas sa présence « présente ou absente, sa personne [l'auteur] ne cherche à se dissimuler sous aucun voile » (p. 3), 3) Le journal intime se concentre avant tout sur la sphère privée, privilégiant l'introspection au détriment des relations extérieures ou des événements d'envergure, le « toi » et le « il » existent en fonction du « je », 4) Il est également marqué par l'idée de secret, destiné uniquement à son auteur, et non à un lecteur, 5) De fait, sa publication est généralement posthume, conséquence de son caractère confidentiel, 6) L'intériorité y domine, l'introversion surpassant l'extraversion, selon la distinction formulée par Jung, 7) Enfin, un journal intime se construit dans la durée : il s'étend nécessairement sur une période relativement longue, et ne saurait se limiter à quelques jours ou semaines.

Girard identifie sept traits constitutifs du journal intime : 1) *jour au jour et sans règles*, 2) *personnel*, 3) *privé*, 4) *secret*, 5) *posthume*, 6) *introverti* et 7) *continu*. Ces dimensions peuvent être regroupées en différents axes principaux : la structure formelle (trait 1), l'aspect intime (traits 2, 3, 4 et 6), les conditions de l'édition et la publication (trait 5) et la temporalité (trait 7).

Nous voyons comment la plupart de ces caractéristiques (notamment celles liées au contenu) correspondent à différents aspects de l'idée du journal comme écriture intime. Cela a amené Girard à proposer le terme « intimiste » au lieu de « diariste » pour désigner la personne qui l'écrit. Le contexte historique a été décisif dans la consolidation de ce genre, où s'est établie une culture qui considère l'individualité comme une valeur première.

Selon Girard (1986), avec l'avènement de la révolution industrielle, ainsi que les changements historiques qui ont précédé le romantisme, une nouvelle conscience du soi a émergé. Ce phénomène implique, d'une part, l'émergence de genres autobiographiques avec exaltation des sentiments et de la confession, et d'autre part, l'élan d'interroger la condition humaine à travers différents courants de pensée. Selon Cuiñas et al. (2016) le journal intime :

« nace de la mano de la escritura del yo, en el horizonte de la autobiografía, de un sentimiento de propiedad del ser que se articula principalmente en el siglo XIX » (p. 10).

Ce genre est constitué, d'après Girard (1986), dans une société qui se concentre sur l'individualité, tout en étant témoin du changement d'espace et de perception du monde, marqué par la croissance des villes et de nouvelles dynamiques. L'individu moderne est plus vulnérable, mais il s'installe dans son espace personnel. Le « moi » est considéré comme :

Unique et irremplaçable, est un moi plus souffrant que jamais. Par une sorte de revanche psychologique, il prête attention à ses moindres réactions. Sa sensibilité s'aiguise jusqu'à faire de lui un écorché. Il s'étudie, il se regarde, il s'écoute vivre. Il se réfugie dans le secret, il invente le journal intime (p. XIII).

Pour Girard, le journal intime est indissociable de la constitution de l'intimité, de cet espace personnel que chacun peut s'approprier. Cela se produit à une époque où l'identité personnelle est au cœur de la création artistique et de la réflexion philosophique. Des études comme celles de Girard (1965, 1986) et Leleu (1952) considèrent les journaux intimes comme une manière directe de connaître l'auteur, c'est-à-dire la personne. Ceux-ci façonnent l'identité des auteurs et leur propre expérience.

L'un des traits qui définissent l'intimité est son caractère secret (quatrième caractéristique de Girard). Les journaux ont tendance à être rédigés à l'abri des regards du public, sans penser à la publication. Les journalistes écrivent sur leurs sujets les plus privés, dont ils ne peuvent souvent parler à personne. En ce sens, les journaux intimes ont tendance à écrire sur des sujets tabous, qui pourraient être sanctionnés par le regard d'autrui ou censurés par la société. Ainsi la sexualité a une place importante dans les journaux (Simonet-Tenant, 2004). À de nombreuses reprises, les diaristes ont tenté de cacher le contenu de leur journal, en pratiquant diverses stratégies. Par exemple, Benjamin Constant a écrit son journal en alphabet grec et Pepys a utilisé une méthode de sténographie. Cette intimité associée au secret

présente différents niveaux d'intensité, et elle peut être franchie pour les lecteurs du futur. Ainsi, les secrets peuvent être passés sous silence ou insinués de manière indirecte.

Le journal intime a aussi une tendance à être publié de façon posthume (cinquième caractéristique de Girard). Il existe de nombreux cas où les journaux ne sont publiés qu'après le décès de l'auteur. Il est parfois nécessaire d'attendre de longues périodes. Dans les journaux intimes, la relation entre écriture et publication est régie par des dynamiques très différentes de celles des genres littéraires les plus classiques comme le roman, la poésie ou l'essai (Meynard & de Jacquilot, 2012). Le diariste écrit sans savoir s'il publiera un jour ses écrits ; il écrit souvent sans avoir l'intention de les publier. Il est courant que les diaristes publient des fragments, des sélections d'une partie de leur journal dans lequel des morceaux sont fréquemment omis et des scènes sont transformées. En ce sens, Girard explique que c'est à partir du XXe siècle que certains écrivains commencent à publier leurs journaux de leur vivant.

2.2 Le journal intime comme balisage du temps

Bien que la conception de Girard décrit les tendances les plus importantes de ce genre, en même temps, elle s'est révélée insuffisante pour expliquer son hétérogénéité. Dans des études plus récentes sur ce genre, chez Didier (1996), Simonet-Tenant (2004) ou Lejeune & Bogaert (2006), les postulats de Girard sont repris, mais en y ajoutant quelques nuances. Ces nouvelles perspectives ajoutent une définition moins centrée sur l'intime.

La troisième (privé) et la sixième (introverti) caractéristiques délimitent le journal intime comme un genre d'intimité, dédié à démêler et à raconter le monde intérieur de chaque auteur. En ce sens, Girard observe une nette distinction entre deux notions : l'extérieur, associé aux autres, et l'intérieur, lié à la conscience personnelle. Cependant, Didier (1996) et Simonet-Tenant (2004) considèrent que la relation extérieur-intérieur est beaucoup plus

perméable et difficile à délimiter. C'est pourquoi il existe une tendance à trouver un balancement continu entre ces deux notions. La conscience du « je » se construit à partir des relations avec les autres et le monde extérieur. Ceci est fréquemment observé, Didier (1996) donne en exemple les journaux intimes de Goncourt et de Léautaud où il y a des glissements constants de l'intérieur vers l'extérieur, et vice versa.

Concernant le statut personnel (deuxième caractéristique de Girard), même s'il existe une tendance vers le « je », il existe des cas où les journaux fonctionnent comme une méthode d'observation de l'extérieur. Les journaux de voyage sont un type emblématique de cette disposition, car sans cesser de faire référence au for interne, nous tendons à consigner les rencontres avec la géographie, les coutumes et les personnes des lieux visités (Didier, 1991).

Cette conception de Didier sur l'interprétation de l'intérieur et de l'extérieur dans les journaux intimes, introduit des nuances qui remettent en question l'idée girardienne de l'intime comme facteur central dans la définition du genre.

De cette manière, la définition du journal intime en tant que genre se précise avant tout par sa périodicité, caractérisée par une écriture au jour le jour. Comme l'affirme Didier (1996) : « L'important [pour caractériser un journal intime] ne semble pas tellement résider dans cette distinction entre un dedans et un dehors, mais entre histoire réécrite après coup, en bloc, et une chronique au jour le jour » (p. 31). Cette remarque rejoint la première caractéristique définie par Girard, bien que ce dernier insiste davantage sur l'absence de règles de composition qui découle de cette écriture quotidienne.

Lejeune & Bogaert (2006) synthétisent cette idée en définissant le journal intime comme : « une série de traces datées » (p. 22). Cette définition met en avant son caractère périodique et cumulatif. Le journal est spécifié comme étant un ensemble de traces temporelles.

En français, le nom « Journal intime » s'oppose au « Journal » de la presse. Cependant, dans des langues comme l'espagnol, l'anglais ou l'allemand, l'adjectif indiquant l'intimité n'existe pas au nom du genre : *diario*, *diary* o *tagebuch*. Selon Lejeune & Bogaert (2006), la notion d'intime serait quelque chose de secondaire dans l'histoire du journal, et plutôt les premières formes de journaux étaient associées à l'acte de tenir des comptes monétaires. Il s'agit plutôt d'un livre de compte et d'une écriture utilitaire, qui vont laisser la place aux premiers journaux intimes. D'abord simples enregistrements de transactions et de comptes monétaires, ils évolueront plus tard vers l'enregistrement d'événements, d'humeurs, d'examen de conscience et de confidences privées. Par exemple, les « Livres de raison » (Simonet-Tenant, 2004) remplissaient d'abord une fonction pratique au sein de la famille et étaient conservés par le père pour y inclure des notes sur toutes les questions pratiques de la vie familiale. Puis, ils évoluèrent vers des registres de la vie intime.

Le journal intime se définit finalement par son rapport au temps : « la base du journal, c'est la date » (Lejeune & Bogaert, 2006, p. 23). C'est la marque dans le temps ou « la maîtrise du temps » qui lie des textes aussi différents que « le livre de comptes du banquier Jucundus, retrouvé à Pompéi, et les journaux de Catherine Pozzi ou de Johann Heuchel » (Lejeune & Bogaert, 2006, p. 24).

Nous pouvons conclure que son caractère intime est fondamental, mais il n'exclut pas les événements de l'extérieur et du social. C'est pourquoi une définition plus complète de toutes les possibilités textuelles de ce genre se concentre sur l'action périodique de tracer le temps. Les journaux intimes structurent une série d'entrées qui correspondent à un moment de la journée, c'est-à-dire une date sur le calendrier.

2.3 Le journal intime comme écriture du présent et de l'hétérogénéité

Les journaux intimes sont organisés en fonction des dates qui constituent les notes ou les entrées. Lejeune & Bogaert (2006) expliquent que le premier acte d'un journal est de consigner l'en-tête (la date) de ce qu'il va écrire. Cette localisation temporelle peut être très précise, avec même une information sur l'heure, ou simplement mentionner le mois. Un journal intime sans date serait plutôt un carnet de notes et une série de dates isolées serait un mémorial. Chaque date correspond à un jour, plus précisément à un moment de la journée. Nous pouvons avoir plusieurs entrées le même jour, mais écrites à des moments différents qui forment donc des segments différenciés. Dans ce genre, il y a une prééminence de l'instant capté dans chaque trace, et elle est liée à leur caractère essentiellement spontané. Lejeune & Bogaert (2006) expliquent ceci :

Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant (p. 23).

Même si la plupart des journaux sont révisés ou modifiés avant leur publication, leur écriture tend à mettre en avant cette « authenticité de l'instant ». Cette caractéristique se différencie avec les textes d'autobiographie où les périodes de la vie sont comptées comme une totalité, début-milieu-fin. Les moments apparaissent ainsi épisodiques et enchaînés, en continu. Dans le journal intime prédomine la discontinuité du présent, car la vie est racontée depuis son incomplétude (Didier, 1991). Le temps du journal est le *maintenant* de l'auteur, c'est pourquoi le journal est un ensemble de présents cristallisés dans l'écriture.

Le journal intime se construit par accumulation, suivant une logique typique de l'éphémère et du répété, étrangère à la cohésion narrative classique d'une œuvre littéraire.

Nous pouvons associer cela à la fragmentation et à la répétition évoquées par Lejeune & Bogaert (2006) comme caractéristiques fondamentales.

L'intégralité d'un journal se construit en segments, en morceaux ou en fragments qui peuvent ou non avoir une cohésion thématique. Dans l'accumulation des entrées, se répètent des motifs, des expressions, des lieux, des moments et des humeurs de l'auteur. Le journal intime se manifeste dans l'horizon de la vie quotidienne. Dans un journal intime, nous trouvons le développement d'une personnalité, l'évolution d'une écriture, ou tout simplement le passage du temps. Le journal donne de l'importance à ce que Beatriz Sarlo (2012) appelle « la importancia ficcional de los actos banales » qui a été un élément principal de la littérature du XXe siècle.

En revanche, à côté de la narration quotidienne associée à la répétition et à l'écriture de l'instant, le journal intime comme genre discursif s'est révélé être « le réceptacle de tous les types d'écriture, pratiquement sans limite » (Didier, 1991, p. 187) C'est ce qui conduit Didier à qualifier le journal intime d'une « écriture ouverte ». L'hétérogénéité de ce genre, comme nous l'avons souligné précédemment, complique toute tentative de définition qui n'en tient pas compte. D'après les termes de Cuiñas et al. (2016), le journal intime est *libertino* et *promiscuo*, et Jacquilot & Meynard (2012) expliquent que les journaux intimes « sont désignés comme polymorphes, protéiformes, complexes, hétérogènes, multiples, entre amas originel, fourre-tout et forme déjà élaborée » (p. 5)

Chaque diariste rédige les entrées en fonction de sa situation, de ses désirs et de ses possibilités, partant leur contenu et leur forme peuvent varier considérablement selon les conditions de rédaction. Cette variabilité ne concerne pas seulement le contenu, le thème et la fonction du journal, mais aussi sa forme, son style et même sa manière d'interagir avec différents médias artistiques. Un journal ne se limite pas nécessairement au texte : il peut aussi inclure des dessins, des illustrations, des schémas, des collages et même des objets du

quotidien, tels que des fleurs séchées, des mèches de cheveux, des titres de transport ou des photographies, servant de souvenirs tangibles.

À l'ère du numérique, où l'écriture se conjugue avec les nouvelles technologies et les réseaux sociaux, le journal intime s'est adapté à ces plateformes, permettant l'intégration d'hyperliens qui renvoient aux musiques, vidéos ou photographies (Pantel, 2018). Ce caractère ouvert et multiple s'est ainsi renforcé, donnant naissance à des formes hybrides mêlant texte, image, son et vidéo.

2.4 Le journal intime comme dispositif d'hybridité profonde

La conception des genres littéraires, telle qu'elle est soulignée par Schaeffer (1989) dans son ouvrage, a évolué au cours de l'histoire. La notion restrictive de genre littéraire est passée à une notion beaucoup plus fluide où la classification n'implique pas un ensemble fermé de caractéristiques, mais où il existe un flux continu de reconfiguration, basé sur des lectures et des critiques, où les textes littéraires n'appartiennent pas nécessairement à un seul genre littéraire. L'interprétation du lecteur ainsi que le contexte social dans lequel le texte est lu contribuent à la classification attribuée.

Le roman est l'un des genres qui a le plus problématisé les notions de généricité restrictive. Depuis ses textes fondateurs tels que *Gargantua et Pantagruel*, *Don Quichotte* ou *Tristram Shandy*, et plus tard chez de nombreux écrivains du XXe siècle tels que Virginia Woolf, Marina Svetaeva, Maria Luisa Valenzuela ou James Joyce, nous pouvons apprécier des romans dont les textes sont conçus en dehors de toute détermination stricte d'un genre littéraire unique. Ces romans, d'une part, abritent toutes sortes de genres littéraires, mais ils les fusionnent, les mélangent et les problématisent (Bakhtine, 1970). Ainsi, dans le genre du roman, nous obtenons une hybridité textuelle qui nous empêche de classer ces textes de manière univoque.

Ce même processus se retrouve dans le genre du journal intime, car il peut accueillir une infinité de styles, de fonctions et de genres littéraires, en raison de sa discontinuité et de sa fragmentation fondés sur le présent. Il s'agit également d'un genre qui peut se développer en contrepoint d'autres médias artistiques comme la musique, la peinture ou le théâtre et de différents domaines de connaissance comme la philosophie, la science ou la critique littéraire. Il en résulte généralement une instabilité des journaux intimes qui, comme nous l'avons déjà dit, rend difficile leur définition. Dans les journaux intimes, nous pouvons également trouver différents types de documents ou de matériaux. Par exemple, des dessins, des collages et des photos, comme dans le cas des carnets de Marie-Claire Blaise (Leblanc, 2012).

Didier (1996) a établi une distinction entre différents types de journaux intimes. Dans sa proposition, nous trouvons les journaux de rêves où le diariste consigne chacun de ses rêves, comme dans les carnets de Delacroix. Les journaux de voyage consignent les rencontres, les observations et les anecdotes du voyage d'un individu à travers la géographie. Il y a aussi le journal de maladie qui documente la convalescence, comme dans le cas du journal de Juan Emar (Cuiñas et al., 2016). De même, il y a le journal de crise ou d'adolescence où l'on explore un changement majeur dans la vie d'un individu ou le passage de l'enfance à l'âge adulte (le journal le plus connu de ce type est peut-être celui d'Anne Frank). Un autre type de journal est celui de l'amour ou de la sexualité, dans lequel sont racontées toutes les vicissitudes d'une ou plusieurs relations amoureuses, comme *Se perdre* d'Annie Ernaux, ou *Le mausolée des amants* d'Hervé Guibert. Le journal d'écrivain, quant à lui, se concentre avant tout sur l'acte d'écrire ou d'être écrivain.

Bien que de nombreuses classifications puissent être établies en fonction des thèmes et des conflits abordés, une constante des journaux intimes est qu'aucun d'eux n'est entièrement pur. Chaque journal contient en réalité une diversité de types de journaux. La décision de classer un journal de manière précise peut être liée à la prépondérance ou à la

réurrence d'un thème ou d'une préoccupation particulière. Cependant, un journal intime présente toujours une variété de registres et de thèmes.

Nous y identifions également divers genres littéraires et discursifs : dictons, poèmes, aphorismes, essais, réflexions, analyses sociologiques, descriptions ethnographiques, explorations psychologiques, portraits et chroniques, entre autres. De manière générale, et selon chaque journal, ces genres se mélangent, s'interpénètrent et réapparaissent, formant un ensemble hétérogène.

En ce sens, nous pouvons dire que les journaux intimes constituent un processus d'hybridité profonde. Nous reprenons la classification de Roger (2005) pour parler de la dynamique de l'hybridité dans un texte littéraire, dans laquelle il distingue deux types : *l'hybridité stérile* et *l'hybridité fertile*. La première est une hybridité qui peut être réalisée de manière basique dans un texte et qui est très facile à identifier et à déterminer. En revanche, la seconde se produit lorsqu'un texte crée une dynamique narrative d'hybridité où les différents genres hybridés ne sont pas accessibles à déterminer et à identifier de manière claire. Nous pouvons dire que dans l'hybridité stérile, il se produit une procédure superficielle qui n'affecte pas l'ensemble du texte, mais qui se développe de manière segmentée et organisée ; dans l'hybridité fertile, le texte est impliqué dans sa totalité, à partir de la construction de sa poétique, et affecte le fonctionnement de l'ensemble du texte, de manière profonde. Les journaux intimes ont une tendance à produire un hybride fertile.

2.5 Le journal intime comme représentation de soi et des autres : mémoire, identité et dialogue

Le journal intime, en tant qu'opérateur d'enregistrement ancré dans le temps périodique, est conçu comme une construction archivistique. Le diariste constitue ainsi une sorte d'archive textuelle basée sur l'expérience d'un individu. De nombreux d'entre eux

contiennent non seulement des textes, mais aussi des photos, des dessins, de la correspondance, des cartes, des vignettes, des photographies et des fac-similés qui sont liés à une ambition documentaire.

Ils existent d'autres qui deviennent des archives personnelles où l'écriture est supplantée par un processus documentaire. Citons la collection de plus de 35 000 dossiers de Georges-Louis Le Sage (Meynard, 2012) ou les longues archives de l'Argentin Dario Canton. Bien que, comme le dit Chejfec (2022) à propos du travail de Canton, il semble que « torna invisible la interioridad », dans la mesure où la prédominance des documents personnels (des factures, des photos aux tickets) semble effacer l'exploration de l'intimité. À travers ces exemples d'archives-journaux, nous constatons la qualité documentaire du journal intime.

Les journaux intimes façonnent ainsi le temps et la mémoire des individus. Cette mémoire personnelle, qui se construit plus ou moins indirectement à partir de la vie quotidienne, peut aussi s'étendre à une époque ou à une société. Souvent, les auteurs de journaux intimes, même sans en être conscients, se chargent de dépeindre les changements historiques et de témoigner des moments cruciaux et des conflits d'une société. C'est pourquoi le journal intime a la qualité d'avoir une valeur mémorielle (Arfuch, 2022). Mais contrairement à l'autobiographie, le journal intime peut fréquemment donner un portrait beaucoup plus fidèle au jour le jour, et moins sujet à des reconstructions a posteriori.

Cette construction de la mémoire se fait à partir d'un « je », C'est-à-dire à partir d'un individu particulier. En ce sens, les analyses de Girard (1986) et de Michel Leleu (1952) se sont attachées à étudier comment les journaux intimes construisent l'image d'une personne. Pour ces chercheurs, le journal devient un moyen de découvrir directement la psychologie d'un sujet. Dans ce cas, la mémoire joue un rôle fondamental car comme le dit Girard (1986) : « Quelle est la personne [...] qui ne garde pas au fond de sa mémoire [...] la trace indélébile en tout cas, et l'étonnement de quelque instants privilégiés ? » (p. 486). Le journal permet de

garder ces instants privilégiés et permet aux auteurs de développer ce que Bakhtine (2001) explique comme une « compréhension, vision et expression de sa propre vie » (p. 23).

Bien que Girard et Leleu aient considéré les journaux intimes comme un moyen direct d'entrer dans la psychologie d'un individu, des études plus récentes (Braud, 2006 ; Simonet-Tenant, 2004) ne considèrent plus la personnalité comme incarnée de manière directe. L'image d'une personne qui se développe dans les journaux intimes reste régie par une série de processus de sélection, de transformation et de construction de soi. Dans les journaux intimes, la réalité n'est pas concrétisée de manière transparente, mais se produit par le biais de la représentation, principalement par la technologie du langage. En ce sens, les journaux intimes peuvent être considérés comme des machines de représentation où le sujet se crée lui-même, à partir de la perception de l'expérience quotidienne, mais aussi de la fictionnalisation du présent.

Les journaux intimes se situent dans ce que Lejeune (1975) a appelé le « pacte autobiographique », où les lecteurs construisent un pacte par rapport à la véracité de ce qui est raconté. Ce pacte autobiographique représente une relation complexe entre le texte et les lecteurs, ainsi que la tension entre la réalité et la fiction. Dans la perspective du pacte autobiographique, les journaux intimes ne sont pas nécessairement des produits qui révèlent aussi directement la personne qui les écrit, comme le concevaient Girard et Leleu. C'est pourquoi Braud (2006) va expliciter la dynamique dans laquelle le diariste se déploie, devient l'auteur et l'acteur de sa propre représentation (Didier (1991) parle aussi de ce dédoublement). En de nombreuses occasions, les diaristes composent des entrées à la troisième personne à partir desquelles ils introduisent « une distance à soi de type narratif : elle fait de soi [...] le personnage d'une histoire » (Braud, 2006, p. 51). Cependant, cette possibilité est récurrente et toujours présente dans le genre : le possible « glissement du *je* à *il* » (Braud, 2006, p. 51).

Ce déploiement du diariste est associé à la capacité de ce genre à fonctionner comme une forme d'exploration de soi, en même temps que ce « moi » se construit au jour le jour. Nous pouvons ainsi observer l'identité d'un individu dans les journaux intimes, ce qui nous permet d'observer l'identité d'une époque ou d'un groupe. Mais surtout, nous pouvons observer le développement de sa propre construction identitaire. Le diariste répond à des questions sur les activités les plus élémentaires telles que *Qu'ai-je fait aujourd'hui ? Qu'est-ce que je ressens en ce moment ?* mais il aborde aussi, directement ou indirectement, des questions telles que *Qui suis-je ? D'où est-ce que je viens, où est-ce que je vais ? Où suis-je ?* et répond également à d'autres questions dont le corps, les passions et la volition sont également impliquées : *Que veux-je faire ? Comment est-ce que je me définis ? Quels sont mes désirs ?*

Le journal intime, en tant qu'archiviste et interrogateur de soi, permet également de s'affirmer et de prendre des décisions à partir de la représentation de soi. Dans le journal, les régimes de l'identité et de l'altérité se succèdent. Le journal, en tant que *work in progress* qui se trace dans la succession des jours, nous donne l'image d'un être en mouvement. Il ne s'agit pas d'un être défini de manière univoque, mais il se définit dans un mouvement perpétuel.

En ce sens, le journal intime, en tant que construction d'une mémoire et d'une identité, résulte d'un mouvement constant de fluidité et de reformulation. La mémoire et l'identité des auteurs de journaux intimes se constituent à partir d'un dialogue avec leur environnement et les autres. Par conséquent, dans le journal intime les interactions du diariste avec son environnement et les autres sont fondamentales.

Didier (1996) explique : « Pour intime qu'il soit, le journal relate bien souvent des rencontres, des conversations avec des amis, et parfois le « moi » de l'auteur passe au second rang » (p.15). Cela peut correspondre à des transcriptions des paroles d'autrui, comme dans le journal intime de Léautaud : « je n'ai pas ajouté ni retranché un mot aux conversations,

entretiens ou propos qu'on m'a rapportés ou que j'ai entendu tenir devant moi, les uns et les autres non relatés à distance, mais notés le soir même » (cité par Didier, 1996, p.15).

D'un autre côté, il n'est pas nécessaire que ce soient les mots exacts des autres qui entrent dans un journal, mais aussi les voix des autres sous forme de discussion, de débat, de questionnement. De même, les idées et les commentaires des autres qui entrent dans les journaux intimes sous différentes formes et manières, en créant une tension chez les diaristes. Parfois, les journaux contiennent les réponses à des paroles d'autrui, qui diariste n'a pas pu le dire en personne. De cette manière, nous pouvons trouver une « intériorisation dialogique » (Bakhtine, 2001) du discours d'autrui. Sans utiliser le mot dialogue, Girard (1986) fait une réflexion sur ce sujet quand il écrit « Jusque dans sa solitude, il est en face des autres » (p. 149).

Comme le dit Didier, le journal est un genre ouvert aux voix et aux consciences extérieures, puisque nous observons très bien le développement des dynamiques de socialisation humaine par rapport à la notion d'identité et de personne. Mais aussi dans les journaux, nous pouvons voir le caractère dialogique de toute conscience, de tout individu (Braud, 2006).

2.6 Le journal de l'écrivaine comme laboratoire d'écriture : le processus métafictionnel et la gestation d'une œuvre

Le journal intime, en tant que genre discursif, a toujours été lié au monde de la littérature et des écrivains. Cependant, le journal intime n'est pas un genre exclusivement littéraire. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le journal intime n'a pas toujours été considéré comme un genre légitimement littéraire, et l'une des raisons est que presque tout le monde peut tenir un journal intime. Il existe d'innombrables journaux intimes qui n'appartiennent pas à des écrivains professionnels. Dès lors, nous pouvons nous demander si

le fait d'écrire un journal ne fait pas de la personne qui le tient un écrivain. L'un des cas emblématiques de ce processus est celui d'Anne Frank, qui a tenu un journal sans se considérer une écrivaine professionnelle, ni imaginer le succès de ses carnets (Ciccio, 2019). En ce sens, le journal intime peut devenir l'œuvre principale d'une personne, par laquelle elle se confirme en tant qu'écrivain.

Parmi l'infinité de journaux possibles et de personnes ayant tenu un journal intime, Meynard et Jacquelot (2012) distinguent une catégorie particulière de journal intime qui est le « journal d'écrivain ». Cette catégorie se définit par l'apparition de la représentation de la figure de l'écrivain sous l'une ou l'autre de ses facettes : de sa vie quotidienne (activités, conflits, émotions, voire économie), à sa vie littéraire (ses relations avec les autres écrivains, le monde de l'édition, etc.), en passant par son œuvre en gestation (projets, plans, fragments de roman). En ce sens, le journal de l'écrivain expose de multiples problématiques liées à l'écriture.

Pour Contreras Ríos (2017), les journaux d'écrivain sont principalement orientés dans deux directions : d'une part, l'écrivain encadré dans sa vie quotidienne, et dans ses activités vitales, cristallisant les questions de légitimation ou d'invisibilisation au sein du champ littéraire ; d'autre part, la documentation d'un processus de travail littéraire qui se déroule dans l'horizon de la gestation d'une œuvre. En d'autres termes, d'une part, nous pouvons obtenir la représentation de l'écrivain en tant que rôle social et, d'autre part, nous pouvons trouver la trace de la production et du processus d'une œuvre littéraire. Cependant, ces deux possibilités s'entremêlent constamment et les journaux intimes des écrivains constituent souvent un contrepoint entre l'écrivain en tant que figure sociale et l'activité d'écriture en tant que pratique quotidienne.

Le journal d'un écrivain peut fonctionner comme un témoignage de son temps permettant de montrer les dynamiques et les problématiques historiques de l'espace artistique,

éditorial et littéraire. En ce sens, le journal des frères Goncourt est le plus emblématique, par sa représentation de la sphère littéraire comme lieu de relations sociales, et est devenu un prototype du journal intime qui privilégie avant tout la description des personnalités littéraires au sein d'un système. C'est pourquoi le journal des frères Goncourt (1891) est sous-titré *Mémoire de la vie littéraire*, en référence à cette quête du portrait des personnalités littéraires. L'avant-propos de leur journal explique : « Nous les avons portraiturez, ces hommes, ces femmes, dans leurs ressemblances du jour et de l'heure, les reprenant au cours de notre journal, les remontrant plus tard sous des aspects différents, et, selon qu'ils changeaient et se modifiaient » (p. 8).

Cette même intention de dresser le portrait d'écrivains et d'artistes se retrouve dans de nombreux autres journaux intimes, comme celui de Bioy Casares sur Borges ou celui de Federico Gamboa.

Le journal d'écrivain a gagné en importance dans la conception moderne de l'écriture, non seulement parce qu'il montre son auteur en tant qu'entité sociale, mais aussi parce qu'il montre l'œuvre elle-même. De nombreux journaux d'écrivains se concentrent avant tout sur le processus de création d'une œuvre. Meynard et Jacquilot (2012) expliquent que de nombreux journaux se matérialisent en tant que « matériau préliminaire d'une œuvre à venir » ou en tant que « laboratoire d'écriture ». Dans ces cas, le journal est une sorte d'œuvre parallèle qui sert de support et d'instrument d'appui et d'expérimentation pour la construction d'une œuvre littéraire. Cependant, ce qui commence souvent comme un lieu de tâtonnement pour l'œuvre principale peut finir par supplanter l'œuvre à venir.

En ce sens, le journal de l'écrivain en tant que laboratoire d'écriture est très proche des journaux des peintres, comme celui de Delacroix, où l'on trouve une réflexion périodique sur l'élaboration de sa propre œuvre picturale. Il en va de même pour certains journaux tenus par

des philosophes ou des penseurs qui nous permettent de retracer le processus de fabrication d'une idée.

Le journal de l'écrivain peut donner lieu à toutes sortes d'exercices et de stimulations de l'élaboration d'un texte. Dans les journaux de Kafka (Cantó, 2011), nous voyons une histoire réécrite plusieurs fois : avec des fins différentes, des détails ajoutés, des passages supprimés. Il est également possible d'obtenir des morceaux de romans, ou le germe d'un texte spécifique.

Cependant nous y voyons aussi les opinions de l'écrivain sur son œuvre : ses indécisions, ses projets et ses idées. En ce sens, Gide a publié *Journal des faux-monnayeurs*, dans lequel nous pouvons suivre pas à pas le processus d'écriture de son roman *Les faux-monnayeurs*, mais aussi ses idées sur ce roman.

Ce type de journal est produit à partir d'une réfraction de son propre travail narratif, et à travers un processus de déploiement dans lequel l'écrivain devient souvent un critique ou un théoricien de son propre travail. Il peut ainsi revêtir un caractère réflexif sur son propre travail, parfois d'un point de vue stylistique ou thématique, mais il peut aussi produire une problématisation de la relation entre la littérature et la réalité. Anaïs Nin a réfléchi à cette interrelation entre l'œuvre principale et le journal, ainsi qu'entre la fiction et la réalité :

Je suis de plus en plus consciente des relations étroites entre le journal et les romans. Même si j'étais inventive dans les romans, j'étais allusive la plupart du temps, je faisais référence à des personnages ou des événements du journal que je souhaitais compléter. Les romans et le journal se complètent ; désormais, je considère ces deux formes comme deux parties d'un puzzle qui peuvent être lues ensemble (cité par Dubois Boucheraud, 2012, p. 339).

Les journaux des écrivains nous permettent de retracer ce que Nalbantian (1994) a appelé *Aesthetic autobiography*, c'est-à-dire le processus par lequel un écrivain prend des éléments

de son expérience et les transforme en un produit esthétique. Le processus de l'autobiographie esthétique se déroule dans le domaine des expériences personnelles qui passent par le tamis de la mémoire et de l'imagination et, surtout, par le langage. Nalbantian fait l'analyse de l'autobiographie esthétique à partir des autrices et des auteurs tels que Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce et Anais Nin. Ces écrivains observent, écoutent et réfléchissent sur les événements, les occurrences et les moments de son environnement direct, construisant ainsi une mémoire qui peut être récente ou lointaine. Ensuite, ils les sélectionnent, les utilisent, les transforment et les transposent dans un récit où l'imagination est introduite, ainsi que toutes leurs références et leurs intérêts considérant la psychique. Cette reconstruction de l'expérience se fait toujours dans le langage, et c'est par le langage que cette notion apparaît.

3. Victoria de Stefano et les journaux intimes des femmes dans le champ littéraire

3.1 Le champ littéraire comme lieu de lutte symboliques

Toute production culturelle se constitue au sein d'une société spécifique et s'inscrit dans les débats et les enjeux de cette société. En particulier, la littérature, comme toute autre forme de production culturelle, n'échappe pas aux enjeux sociaux, politiques et historiques d'un pays ou d'une époque. En ce sens, nous comprenons le concept de champ littéraire comme une manière de situer la littérature dans la dynamique des différents acteurs sociaux.

C'est ainsi que Bourdieu (1991) conçoit le champ littéraire comme étant situé à l'intérieur du champ du pouvoir qui est « l'espace des rapports de forces entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes » (p. 5). De la même manière, nous mettons en lumière la citation suivante :

Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs [ou d'espèces de capital] différents qui, comme les luttes symboliques entre les artistes et les "bourgeois" du XIXe siècle, ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des

différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes (p. 5).

Cela indique à la fois que la littérature n'existe pas pour elle-même, alors que le champ littéraire n'est pas absolument autonome. Les revues, les prix, les maisons d'édition et même les travaux universitaires s'inscrivent dans ce champ de pouvoir où le capital culturel est constamment disputé et reformulé. En ce sens, le canon est le reflet des hiérarchies établies.

La littérature n'échappe pas à ce que Foucault (1971) appelle l'ordonnancement du discours. La société est pour cet auteur un espace symbolique où l'on trouve divers discours en lutte. Ces discours ne sont pas isolés, mais existent en tant que « production », qui « est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité » (p. 4). Cette compréhension de l'ordonnancement du discours permet de comprendre que les productions culturelles n'échappent pas à ces dynamiques d'ordonnancement qui, dans bien des cas, comme l'explique Foucault, se constituent en systèmes d'exclusion.

Foucault s'est attaché à étudier et à décrire les dispositifs qui construisent ces systèmes d'exclusion intégrés dans la production du discours. Par exemple, comme cela s'est produit dans l'ordonnancement de la production du discours clinique.

En ce sens, l'un des systèmes d'exclusion qui a été imposé tout au long de l'histoire de la culture occidentale en tant que forme hégémonique de contrôle et d'organisation de la représentation a été le patriarcat. Femenías (2014) explique que le patriarcat est un phénomène structurel qui n'est pas étranger à la science ou à la pensée philosophique et qui s'est constitué sur la base de théories et de concepts. Par conséquent, le patriarcat est compris par l'autrice comme des constructions systématiques appelées « mégarécits de légitimation

patriarcale » et qui ont « donné leur fondement et leur légitimité aux rapports de hiérarchie et d'inégalité entre hommes et femmes ; en général, en les interprétant comme un sous-produit nécessaire des caractéristiques naturelles de chaque sexe » (p. 21).

De même, l'autrice propose que le patriarcat soit un système de domination qui produit de l'inégalité, de l'invisibilisation, et impose des stéréotypes et des modèles de représentation genrés, fondés sur l'idée de naturalité. Ce système hiérarchise et délimite les espaces sociaux d'une manière concrète que l'on peut appeler « physique » ou « explicite », et d'une manière discursive que l'on peut appeler « symbolique » et qui n'est pas nécessairement explicite. Ce processus de domination prend la forme de différents types de violence, dont certains sont très évidents, tandis que d'autres sont plus subtils dans leur identification. En ce sens, l'un des types de violence les plus importants, même s'il n'est pas toujours évident, est la violence symbolique. L'une des stratégies qui constituent ce type de violence est l'invisibilisation, qui s'est exprimée dans les sphères publiques et privées de la manière la plus variée et la plus complexe.

Un concept qui s'est avéré très utile pour identifier ces processus d'invisibilisation est celui que Michèle Le Dœuff (1998) a appelé « nomophatique » dans ses ouvrages *Le sexe du savoir* et *L'Étude et le Rouet*.

Dans ce même sens, Michel Soriano (2020) explique la nomophatique de la manière suivante :

postule l'existence de règles qui encodent l'accès des femmes au discours autorisé : la situation de communication qui leur est accordée, l'objet de leur énoncé, ainsi que sa forme. Elle leur assigne une position inscrite dans une double contrainte : ces règles concèdent aux femmes la possibilité de parler, mais seulement pour répéter entre elles les règles qui limitent leur accès au discours autorisé (p. 101).

Comme nous pouvons le comprendre, la nomophatique opère comme un dispositif socio-historique qui codifie et naturalise l'exclusion, produisant un « verrouillage cognitif » qui empêche la remise en question de ces règles. Elle agit dans tous les domaines du savoir (sciences, philosophie, littérature) en construisant une raison masculine et blanche, excluant les voix féminines ou les reléguant à des positions secondaires.

Pour y résister, Michèle Le Dœuff propose de dévoiler et de déjouer ces mécanismes à travers un travail critique, en mobilisant une « contre-Archive », c'est-à-dire un ensemble de discours alternatifs, oubliés ou marginalisés, qui permettent de rouvrir le sens et de réinscrire la parole féminine dans le champ du savoir. La littérature des écrivaines latino-américaines peut être interprétée comme une contre-Archive, en lutte contre les dynamiques du système hétéro-patriarcal et agissant face à la nomophatique. Les différentes autrices latino-américaines ont utilisé divers moyens pour proposer de nouvelles perspectives discursives et ainsi affronter cette problématique.

Cela peut être illustré par l'ouvrage de Courau (2019) intitulé *Luisa Valenzuela. Négociations féministes en littérature*, dans laquelle s'analyse cette problématique à travers la figure, l'œuvre et la vie de l'écrivaine argentine Luisa Valenzuela. Le travail de Thérèse Courau montre comment la vie et l'œuvre de Valenzuela se trouvent en tension constante avec un système littéraire traversé par des problématiques de genre, marqué par un pouvoir hégémonique masculiniste qui refuse aux femmes un véritable espace d'énonciation publique et littéraire. En ce sens, comme le met en évidence l'analyse de Courau — et ce, de manière plus précise que ne le permettent l'ordre du discours foucaltien ou la notion de champ littéraire de Pierre Bourdieu — la nomophatique constitue un outil théorique précieux pour comprendre les complexités des violences et interdictions, à partir des logiques de domination.

Ainsi, une écrivaine comme Luisa Valenzuela mène différentes négociations au fil de sa carrière littéraire, qui commencent par l'adoption d'une posture d'appropriation de la différence féminine, avant de révéler comment cette même différenciation participe en réalité des processus de la nomophatque. Elle en vient alors à construire une littérature qui s'éloigne du différentialisme pour critiquer, à travers ses romans, le système littéraire masculiniste depuis une perspective égalitaire des genres, tout en intégrant une réflexion sur le pouvoir autoritaire militariste dans l'histoire argentine.

3.2 Victoria de Stefano dans le cadre des écrivaines vénézuéliennes

De la même manière qu'au niveau du Latino-Amérique au XXe siècle, dans le cas du Venezuela, les écrivaines ont occupé une zone littéraire subalterne dans le champ littéraire. Dans l'étude appelée *Narrativa venezolana contemporánea* (Araujo, 2018), les écrivaines occupent un chapitre séparé, regroupées comme une section séparée du reste de l'étude, une annexe, une espèce de curiosité. Les écrivaines ne sont pas considérées comme suffisamment valables pour être au même rang que les écrivains hommes canoniques. Autrement dit, dans cette étude, les écrivaines étaient reléguées à une catégorie littéraire inférieure.

D'après Araujo (2018), l'une des rares écrivaines qui a abouti à surmonter cette condition contraignante dans la tradition littéraire vénézuélienne a été Teresa de la Parra, notamment avec son roman *Ifigenia* (1924) : « ninguna de mis amigas escritoras —arbitrariamente metidas en un mismo saco, lo reconozco— ha logrado todavía ir más allá de Teresa de la Parra » (p. 257). Cette même observation est soulignée par Zambrano (1999), lorsqu'il affirme que la critique littéraire « parece centrarse casi exclusivamente en un nombre singular, el de Teresa de la Parra » (p. 243).

À la différence de ce cas particulier, bien d'autres écrivaines n'ont pu se faire connaître et sont restées oubliées. Deux écrivaines vénézuéliennes contemporaines (Pantin & Torres, 2003), publient l'anthologie *El hilo de la voz* en deux volumes, qui vise à réintroduire, sauver

et repenser la littérature des écrivaines au Venezuela. Dans le prologue du premier tome, elles expliquent :

Nuestros diccionarios, enciclopedias, antologías y otros manuales, así como artículos de revistas y reseñas de prensa, revisados cuidadosamente en una perspectiva cronológica, indicarían muy posiblemente la ausencia de autoras que quedaron fuera de la historia por distintas razones: escasa obra, opinión adversa o, simplemente, injustificada omisión, presentándose así un cuadro comparativamente peyorativo con respecto al registro y protagonismo de sus colegas varones (p. 13).

Nous pouvons associer cette invisibilité des écrivaines vénézuéliennes avec le peu d'attention que Victoria de Stefano a reçue au début de sa carrière. Comme l'explique Thérèse Courau (2019), dans le monde des lettres il y a un processus de marginalisation des femmes qui « perdure et se soutient encore d'un efficace et pernicieux dispositif d'invisibilisation » (p. 11) au sein du champ littéraire argentin. À ce propos, en établissant une comparaison du champ littéraire argentin avec la littérature vénézuélienne, nous pouvons d'ores et déjà noter des similitudes. Par exemple, la citation suivante peut très bien s'appliquer au Venezuela, même si elle parle de l'Argentine :

la critique littéraire [...] continue d'occulter tant les œuvres des femmes que la question de leur place dans le champ et les conditions réelles de l'énonciation. Malgré le développement des travaux qui ont porté au jour l'influence des rapports de genre dans la structuration des mondes de l'art, nombreux sont encore les discours sur la littérature qui passent encore presque entièrement sous silence la production des femmes (Courau, 2019, p. 11).

L'un des rares critiques littéraires concernant la littérature vénézuélienne qui a évoqué ce fait a été Zambrano (1999), exprimant qu'il existait dans les années 1970 une littérature des écrivaines qui passaient presque inaperçue : « Esa literatura comprende valiosas obras que, en

la mayoría de los casos, se mantiene al margen de la historia literaria y es apenas mencionada en notas marginales o, en el mejor de los casos, es aludida como rara especie » (p. 244). D'une autre manière, Torres (2015) identifie que c'est à partir des années 1960 et 1970 que les écrivaines commencent partiellement à s'approprier du champ littéraire. Puis, elle désigne que seront dans les années 1980 et 1990 qu'une production visible et plus présente s'amorce pour la première fois au sein du champ littéraire, non sans résistances et difficultés. Victoria de Stefano a une place dans ce contexte, car son premier roman a été publié en 1971 et son deuxième roman en 1985.

Il est possible d'identifier des points comparables dans les différentes propositions littéraires de cette époque. Rivas (1999) les identifie en s'appuyant dans les recits de trois écrivaines vénézuéliennes : Laura Antillano, Milagros Mata Gil et Ana Teresa Torres.³ Rivas (1999) dresse trois caractéristiques principales : « [1.] La visión de mundo se proyecta desde lo privado hacia lo público [...] [2] el espacio doméstico resulta privilegiado [...] [3] Estructuras fragmentarias ». Nous pouvons observer, à partir de la citation de Rivas, que les deux premières caractéristiques relèvent de la représentation de l'espace domestique et intime, tandis que la troisième dresse une liste des traits propres aux structures fragmentaires qui traversent les œuvres de ces écrivaines. À travers des études précédentes (Didier, 1991; Gallego Cuiñas et al., 2016), nous constatons que la représentation de l'espace domestique et intime, ainsi que les structures fragmentaires, sont également des caractéristiques de l'écriture du journal intime. Cette ressemblance devient encore plus évidente si l'on considère les articles de Pacheco (2001) et Zambrano (1999) qui, en s'appuyant sur les travaux de Luz Marina Rivas, ajoutent la mémoire comme un élément central du récit élaboré par les écrivaines de cette génération. Nous trouvons ces caractéristiques liées aux traits généraux du

³ Elle identifie également d'autres écrivaines, parmi lesquelles l'on retrouve Antonia Madrid et Elisa Lerner.

journal intime décrits par des travaux précédents (Gallego Cuiñas et al., 2016; Lejeune & Bogaert, 2006).

De ce point de vue, nous pouvons observer qu'il existe un lien entre les genres autobiographiques et certaines écrivaines vénézuéliennes, parmi lesquelles Victoria de Stefano. Cependant. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'écriture de ces femmes se réduise au sentiment, à l'émotion ou qu'elle représente une écriture féminine. En ce sens, nous ne partageons pas le lien proposé par López Ortega (2017) entre Victoria de Stefano et Teresa de la Parra, selon lequel il existerait un discours essentiellement féminin. Comme l'a expliqué Planté (2015), l'idée d'une essence féminine tend à réduire les écrivaines à une identité homogène, ce qui empêche de les reconnaître comme individus singuliers, comme auteures à part entière et comme sujets autonomes.

Nous ne considérons pas qu'il y ait un discours essentiellement féminin dans Victoria de Stefano ou dans les écrivaines étudiées par Luz Marina Rivas. En revanche, ces écrivaines se positionnent dans l'histoire, la société et le champ littéraire avec des autres valeurs, outils narratifs et procédures face à la tradition canonique et masculiniste. Le système canonique a établi une hiérarchie dans laquelle quelques valeurs sont plus importantes que d'autres. Comme Virginia Woolf dans *A room of One's Own* (2008) :

Yet it is masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes are 'trivial'. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room. A scene in a battle-field is more important than a scene in a shop—everywhere and much more subtly the difference of value persists (pp. 95-96).

Les écrivaines vénézuéliennes du XXe siècle ont produit des textes qui montraient d'autres valeurs, espaces et structures différents de ceux du canon masculin où l'on cherchait à totaliser et à répondre à « lo venezolano como dilema » (Pacheco, 2001), sans s'occuper des aspects comme l'intimité, ou la subjectivité. Sur cette question nous pouvons observer que Araujo (2018) reprochait à Teresa de la Parra son « exageración y hasta elocuencia en algunos discursos amorosos de Ifigenia » ainsi que « Llega a los linderos del melodrama y al borde de lo cursi » (p. 257). Cette opinion de l'auteur correspond bien à ce que dit Courau (2019) :

Quand les œuvres des autrices font l'objet d'une attention plus approfondie [...] elles sont associées systématiquement à l'écriture de l'intime et de l'émoi – territoire discursif posé comme spécifiquement féminin et situé aux frontières du littéraire, au sein duquel les femmes se distinguaient plus particulièrement du fait de leur « ingénue sensibilité » (p. 45).

Par conséquent, l'intimité -caractéristique à la fois identifiée par Rivas (1999) comme liée au journal intime-, ne veut pas dire qu'il y ait une essentialité féminine, sinon que cela représente un lieu d'énonciation subversive et alternative aux valeurs traditionnelles masculines. Selon Rivas il n'y a pas une esencialité sinon est « una voz narrativa en busca del devenir de la mujer como sujeto histórico silenciado » (pp. 23-24). En ce sens, les écrivaines vénézuéliennes se sont opposées à cette position subalterne de sujet historique marginalisé. Comme le souligne Suárez (2017), elles ont également mené un mouvement de rébellion et de transformation des discours, des images et des stéréotypes associés à la représentation des femmes au Venezuela.

La représentation des femmes au Venezuela a été régie par différentes dynamiques et productions hégémoniques issues de l'ère de la domination coloniale espagnole, qui n'ont pas beaucoup changé pendant l'ère républicaine du XIXe siècle (Zambrano Ortiz, 2022). Plus tard, à partir du milieu du XXe siècle, la figure de la femme a été transformée par la

démocratie, mais les formes traditionnelles de représentation continuent à se cristalliser à travers les médias de masse et dans la littérature canonique (Suárez, 2007). Une pluralité de subjectivités, d'images et d'identités ont circulé dans la société vénézuélienne, créant un tissu discursif complexe. Toutefois, dans la représentation des femmes au Venezuela, certains archétypes hégémoniques ont prévalu, dans lesquels les femmes ont été privées de leur propre définition (Meneses et Martín, 2007; Boersner, 2003).

Parmi ces représentations hégémoniques des femmes au Venezuela, elles sont perçues comme source de maternité et porteuses de beauté, c'est-à-dire comme des mères ou des « miss »⁴. D'autre part, il existe une forte résistance à l'acceptation de la figure de la femme intellectuelle, basée sur un imaginaire qui essentialise l'intellectuel masculin (Mattalia, 2003; Palacios, 2024).

Victoria de Stefano a expérimenté directement cette exclusion. Ses premiers romans, qui ont été réévalués ces dernières années comme des œuvres de grande qualité littéraire, sont passés inaperçus de la critique et de nombre de ses pairs écrivains. Dans ce point de vue, nous pouvons comprendre cette affirmation de Victoria de Stefano (Burelli, 2009) sur son écriture :

desde que publiqué mi primer libro en los 70, hasta hace poco tiempo, no he conocido lo que la gente llama el éxito, es decir, he escrito porque quería escribir. Era muy difícil publicar, todo ha sido muy difícil, pero eso no me ha quitado las ganas de escribir. Es una necesidad.

⁴ « Miss » : anglicisme signifiant « miss », désigne dans le langage vénézuélien les candidates aux concours de beauté, qui ont joué un rôle très important dans l'histoire du Venezuela au cours des soixante dernières années, car le Venezuela s'est « distingué » en remportant de nombreuses couronnes internationales dans des concours de beauté internationaux. C'est devenu un motif d'identification nationale et un archétype de la femme vénézuélienne. Comme l'explique Hurtado (2018), il existe un « obsesión por la belleza femenina » qui, comme le montre Finol (1998), est lié à des processus historiques où s'est consolidée une vision hégémonique de la beauté, où prévaut la représentation de corps parfaits et fermés. Cela a eu un impact sur la croissance exponentielle du nombre de femmes vénézuéliennes ayant recours à la chirurgie plastique, ainsi que sur la popularisation de la figure de la femme en tant que poupée Barbie. Les mots du célèbre directeur de ces concours, Ousmel Sousa, dans une interview sont très révélateurs : « ¿Hay algo que a usted lo conmueva en las misses – No. Yo las sigo viendo como muñequitas. -¿Usted ve en ellas una mujer idealizada que no suda ¿que no tiene menstruación? - Exacto. Reconozco que es verdad. Si empezara a ver esa otra cara de la feminidad, aflojaría y no sería tan exigente como lo soy con ellas » (p.106).

Pourquoi une écrivaine qui est aujourd'hui considérée comme incontournable par des auteurs tels que Luis Moreno Villamediana, Ana Teresa Torres ou Arturo Gutiérrez Plaza n'a-t-elle pas eu accès à des publications plus nombreuses ni bénéficié d'une plus grande visibilité littéraire ? Si certains avancent que sa littérature est difficile d'accès en raison de sa forte dimension philosophique, il est difficile de se contenter de cette seule hypothèse. Dans une perspective critique des rapports de genre, on peut comprendre la difficulté, pour une société comme celle du Venezuela, d'accepter une femme qui n'était ni mère, ni miss, ni représentante d'une écriture prétendument féminine, mais une intellectuelle produisant une littérature complexe, dialogique et métafictionnelle.

En situant son récit dans le champ culturel vénézuélien, nous pouvons lire dans *Lluvia* une réponse aux processus d'exclusion. Il s'agit d'une réponse indirecte qui parvient à être formulée à partir du témoignage de la femme intellectuelle dans la vie quotidienne. Le journal de *Lluvia* fonctionne comme un façonneur de l'expérience quotidienne qui se matérialise dans une mémoire, dans une contre-archive de l'exercice intellectuel et de la recherche d'un langage originel.

L'autoreprésentation de l'écrivaine présentée dans *Lluvia* s'inscrit dans la continuité du mouvement des femmes écrivaines qui s'est développé dans les années soixante et qui, comme l'explique Suárez (2007), a tenté de réaliser une dissolution du concept de femme vénézuélienne :

...como construcción mediática y simbólica inapelable. Al hablar de sí y de la identidad en general, estas autoras consiguieron que los sentidos asociados al significante mujer proliferaran, con lo cual, en sus obras, generar un propio "yo" supuso también el cuestionamiento y/o el (re)-conocimiento de otras imágenes previas a este proceso de escritura (p. 176).

Cette déconstruction des discours hégémoniques sur les femmes vénézuéliennes prend forme dans *Lluvia* comme une revendication des femmes intellectuelles vénézuélienne, construisant un discours sur l'écrivaine confronté aux dilemmes quotidiens de la ville et de la société vénézuélienne du XXI^e siècle.

3.3 Le journal intime des écrivaines comme appropriation d'une voix

Le journal intime est un genre discursif qui a été lié aux écrivaines. À l'heure actuelle, il est considéré encore comme un genre important pour développer des expérimentations littéraires et pour reconfigurer l'expérience des écrivaines. Par exemple, dans le récit d'Annie Ernaux, beaucoup des romans s'organisent comme des journaux intimes (Chompupol, 2017). Dans le cas de la littérature latino-américaine, nous pouvons mentionner des écrivaines actuelles telles que Cristina Rivera Garza, Wendy Garcia o Maria Luisa Puga, où nous pouvons trouver également des romans dans lesquels le genre du journal intime est fondamental (Cuecuecha Mendoza, 2022; Gancedo, 2014; González Pérez, 2022). De manière particulière, ces écrivaines utilisent le journal intime comme une façon d'introduire des notions de genre, et faire des critiques aux systèmes de domination masculiniste, en revendiquant l'écriture autobiographique. De façon similaire, elles utilisent les écritures de soi comme manière de témoigner des actes traumatiques.

Le journal intime est un genre historiquement revendiqué par les écrivaines, mais c'est aussi un genre dans lequel nous pouvons trouver des dynamiques d'exclusion et d'invisibilisation. Tout d'abord, au niveau de la production, nous constatons que toutefois il y a plus des femmes qui écrivent des journaux intimes, il y a plus des hommes qui publient des journaux (Lejeune & Bogaert, 2006). Nous remarquons ce même décalage au niveau des premiers textes critiques du journal intime, comme celui de Girard (1986) lorsqu'il décide

d'analyser principalement les journaux intimes des hommes (Stendhal, Amiel, etc.) et laissant une place secondaire pour les femmes *intimistes*.

Nous observons que dans l'origine du journal intime, il y avait des processus d'éviction des femmes. La pratique d'écrire de façon régulière, jour à jour, pour épancher son intimité, a été interdite aux femmes. Par exemple, dans les journaux intimes de Peppys, il raconte comment il a trouvé le journal intime de son épouse et après l'avoir lu, il le brûle et lui interdit de l'emporter (Didier, 1991). De cette manière, nous avons conservé le journal intime de M. Peppys, mais nous n'avons plus le journal intime de Mme. Peppys.

Dans le XVIII^e siècle, après la Révolution française, les femmes ont commencé à écrire des journaux intimes, mais elles ne sont pas publiées la plupart du temps. Dans cette époque, les activités d'écriture et de lecture sont sous le regard de l'éducateur, l'éducatrice, la mère ou le père (Didier, 1991). Reid (2021) explique qu'au début du XIX^e siècle, la lecture des femmes adolescentes a été contrôlée, de la même manière que leurs styles étaient soumis à des exigences comme être « simple, naturel » et respectueux des valeurs familiales. L'écriture s'impose comme partie de la bonne éducation des femmes liée aux tâches quotidiennes du foyer et à des principes moraux et religieux. Dans des journaux intimes, avec ces contraintes, la sphère privée s'explorer à travers des modèles éducatifs où s'intériorisent les idées dominantes et les comportements « genrés ».

Bien que la pratique de tenir un journal intime n'est plus interdite aux femmes au cours du XIX^e siècle en France, elle est encadrée et contrôlée la plupart du temps. À cet égard, le journal intime est conçu comme un genre « féminin », secondaire et inférieur. Le journal intime en tant que genre « féminin » est soumis à une mise en ordre du discours, où l'écriture doit être surveillée. Ce contexte nous aide à comprendre pourquoi de nombreux écrivains considéraient le journal comme une faiblesse intellectuelle.

Cependant, cette surveillance et ce contrôle du journal « féminin » commencent peu à peu à s'effondrer, et la pratique de l'écriture de journal est désormais exercée par des femmes écrivaines en toute liberté. Le journal intime a été un grand outil pour s'approprier de l'identité. Contrairement aux modèles éducatifs contrôlés, beaucoup d'écrivaines ont réussi à utiliser le journal intime comme un dispositif pour exprimer leur voix, leur soif d'écriture et pour témoigner son parcours et ses luttes. S'approprier du journal intime ne veut pas dire construire une écriture essentiellement « féminine » sinon configurer un espace d'expérimentation du langage et de revendication.

D'abord, des écrivaines comme George Sand, Catherine Pozzi ou Marie Bashkirtseff ont emmené des journaux intimes où nous pouvons trouver des grands témoignages de femmes intellectuelles en train de dialoguer avec leurs entourages et leur réalité historique. Ensuite, avec des écrivaines comme Virginia Woolf, Anaïs Nin ou Alfonsina Storni, nous trouvons une appropriation d'une voix, d'une pensée et même d'un corps libre des contraintes masculinistes. Le journal intime, en tant que genre littéraire ouvert et dialogique, permet, s'approprie une voix critique aux genres littéraires canoniques et aux discours hétéropatriarcaux. Comme Huff (1989) expliquait :

[Diaries] are subversive to the literary establishment and to the patriarchal social order that it perpetuates in its privileging of texts and genres, each ranked according to unquestioned standards (p. 6).

Les journaux intimes représentent un moyen pour les femmes écrivaines de tracer le présent et de donner forme à leur expérience, brisant les barrières sociales imposées par les hiérarchies du champ littéraire. C'est ainsi que nous le voyons lorsque Marie Bashkirtseff écrit dans son journal : « je m'étale dans ces pages toute entière. Moi comme intérêt, c'est peut-être mince pour vous, mais ne pensez pas que c'est moi, pensez un être humain, qui vous

raconte toutes ses impressions depuis l'enfance. C'est très intéressant comme document » (cité en Simonet-Tenant, 2004, p. 78).

De la même manière, ce type d'écriture nous permet d'être témoins de la douleur et de la souffrance, comme lorsque Anaïs Nin se consacre à raconter son avortement. Mais les journaux intimes représentent aussi des laboratoires d'écriture, qui, par exemple, ont permis à Virginia Woolf de créer un dispositif souple et perméable à tous les types d'écriture. Ce genre a permis aux femmes de s'affirmer en tant qu'individus à part entière par l'acte d'écriture.

Les journaux intimes des écrivaines latino-américaines constituent des témoignages littéraires et historiques d'une grande valeur, reflétant les expériences, les luttes et la subjectivité de femmes ayant marqué la culture de leur époque. Dans un contexte de pressions sociales hétéropatriarcales, ces écrits dévoilent des négociations, des dissidences et des résistances, tout en explorant la frontière floue entre vie privée et espace public. Qu'il s'agisse d'auteurs du XIX^e siècle comme Soledad Acosta de Samper et Juana Manuela Gorriti, ou de figures du XX^e siècle telles que Teresa Wilms Montt, Frida Kahlo, Alejandra Pizarnik, Idea Vilariño et Victoria de Stefano, chacune d'elles a laissé une trace intime et intellectuelle singulière, qui forme une véritable contre-archive face au récit dominant.

4. Dialogisme et intertextualité

4.1 Dialogisme

Le dialogisme est un concept conçu par le penseur russe Mikhaïl Bakhtine (1970) à partir de son analyse des œuvres littéraires de Dostoïevski. Ce concept est lié de différentes manières à l'ensemble du système de pensée de Bakhtine ; tant sur le plan littéraire que discursif et linguistique. Le dialogisme décrit un processus littéraire qui est un principe structurel de Dostoïevski, dont le fonctionnement est identifié selon différents axes, tels que le personnage, le narrateur ou les idéologies. Kristeva (1970) dans son prologue aux

problèmes de la poétique de Dostoïevski définit le dialogisme comme « un terrain où se confrontent des instances discursives, des “je-s” parlant. Le dialogisme sera le terme qui désigne cette double appartenance du discours à un “je” et à l'autre » (p. 14).

Selon Kristeva, cet espace où se confrontent différentes instances discursives représente la conscience comme entité multiple, telle qu'étudiée par des psychanalystes comme Freud et Lacan, mais aussi un espace d'énonciation discursive, comme le suggère Émile Benveniste. C'est-à-dire que le dialogisme rend compte de l'interaction entre les individus, du processus social et cognitif des personnages. Cela apparaît comme une partie constitutive de la poétique de Dostoïevski, mais aussi comme un élément central du langage lui-même.

En confrontation avec la linguistique, Bakhtine (1970) a proposé la création de la translinguistique. Le dialogisme est une notion que Bakhtine a développée parallèlement à ses disputes avec les formalistes russes, qui proposaient une science du langage pour le langage. Les formalistes russes étudient la littérature d'un point de vue essentiellement stylistique. D'autre part, l'idée de Translinguistique présente de nombreuses similitudes avec la branche de la linguistique actuellement connue sous le nom de pragmatique, proposant l'idée d'une science du langage qui prend en compte la nature dialogique de la production de la parole, où différentes instances discursives entrent en jeu simultanément.

La simultanéité était pour Bakhtine un autre élément du dialogisme, comme l'explique Kristeva (1970) : « Ce mot/ce discours est la manière dont il est distribué sur différentes instances discursives qu'un “je” multiplié peut occuper simultanément » (p. 13). Cette simultanéité avait un caractère spatial, c'est-à-dire contextuel. Dans les romans de Dostoïevski, les personnages fonctionnent simultanément, au sein d'un horizon commun où chaque conscience ou « voix » pense, ressent et agit en accord avec d'autres consciences ou voix qui se trouvent dans le même espace. Ainsi, dans les romans de Dostoïevski, selon

Bakhtine, les personnages sont placés au même niveau que le narrateur et s'engagent dans un « grand dialogue » entre eux et avec l'auteur. De cette manière, Bakhtine (1970) explique que :

on a l'impression d'avoir affaire, non pas à un seul auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophes, à plusieurs auteurs-penseurs: Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, le Grand Inquisiteur, etc. Dans l'esprit de la critique littéraire, l'art de Dostoïevski s'est décomposé en une suite de constructions philosophiques autonomes et contradictoires, défendues par les différents personnages (p. 31).

Ce concept décrit un processus qui nous permet de comprendre le langage et la conscience humaine comme un dialogue ininterrompu, où il y a une continuité des interactions verbales. Ce dialogue se concentre particulièrement dans la conscience de chaque individu. En ce qui concerne les romans de Dostoïevsky, nous pouvons l'observer lorsque la conscience de chaque personnage relève une multiplicité d'idées qui sont l'objet de négociations, de débats et de discussions.

De là découle une grande hétérogénéité dans les ressources, les thèmes, les matériaux et le développement des intrigues des romans de Dostoïevski. Une hétérogénéité de conscience qui s'incarne dans une hétérogénéité de matériaux. Cependant, pour Bakhtine cette hétérogénéité n'aurait pas beaucoup d'importance si le narrateur n'effectuait pas un processus de liaison et de réfraction entre ces consciences. L'hétérogénéité mise en mouvement par les tensions et les conflits, par l'échange et le transfert entre les consciences, donne lieu au dialogue. Comme l'explique Bakhtine (1970) :

les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoïevski sont répartis entre plusieurs mondes et entre plusieurs consciences autonomes ; ils représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes, et ce ne

sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré, si l'on peut dire, celle du roman polyphonique (p. 45).

La polyphonie est l'une des principales caractéristiques de cette notion et s'est avérée très fructueuse dans la compréhension non seulement de Dostoïevski, mais aussi de nombreux écrivains de différentes époques et de différents pays, notamment dans le genre du roman.

En particulier, la polyphonie – notion empruntée à la musique – renvoie à la coexistence de multiples voix discursives qui se développent conjointement, parfois en contrepoint : elles s'entrelacent, se fusionnent, divergent, se confrontent et se transforment au sein d'un espace énonciatif simultané et dynamique. Kristeva (1970) explique à ce propos :

[Le discours] devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre. [...] C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d'un certain roman est le terrain où ce morcellement du "je" — son polymorphisme — s'entend (p. 13).

La polyphonie fait référence à un sujet qui est multiple, non seulement par son rapport avec autrui, sinon parce que lui-même est une instance divisée et fragmentée. Bakhtine fait mention dans son livre de la théorie de la relativité d'Albert Einstein comme métaphore du dialogisme. Nous pouvons même penser ces deux notions comme une problématisation de la vérité comprise comme une unité inébranlable. Pour Bakhtine, la polyphonie commence à partir du dédoublement du sujet dans différents niveaux, à partir du moment où il n'y pas une seule personne, sinon qu'il y en a deux. Bakhtine explique que la narration chez Dostoïevski fonctionne à partir de dédoublements continus :

Là où pour les autres il n'y avait qu'une idée, il savait pressentir et trouver deux idées, un dédoublement, là où apparemment il n'y avait qu'une seule qualité, il en découvrait

une deuxième, antithétique. Tout ce qui paraissait simple est devenu, dans son univers, complexe, et multiplanaire. Dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir une fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste, l'assurance et l'hésitation ; il percevait, dans ses profondeurs, le sens double, multiple de chaque événement (p. 64).

Cette idée d'une narration qui montre des relations doubles dans tous les niveaux problématiques avec des conceptions monistes ou solipsistes. Autrement dit, dans la polyphonie, le récit existe à partir de différentes perspectives et de points de vue qui relativisent l'unité totale. Ceci est une problématique que nous pouvons observer une grande partie de la prose du XX^e siècle, Kristeva (1970) fait la mention de James Joyce ou Proust, et nous pouvons ajouter des auteurs comme Virginia Woolf, William Faulkner ou Elena Poniatowska. Il y n'a pas un narrateur unique et omnipotent qui peut décrire et exprimer tout depuis sa vision et sa voix, sinon que l'histoire de la narration se montre depuis plusieurs points de vue. Cela étant, il ne suffit pas qu'il y ait plusieurs points de vue si tous ces points de vue arrivent aux mêmes conclusions sans aucun type de nuances. Il est nécessaire des affrontements, des tensions, des confrontations entre les différentes perspectives. Le dialogisme peut varier entre une « harmonie éternelle de voix distinctes » et une « discussion interminable et sans solution » (p. 64).

Les affrontements peuvent exister entre idées, entre personnages, entre voix et aussi entre matériaux artistiques. Selon Kristeva (1970), l'une des manières les plus importantes est l'intertextualité qui se dégage de cette polyphonie. De la même manière, d'après Bakhtine (1970) chaque mot signifie « un mot sur le mot, adressé au mot », autrement dit, il n'y pas des mots ou discours isolés. Mais ce n'est pas seulement dans la simultanéité ou synchronie que le mot se retrouve avec d'autres mots, sinon aussi dans la diachronie. La tradition fait partie de ce dédoublement du mot. La polyphonie aussi implique la pluralité des lectures, des

discours, des textes et aussi des productions qui nous entourent, c'est aussi la multiplicité des archives. Concernant cette idée, Kristeva (1970) a dit : « Le mot/le discours se disperse « en mille facettes » dans une multiplicité de contextes— dans le contexte des discours, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant mais aussi le sujet écoutant » (p. 14). C'est-à-dire, qu'il n'y pas un sens déterminé de manière absolue, mais non plus un sujet fixe et non plus un destinataire unifié.

Le dialogisme peut aussi être compris par opposition au monologisme. Bakhtine (1970) explique que dans le dialogisme, il n'y a pas de sujet en devenir, autrement dit, que les personnages ne sont pas complètement définis. L'individu dialogique est un individu en devenir, et par conséquent ouvert, incomplet, fragmenté et inachevé. Cette incomplétude est une partie constitutive du dialogisme. Elle existe à partir du destin et de la conscience des personnages, et à partir des idées et des significations discutées dans l'œuvre, en outre, à partir d'un point de vue structurel de l'œuvre. Il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un trait que l'on retrouve également dans le langage. De la même manière, l'inachèvement peut être relié à ce que Bakhtine appelle l'hétéroglossie et la littérature carnavalesque, où les opposés trouvent un point de connexion, et où des processus de détronement se produisent lorsque les hiérarchies établies dans une société sont mises en crise.

Le dialogisme est donc une théorie qui prône l'ouverture, l'incomplétude et l'interaction continue. À l'autre extrémité du spectre, nous avons l'écrivain monologique qui est fermé, fini et qui n'a pas besoin d'interaction parce qu'il s'impose. À cet égard, l'une des incarnations du monologisme est le sujet rationaliste, masculin, qui se pose comme le détenteur absolu de la vérité et de l'ordre du discours. Comme l'explique Tori Moi (1988) ce type de discours monodique relève :

un ser fálico, construido según un modelo de falo poderoso y autosuficiente.

Gloriosamente independiente, aleja de sí mismo toda ambigüedad, conflicto o

contradicción [...] es el único autor de la Historia y del texto literario [...] potente, fálico y masculino — es Dios en relación con el mundo, el autor en relación con el texto. La Historia o el texto, no son sino una mera «expresión» de este único individuo (p. 22)

Ce sujet se croit omnipotent, capable d'ordonner ce qui est bien et ce qui est mal, ce qui est normal et ce qui est anormal, ce qui est permis et ce qui est interdit. Il n'accepte pas non plus les interactions extérieures, son discours vise à être autosuffisant et rejette l'interférence des autres. Dans les antipodes de ce type de discours monologique, Medeiros-lichem (2006) a souligné que dans la littérature latino-américaine d'écrivaines il y a toujours la construction d'une voix qui dialogue. De ce point de vue, dans ces récits nous trouvons : « la interacción con el Otro silenciado, puesto que la mujer comparte la condición de subyugación con el marginado y ha aprendido a escuchar la voz del Otro » (Medeiros-lichem, 2006, p. 46). Cela se traduit par une tendance à l'écriture dialogique qui intègre la voix d'autrui présent dans les romans des écrivaines latino-américaines. C'est-à-dire, ces écritures ne cherchent pas à s'imposer de manière absolue, mais plutôt à s'harmoniser avec différents genres et classes sociales.

4.2 L'intertextualité

L'intertextualité est un processus étroitement lié à la production culturelle et sociale elle-même, où chaque acte culturel fait partie de multiples traditions. Dans le texte littéraire, cela correspond aux relations complexes qu'un texte présente avec différents textes et langues. Les textes sont sujets à des connexions et des liens, plus ou moins explicites, qui découlent d'une tradition. Il existe un dialogue perpétuel entre les différentes instances discursives et voix d'une société où sont produits des textes. Il n'est pas possible de concevoir un texte isolé et autonome, qui puisse être pensé en lui-même. Toute production culturelle

existe à partir d'autres textes, d'une ou plusieurs traditions, de lectures, de citations, de réappropriations, de références, de discussions ou d'influences. Comme l'explique Sollers (1968, cité par Samoyault, 2001), « chaque texte se situe à la jonction de plusieurs textes » (p. 75).

L'intertextualité correspond à un processus par lequel un texte est transféré à un autre, Kriteva (1970) dit ce qui suit : « L'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou plusieurs) système (s) de signes en un autre » (p. 10). L'intertextualité nous permet d'étudier ces transpositions ou relations entre différents textes qui interviennent dans les dynamiques centrales du langage. Barthes (2009) parle de l'intertexte comme d'une partie d'une théorie générale des textes et du sens comme de productions qui renvoient à d'autres productions. De cette façon, le texte est toujours « un tissu nouveau de citations révolues ».

L'intertextualité a évolué d'une notion théorique large associée à l'idée du dialogisme bakhtinien vers une méthodologie permettant d'identifier et d'étudier des phénomènes textuels spécifiques. Si cette notion a été conçue par Julia Kristeva à partir de ses lectures de Bakhtine, Genette l'a formalisée beaucoup plus loin dans son livre *Palimpsestes* (1982). Ainsi, Genette (1982) développe un terme plus général que l'intertextualité qu'il appelle Transtextualité ou « transcendance textuelle du texte » qu'il définit de manière générale comme « tout ce qui se rapporte à lui, ouvert ou secret, avec d'autres textes » (p. 13). Ensuite, au sein de la transtextualité, Genette distingue cinq types : 1) l'intertextualité, 2) la paratextualité, 3) la métatextualité, 4) l'architextualité et 5) l'hypertextualité.

D'après Genette (1982), l'intertextualité est définie comme : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire identiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (p. 14). Nous pouvons soutenir que pour Genette le terme intertextualité désigne les relations les plus explicites de coprésence entre plusieurs textes.

Pour mettre cela en contexte, expliquons rapidement les autres relations transtextuelles. La relation de paratextualité s'établit entre le texte et son paratexte : c'est-à-dire entre le texte principal et le titre, le sous-titre, les notes de bas de page, etc. Ensuite, la métatextualité représente un commentaire entre un texte et un autre, qui n'est pas rendu explicite. Genette donne l'exemple suivant : « Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, évoque, de manière allusive et comme silencieuse, la *Neige de Rameau* » (p. 17). Concernant la quatrième, l'architextualité, il s'agit d'une relation taxinomique entre le paratexte et son texte. C'est-à-dire lorsque les textes précisent par leur titre s'il s'agit d'un roman ou d'une autobiographie. Enfin, l'hypertextualité consiste à la transformation d'un texte en un autre, cela peut prendre différentes formes comme la parodie ou le pastiche.

Il est important de noter que Genette ne considère pas ces cinq relations comme complètement séparées et clairement définies, mais plutôt que chaque type de transtextualité peut être avec les autres.

Dans le contexte de notre travail, nous retiendrons l'intertextualité. C'est pourquoi nous mentionnons les formes dans lesquelles elle s'exprime : la citation, le plagiat et l'allusion. La citation, comme l'explique Samoyault (2001), fait que « l'hétérogénéité est clairement visible entre le texte cité et le texte citant : la citation montre ainsi toujours le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant » (p. 34). Ainsi, la citation est la forme la plus évidente et la plus explicite de l'intertextualité. En revanche, le plagiat et l'allusion sont beaucoup plus implicites.

PARTIE II - Le journal intime comme processus littéraire dans Lluvia

(2006) de Victoria de Stefano

Lo que tienen de particular los diarios es que se viven simultáneamente en el presente y en el pasado que guardamos en nuestra falible memoria, además de sus vacíos íntimos, [...] del centro del corazón a la periferia. Además de las contradicciones, las discordancias, los devaneos caprichosos, las operaciones secretas, las mascarás, las declaraciones enfáticas detrás de las que el diarista se oculta y se delata.

Victoria de Stefano

1. Le journal dans le récit de Victoria de Stefano

Le genre du journal intime apparaît de manière récurrente dans les récits de Victoria de Stefano, sous différentes perspectives et approches. Cette pertinence peut être observée à travers plusieurs éléments présents dans son œuvre, dont nous identifions cinq axes principaux. Premièrement, certains de ses personnages écrivent des journaux intimes. Deuxièmement, le style de son récit est marqué par des caractéristiques textuelles typiques du genre du journal intime. Troisièmement, des citations de journaux intimes d'écrivains célèbres apparaissent fréquemment dans ses œuvres, établissant constamment un dialogue intertextuel qui met en évidence la présence et l'influence de ce genre dans son univers littéraire. Quatrièmement, Victoria de Stefano a écrit ses propres journaux. Enfin, cinquièmement, dans diverses interviews, l'autrice a insisté sur l'importance du genre du journal intime dans sa vision de l'écriture.

1.1 Les personnages de Victoria de Stefano écrivent des journaux intimes

Dans l'œuvre de Victoria de Stefano, il est courant de trouver des personnages qui portent différents types de registres quotidiens. Par exemple, il est fréquent de rencontrer des carnets, des blocs-notes et des archives de notes, de réflexions, de citations et de souvenirs. Parfois, ces journaux intimes deviennent un élément central de la narration, parfois, ils apparaissent sous une forme plus limitée sur quelques pages, dans certains cas, ils sont simplement sous-entendus et évoqués. Voyons quelques exemples dans ses textes.

Dans son dernier roman publié, *Vamos, Venimos* (2022), le dernier chapitre intitulé *Una tarde tomándola por sorpresa* est un journal intime appartenant à l'un des personnages principaux. Ce journal (qui s'étend de la page 155 à la page 218 du livre, soit une partie assez importante du texte total) raconte des anecdotes, des réflexions et des rencontres du voyage de la protagoniste à travers certaines régions et villes de France.

Dans le roman *Paleografía* (2020), le personnage principal, qui est un artiste visuel, plus précisément un peintre, montre une partie de son journal intime qui correspond à des notes sur ses dessins et ses recherches artistiques. Concernant l'extension, il s'agit de quatre pages seulement (pp. 114-117).

Un autre exemple se trouve dans son premier roman, *El desolvido* (2006), plus précisément dans le chapitre 9 intitulé *Cuadernos de notas de Ramón*. Sur trois pages (pp. 43-46), nous voyons des fragments qui contiennent des réflexions sur la subjectivité et le langage, ainsi qu'un fragment d'une lettre. Ce cahier correspond à un journal d'idées tenu par le personnage de Ramón.

En revanche, dans son roman *El lugar del escritor* (2010), il est sous-entendu que la narratrice, lectrice de journaux intimes, tient également son propre journal.

Dans l'œuvre romanesque de Victoria de Stefano, le journal intime en tant que genre discursif trouve sa matérialisation la plus notoire dans *Lluvia* (2006), puisqu'il occupe plus de la moitié de l'histoire.

1.2 Caractéristiques formelles du journal dans le récit de Victoria de Stefano

Dans les romans de Victoria de Stefano, nous retrouvons certaines caractéristiques propres au genre du journal intime que nous avons noté dans la Partie I, telles que l'exploration de l'intimité, la fragmentation, l'hétérogénéité générique, l'errance essayiste et l'enregistrement d'événements quotidiens.

L'intimité en tant qu'espace fondamental dans les récits de Victoria de Stefano peut être envisagée sous différentes perspectives, mais elle est toujours associée à l'acte de penser, de réfléchir et de tisser des associations de sens entre différents arts et auteurs. Voyons quelques exemples.

Son premier roman, *El desolvido* (2006), d'un point de vue général, est un texte de la période sociale de l'histoire vénézuélienne pendant l'ère de la guérilla (1960-1970). En ce sens, le fait que ce roman décrit une réalité publique et sociale semble contredire cette tendance à l'intimité. Cependant, comme l'explique Sanoja (2006), le roman de Victoria de Stefano a développé une nouvelle manière de représenter cette période, d'une façon différente à d'autres romans écrits par des hommes comme *Entre las breñas* (1970) d'Argenis Rodríguez ou *Los topes* (1975) d'Eduardo Liendo. Cela est certain parce que Victoria de Stefano a introduit un nouvel élément de subjectivité et d'intimité. Ainsi, Sanoja (2006) explique : « Pese a las referencias a hechos o situaciones de la época, lo que la autora busca es meterse en la conciencia o en los actos de los personajes más que en la correspondencia con la realidad política de los sesenta » (p. 9).

Dans son deuxième roman, *La noche llama a la noche* (1985), cette caractéristique d'intimité est approfondie, ainsi que l'exploration d'une écriture autobiographique dans laquelle prédomine la réflexion sur l'écriture elle-même (Ortega, 1997). Ce roman présente une intrigue pleine de coupures et d'histoires à l'intérieur d'autres histoires, où l'on observe deux niveaux : l'histoire d'un écrivain qui écrit au jour le jour et le roman qu'il écrit. Dans son roman suivant, *Cabo de Vida* (1994), la structure fragmentée de l'histoire fait pousser une série de conflits personnels des personnages, d'où se dégage un moi qui non seulement pense, mais surtout ressent.

Dans ses romans suivants, *El lugar del escritor* (2010), *Lluvia* (2006) et *Historias de la marcha a pie* (2005), Victoria de Stefano place la figure de l'écrivaine au premier plan.

Dans ces récits, l'écriture devient beaucoup plus autoréférentielle et l'on observe une prédominance des différents genres autobiographiques, le journal intime se distinguant. A cet égard, *El lugar del escritor* et *Lluvia* se situent dans un espace limitrophe entre le roman et le journal intime.

1.3 Citations et échos d'autres journaux : l'intertextualité diaristique

Victoria de Stefano se tourne continuellement vers la rencontre avec la tradition du journal intime, construisant un récit nourri de références multiples à différents types de cahiers. C'est pourquoi, nous trouvons certains auteurs clés qui sont cités et auxquels elle fait allusion dans plusieurs de ses œuvres, même plusieurs fois dans le même texte. Entre autres, Frank Kafka et Virginia Woolf font partie des auteurs les plus référencés dans ses romans.

Nous constatons une passion pour le genre du journal intime qui s'exprime dans *Lugar del escritor* (2010) lorsque la narratrice dit : « me vino a la mente que el otro libro que tengo sobre la cama es el diario de Virginia Woolf [...] y ahora mientras escribo, veo al lado de mi máquina el diario de Sören Kierkegaard ¡Dios mío, estoy rodeada de diarios por todas partes! ». Nous pouvons percevoir comment la narratrice écrit en lisant les journaux d'autres écrivains, dans un processus d'intertextualité diaristique.

Dans *Historia de la marcha pie* (2005), la narratrice exprime son désir d'intimité de la manière suivante : « querer meterme en mi jardín, en mis libros, en mis papeles, en las inquietudes de mi espíritu, en mi *Journal* de Delacroix » (p. 22). L'envie de retourner dans sa maison et dans sa chambre est synonyme du plaisir de lire un journal. L'intimité de sa chambre s'identifie à la lecture des journaux intimes.

1.4 Le journal personnel de l'auteur : entre vie et écriture

Victoria De Stefano écrivait des journaux intimes. Nous ne pouvons pas assurer le temps qu'elle a exercé cette activité, mais il est possible qu'il existe des journaux inédits. Dans ses interviews, les déclarations concernant ce sujet-là sont plutôt vagues.

En revanche, une sélection de ses exercices diaristiques a été publiée en 2016 sous le titre *Diarios 1988-1989, La insubordinación de los márgenes*. Ces journaux décrivent la vie quotidienne de Victoria de Stefano en tant que professeure à l'UCV (Universidad Central de Venezuela), ses lectures, ses amitiés, quelques réflexions sur l'écriture de son livre *Cabo de vida* (2017), ainsi que ces années décisives dans l'histoire du Venezuela, au cours desquelles un événement politique connu sous le nom de « El Caracazo » s'est déroulé. Il convient de noter qu'il existe une grande proximité stylistique et thématique entre cette publication des journaux et les romans *El lugar del escritor* (1991) et *Lluvia* (2006).

1.5 Le journal intime en tant qu'*ars poetica* : réflexions de l'autrice sur le genre

Victoria de Stefano a expliqué dans différents entretiens que la rédaction de ses journaux intimes avait profondément influencé son écriture, et elle a admis que cela se reflétait dans deux de ses romans. Dans une interview réalisée par Rojas (2020), elle déclare : « Yo creo que ese diario me ayudó a entrar dentro de mí. Tan es así que las dos novelas que vienen después (*El lugar del escritor* y *Lluvia*) tienen (entre los personajes) a dos diaristas ».

Au-delà du fait que les narrateurs de ces romans sont des diaristes, le style même de leurs récits était imprégné de la liberté et de l'hétérogénéité du genre du journal intime : « para mí el trabajo de ese diario era el trabajo de mostrarme a mí misma, de abrirme (está por allí el psicoanálisis también y el sofá), pero digamos, esa necesidad que tengo de que quiero abordar [...] de abordar una forma más íntima y más personal de escribir » (Gutiérrez Plaza, 2018).

Par exemple, dans leurs déclarations sur le sujet, « Entrar dentro de mí », « abordar una forma más íntima », s'ouvrir à la psychanalyse sont des phrases conscientes de cette écrivaine qui confirment une quête d'exploration à la fois de son intimité et d'une écriture de soi.

2. Le journal de l'écrivaine dans *Lluvia* (2006) comme documentation du processus d'écriture : « stratégies méta-fictionnelles » dans le domaine de la vie quotidienne

Le roman *Lluvia* (2006) raconte la vie d'une écrivaine de la ville de Caracas (Venezuela) qui mêle ses lectures et ses tâches quotidiennes à sa routine d'écriture. À travers la narration, nous sommes témoins de son monde intellectuel et expérientiel, de ses pensées, de ses rencontres occasionnelles, de ses passions littéraires, de ses réflexions et de son expérience quotidienne, à la fois en tant que femme et en tant qu'écrivaine.

La première partie du livre (de la page 23 jusqu'à la page 95) montre une écrivaine travaillant un jour de pluie, interrompue par l'arrivée de son jardinier qui cherche à s'abriter du mauvais temps dans sa maison. Ensuite, la deuxième partie du livre inclut un journal (de la page 97 jusqu'à la page 182) que comporte 49 entrées. Celles-ci sont datées du 29 mai au 9 septembre, soit une période correspondant à environs six mois (mai, juin, juillet, août et septembre), ce qui coïncide avec la période des pluies au Venezuela.⁵

Le journal intime occupe une place fondamentale dans le livre, ce qui fait de ce roman un hybride entre roman et journal intime.

La relation entre le genre du journal intime et le roman peut s'établir de différentes manières, notamment en ce qui concerne la prédominance des traces temporelles ou des

⁵ La période des pluies est appelée « hiver » au Venezuela, l'autrice dit : « Era uno de los más lúgubres inviernos de los que tenía memoria, sin punto de comparación con cualquiera de los peores que recordaba » (2006, p. 23).

entrées diaristiques qui organisent le texte. Ainsi, aux deux pôles extrêmes, nous avons des textes où les traces temporelles courent tout au long du roman, faisant du roman un journal continu (comme dans le roman *Todos se van* de Wendy Guerra mentionné par (Gancedo, 2014) et des romans où le journal a perdu ses traces temporelles, mais où le texte se développe en contrepoint avec les caractéristiques du genre diaristique (comme dans *Cinco* (1996) de Sergio Chejfec, mentionné par Bellolio, s. d.).

Dans *Lluvia* (2006), nous nous situons à mi-chemin entre une présence totale du journal intime et une écriture qui évoque implicitement le genre du journal intime par ses caractéristiques. Dans la première partie, bien qu'il n'y ait pas de traces temporelles marquées, nous obtenons des caractéristiques telles que la fragmentation du récit, une hétérogénéité générique et une rupture avec l'intrigue traditionnelle début-milieu-fin, ainsi qu'un récit qui se situe à un moment de la journée dans l'horizon de la vie quotidienne. Si nous examinons *Lluvia* du point de vue du journal de l'écrivain, nous pouvons voir comment se construit une documentation sur la gestation d'une œuvre.

Dans la deuxième partie, le journal construit une séquence documentaire qui se déroule sur le processus même de l'écrivaine. L'écrivaine et ses humeurs, ses réflexions et son environnement immédiat, mais surtout ses progrès, ses échecs, ses idées sur l'écriture et ses lectures. *Lluvia* montre l'écrivaine dans sa vie quotidienne, présentant son écriture comme un processus ouvert et complexe. Tant dans son aspect trivial et quotidien (arrêter d'écrire pour manger ou s'occuper d'un visiteur) que dans la genèse de l'écriture, en montrant comment apparaît l'idée d'une histoire, la difficulté d'un travail d'écriture ou l'apparition d'une relation entre une histoire et sa propre vie.

2.1 *Lluvia* (2006) entre l'ambiguïté du pacte autobiographique et le dédoublement du récit par le diariste

Lluvia est un roman traversé par une série de jeux littéraires qui ouvrent un domaine de métafiction. Selon Paredes (2019), le roman développe une série de stratégies métafictionnelles qui, pour Alarcón (2022), prennent la forme d'un jeu spéculaire de fiction.⁶ Cependant, un élément qui n'a pas été développé dans les travaux qui étudient ce roman est l'importance du journal intime dans ces processus narratifs.

La métafiction en tant que processus central du roman *Lluvia* est interpénétrée par la présence du journal intime en tant que genre discursif. Tout d'abord, nous devons nous rappeler que le journal intime en tant que genre a tendance à construire une réflexion sur lui-même. Lorsqu'un diariste s'engage dans l'écriture d'un journal, il développe souvent un questionnement sur l'activité même de tenir un journal, qui se traduit également par une réflexion sur l'activité d'écriture, voire sur la langue elle-même. C'est l'aspect métadiscursif expliqué par Braud (2006) lorsque le diariste réfléchit sur le journal intime à partir de la lecture d'autres journaux, de la relecture et de la réécriture de son propre journal. De la même manière, nous pouvons voir dans *Lluvia* cet aspect métadiscursif, qui s'inscrit dans l'aspect métafictionnel signalé par Paredes (2019) et Alarcón (2022), et que nous analyserons dans cette partie.

La narration de *Lluvia* est constamment interpénétrée par des réflexions qui créent un discours critique sur le fonctionnement du roman. Ce méta-discours est métafictionnel dans la mesure où il souligne avant tout le caractère artificiel du texte. De ce fait, dans la première partie du roman, nous voyons la narratrice s'interroger sur le titre du roman :

⁶ Paredes (2019) explique que les stratégies métafictionnelles produisent une ambiguïté entre le réel et le fictif. C'est pourquoi elle dit que dans le récit de Victoria de Stefano on peut observer « esa capacidad de producir a través de refinadas estrategias narrativas un ambiente cargado de una sutil ambigüedad » (p. 68).

Justamente estaba dándole vueltas a un relato en el que se describe un día, parecido o igual a ese, acoplándose a sus impresiones ópticas y auditivas tanto como a las marcas olfativas almacenadas en su cerebro, y el cuento se llamaría Aguacero, o tal vez Lluvia, dos títulos más bien escuetos a imitación de los que los pintores les ponían a sus cuadros como para no hacerse culpables de abusar de la gramática expresando más de lo que se habían propuesto realizar con sus medios comunes (pp. 31-32).

Dans ce fragment, la narration met en scène les pensées de l'écrivaine dans son travail, c'est-à-dire que nous pouvons distinguer le processus d'écriture du roman *Lluvia* lui-même. Le personnage s'interroge sur le choix du titre et cela révèle la construction des différentes relations du texte et de ses parties. Cet artifice se situe au niveau du paratexte et prend le choix d'un titre ou d'un autre (*aguacero* ou *lluvia*). C'est-à-dire que l'on voit la genèse même du titre, qui aurait pu être « aguacero » alors que l'on sait qu'il s'agit de « lluvia ». Nous remarquons également que le titre est pensé en contraste avec le genre de la peinture, et comme une quête de représentation de son monde quotidien (« con sus medios comunes », dit-elle). De cette manière, le roman *Lluvia* contient sa propre critique et sa propre poétique.

Cette qualité métafictionnelle du roman est formulée dans l'horizon de l'écriture autobiographique. Nous trouvons une atténuation du pacte autobiographique qui se développe sur la base d'une relation ambiguë avec le nom propre. En d'autres termes, le récit lui-même souligne le fait que le personnage principal est une construction de l'autrice, mais en même temps, il est explicite que ce personnage existe à partir d'un reflet de l'autrice. Dans la première entrée du journal du 29 mai, les personnages sont mentionnés comme « Dramatis personae » y compris à la narratrice :

[...] *yo misma, detrás de la máscara* de alguien que no soy yo pero en quien (*en el entendido de que bajo el resguardo del disfraz siempre debe de haber alguien*) pudiera haber encontrado [...] la fuerza que reside en el sostén de un bello rostro. Y ese

alguien, a quien me acojo, se llamará Clarice como homenaje a Clarice Lispector (pp. 97-98) [l'italique est à nous]

La narratrice est présentée comme un *masque*, c'est-à-dire un « je » fictif qui invalide le pacte autobiographique, puisqu'il n'existe pas d'identification directe entre narratrice et autrice. Autrement dit, la formule du pacte autobiographique définie par Lejeune (1975) — « Auteur = Narrateur » ou « Auteur = Personnage » — se trouve ici annulée. Dans *Lluvia*, il ne s'agit pas, pour reprendre l'expression de Lejeune (1975, p. 34), de « monnayer la première personne à un nom propre » ; au contraire, le processus inverse se met en place : le « je » narratif est attribué à un nom étranger. Toutefois, il est suggéré que, derrière ce masque, se cache peut-être l'autrice elle-même.

L'espace autobiographique est évoqué indirectement. En d'autres termes, la narratrice elle-même indique clairement qu'elle est un personnage de fiction construit à partir d'un « je » réel. L'autrice de ce roman souligne que la fiction est construite à partir de la réalité, mais d'une manière qui n'est ni directe ni naturelle. Car elle constitue ce que Paredes (2019) explique comme « una zona ambigua en la que se manifiesta [...] la realidad-ficción como unidad » (p. 65).

Le statut du narrateur nous place dans une position d'indécision face au pacte autobiographique. Il nous fait dire qu'il existe une relation entre l'auteur et le narrateur qui n'est pas une relation de similitude absolue, mais qui n'est pas non plus une relation de dissemblance absolue. C'est une relation ambiguë qui situe le roman aux frontières de la réalité et de la fiction, mais aussi aux frontières des genres du journal intime et du roman. Ainsi, ce que Genette (2003) expliquait à propos de la contradiction de toute autofiction se réalise dans la mesure où « C'est moi et ce n'est pas moi » (p. 71).

Cette même contradiction qui place le texte dans l'ambiguïté entre réalité et fiction est liée à la métafiction qui cherche à mettre en évidence le caractère artificiel du roman. Alarcón

(2022) interprète cette métafiction comme un jeu spéculaire ou un processus de mise en abyme grâce à la tension qui se produit entre la première et la deuxième partie du roman (de la page 20 jusqu'à la page 21).

Lluvia présente une structure narrative divisée en deux parties distinctes, qui développe deux énonciations du discours littéraire. Ces deux parties fonctionnent en dialogue constant, tant sur le plan thématique que stylistique, et offrent au lecteur une double perspective sur le narrateur. La première est une narration extradiégétique à la troisième personne et la seconde est une narration intradiégétique à la première personne. La seconde partie est un journal intime, et la première partie est un va-et-vient entre la rencontre de l'écrivaine avec le jardinier et les pensées, souvenirs et réflexions de l'écrivaine.

Le passage de la première à la deuxième partie du roman laisse penser que le journal émerge de la première partie (la première partie fonctionnerait comme une introduction). Cependant, il est possible d'interpréter l'inverse, c'est-à-dire que la première partie émerge de la seconde. Si l'on suit Alarcón (2022) : « ¿no es la primera parte de *Lluvia* el metatexto producido por la narradora del diario? » (p. 18), qui affirme également que « [...] la protagonista de la primera parte sería un meta personaje que reproduce, en un nivel metaficcional, a la diarista que narra la segunda parte, generando un trasvase metaléptico entre dos niveles ficcionales » (p. 20).

Bien qu'Alarcón (2022) parvienne à présenter la manière dont cette réfraction produite entre les deux parties ouvre la voie à un jeu spéculaire, l'auteur ne mentionne pas le rôle fondamental que joue le journal dans cette réfraction. D'une part, nous pouvons considérer le journal comme un texte écrit par la narratrice de la première partie, d'autre part, nous pouvons considérer la première partie comme une entrée de journal tenue par l'autrice du journal. Cette réfraction entre les deux parties est la tension qui se produit entre le pronom « je » et le pronom « elle », entre la narration à la troisième personne des récits traditionnels et la

narration à la première personne du journal intime. Cette réfraction montre un dédoublement du même personnage à travers les deux perspectives. Le roman joue un rôle intermédiaire entre le journal et le roman, entre le moi réel et le moi fictif, entre le « je » et le « elle ». Ainsi, ce dédoublement peut être lié au processus de construction d'un personnage :

En la vitrina, el reflejo de ese reflejo mirando el reflejo cada vez más parecido a ella que, tras el escape de luz del cristal, el fondo oscuro de la caoba le devuelve. Miríadas de gotas, aquí más pequeñas, allá algo más grandes, fundiéndose hasta formar arroyos y torrentes ¿Cuál de los dos reflejos era el más auténtico? ¿El que escribía o el que se observaba a sí mismo escribiendo? ¿El que mira y porque se mira como imagen rediviva de estar escribiendo ya no escribe? ¿Lo que tiene o ya no tiene cabida en la refracción del presente? En el presente que ya es, en el presente que ya no es... En el tiempo acelerado, en el tiempo demorado (De Stefano, 2006, p. 42)

Dans ce fragment, nous pouvons voir un processus de dédoublement qui naît du reflet du personnage principal. Il n'y a pas qu'un seul reflet que la narratrice observe dans la vitrine, mais d'un reflet naît un autre reflet et ainsi de suite. Les gouttes de pluie et leur contact avec la lumière produisent un effet de miroir où les apparences sont réfractées. Ainsi, la narratrice se pose une série de questions sur l'authenticité et l'écriture, sur la réalité et la fiction. Ces questions sont énoncées directement dans cette citation, mais ce sont des interpellations que l'on retrouve tout au long du roman et qui, comme nous l'avons expliqué, s'expriment structurellement entre la tension de la première et de la deuxième partie.

D'autre part, dans le genre du journal intime, nous trouvons un dédoublement nucléaire de la personne. Comme l'explique Didier (1991) : « Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit » (p. 116). Car le diariste est à la fois le sujet et l'objet de son discours. Cette double qualité de l'écriture diaristique se retrouve tout au long du roman *Lluvia*, dans la mesure où l'autrice s'assume à la fois comme sujet et comme objet

de son propre récit. Le journal fonctionne comme un miroir sur la figure de l'écrivain, mais aussi sur l'acte d'écriture lui-même. En ce sens, l'écriture est précisément le passage de la troisième personne à la première personne, et vice et versa, c'est-à-dire l'éloignement et le rapprochement de soi. Le roman *Lluvia* représente ainsi l'acte d'écrire comme un processus qui se construit, tout comme l'identité personnelle du diariste se forme à partir du déploiement du sujet qui s'observe. Dans l'entrée du 9 août, la narratrice parle d'un double regard : « Una que se detiene a mirar la meta prefigurada en un punto remoto del horizonte y otra que acortando la mirada se propone transponer lo que se resiste a ser transpuesto » (2006, p. 162).

Ce dédoublement du regard va de pair avec les stratégies métafictionnelles que l'on retrouve tout au long du texte et qui indiquent comment le texte a été produit. Le dédoublement se produit en tant que processus psychologique de l'individu qui construit son identité à travers l'écriture, mais c'est aussi le dédoublement entre la fiction et la réalité. La narratrice, à travers l'écriture du journal, devient un double qui émerge de la réalité, mais qui est introduit dans un ordre fictionnel où le pacte autobiographique est nié et affirmé en même temps.

2.2 Entre réalité et fiction : une « aesthetic autobiography » dans *Lluvia*

Les stratégies métafictionnelles que nous trouvons dans *Lluvia* liées au genre du journal intime sont également liées à une réflexion sur la relation entre la réalité et la fiction. Cette qualité métafictionnelle n'est pas seulement une prise de conscience de « la artificialidad del texto » à partir de laquelle elle fait « al lector cómplice de la construcción ficcional » (2006, p. 14). Le roman *Lluvia* incarne également une conception interpénétrée de la réalité et de la fiction. En d'autres termes, ce roman ne propose pas une rupture entre la réalité et la fiction, mais montre plutôt les deux termes en conjonction, en tension et en complémentarité. La qualité métafictionnelle souligne d'abord l'artificialité, mais met aussi en

scène la façon dont l'artificialité est construite à partir de l'expérience réelle. Le récit configure un transfert constant entre la réalité et la fiction.

Ce va-et-vient entre réalité et fiction se retrouve notamment dans le développement du récit lui-même. Pour illustrer cela, examinons comment la narratrice passe constamment de l'acte d'observation à l'acte d'écriture. Entre les pages 23 et 31 (le début de l'histoire), le personnage principal est engagé dans l'observation de l'environnement, dans une sorte d'absorption de la pluie en tant qu'événement phénoménologique. Le récit décrit constamment le regard de la narratrice qui passe d'un côté à l'autre, regardant par la fenêtre, regardant sa chambre, regardant tout autour d'elle et, à certains moments, écoutant également. Puis, dans ce passage, l'autrice interrompt son observation pour procéder à une reconstruction de ce qu'elle vient d'observer :

Echando la cabeza hacía atrás, cerró los ojos para verificar que no había olvidado nada. Después de unos segundos consideró que si bien en la reconstrucción del escenario alrededor del cual palpitaban los fenómenos en calidad de puerta de entrada a sus sensaciones aún no estaba todo, al menos sí lo más valioso de cuanto necesitaba para la clarificación y el goce de lo que tenía pensado. Justamente estaba dándole vueltas a un relato en el que se describe un día, parecido o igual a ése, acoplándose a sus impresiones ópticas y auditivas tanto como a las marcas olfativas almacenadas en su cerebro (p. 31).

L'action de fermer les yeux représente la fin de l'observation qui laisse place à la reconstitution de ce qui a été observé. Comme nous le voyons dans la citation, la narratrice effectue un processus de sélection de ce qu'elle a vu et ressenti, pour ensuite l'insérer dans l'histoire qu'elle commence à écrire. Nous identifions trois étapes :

1. Observation et expérimentation de la réalité.

2. Sélection et absorption de ce qui est observé et ressenti.
3. Intégration et transformation en récit.

Ces trois étapes font partie de la dynamique de l'écriture et se produisent dans une phase antérieure à l'écriture en tant qu'action concrète. Cette citation décrit une dynamique cognitive qui représente également une action où la narratrice effectue un transfert de la réalité à la fiction.

Comme nous l'avons observé au début de cette section, le journal intime en tant que genre discursif — surtout s'il s'agit du journal de l'écrivaine — fonctionne comme un documenteur du processus d'écriture. Précisément, cette documentation du processus d'écriture nous permet de voir quelque chose que Suzanne Nalbantian (1994) a appelé « *Aesthetic Autobiography* ». Cette notion correspond à un procédé littéraire par lequel l'autrice construit sa fiction à partir de la réalité quotidienne.

Nalbantian explique qu'il y a là une « transformation of the quotidian. These writers fashioned in-depth perceptions occurring in the course of their everyday lives into literary images and scenes (1994, p. 54). Il existe une série de dynamiques de transmutation et de transposition de la réalité quotidienne ou routinière en fiction, où se produisent une série de processus tels que « Selection, substitution, distancing, abstraction, the creation of composites, multiplication, diffusion, misrepresentation, mystification » (1994, p. ix). L'esthétique du journal intime de *Lluvia* nous permet d'observer cette dynamique de « *Aesthetic autobiography* » représentée dans le texte par le processus d'écriture. C'est ce qu'affirme directement *Lluvia* lorsque la narratrice explique que l'écriture est une « comunicación funcional con la realidad, mentiras e ilusiones comprendidas » (de Stefano, 2007, p. 94), la narratrice explique cette transformation de sa quotidienneté par un processus de transmutation :

Reflejos entrevistados, coincidencias entre imágenes y recuerdos hurgando en el pasado, sobre los que concentrar o desviar la mirada. O, como para ponerse entre bastidores, y verlo todo a distancia, a escala reducida o a escala ampliada, pero al revés de cómo era, al revés de cómo lo había pensado. A verlo en curso. A verlo como el simulacro que era, ensayo y repetición, de una próxima puesta en escena (pp. 94-95).

Le texte décrit l'action de prendre de la distance par rapport à la réalité pour l'utiliser comme matériau, pour la modeler à partir d'un regard. C'est pourquoi *Lluvia* est configuré à partir d'un regard de la vie quotidienne, qui est un regard qui construit un objet artistique. Nous y trouvons un processus de sélection, où il y a des choses qui seront agrandies ou réduites. La narratrice utilise le moment concret où se produit le phénomène auditif et visuel de la pluie comme un matériau à transposer dans le récit littéraire.

Ce processus de transposition va de pair avec l'ambiguïté du pacte autobiographique : « Verlo [...] al revés de como era » (p. 95), dit la narratrice. Il s'agit de renverser les choses, de les transformer, de les interpréter, de les modeler et d'en faire un simulacre. Nous identifions la procédure de l'autobiographie esthétique dans *Lluvia*, énoncée comme un projet poétique, mais nous obtenons également le récit de la constitution de cette procédure.

Prenons un exemple pour mieux comprendre. Dans la première partie de *Lluvia* (p. 71), la narratrice introduit une série d'associations de souvenirs liés à la *Piazza Sant'Ignazio*. Plus tard, dans la deuxième partie (dans le journal), elle fera apparaître ce souvenir comme le produit d'une œuvre littéraire :

[...] recuerdo una tarde en la Piazza Sant' Ignacio, en Roma. Trato de escribir. Lo escribo, lo describo, a modo de ejercicio. Pero es un recuerdo publicitado, maquinado como para ir al encuentro de un auditorio. Siempre es más veraz lo que creíamos olvidado e irrumpe repentinamente, los puntos negros que fueron extraviados, rechazados, y suben por sí solos, pero éste no es el caso, el recuerdo de esa Piazza,

con su café y su gitana, desde hace tiempo forma parte del repertorio de mis recuerdos refrescados y confeccionados, lo que falta en él es la orientación y potenciación del elemento sorpresa abriéndose de pecho al relampagueo de un instante (pp. 106-107).

Dans cette citation, la narratrice utilise la mémoire comme matériau littéraire. C'est une mémoire qui se construit, se façonne, prend forme. La mémoire sert de motif pour reconstituer l'expérience et produire un texte. Ainsi, la narratrice réfléchit également sur la mémoire et, comme nous le voyons, elle n'est pas satisfaite de cette mémoire qu'elle a utilisée de manière très consciente. En ce sens, si la narratrice est consciente des processus narratifs qui l'amènent à construire une autobiographie esthétique, elle privilégie aussi des dynamiques qui ne sont pas entièrement régulées par la conscience et la volonté. A l'instar de l'écriture d'un journal intime, la narratrice recherche une liberté stylistique dans l'exercice de la mémoire.

L'action de convertir l'expérience en matériau transformable à travers le langage prend la forme d'une réécriture. Les textes passent ainsi par un processus de « limpiar, peinar, editar » (De Stefano, 2002, p. 161) et, comme le souligne la même autrice en italique :

Aquí quito lo que puse y no ha de temblarme la mano. Aquí ajusto aún más el nudo.

Aquí recupero lo que había desechado. Aquí, definitivamente, no hay más salida que destruir el juego y colocar de nuevo las fichas en el tablero. Juguemos (p. 162).

Nous observons que la narratrice se trouve dans un processus de réécriture de son expérience. La réalité devient ainsi un objet textuel, un matériau discursif. De cette manière, le jeu de la réalité et de la fiction s'articule par l'écriture. À travers un processus de va-et-vient, d'avancées et de reculs, qui passe par une série de dynamiques à partir desquelles le texte et la vie quotidienne sont ajoutés, relus et reconfigurés.

2.3 La pluie et l'écriture en tant que corrélat de la vie quotidienne

Dans *Lluvia*, à travers la métafiction et l'autobiographie esthétique, l'œuvre se raconte elle-même, tout en montrant son processus de gestation. Le fait de montrer le processus d'écriture, au sein de la pièce, est étroitement lié au genre du journal intime. À cet égard, le journal fonctionne comme un dispositif intégré dans une ligne chronologique.

En situant le récit dans le quotidien, l'écriture du journal intime peut être comprise comme une « pratique quotidienne » (Certeau, 1990), une pratique qui est fonction d'événements habituels tels que manger, cuisiner, dormir, mais aussi lire, rencontrer des amis ou se promener. L'écriture interpelle, transforme et s'approprie toutes les autres pratiques quotidiennes, mais en même temps, elle brille en elle-même comme l'une de ces pratiques.

Lluvia se situe à l'horizon de la vie quotidienne, et le journal fonctionne comme une forme granuleuse pour montrer le processus d'écriture. Le journal nous permet d'entrer dans le quotidien de cette activité et d'assister à la gestation du processus créatif d'un point de vue documentaire. L'écriture est inscrite dans un « momento que sucede » (Catalá, 2011) à une date précise. En ce sens, nous pouvons le voir dans l'entrée du 2 juin :

Trabajé mucho, quiero decir varios días con sus horas, no obstante los resultados están aún por verse: las cinco primeras páginas quedaron reducidas a dos hojitas. En estos días, un aguacero tras otro, las aguas saltan en cascada de los aleros, las puertas se cierran solas. El cielo retumba. (de Stefano, 2006, p. 101).

Comme nous le voyons, sa pratique de l'écriture est enregistrée ainsi que les changements de son environnement, c'est-à-dire le climat. Ainsi, l'écriture est déterminée dans un espace quotidien, ancré dans son présent routinier, habituel et normal. L'écriture ne se produit pas dans un domaine abstrait.

Cette pratique n'implique pas seulement une activité, mais surtout une personne qui l'exerce dans un contexte particulier. Il ne s'agit pas de n'importe qui : c'est une femme qui écrit depuis son domicile pendant quelques mois de pluie. C'est pourquoi, la documentation de ce processus implique une représentation de la démarche de l'écrivain dans son contexte climatique.

Il existe ainsi une corrélation entre la pluie et l'écriture en tant que deux phénomènes — l'un humain et l'autre naturel — situés dans la vie quotidienne du personnage principal. Ainsi, le titre de *Lluvia* peut être interprété dans ce sens quotidien : les phénomènes de la nature en tant qu'événements périodiques qui font partie de l'immédiat et de l'habituel et qui peuvent déclencher d'autres événements, des événements quotidiens (et même extraordinaires) aussi bien dans la nature que dans la vie sociale, urbaine ou individuelle. La pluie renvoie aussi à l'état d'esprit qui marque le personnage qui le prédispose à écrire et à penser, mais elle est aussi porteuse de conflit en tant que force naturelle qui peut tout emporter sur son passage.

L'image de la pluie revêt une signification très différente des représentations plus traditionnelles de la nature dans la littérature vénézuélienne et même latino-américaine. La nature est dépourvue de la grandeur, de l'exubérance et du caractère torrentiel de romans tels que *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos. Un autre exemple que nous pouvons mentionner se trouve dans l'une des histoires de García Márquez, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955), car la pluie fait partie d'une espace réal-magique où elle-même représente à la fois le merveilleux et la mélancolie.

En *Lluvia*, la pluie se présente comme un phénomène constant et répétitif, produisant des sensations et des observations à l'intérieur d'une zone domestique. Dans l'entrée du 15 juin, nous lisons :

De repente ha comenzado a llover. El mismo motivo (en la acepción plástica y musical de la palabra) detrás de la ventana. Voy al patio a recoger la ropa. El chaparrón avanzaba como una cortina y así como avanzaba pasó de largo. Me mojé sólo un poco. A las once de la mañana, la sofocante y húmeda capa de nubes se deshizo, trozos de cielo azul entre nubes cada vez más densas, hinchadas y blancas (p. 105).

La pluie est liée à l'acte de sécher le linge, c'est-à-dire qu'elle fait partie des pratiques de la quotidienneté comme les appelle Certeau (1990). Cependant, la pluie elle-même n'est pas une pratique quotidienne, mais la narratrice, par l'observation, l'intègre dans son processus d'écriture. Ainsi, la pluie façonne l'écriture. Comme nous le voyons dans cette citation, l'écrivaine décrit la pluie et son interaction avec elle en quelques lignes. Tout au long du roman, ce même événement climatique est décrit de manière différente et variée.

Précisément entre ces premières pages de description de la pluie que, la même autrice dénote, tel qu'un « contingente estallido fenoménico » (de Stefano, 2006, p. 29). Dans les descriptions que nous obtenons tout au long de la narration, nous pouvons trouver deux façons de raconter la pluie : à partir de la description exhaustive des détails (pp. 23 et 31) et à partir de phrases concises et condensées (comme nous venons de le voir dans la citation précédente). Cette différence de style dans la description de la pluie est en soi une réflexion sur la pluie en tant qu'événement météorologique multiple qui varie d'un jour à l'autre, avec des formes et des effets perceptifs différents, constants en période d'hiver tropical, mais changeants.

De même, l'écriture est un événement continu et instable, que l'écrivaine ne contrôle jamais tout à fait. En ce sens, le personnage fait toujours référence à l'impossibilité de maîtriser cette pratique. Nous l'observons lorsqu'elle parle de l'opinion qu'elle a de sa propre écriture :

Siempre estaba cambiando de parecer respecto a lo que escribía. A veces, durante un tiempo, lo consideraba grandioso, tanto como para decirse, supongamos que yo muera aquí, ahora, sentada a mi mesa, en medio del festín de la gloria, y bien, que caiga muerta ahora, en este preciso instante, cumplida en el deber y en el contento del esfuerzo realizado, hasta que de un momento a otro todo lo que había estado escribiendo empezaba a gustar le mucho menos de lo que había llegado a gustarle antes (p. 79).

Son opinion sur les résultats de son propre écriture oscille entre la considérer comme « grandioso » et la considérer comme dénuée de cette générosité. Cette même variabilité d'opinion fait partie de la fluctuation entre un état d'inspiration ou de productivité et un état d'aboulie et de difficulté. L'écrivaine explique que dans son processus créatif, elle peut passer de : « el fuego de un potencial creativo comparable al que en la mañana la había conducido de la mano para después [...] despedirla por los suelos como un amor desdichado » (p. 80). La fluctuation de son avis est ainsi une fluctuation de ses humeurs, mais elle représente aussi une variabilité de la pratique elle-même.

L'instabilité et la fluctuation de l'écriture en tant que pratique s'inscrivent sur le terrain de l'incomplet et de l'inachevé, mais aussi de l'inattendu. C'est pourquoi cette pratique prend la forme d'un processus continu de réécriture. Comme elle le dit dans l'entrée du 25 juin : « Ayer maduré la decisión de escribirlo todo, una vez más, no desde cero, lo que hubiera sido incluso más fácil, sino desde la primera hasta la última página » (p. 110). En effet, le journal constitue une archive de réécriture continue.

De cette manière, l'écriture se présente à nous comme un événement en constante avancée et recul, entre euphorie et déception. C'est un processus sans début ni fin qui se reformule sans cesse et dont nous pouvons observer le va-et-vient, entre le semblable et le différent. Il est important de noter que le journal montre l'écrivaine comme un individu qui

ressent, s'émeut et s'attriste. Il n'y a pas d'intellectualité pure, mais l'intellect est corporel, émotionnel, factuel et expérientiel. Examinons deux citations qui témoignent de ce désengagement. D'abord, l'une du 18 juin : « [...] Estos últimos días escribí como si no me hallara en casa propia, no obstante el vicio y la disciplina pudieron más que la apatía y el desgano » (p.106). Ensuite, l'une du 19 juin : « Escribo con lentitud, aun si no con pereza. [...] (p.107) ».

De cette façon, nous passons de l'entrée du 2 juin où il est dit « trabajé mucho » à l'entrée du 8 juin où il est dit « trabajé poco ». Dans ces deux entrées du journal, les fluctuations du travail sont décrites, contrairement au temps qui passe du mauvais temps au temps magnifique. La pluie est donc une métaphore de l'acte d'écrire comme phénomène météorologique instable, mais constant à l'horizon de la vie quotidienne.

Dans *Lluvia*, l'écriture et la pluie font partie des pratiques quotidiennes à travers l'acte d'écrire et d'observer. Cela met en évidence l'idée de l'écrivain en tant qu'entité physique et mentale dans un contexte climatique particulier. L'écrivain est un corps et une passion. Ainsi, l'écriture est une passion, un sentiment, un processus qui se produit comme quelque chose de physique, psychologique, phénoménologique et changeant. Il s'agit d'une pratique qui, au niveau textuel, produit des processus complexes de métatextualité et d'interrogation entre réalité et fiction, mais en même temps, il s'agit d'un processus qui se déroule sur un plan factuel et physique dans un contexte donné.

Comme nous l'avons déjà dit, l'écriture et la pluie sont en corrélation constante. Si l'écriture se présente à nous comme une activité factuelle ancrée dans des moments précis, la pluie se présente à nous comme un phénomène interprété par notre perception. La pluie est resignifiée par l'acte d'observation et fait partie des aléas du processus d'écriture. Cela s'inscrit dans le cadre d'une déconstruction de l'idée de « réel ». Le réel repose sur une construction à plusieurs niveaux, basée sur les imaginaires sociaux, mais aussi sur les constructions

individuelles que chaque personne configure. L'identité est une construction qui se fait et se constitue, elle n'est pas un donné naturel préalable. Leleu (1952) a déjà montré comment l'individu construit son identité dans les journaux intimes à partir de ce qu'il écrit, sur lui-même, sur ce qui lui arrive. Ainsi, dans *Lluvia*, nous avons une réflexion sur la façon dont la réalité est construite à partir de différentes dynamiques et processus où les souvenirs et l'imagination sont entremêlés, ainsi qu'à partir d'autres représentations culturelles que nous consommons, telles que la littérature, la peinture et la musique. La pluie fonctionne comme une métaphore métatextuelle : c'est un écran entre la réalité et la fiction, entre la vie et le sujet.

PARTIE III - Le processus d'écriture en tant qu'activité dialogique à partir du journal de Victoria de Stefano dans *Lluvia* (2006)

Es inimaginable un escritor sin experiencia, decía Virginia Woolf, agregando que era impensable un escritor surgido por floración espontánea, un escritor sin experiencias de lectura, sin tradición, sin aplicarse a escribir y reescribir, sin versionar y reversionar [...] Tan impensable como que un escritor, que tiene que vérselas con la estrecha y compleja vinculación entre lenguaje estructural, pensamiento y mundo, ignore que escribir supone tener conciencia de la dificultad rayana en la casi imposibilidad de escribir y expresarse dentro del sistema de la lengua.

Victoria de Stefano

1. Dialogisme dans *Lluvia* (2006)

Victoria de Stefano est considérée comme une écrivaine avec un caractère dialogique. Lozada (2020) a déclaré que le récit de Victoria de Stefano nous permet de « hablar desde otras voces » et Rivera (2017) explique que dans ses histoires, nous trouvons une « condición de intensa conversación ». Dans l'œuvre de Victoria de Stefano, nous obtenons ce que Bakhtine (1987) a appelé « l'orientation dialogique du discours parmi les discours “étrangers” » (p. 99). Cependant, cela se produit par le biais de différentes opérations qui varient en fonction des caractéristiques de chacun des textes.

Dans le roman *Lluvia*, nous identifions un dialogisme associé aux éléments structurels du roman, aux interactions entre les personnages et aux relations intertextuelles. Ce dialogisme se retrouve dans le fonctionnement même du journal intime dans le texte.

La tension narrative que nous trouvons entre la première et la deuxième partie du roman *Lluvia* peut être comprise comme faisant partie d'un dialogue entre deux perspectives narratives ou instances énonciatives. Le récit à la troisième personne affronte le récit à la première personne : le « elle » et le « je ». En d'autres termes, une narration extradiégétique est confrontée à une narration autodiégétique, ce que nous pouvons comprendre comme la confrontation entre le roman et le journal intime. Ces deux instances, comme nous l'avons dit dans la section ([II. 2.1](#)) se réfractent et se déploient.

Nous ne pouvons pas savoir où commence et où finit l'histoire, ni quelle partie émerge de l'autre. Il y a deux possibilités : a) la deuxième partie est un journal écrit à partir de la rencontre avec le jardinier, b) la première partie est une entrée de journal écrite par la narratrice du journal. Cependant, une troisième possibilité est suggérée où les deux parties sont interchangeables : le « elle » est un « je » et le « je » est un « elle ». Ce déploiement, qui se présente comme un processus présent dans la structure du roman, peut être mis en relation avec les propos de Bakhtine (1970) sur la poétique de Dostoïevski : « Là où pour les autres il n'y avait qu'une idée, il savait pressentir et trouver deux idées, un dédoublement, là où apparemment il n'y avait qu'une seule qualité, il en découvrait une deuxième » (p. 65). Cette citation fait partie de la réflexion de Bakhtine sur la bivocalité dans le récit de Dostoïevski. Dans le cas de *Lluvia*, la scission que nous avons observée est considérée comme un dialogue structurel entre les deux parties du roman qui déstabilise les processus centralisateurs et centripètes de la domination textuelle d'une instance discursive pronominale unique.

Dans un entretien avec Victoria de Stefano (Rojas, 2020), nous observons qu'elle réfléchit au doute que l'écrivaine éprouve lorsqu'elle choisit l'instance discursive à partir de laquelle elle raconte une histoire : « Lo más difícil en la literatura, sobre todo cuando escribes novelas, es tomar la decisión del narrador. ¿Es en primera o en tercera persona? [...] A veces me siento cómoda con la tercera persona, a veces con la primera ».

Cette gêne à définir le récit à partir d'un pronom spécifique, dans *Lluvia*, est matérialisée par la présence des deux instances narratives en tant que perspectives confrontées, mais interpénétrées, développant un dialogue.

Ce déroulement représente une hybridation textuelle entre le roman et le journal intime. Toutefois, ces deux parties font constamment référence à des genres littéraires et à des supports artistiques différents. Cette caractéristique se reflète fortement dans le journal de

Lluvia ; tout au long de son développement, nous remarquons une variété pertinente de types de journaux qui représentent une hétérogénéité de genres.

Ainsi, nous constatons que le journal de *Lluvia* est à la fois un registre de lectures et de réflexions, un récit quotidien, un cahier d'exercices littéraires et une forme d'exploration de la mémoire et de l'expérience intime. La narratrice elle-même explicite ces différentes possibilités :

...a veces usaba como diálogo tácito con un interlocutor irónico, otras, como diario de incursiones vagamente estéticas, como cuaderno de citas y lecturas. Otras veces, las más, como vía de comunicación funcional con la realidad. (de Stefano, 2006, p. 94).

Ces fonctions trouvent leur expression dans les différents genres littéraires que l'on retrouve dans le journal de Clarice, la protagoniste de notre roman. Ainsi, nous avons des aphorismes, des phrases, de la fiction, de la poésie et des essais qui apparaissent sous différentes formes, tantôt par hybridation, tantôt par citation. Cette hétérogénéité des genres littéraires peut être mise en relation avec la pluralité des fonctions qui découlent des différents types de journaux intimes auxquels il est fait référence dans ce texte.

Examinons quelques possibilités de types de journaux dans *Lluvia*. Dans l'entrée du 14 juin (pp. 139-143), le cauchemar de l'autrice est décrit comme dans un journal de rêves ; dans l'entrée du 30 mai (pp. 100-101), il y a une description du colibri que nous pouvons relier aux journaux d'observation naturaliste ; dans l'entrée du 10 juillet (pp. 136-137), il y a une description des notes de l'autrice dans un journal de rêves ; dans l'entrée du 10 juillet (pp. 136-137), il y a une description des notes de l'autrice dans un journal de rêves, également comme dans un journal de rêves. 136-137). Ensuite, nous trouvons une description des notes que la narratrice a prises pendant son séjour en Hollande, ce qui renvoie clairement au journal de voyage ; l'entrée du 2 juin (pp. 114-118) est une exploration de son expérience intime à travers le souvenir de son accouchement, de même que l'entrée du 8 juillet (pp. 122-137) où

elle évoque une rencontre avec une amie, et ces deux passages peuvent être associés au type de journal extemporané.

Nous évoquons ces possibilités pour montrer qu'il existe une pluralité de styles qui s'entrecroisent, s'interpellent et s'entremêlent dans le récit.

L'hétérogénéité textuelle est associée au processus d'écriture du journal intime en tant qu'une opération ouverte au seuil de la routine de la vie quotidienne. En ce sens, nous pouvons comprendre le journal intime comme un genre « fondamentalement discontinu » (Didier, 1991).

Bakhtine (1970) considère que le dialogisme de Dostoïevski s'opposait à « une série d'étapes du devenir d'un esprit unique » (p. 65), d'où l'incomplétude constitutive des personnages de ses romans. De plus, il y a des traits dialogiques dans le journal, étant donné qu'il s'agit d'une écriture ancrée dans une opération de reformulation constante. Cependant, il faut reconnaître qu'en général, le processus d'écriture est toujours médiatisé par l'opération de réécriture. La narratrice elle-même énonce cette opération de la manière suivante :

... meditar, retocar, limpiar, rediseñar, recomponer el juego de luces y de sombras, hasta tanto no hubiera logrado enmendar, o de plano, si así lo exigía el caso, a deshacer el templo [texto] entero y rehacerlo una vez más, piedra por piedra, fundamento tras fundamento, desde los arcos hasta la bóveda (de Stefano, 2006, p. 79).

Dans *Lluvia*, l'écriture en tant que réécriture est décrite de différentes manières. Il s'agit d'un processus documenté dans le journal lui-même. Nous pouvons suivre pas à pas, jour après jour, les hauts et les bas de l'écriture de Clarice (comme nous l'avons analysé dans la section [II.2.3](#)). La réécriture nous ramène à l'idée d'un texte qui ne s'achève pas.

Le processus d'écriture n'est pas la progression d'un devenir vers un texte immanent, complet et parfait, mais une reformulation constante qui s'inscrit dans une série d'échanges

entre la narratrice et son environnement, entre la narratrice et la tradition, entre la narratrice et le texte lui-même.

Cette écriture ouverte, qui n'est ni totalement achevée ni définitive, reflète l'identité de la narratrice. Le personnage principal est un être qui n'est pas totalement déterminé et unifié. Clarice ne représente pas une unité, elle est déployée, c'est un personnage de fiction, mais elle représente aussi l'autrice réel (Victoria de Stefano), Clarice est « elle » mais aussi un « je ». Ainsi, l'écriture se développe à partir de rencontres avec d'autres personnes, radicalement différentes ou semblables à elle. Ainsi, les rencontres de Clarice avec le jardinier, avec son ami P. constituent des interactions dialogiques où le « je » se confronte à l'autre.

Le récit renvoie à une pluralité de soi. Dans l'entrée du 27 juillet, nous lisons ce qui suit : « No es un yo quien esto escribe, en todo caso, si se tratara de un yo, porque la fibra de la intimidad no se deja expulsar nunca del todo, es un yo federativo, un yo del que participan muchos » (p. 150).

Le « je » est multiple et varié, il ne représente pas un ordre fermé en soi. La narratrice l'énonce de manière plus synthétique lorsqu'elle dit : « Yo es otro, otro, otro, yo es muchos otros » (p. 142). Cette multiplicité du moi se déploie dans l'écriture, mais aussi dans la lecture. Clarice tisse des relations de sens entre auteurs et sujets, entre sa bibliothèque physique et sa bibliothèque virtuelle.

De même qu'il existe une réflexion dialogique sur l'identité multiple de l'individu dans le roman *Lluvia*, dans le domaine de la relation écriture-lecture, nous obtenons une qualité intertextuelle exprimée par des références explicites telles que les citations. Ce phénomène d'intertextualité s'incarne dans le journal de Clarice et devient un axe d'interrogation sur lequel l'autrice elle-même réfléchit. En ce sens, Clarice ne lit pas les textes comme des éléments isolés, mais situe les auteurs qu'elle cite dans la sphère sociale de ses interactions avec d'autres auteurs, construisant ses propres relations de sens entre ses lectures et ses

expériences. Chaque texte finit par renvoyer Clarice à un autre texte, de même que de sa rencontre avec d'autres personnages émergent d'autres histoires sur d'autres personnages.

Nous observons également une matérialisation narrative dans *Lluvia* d'une réflexion dialogique, comme l'explique Todorov (1981) :

...la réflexion bakhtinienne sur le roman culmine dans une anthropologie, et la théorie de la littérature se trouve à nouveau débordée grâce à ses propres résultats : c'est l'être humain même qui est irréductiblement hétérogène, c'est lui qui n'existe qu'en dialogue : au sein de l'être on trouve l'autre (p. 9).

Lluvia est un roman fortement lié à l'anthropologie dialogique bakhtinienne (ou qui peut être lu selon ses prémisses) dans la mesure où l'hétérogénéité des genres littéraires et des types de journaux s'exprime également dans la conscience de la narratrice, qui est elle-même hétérogène.

2. Le dialogisme dans les interactions entre les personnages

Lluvia met en place un espace d'intimité et de retrait pour l'acte d'écriture, mais propose en même temps la rencontre avec d'autres individus comme une partie fondamentale de l'acte d'écriture. Le journal intime se présente comme un dispositif dialogique, dans la mesure où la voix de la narratrice intègre celle des autres à travers la mise en scène d'interactions sociales. Ainsi, l'écriture de la narratrice se caractérise par son ouverture aux rencontres avec d'autres individus.

L'observation du phénomène de la pluie fonctionne comme le premier déclencheur de l'«Aesthetic autobiography». Cette opération est ensuite renforcée par l'apparition du jardinier, appelé José. La narratrice assume ce moment comme un moment nucléaire de la diégèse. Dans la première partie du journal, elle déclare :

Le doy gracias a la lluvia y a la correa del ventilador como coautores de los incidentes que trajeron a José hasta la puerta de mi casa : si tiempo y lugar se ajustan es que hay lógica, lógica del azar, obviamente, en el encuentro (de Stefano, 2006, p. 97).

Il convient de noter l'importance que la narratrice accorde à l'interaction sociale en tant que producteur du récit. Sans la rencontre avec José, la narratrice n'aurait pas eu une rencontre qui lui permette de fictionnaliser la confrontation avec un autre individu. Cet échange social en tant que processus dialogique dans *Lluvia* se déroule en trois étapes :

1. La reconnaissance physique à travers le regard et les actions de deux individus.
2. L'interaction psychologique et discursive qui s'exprime par des actes de langage et a un impact sur la conscience de la narratrice.
3. L'appropriation de l'histoire d'autrui, qui contient à son tour d'autres histoires d'autres individus.

La première étape de reconnaissance et d'observation — que nous pouvons appeler interaction factuelle — représente le début d'un échange dialogique. José arrive à cause de la pluie et comme Clarice est occupée dans son travail, elle n'entend pas quelqu'un appeler de l'extérieur. Remarquant les cris, elle descend lui ouvrir la porte et le jardinier apparaît devant elle :

Y ahí estaba José con las facciones nebulosas y el cuerpo licuado, José asido a la reja, José con el pecho empinado, el bueno de José que aflojaba el gesto y desviaba la cara desconsolada para levantarla de nuevo, y conforme la iba levantando, abrir la boca con el eco (2006, p. 33).

Cette première apparition de José représente une image physique, concrète et corporelle. Sa voix est un écho que l'écrivaine ne distingue pas très bien. Cette scène représente la frontière entre l'être avec soi et l'être avec les autres. José se trouve sur un seuil,

entre l'extérieur et l'intérieur de la maison. La narratrice s'approche de ce seuil, car elle vient de descendre de son atelier et regarde par la porte ; se retrouvant à l'intérieur de sa maison, elle tourne son attention vers l'extérieur. José passe alors d'être un son indistinct au début « [...] algo vago, algo tan vago, confuso y remoto, [...] que creyó haberse equivocado [...] » (p. 33) à devenir une présence physique avec des caractéristiques, des traits et des formes que Clarice peut identifier.

Ensuite, une série d'actions pragmatiques se déroulent et se concentrent sur ce moment présent. José lui explique qu'il a eu un problème avec la courroie de distribution de sa voiture et qu'il est resté bloqué sous la pluie. Clarice lui apporte des serviettes, puis lui offre du café et du rhum. La conversation se déroule en actes de langage brefs et concrets, comme lorsque José dit « ¡Qué facha, parezco un payaso! » (p. 35) en enfilant les vêtements que Clarice lui a apportés de la part de son neveu.

Les énonciations de José ont un impact sur la conscience de Clarice. Dans un style indirect libre, nous pouvons voir ce qu'elle pense, comme les réponses aux commentaires de José, qu'elle ne le dit pas.⁷ Ensuite, la narratrice observe José et dans un saut intertextuel, la réalité se constitue à travers le prisme des références littéraires :

José rio, y al reír se le replegaron con un ligero relincho los labios sobre los dientes, dejando al descubierto las encías. Pensó en el hocico del caballo al que tiran fuertemente de las riendas, en el aspecto de la carne después de varios días de exposición en el plato. Recordando al escritor de *La gaviota* se dispone a grabar en letra impresa en su memoria: '*hocico equino, tirón de riendas... tonalidad vinosa de las encías... como la de la carne después de varios días en el plato*'... (pp. 42-43).

⁷ En voici un exemple : « Miente, pero no sabría cómo decirle [a José] a qué había ido arriba. ¿A practicar la reducción estática del mundo a sus sentidos? ¿A percibir el tiempo simultáneo y los espacios sucesivos? ¿A alcanzar el clímax unitivo de sinergias y sinestesias de imaginación pura? ¿A hacerse parte del paisaje como araña del tejido? ¿A incluirse en esa doble perspectiva? » (pp. 34-35). »

Dans cette citation, nous voyons comment la narratrice observe la réalité en fonction de ses lectures. Le rire de José lui fait penser à la citation de la pièce de Tchekhov. Si, dans un premier temps, la narratrice établit des liens avec ses références littéraires et artistiques à partir de l'observation d'un phénomène climatique, elle opère ici le mouvement inverse : elle perçoit José à travers ses références littéraires. En d'autres termes, l'expérience de la réalité nous conduit vers nos références, mais nous appréhendons également notre environnement à partir de celles-ci. La présence de José en tant qu'individu produit chez Clarice le souvenir du récit de sa vie. La narratrice s'approprie l'expérience du jardinier, son histoire, par le biais de la mémoire :

La senda por donde van sus pensamientos la conduce directamente a la época en que José había llegado a tener serios problemas con la bebida. Antes la recordaba con frecuencia, pero ahora muy rara vez se acordaba de ella. Fue cuando mataron al menor de sus hermanos (p. 43).

À partir de ce moment, la narration du roman passe du présent à la conscience de la narratrice, qui développe une analepse pour raconter l'histoire de José. Cette analepse s'étend de la page 43 à la page 53 et raconte l'histoire de sa dépendance à l'alcool et de sa réhabilitation par le jardinage. Cette histoire a émergé des pensées de Clarice, comme le dit le texte : « Si se lo contaba a ella tan a menudo era porque el médico lo había exhortado a que no se guardase el secreto » (p. 53).

Le fait que la narratrice s'approprie l'histoire de José nous montre comment la mémoire individuelle se constitue à partir des souvenirs des autres. Nous pouvons également observer que la littérature de Clarice n'est pas pensée comme un objet isolé, mais qu'elle se constitue à partir de la pluralité des interactions avec d'autres personnes. S'approprier

l'histoire de José re-signifie sa propre expérience à travers une opération qui dépasse l'observation et l'écoute pour devenir un acte d'empathie.

L'interaction dialogique permet de placer deux individus différents sur un plan simultané. Comme l'explique Bakhtine (1970), le dialogisme est complexe et existe sur la base de la consonance et de la dissonance⁸ comme mouvements complémentaires. Ainsi, nous pouvons mettre en évidence une série de contrastes et de différences entre les personnages : José est issu de la classe ouvrière, Clarice appartient à la classe moyenne ; José est jardinier, Clarice est écrivaine ; José est un homme, Clarice est une femme. La rencontre avec le jardinier suscite de l'empathie, mais aussi des frictions, des différences et des éloignements.

Lorsqu'ils parlent de leurs enfants⁹, Clarice et José montrent deux points de vue différents. Examinons cette conversation :

Quería ser médico, científico, músico, artista, inventor... cualquier cosa, soltó dejando asomar a su rostro una mueca de amargura, menos jardinero. Sus miradas se cruzaron. Ya se decidiría por algo, José. ¿Y qué edad tiene ahora? Dieciséis, un año menos que Julián. ¡Dieciséis ya! Dieciséis para diecisiete, dijo y se quedó callado moviendo la cabeza. Ella le preguntó: ¿en qué estás pensando, José? Nada, nada. Bueno, no, nada no, estaba pensando en lo extraña que es la vida. ¿Extraña, por qué? ¡Es que a ella no le parecía extraño que a Julián le gustasen las matas más que a Mauro! Se puso repentinamente seria. Sintió una leve punzada.

—¡Y a Mauro le gustan los libros más que a Julián!

—Más que a Julián —repitió José cortado.

⁸ Bakhtine affirme, à propos des différentes voix de la polyphonie, que « ne s'engageaient pas sur une voie temporelle, dans une série du devenir, ils se développaient à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes ; comme harmonie éternelle de voix distinctes, ou comme discussion interminable et sans solution » (p. 64).

⁹ Dans cette partie, nous pouvons relever une référence implicite au roman *Lady Chatterley* (1928).

–¿Y qué tiene eso de raro? ¿Quieres saber mi opinión? Pues que no me parece mal que sea así (p. 86).

Dans ce passage du roman, la confrontation de deux points de vue est mise en scène à travers la conversation. José est préoccupé par le fait que son fils ne fait que lire et ne s'intéresse pas aux questions liées au jardinage, tandis que Clarice ne voit pas cela comme un problème. La rencontre entre le jardinier et l'écrivaine représente un moment dialogique clé, car deux visions du monde, deux milieux sociaux et deux expériences se retrouvent face à face. Mais c'est par l'incorporation de l'histoire de José dans la conscience de Clarice qu'elle parvient à synchroniser des nœuds communs.

Au-delà de ses opinions sur ses enfants, le jardinier peut être un miroir dans lequel elle peut s'observer : le « tu » peut être un « je ». Car si nous parlons de deux personnages différents, ils partagent en même temps l'attachement à un métier comme mode de vie et résilience. Elle est écrivaine, ainsi qu'il est jardinier. Comme une poupée russe, l'histoire de José englobe d'autres histoires. De l'histoire de José, nous passons à l'histoire du Suisse (pp. 58-63), le maître jardinier de José.

Clarice se souvient d'une visite que José lui a rendue avec le Suisse, au cours de laquelle le Suisse lui-même lui a parlé de son passé : « No creía haber olvidado nada de lo que el Suizo le había contado, después de que la conversación, tímida al principio, hubiera comenzado a moverse » (p. 58). L'histoire de la vie du Suisse est une histoire d'émigration de l'Europe vers l'Amérique, et d'événements traumatisants lors d'un voyage en Amazonie. L'histoire du Suisse est racontée par sauts entre une analepse et la conversation entre Clarice et José. Nous pouvons voir comment l'histoire de José donne lieu à celle du Suisse. L'individu n'a pas une expérience unique, il porte en lui les expériences et les souvenirs des autres. C'est pourquoi un individu n'est pas condensé dans une seule histoire, mais dans deux ou plus.

Ce même enchaînement d'histoires se retrouve dans l'entrée du journal du 8 juillet (pp. 122-137) où est raconté le dîner de Clarice chez P. Depuis la rencontre avec son ami écrivain, Clarice nous expose l'histoire de la vie de celui-ci : la mort de sa femme et comment il a réussi à surmonter ce chagrin petit à petit (pp.122-124). Après le récit de P, nous assistons à un autre récit qui émerge de la conversation de P avec Clarice.

P se souvient de son passé avec Clarice. Il lui raconte d'abord « la época en que, muy joven, [...] había renunciado a las comodidades de la casa paterna para trabajar en una caballeriza » (p. 130). Une analyse de l'adolescence de P. est développée en ce moment, suivie de l'histoire de Jacinto, un joueur de jockey qui était médium, de la façon dont il s'est lié d'amitié avec P. et de sa vie ultérieure, qu'il a apprise par des cartes postales. Des détails sur le passé de Jacinto et ses malheurs de jeunesse sont racontés. Nous retrouvons dans ce cas-ci, sous une forme plus condensée, le même processus que dans la rencontre avec le jardinier. C'est-à-dire, l'appropriation de l'histoire de quelqu'un d'autre qui révèle d'autres histoires.

Ce processus enchaînement d'histoires est construit dans le récit à partir d'une construction mixte, entre les éléments de la narratrice et les éléments de l'autre. Nous pouvons observer comment ce processus d'appropriation des souvenirs de l'autre se produit comme une opération de simultanéité de deux consciences.

Tout d'abord, nous apprenons l'histoire de l'autre personne que Clarice a sous les yeux comme une présence physique palpable. Ensuite, d'autres histoires de vie d'autres individus sont révélées à partir de ce premier récit. Dans le cas du jardinier, l'histoire du Suisse est décomposée. Dans le cas de P, c'est l'histoire de Jacinto qui est décomposée. Les rencontres avec les autres sont le cadre dialogique où la narratrice, par l'interaction et la conversation, s'approprie les histoires des autres, qui contiennent d'autres histoires.

Nous pouvons dire que ces rencontres avec d'autres individus ont un trait fortement une polyphonique. Nous pouvons observer comment une procédure dialogique se produit

dans la constellation de récits qui contiennent d'autres récits émergeant de la rencontre de deux voix. À cet égard, Paredes (2019) affirme que dans *Lluvia* le processus créatif se nourrit de l'expérience et du dialogue avec l'autre. Il n'y a pas de récit unique, mais une multiplicité constante de récits qui favorisent une polyphonie de voix, de vies, d'histoires, tous réunis dans l'écriture.

3. Intertextualité

Tel que la rencontre représente une expression dialogique basée sur le processus d'interaction sociale qui est condensée dans l'appropriation des histoires, nous trouvons d'autres expressions dialogiques dans *Lluvia*. De manière générale, cela a son équivalent au niveau littéraire dans le large éventail de possibilités intertextuelles qui sont développées.

Dans cette partie de la recherche, nous analysons l'intertextualité sur la base de ses exemples les plus explicites, en laissant de côté celles implicites telles que les « allusions » (Genette, 1982, pp. 13-14). Cet approfondissement nous permet de l'observer comme une constante qui traverse le roman, en formulant une stratégie fondamentale du journal intime en tant que dispositif dialogique.

Pour mener l'examen de cet aspect, nous avons rassemblé les fragments du roman qui contiennent des réseaux d'intertextualité dans un document (voir [annexe 1](#)) en compilant les données suivantes : *auteur, nom de l'œuvre, siècle, genre discursif, pays et type d'expression artistique*. L'auteur ainsi que le nom de l'œuvre était parfois disponible dans le même texte, en revanche, les données concernant le siècle, le genre discursif, le pays et le type d'expression artistique ont été déduites principalement à partir du nom de l'auteur, ce qui a permis d'accéder ensuite aux ressources encyclopédiques nécessaires pour les préciser. Il convient de préciser que, dans certains cas, nous n'avons pas pu identifier toutes les données d'une référence.

Nous avons décidé, dans le cadre de cette recherche, de limiter l'observation aux références explicites, en distinguant trois catégories : 1) la citation, 2) la paraphrase et 3) la mention.

En ce qui concerne **les citations (1)**, nous avons déterminé différentes manières de les utiliser dans le récit. Notamment par des changements de typographie, l'utilisation de guillemets ou l'indication de leur origine. Voyons quelques exemples des différentes manières d'introduire les citations.

Tout d'abord, il y a les citations dont le récit nous indique l'auteur et l'œuvre d'où elles proviennent : « “Si se hubiera podido construir la torre de Babel sin subir a ella, habría sido permitida”, *Consideraciones...*, aforismo, 18, Kafka » (de Stefano, 2006, p. 105). Il s'agit du type de citation le plus fréquent. Compte tenu de l'hétérogénéité du journal, nous pouvons les associer à des carnets de lecture ou de travail, ainsi que aussi les rattacher au genre de l'essai, puisque dans ces cas il est pertinent de signaler la provenance des citations.

En ce qui concerne ce type de citations, nous obtenons également différents styles de citations en variant les informations présentes sur la source. Dans certains cas, la narratrice ne mentionne que l'œuvre de la citation. Par exemple, dans : « Una vez más como el escritor de *La gaviota* se dispone a registrar en letra impresa en su memoria: “Lento deletreo de las palabras, los labios que se mueven [...]” » (p. 69). Comme nous le voyons dans la citation, l'auteur — qui est Tchekhov — est seulement identifié comme « l'écrivain ».

Dans d'autres cas, la narratrice mentionne l'auteur de la citation, sans expliquer d'où vient l'œuvre : « Me vienen a la cabeza los versos de Mallarmé: *Víctima lamentable a su destino ofrecida...* » (p. 117). Dans cette citation, les guillemets sont omis et la phrase est mise en évidence en italique.

Parfois, l'accent est mis en utilisant l'italique, sans guillemets et sans information sur l'auteur ou l'œuvre. En général, ces types de citations sont des phrases courtes extraites d'un

poème. Prenons un exemple où nous avons deux citations en italique, sans indication de la source :

Nada cantaba, todo crujía. Por ninguna parte, el metrónomo interior con su golpeteante y sostenido *il pleure dans mon coeur comme il pleut dans la ville... Il pleut mon âme il pleut mais il pleut des yeux morts*. Por ninguna parte, el incesante rumor de su nana bajando peldaño a peldaño. Por cada golpe un segundo, por cada golpe un bufido de silencio, por cada rezo la escansión de una cuenta (pp.76-77).

Les deux citations sont contiguës dans le paragraphe, séparées par trois points de suspension, ce qui modifie le rythme de la narration. Elles abordent toutes deux le thème de la pluie. La première phrase est tirée d'un poème de Verlaine intitulé *Il pleure dans mon cœur*, et la seconde d'un poème d'Apollinaire intitulé *La Nuit D'avril 1915*. Tous deux sont en français. Le passage d'une langue à l'autre produit un effet qui s'inscrit dans un dialogue multilingue.

Il en va de même dans une autre partie du roman, où une phrase en italien est insérée : « El canto de un tordo distante rasgó el silencio. Se incorpora, aprieta los párpados. En su interior rebulló espeso un verso: *E il mondo é fango...* » (p. 92). Dans cette citation, ni l'auteur ni l'œuvre ne sont précisés. Le vers est tiré d'un poème intitulé *A se stesso* de Leopardi. Cette phrase est répétée deux fois à la page suivante.

Notons également une autre citation dans le même style, où ni l'auteur ni l'œuvre de la citation ne sont explicités : « *La edad es el agua de la sentinal/ que no podemos expresar del trapo* » (p. 93). Cette phrase est répétée deux fois dans le même paragraphe et fait également un contrepoint avec le titre du roman, dans ce cas la pluie est présente à partir de l'élément eau, et dans la citation précédente, à partir de la boue. Dans ces fragments, la citation en italique rejoint le flux de ce qui est exprimé de manière plus cohérente et organique, comme s'il s'agissait d'une technique de collage.

Nous trouvons également des fragments où différentes citations sont réunies :

¡El adjetivo que no da vida mata! ¡Las formas durativas hinchán y cansan! ¡Lo que hace falta son formas de taciturnidad y encubrimiento!, de los diarios de Gombrowicz, si su memoria tan huidiza a veces y otras tan extrañamente fiel no la estaba traicionando (p. 40).

Dans cet exemple, la première citation en italique ne donne pas d'informations sur sa source. Nous avons identifié un poème de Vicente Huidobro avec une phrase très similaire : « el adjetivo cuando no da vida, mata » (« l'adjectif qui ne donne pas la vie, tue »). En revanche, dans le roman, la phrase que nous trouvons est « el adjetivo que no da vida mata » (« l'adjectif qui ne donne pas la vie tue »). La légère différence de syntaxe ne change pas le sens, mais rend plus fluide l'incorporation dans le flux textuel. Dans ce cas précis, nous excluons qu'il s'agisse d'une traduction libre, puisque la langue originale du poème est l'espagnol. Dans la deuxième citation, en revanche, l'auteur et l'œuvre sont indiqués. Toutes deux se succèdent et se réfèrent au thème des adjectifs dans l'écriture.

Concernant la deuxième catégorie de relations intertextuelles explicites, à savoir **la paraphrase (2)**, nous l'entendons comme un moment du discours (texte, énoncé, etc.) où des éléments d'un texte antérieur sont repris, mais reformulés de manière différente.

Dans le cas de *Lluvia*, la narratrice se réfère à un auteur ou à une œuvre pour évoquer une idée, une pensée ou un moment de l'œuvre, pour la formuler avec ses propres mots. À la page 32, une scène de *L'Énéide* est évoquée sur la base d'une lecture faite par le personnage. Une paraphrase d'une partie de ce texte est ensuite introduite.

Dans un autre moment, la narratrice écrit dans son journal : « Dicho a la manera de Kant: la representación se dirige a los objetos a través de un intervalo espacial y un lapso

temporal, en consecuencia, aprehendidos, ajustados a un esquema de aproximación empírica a su esencia» (p. 147). Dans cet exemple, ce n'est pas une œuvre spécifique qui est mentionnée, mais un philosophe et une de ses idées reformulées par l'auteur.

Enfin, la troisième catégorie de relations intertextuelles explicites correspond à la **mention (3)** d'œuvres ou d'écrivains, qui ne relève ni de la citation ni de la paraphrase.

Dans une partie de *Lluvia*, la narratrice dit : « Las *palmeras salvajes*, leído poquito a poco en 1970, en Santiago de Chile, Simón Bolívar 5838, durante la severa convalecencia de una infección muy severa, vuelto a leer hace unos meses » (p. 148). Dans ce cas, seule l'œuvre de Faulkner est mentionnée, ainsi que le fait que la narratrice l'a lue et relue.

Ailleurs dans le roman, elle-même évoque la figure de Faulkner : « [...] recuerda a Faulkner, quien, debiendo emplear las mejores horas del día en ganarse el sustento, pasaba noches enteras sentado en el cuarto de baños [...] » (p. 72). Dans ce cas-là, l'écrivain est mentionné, mais pas l'œuvre spécifique. Les mentions d'œuvres ou d'écrivains, sans citation ni paraphrase, sont associées à un moment de lecture spécifique de la narratrice, ou à une situation biographique des auteurs nommés.

Vu de manière panoramique, le récit évolue constamment entre les trois formes d'intertextualité explicite déjà vu : la citation, la paraphrase et la mention. Ainsi, à certains moments du récit, ces formes peuvent être reliées entre elles :

[A] « ¡*El adjetivo que no da vida mata!* ¡Las formas durativas hinchán y cansan! ¡*Lo que hace falta son formas de taciturnidad y encubrimiento!*», de los diarios de Gombrowicz, si su memoria tan huidiza a veces y otras tan extrañamente fiel no la estaba traicionando » (p. 40).

[B] « Y tan no la traicionaba que de inmediato se encontró relacionando el precepto del que había jurado no apartarse nunca con lo que le dijo Humty Dumpty a Alicia sobre el genio de las palabras. Que con los adjetivos se podía hacer lo que a uno le viniera en gana, pero no con los verbos, porque los verbos eran muy orgullosos... Sin embargo, ¡él los iba a meter en cintura! ¡Impenetrabilidad! » (p. 40).

Dans le paragraphe [A], il y a deux citations, puis dans le paragraphe (B), il y a une paraphrase dans laquelle ni l'auteur ni le livre ne sont mentionnés. Ce qui est évident, c'est la succession de ces trois ressources intertextuelles — [A] citation explicite, citation moins explicite et (B) paraphrase — l'une après l'autre en l'espace de deux paragraphes.

Dans un autre moment de la narration, nous identifions une autre succession de relations intertextuelles explicites :

...[a]cojo de los libros apilados cerca de la cama los *Cuadernos de guerra* de Sartre. Me encuentro con un pasaje en el que señala [b] que después de la muerte de Alejandro los griegos se apartaron de la ciencia aristotélica para incorporarse a las doctrinas más brutales, pero más “totalitarias” de los estoicos y epicúreos, que les enseñaban a vivir (la cursiva, el énfasis es de Sartre) y a aguantar. Leo desordenadamente sobre [c] los sufrimientos de César Vallejo en el París de la década de los treinta, la extrema pobreza, el ascenso del fascismo, con sus grotescos Mussolini, Franco, Hitler. Salto [d] a *La ciudad de los muertos* de Abraham Valdelomar (p. 168, ajout entre crochets, de nous).

Tout d'abord, le livre de Sartre est mentionné, puis la narratrice inclut une paraphrase de sa lecture. Ensuite, elle mentionne César Vallejo dans le cadre de ses lectures et explique ce qu'elle lit sur sa vie. Enfin, elle signale son « saut » dans sa lecture vers un autre auteur, en mentionnant le titre et l'auteur. Dans ce fragment, elle passe de [a] la mention d'un livre et de

son auteur à [b] sa paraphrase, puis [c] la mention d'un autre auteur et de sa biographie sans mentionner d'œuvre, enfin [d] la mention d'une œuvre et de son auteur, mais sans ajouter d'autres informations.

Dans les deux cas, p. 40 et p. 168, il y a des successions de diverses relations explicites avec d'autres textes, ce qui montre le caractère fortement intertextuel du roman. Ainsi, les relations intertextuelles, en se succédant, sont placées à proximité les unes des autres et créent des relations de sens entre elles, renforçant ce caractère de dialogue entre différents textes et auteurs.

Dans de nombreux cas, la citation confère un rythme particulier au récit, créant une sorte de rupture ou de coupure avec ce qui précède. Surtout, les citations sans guillemets et en italique adhèrent presque complètement au texte, bien que ce soit précisément l'italique qui signale leur caractère d'emprunt. En ce sens, nous pouvons dire que le roman *Lluvia* fonctionne comme une mosaïque ou une machine à coller où nous obtenons plusieurs niveaux d'intertextualité.

3.1 Cartographie des relations intertextuelles explicites dans *Lluvia*

L'extraction que nous avons réalisée nous permet d'établir une cartographie précise de 135 références explicites, comprenant des citations, des paraphrases et des mentions, dans le roman *Lluvia* (voir l'annexe 1). Nous pouvons ainsi analyser d'un point de vue quantitatif leur fonctionnement. Cependant, notre analyse n'approfondit pas tous les aspects possibles, laissant de côté d'autres perspectives à partir desquelles une étude plus exhaustive des données pourrait être réalisée, mais qui dépassent l'objectif de notre rapport de recherche.

Tableau 1. Artistes les plus fréquemment évoqués dans *Lluvia* et nombre d'occurrences

Artiste	Nb de références
Franz Kafka	6
Rainer Maria Rilke	5
William Shakespeare	3
Cesare Pavese	3
Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis)	3
André Gide	3
Georges Bataille	3
William Faulkner	3
Autres	106
Total	135

La première information que l'on peut noter concerne les artistes les plus fréquemment mentionnés (Nb => 3). Le tableau 1 montre les références ayant plus de deux occurrences dans le texte.

Franz Kafka et Rilke sont les auteurs les plus fréquemment cités. Nous trouvons cinq œuvres différentes de Kafka *Aforismos* (1931), *Consideraciones* (1931), *La condena* (1913), *El cazador Gracchus* (1917) y los *Diarios* (1914-1923). Il convient de mentionner que Kafka est un écrivain constamment cité dans l'œuvre de Victoria de Stefano.

En revanche, concernant les cinq mentions de Rilke, une seule correspond à une œuvre spécifique, *El Testamento* (1974), les autres sont des mentions de lui en tant que personnage historique.

Nous constatons également parmi les auteurs les plus cités Shakespeare ; dramaturge, et Bataille ; reconnu avant tout comme penseur, entre essai et philosophie. Nous avons le poète Novalis, connu pour avoir écrit des textes hybrides comme *La enciclopedia* (1966), que nous y repérons mentionné.

Les références du tableau 1 correspondent à des romanciers qui ont pratiqué l'écriture autobiographique, à l'exception de Faulkner. Cependant, sur les trois références à Faulkner dans le roman, une seule correspond à une œuvre, *Palmeras Salvajes* (1933), tandis que les deux autres sont d'abord une mention de Faulkner puis une citation d'une interview de Faulkner.

Un autre aspect que l'on peut déceler dans les données est la pluralité des styles et des genres. Dans le tableau 2, nous trouvons les quatre genres les plus cités (Nb = > 10) : poésie, roman, journal intime et philosophie. Dans ce cas, la valeur « N/A » correspond à tous les cas où la figure d'un auteur est mentionnée, sans référence à une œuvre particulière.

Tableau 2. Genres les plus fréquemment évoqués dans *Lluvia* et nombre d'occurrences

Genre discursif	Nb de références
Poésie	23
Roman	19
Journal intime	19
N/A	14
Philosophie	12
Autres	48
Total	135

Nous apercevons que le genre le plus fréquemment cité est la poésie. Cela renforce l'idée que Victoria de Stefano est une écrivaine préoccupée par le travail de la langue. Ainsi, son écriture est conçue en relation avec l'appropriation d'une intonation poétique dans la prose. Il convient également de préciser que certaines de ces références à la poésie ont été élaborées sous forme de citations en italique, sans mentionner l'auteur et l'œuvre (comme nous l'avons déjà souligné dans les exemples précédents).

Le fait que le roman soit le deuxième genre le plus cité par Victoria de Stefano peut être associé au fait que l'autrice s'est intéressée toute sa vie aux romans de la littérature moderne où se produit une révolution du langage, comme l'explique Kristeva (1970), et où il y a « pluralité des langues, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse » (p. 15). Ce n'est pas un hasard si l'auteur a consacré un livre à Baudelaire (2006) où elle décortique sa poésie sous l'angle de la modernité.

Le troisième genre est le journal intime, et plus précisément le journal d'écrivain. Étant donné la pertinence de ce genre par rapport à l'objectif de notre étude, nous examinons de plus près ces journaux dans le Tableau 3.

Tableau 3. Réseau d'intertextualité des journaux intimes d'écrivains dans *Lluvia*

Référence	Nb de références
Pavese. <i>El oficio de vivir</i> (1952)	2
Mircea Eliade. <i>Diarios</i> (1970-1985)	2
Gombrowicz. <i>Diarios</i> (1969)	2
Gide. <i>Voyage au Congo et Retour du Tchad</i> (1928)	2
Tolstoi. <i>Diarios</i> (1889-1910)	1
Sartre. <i>Cuadernos de guerra</i> (1983)	1
Paul Klee. <i>Diario III</i> (1993)	1
Musil. <i>Diarios</i> (1994)	1

Kafka. <i>Diarios de viaje</i> (1951)	1
Kafka. <i>Diarios</i> (1948)	1
Jules Renard. <i>Diarios</i> (1925)	1
Jean Maseart. <i>Impresiones y observaciones de un viaje a Tenerife</i> (1911)	1
Goncourt. <i>Diarios</i> (1887-1896)	1
Goethe. <i>El viaje a Italia</i> (1816-1817)	1
Gide. <i>Diarios</i> (1935-1950)	1
Total	19

Nous notons des auteurs comme Kafka, Gide, Pavese, Renard, Goncourt ou Gombrowicz pour lesquels le journal intime est fondamental. De même nous trouvons des textes moins connus comme le journal de Sartre intitulé *Cuadernos de guerra* (1929) qui ne fait pas partie de ses œuvres majeures. Mircea Eliade et de Paul Klee ont la particularité d'être des artistes pluridisciplinaires ; d'une part, Eliade était un historien des religions et un écrivain, d'autre part, Klee était un peintre et un artiste visuel, cela représente une particularité liés à la pluralité des discours. La narratrice Victoria de Stefano privilégie la lecture de journaux d'écrivains ou d'artistes, parmi lesquels nous pouvons même identifier celui de *Lluvia*.

Bien qu'au moment de dire « biographie », cela corresponde à un autre genre discursif qui se différencie du journal, il convient de mentionner que le roman fait référence à trois biographies : *les Vies parallèles* de Plutarque, la biographie littéraire de Coleridge (mention de Wordsworth) et la biographie de Proust ; bien entendu, un livre d'un philosophe classique, une biographie d'un écrivain écrite par un autre écrivain et une biographie simple et pure d'un écrivain.

Dans les différentes citations que nous avons recueillies, nous pouvons voir comment la narratrice s'approprie des phrases, des idées et des commentaires en rapport avec ce qu'elle vit ou pense. Dans l'entrée du 2 août sur le journal de Pavese (pp. 157-158), la narratrice analyse la façon dont la littérature et la vie sont liées dans ce journal.

Ces références aux journaux intimes sont une façon de s'insérer dans cette tradition, où la vie et l'écriture, le processus d'écriture, et où un espace intertextuel est ouvert par la lecture, le commentaire et la citation. Cela montre l'intérêt de l'autrice pour la problématique de l'œuvre et sa relation avec la vie des auteurs (que nous verrons dans la section suivante).

Un autre aspect que nous avons également extrait de nos données est la nationalité la plus fréquente des personnes citées. Le tableau 4 montre les cinq nationalités les plus fréquentes.

Tableau 4. Pays de provenance les plus fréquemment évoqués dans *Lluvia* et nombre d'occurrences.

Pays de provenance	Nb de de références
Francia	30
Alemania	20
Inglaterra	18
España	8
Estados Unidos	7
Autre	52
Total	135

Les artistes référencés dans *Lluvia* sont principalement français, anglais et allemands. Cette prépondérance des référents français puis allemands est associée à l'inclination de l'autrice pour le genre autobiographique qui, comme le montre Girad (1965), a eu une grande pertinence en France et en Allemagne.

Bien qu'elles ne soient pas visibles dans le tableau 4, deux références à la littérature vénézuélienne indiquent des textes hybrides et non canoniques. La première ressource vénézuélienne est le texte d'Orlando Araujo, *Crónicas de caña y muerte* (1982), qui est une compilation de différentes chroniques, lettres, essais et poèmes. Dans certains cas, ces textes sont mélangés dans le livre d'Araujo. Le deuxième texte est une citation de Salvador Garmendia.¹⁰

Un aspect intéressant auquel la question des nationalités des auteurs cités nous conduit est la double nationalité de l'autrice. Comme certains des auteurs cités, Victoria de Stefano a deux nationalités : vénézuélienne et italienne. En ce sens, ce n'est pas une coïncidence si l'on trouve dans sa littérature un métissage des cultures latino-américaines et européennes. Dans les références extraites, nous pouvons mettre en évidence trois cas où il y a une double nationalité : Sergio Chejfec, Clarice Lispector et Witold Gombrowicz.

Sergio Chejfec, argentin de père polonais, Clarice Lispector, ukrainienne et brésilienne à la fois, et Witold Gombrowicz, polonais mais ayant vécu plusieurs années en Argentine, où il a développé une grande partie de son œuvre littéraire. Dans ces cas, nous avons trois écrivains qui ont évolué dans des traditions culturelles différentes, qui sont multilingues et qui ont vécu dans des pays différents. Nous pourrions dire que chez eux, l'étrangeté, la migration, la réflexion sur l'identité, etc. font partie d'une attitude littéraire.

Un dernier aspect que nous souhaitons approfondir est que dans *Lluvia*, nous trouvons une série de références à différents domaines de la connaissance et des arts. Le tableau 5 présente ces références.

Tableau 5. Distribution des expressions artistiques dans *Lluvia*

¹⁰ Dans l'entrée du 12 août (p. 163-166), Victoria cite des documents dactylographiés de « S.G. ». Bien qu'il nous semble évident qu'il s'agit de Salvador Garmendia, un écrivain qui était également un ami proche de Victoria de Stefano, nous ne sommes pas en mesure d'identifier la source de la citation. D'après le style, nous supposons qu'il s'agit d'une citation tirée d'un essai.

Genre textuel général	Références
Pintura	Joseph Mallord William Turner
Pintura	Pintores pre-impresionistas e impresionistas
Peinture	Jean-Baptiste Camille Corot
Peinture	Goya: La nevada
Peinture	Goya
Peinture	Velázquez
Peinture	Tiziano
Peinture	Bosco
Musique classique	Chopin: El Nocturno en do menor
Musique classique	Webern: Seis bagatelas op. 9
Musique classique	Mozart
Musique	Beatles
Musique	Beatles: Obladi Oblada
Musique	Lou Reed
Sculpture	Esculturas del Partenón
Conversation	Conversaciones con amigo

Le tableau 5 est dominé par des références à la peinture baroque et pré-impressionniste. Victoria de Stefano était une grande admiratrice de la peinture. Il convient de mentionner que le personnage principal d'un autre de ses romans, *Paleografías*, est un peintre. Nous trouvons dans cet ouvrage un dialogue entre la littérature et la peinture (León González, 2024). Il y a également une référence à la sculpture du Parthénon, y compris toute son histoire, à partir de laquelle toute une série de relations intertextuelles sont tissées dans l'entrée.

La musique est également référencée, surtout la musique classique, dont l'autrice se disait passionnée. Dans ses interviews, l'autrice a précisé qu'elle s'intéressait beaucoup à la vie des musiciens.

L'une des références les plus remarquables est celle qui concerne les conversations avec son ami (le personnage P). L'autrice note les phrases de P. comme si elle reprenait une citation d'un livre. Ces références, bien qu'elles ne proviennent pas d'un texte, se révèlent comme faisant partie des niveaux d'intertextualité.

3.2 Méta-intertextualité : la réflexion sur l'intertextualité dans *Lluvia*

Comme nous l'avons vu dans la présente recherche, dans *Lluvia* de Victoria de Stefano, l'intertextualité est un processus fondamental qui produit un effet de collage ou de mosaïque, et qui s'inscrit également dans le journal intime en tant que dispositif dialogique. L'intertextualité s'incarne directement dans des références explicites et implicites, dont nous n'avons déterminé et analysé que les références explicites par le biais de la citation, de la paraphrase ou de la mention.

Toutes les références que nous trouvons dans ce roman nous montrent que l'écriture fonctionne comme une mémoire des relations, des échanges et des associations. L'écrivaine construit une œuvre à partir de ce qui lui arrive et de son expérience, de ses rencontres avec d'autres individus, mais aussi de la lecture d'autres œuvres. L'écrivaine joue avec une ou plusieurs traditions.

L'écrivaine ne se cache pas derrière un style totalement unifié dans une seule voix, mais se montre comme une série de voix, de morceaux de voix, de morceaux de citations, de discussions d'autres discussions situées en contiguïté. *Lluvia* nous montre que la littérature se répète nécessairement pour atteindre sa propre originalité, comme l'explique Samoyault (2001) : « la littérature como nécessaire répétition en même temps que comme appropriation » (p. 51).

Cette répétition et cette appropriation de la tradition se situent cependant sur un plan qui transcende l'événement littéraire lui-même. Les relations entre écrivains sont aussi des rencontres entre individus. Il y a des dialogues qui ne se concrétisent qu'à travers la littérature, mais il y a aussi des dialogues qui se déroulent dans la géographie réelle d'un temps historique. Cela apparaît clairement dans l'entrée du journal du 13 juillet (de Stefano, 2006,

pp. 137-139), lorsque la rencontre entre Pasternak et Rilke est mentionnée, à partir de sa lecture du texte autobiographique, *Salvoconducto* (1950), de Pasternak.

La rencontre d'écrivains dans la vie réelle est mentionnée dans le journal. Elle symbolise les échanges poétiques, philosophiques et esthétiques qui se produisent à travers la lecture. Les entrées du 22 août et du 24 août sont constituées comme un réseau d'intertextualités où l'on peut observer divers échanges et transferts entre les œuvres des écrivains, mais aussi dans la vie elle-même. Ces deux entrées sont brèves, n'occupant que deux pages (pp. 172-173), mais elles condensent dans ce petit espace plusieurs commentaires qui se renvoient l'un à l'autre. Dans l'entrée du 22 août, nous lisons :

[A] El 14 de julio de 1925 André Gide viajó al África ecuatorial francesa como una suerte de enviado especial del Ministerio para las Colonias. [A1] Rilke estaba en el grupo de los amigos que fueron a acompañarlo a esperar el tren que lo llevaría a Burdeos a tomar el barco. [A2] Durante la travesía, como lo refiere en su diario, no cesó de leer *El corazón de las tinieblas* de Conrad, [A3] a quien le estará dedicado el *Viaje al Congo*. (p. 172, ajout entre crochets, de nous).

Dans cette citation, plusieurs références s'entrecroisent : [A1] une rencontre entre Gide et Rilke lors de son départ pour le Congo, [A2] la lecture par Gide de la littérature de Conrad, évoquée dans le journal de Gide, [A3] la dédicace par Gide d'un livre à Conrad. La première relation [A1] est une rencontre réelle, la deuxième [A2] est une relation intertextuelle où Gide se situe en tant que lecteur de Conrad et dans la troisième [A3] Gide se situe en tant qu'écrivain qui fait une dédicace. Les trois intertextualités que nous avons signalées sont rendues possibles par [A] le fait historique du voyage de Gide en Afrique, que le narrateur peut également lire dans le journal du voyage au Congo. Nous pouvons ainsi faire la représentation suivante :

$$A \Rightarrow \{A1, A2, A3\}$$

Examinons le deuxième paragraphe de la même entrée du 22 août :

[B] En la noche, durante una larga conversación telefónica, P., ferviente lector de Conrad, me cuenta que [B1] Gide fue expresamente a la granja de Capel House, en el Kent, donde vivía Conrad, para conocerlo. Me exhorta a que lea [B2] el prólogo de Pavese a la traducción de las obras de Conrad (p. 172, ajout entre crochets, de nous).

Deux relations intertextuelles sont liées ici. [B1] Rencontre entre Gide et Conrad, [B2] prologue de Pavese à Conrad. En ce sens, nous passons d'une première relation intertextuelle de la vie à une relation de la littérature par le biais d'un commentaire critique. Dans ce paragraphe, les deux relations intertextuelles se produisent à partir de [B] la « conversation téléphonique » entre P et Clarice. C'est-à-dire que la relation intertextuelle se produit à partir d'un échange verbal entre la narratrice et son amie. Nous pouvons affirmer que l'échange verbal [B] produit deux relations intertextuelles [B1] et [B2]. Nous représentons formellement comme suit :

$$B \Rightarrow \{B1, B2\}$$

En poursuivant, nous pouvons voir comment le premier commentaire [A] est lié au second [B]. Si dans le premier, c'est la figure de Gide qui relie toutes les références intertextuelles, dans le second, c'est celle de Conrad. En termes généraux, cependant, nous obtenons trois références intertextuelles Gide-Conrad. Dans le premier paragraphe [A] les [A2] et [A3] se situent au niveau de l'écriture (Gide lit Conrad et ensuite Gide rend hommage à Conrad) ; dans le deuxième paragraphe [B] le [B1] se situe au niveau de la rencontre physique (Gide rencontre Conrad). Il est également important de préciser que Pavese, ainsi que l'ami P de la narratrice, sont des références importantes dans d'autres entrées du roman.

Passons maintenant à l'entrée du 24 août :

[C][C1] Los castillos en que se hospedó Rilke: Castillo de Janowitz, cerca de Selcan, Bohemia, 1910. El palacio Valmarana, en Venecia. Entre julio y septiembre de 1912. Castillo de Duino (Nabresina), en el litoral austriaco, en distintos meses de los años 1910, 1911 y 1912, cuando compuso las dos primeras Elegías. Castillo de Berg am Irchel, en el cantón de Zurich, invierno 1920-1921. Entre 1921 y 1922, nuevamente en el Castillo del Duino, donde recogió la avalancha de la cosecha completa de las diez elegías y compuso los cincuenta sonetos a Orfeo. Castillo de Muzot sur Sierre, Valais, Suiza, donde pasó sus últimos años. [C2] ‘Un pequeñísimo castillo terriblemente solo en un vasto paisaje montañoso muy triste; habitaciones antiguas, de muebles sombríos, de días estrechos; aquello me oprimía el corazón’, según lo describió Valéry. [C3] Tan perturbado se sentía que de vuelta en casa les comentó a sus amigos con el timbre estremecido por el estupor del que no terminaba de reponerse: *¡Qué abuso, qué exceso de intimidación con el silencio!* (pp. 172-173, ajout entre crochets, de nous).

Dans ce cas, nous retrouvons une série d'intertextualités. [C1] Référence historique à la vie de Rilke : les châteaux où Rilke a séjourné et où il a écrit certains de ses poèmes les plus importants sont mentionnés, [C2] une citation dans laquelle Valéry commente la sensation qu'il éprouve en visitant le château de Muzot, [C3] une citation en italique sans le nom de l'autrice, mais nous comprendrons qu'il s'agit de Valéry.

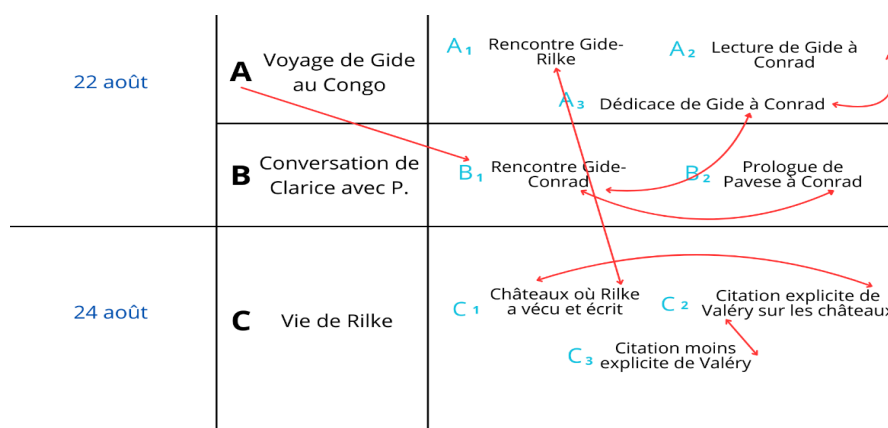
Nous voyons comment cette série de références s'articule : à partir du fait historique, Valéry est lié à Rilke. Nous comprenons que les deux poètes se sont trouvés au même endroit, mais à des époques différentes. Ce lien géographique établi par la narratrice exprime également une relation esthétique.

Lehl (1984) explique qu'il existe dans l'œuvre de Rilke des problématiques esthétiques qui dialoguent avec la poésie de Valéry et qui se condensent dans une « rencontre Rilke-Valéry » (p. 240). Pour revenir à la citation de *Lluvia*, dans la dernière phrase qui clôt l'entrée, l'autrice s'approprie les mots de Valéry. Cette dernière phrase s'inscrit dans l'esthétique du roman de Victoria de Stefano, mais aussi dans la poétique de Valéry et de Rilke.

Dans les deux entrées que nous venons d'analyser, il y a plusieurs niveaux de relations intertextuelles. Tout d'abord, nous trouvons le niveau des biographies des écrivains et des poètes ; dans l'entrée du 22 août, le voyage de Gide au Congo et ensuite la rencontre entre Gide et Conrad ; dans l'entrée du 24 août, les châteaux où Rilke a séjourné et que Valéry a visités. Deuxièmement, nous avons le niveau des références entre les textes littéraires et poétiques ; dans l'entrée du 22 août, il est fait référence à la dédicace de Gide à Conrad, puis au prologue de Pavese à Conrad et, dans l'entrée du 24 août, le lien poétique entre Rilke et Valéry est suggéré. Troisièmement, nous trouvons la narratrice en relation avec d'autres personnages (avec son amie P.) dans un échange de lectures et d'opinions sur la littérature. Et quatrièmement, nous avons l'intertextualité en tant qu'appropriation lorsque la narratrice cite sans mentionner le nom et l'auteur à la fin de l'entrée 24 août. Nous ajoutons dans la figure 1 un résumé de l'analyse que nous venons d'effectuer.¹¹

Figure 1. Représentation des réseaux intertextuels 22 août et 24 août

¹¹ Ce même processus de références enchaînées, qui à leur tour se renvoient les unes aux autres, se retrouve dans d'autres entrées telles que l'entrée du 27 juin ou l'entrée du 24 juillet.



Le roman *Lluvia* fonctionne comme une archive fragmentée de lectures, comme dans une bibliothèque personnelle, qui se ramifie continuellement, ouvrant des liens et des connexions entre différentes périodes, auteurs, phrases, poèmes et pensées. Dans ce spectre, l'écrivaine est chargée d'établir des correspondances entre les auteurs et les lieux.

La narratrice organise et rend simultanées ces relations littéraires ou artistiques en les situant dans la géographie et l'histoire, sur la base de lectures et de recherches, comme elle l'explique dans l'entrée du 4 juillet :

Encuentro fascinante la posibilidad de ir creando armazones cada vez más amplios, la posibilidad de sincronizar a través de un hecho único hombres de tradiciones, culturas y geografías diferentes, de urdir historias con las que poder ensartar una mayor porción de hilos a fin de extraerle jugo y sustancia incluso a las vidas más corrientes (de Stefano, 2006, p. 121).

Le journal permet à l'écrivain de garder une trace de ses lectures, mais aussi d'ordonner ces lectures, comme le montre cette citation, ainsi que de réfléchir sur elles ou avec elles. Il s'agit d'une conception de la pensée comme possibilité de trouver des relations de sens –ou des liens d'intertextualité– entre différentes instances culturelles, géographiques,

artistiques et historiques afin d'organiser et d'interroger les phénomènes de la réalité. La narratrice cite Novalis : « El mundo es un pensamiento cautivo » (p. 113).

Posséder une bibliothèque — pas seulement physiquement — c'est constituer une série de relations de contiguïté entre auteurs et titres, c'est constituer une tradition, une archive et une mémoire. Si dans la section ([III.2](#)) nous avons parlé d'histoires enchaînées à partir de rencontres sur le plan réel, nous voyons ici que le même processus se produit au niveau de la mémoire littéraire de l'autrice à travers la constitution d'une constellation de références qu'elle a tissée à partir de ses lectures.

L'autrice de *Lluvia* ne craint pas de rendre hommage à ses prédécesseurs ou de montrer ses lectures. Elle ne souffre pas de ce que Harold Bloom a appelé *l'anxiété des influences*. Il s'agit plutôt d'une passion pour les influences. Contrairement à un Adam qui se retrouve seul, la narratrice de *Lluvia* est une écrivaine accompagnée de ses passions littéraires, de ses curiosités vitales, de ses intérêts artistiques, de ses rencontres fortuites et de ses interrogations esthétiques.

PARTIE IV - *Lluvia* : Réflexion sur l'espace de l'écrivaine

Après avoir analysé les éléments métafictionnels et intertextuels du roman *Lluvia*, nous constatons que ce texte s'intéresse énormément à la représentation du métier de l'écriture qui propose un jeu entre la fiction et la réalité. Il en résulte une réflexion sur l'écriture et l'art qui se matérialise dans une idée spatiale de ces phénomènes culturels. Nous pouvons affirmer que dans *Lluvia*, il y a une fictionnalisation de l'espace de l'écrivaine.

La construction d'un espace narratif et fictionnel dans *Lluvia* peut être comprise à partir de la catégorie que Bakhtine (2001) a appelée *chronotope* : « ...La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature... » (p. 237). Rappelons que l'espace, en tant que concept, a changé d'être considéré comme un contenant rempli d'entités, pour se comprendre comme le lieu fabriqué par des relations intersubjectives. Ainsi, le chronotope repose sur l'idée que l'espace narratif est un temps historique et donc localisé, sans cesser d'être une qualité du texte lui-même.

La préoccupation esthétique fondamentale de Victoria de Stefano a été la représentation des espaces d'intimité. Gutiérrez Plaza (2018) affirme que l'espace narratif de son œuvre est une « *amplificación discursiva del ámbito poético* », où nous sommes vis-à-vis de l'acte d'écrire. Dans le titre de l'un de ses romans, nous retrouvons cette préoccupation : *El lugar del escritor* (1992) ; à propos de ce roman, Moreno Villamediana (2017) explique que Victoria de Stefano : « ...propugna la fundación de una zona doméstica donde sea primordial la escritura, y que sea, a la vez, esa escritura donde todo se acopia. Se trata del territorio donde lo escuchado y lo vivido finalmente se consuman » (p. 17).

Dans cette partie du mémoire, nous analyserons comment se développe ce territoire d'écriture qui développe une espace dialogique de la femme intellectuelle vénézuélienne.

Dans la section 1, nous avons vu ainsi comment l'espace narratif s'organise dans le roman à partir d'une vision du haut et du bas, et comment l'écrivaine se réfère à la tradition du romantisme pour la problématiser.

Dans la section 2, nous nous sommes attaché ensuite à démêler comment le chronotope de la chambre est représenté comme la création d'un *room of one's own* où la narratrice trouve un refuge contre la nomophatique.

Dans la section 3, la chambre comme refuge où elle écrit est une manière de revendiquer la liberté de pensée face à un panorama politique violent et polarisé. En ce sens, l'écriture, comme le journal intime, est un instrument de résilience et de résistance.

Dans la section 4, nous avons analysé l'une des entrées du journal de *Lluvia* où elle construit une réflexion sur la maternité qui remet en question les discours traditionnels sur ce sujet. Nous avons analysé ainsi la manière dont la narratrice parle de son expérience de l'accouchement pour remettre en question ces imaginaires qui essentialisent la maternité et « le fait de donner naissance ».

Dans la dernière section de cette partie, nous avons étudié comment *Lluvia* peut être lu comme un hommage à la femme intellectuelle.

1. La reconfiguration de la vision dualiste : le haut-bas comme un échange dynamique

*Todo lo que hace falta es bajar de la torre al mundo... Subir, bajar.
Pasear la mirada de arriba abajo, lanzarla más allá del límite
a partir del cual la visión se vuelve borrosa.*

Lluvia, *Victoria de Stefano*

Dans le journal de *Lluvia*, des auteurs tels que Novalis, Byron, Wordsworth, Chateaubriand, Coleridge, Rilke et Valéry sont mentionnés. Toutes ces mentions établissent un lien avec la tradition du romantisme en tant que mouvement culturel qui a atteint son

apogée au XIXe siècle.¹² Cela est évident dans certaines citations et métaphores utilisées par Clarice, la narratrice, qui évoquent des idées typiques du romantisme. L'une des notions auxquelles elle fait allusion est celle de *l'absolu littéraire*, un projet esthétique qui a influencé de nombreuses théories ultérieures sur la littérature et son interprétation.

Lacoue-Labarthe & Nancy (1978) expliquent que l'idée de l'absolu littéraire repose sur la fusion des genres discursifs, la fragmentation comme moyen privilégié de connaissance et la conception de l'art comme moyen d'émancipation et de libération humaine. Dans le romantisme, l'art et l'individu occupent une place centrale. Ce mouvement a apporté une série d'innovations qui se sont incarnées dans des œuvres originales à la frontière de différents genres littéraires.

La notion d'absolu littéraire s'incarne dans la recherche, comme l'explique De Stefano (2006) dans son essai sur Baudelaire, d'une « ...síntesis superior de poesía e idea a través de la integridad del símbolo... » (p. 22). C'était la possibilité de construire des correspondances de sens, où la poésie montre les « vinculaciones fundamentales » avec le mythe, l'origine et la vérité. Dans ce cadre, Todorov (2006) explique que, dans cette recherche de l'absolu, une vision dualiste de la figure de l'artiste est consolidée. Dans la conception romantique du poète, l'« existence d'un dualisme insurmontable : entre divin et humain, ciel et terre, haut et bas, ciel et terre » (Todorov, 2006, p. 141).

L'idée qui incarne la vision dualiste de l'artiste ne se trouve pas seulement dans le romantisme. Elle apparaît déjà dans la Grèce antique, dans l'idéalisme de Platon et dans la conception du poète grec comme intermédiaire entre deux mondes. Plus tard dans l'histoire, nous retrouvons une vision dualiste chez les poètes mystiques qui, par la poésie et la transe de l'extase, entrent en contact avec la divinité. Les romantiques ont repris cette notion au XIX^e

¹² Girard (1965) explique qu'il existe un lien étroit entre le genre du journal intime et la conception du monde développée par les romantiques, plaçant l'individualité au centre de l'exploration poétique et philosophique. Girard dit « Le renversement de valeurs dont témoigne le journal intime au long de xix siècle porte sur la conscience que l'individu prend de son moi, autrement dit sur la notion de personne ou celle de <moi> » (p. xvii).

siècle. Pour eux, l'artiste réalise le passage à la transcendance par l'art lui-même, qui s'exprime dans l'absolu littéraire. Octavio Paz (1987) explique que l'esprit romantique cherche : « la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía. El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica » (p.91). Cette conception romantique est étroitement liée à l'idée de « *l'art pour l'art* » et aussi à l'imaginaire de l'écrivain dans sa tour d'ivoire.

C'est ce qu'explique Zweig (2024), à partir des figures de Holderling, Kleist et Nietzsche, comme une quête d'ascension vers « quelque chose d'extra-humain agit en eux, une force au-dessus de la leur et à laquelle ils se sentent soumis » (p. 8). Cette force est une sorte de démon que « ne peut atteindre sa patrie, l'infini, son élément, qu'en détruisant sans pitié le fini, le terrestre, le corps qu'il habite » (p. 10).

Victoria de Stefano fait allusion à cette vision dualiste dans laquelle l'artiste cherche à transcender le plan terrestre par le biais de l'art. Dans *Lluvia*, il y a plusieurs épisodes et références où cette vision dualiste est évoquée. Un premier exemple : « Sin el sello de un mínimo de elevación emocional no hay arte que valga » (de Stefano, 2006, p. 106). Il est à noter que l'*élévation* à laquelle l'autrice fait référence ne renvoie pas à une quelconque transcendance, ni à un quelconque plan divin ou céleste, mais à une exaltation de l'émotivité.

Un autre fragment de l'œuvre où nous rencontrons cette dualité est lorsque la narratrice insère une citation de Bataille :

15 de junio: “Esta huida que se dirige hacia la cima (cima, que es dominando a los mismos imperios, la composición del saber) no constituye sino uno de los recorridos del laberinto. Pero ese recorrido que hemos de realizar de señuelo, a la búsqueda del

ser, no podemos evitarlo de ninguna manera” (George Bataille, *La experiencia interior*)” (p. 105).

Bataille parle de la recherche de quelque chose qui se trouve sur un autre plan, à travers l'utilisation du terme « sommet » (« *cima* »). La quête philosophique de l'être, qui peut aussi être une quête mystique, se fait à partir du déplacement d'un niveau bas vers un niveau plus haut. Ainsi, l'expérience intérieure dont parle Bataille est une expérience qui conduit à un lieu élevé et supérieur, mais intérieur.

Dans la première citation, l'ascension est comprise à partir de la sensation, et dans la deuxième citation, elle est comprise comme une translation ascendante de découverte philosophique. Dans *Lluvia*, nous pouvons interpréter que cette recherche d'élévation peut être réalisée à travers l'activité artistique.

Dans le roman, cette quête s'inscrit dans le travail même du perfectionnement de la langue. Nous pouvons affirmer que la narratrice de *Lluvia* est un personnage qui travaille sans relâche pour atteindre ce sommet, bien qu'elle ne parvienne pas à satisfaire ses attentes. Ainsi, la narratrice (comme nous l'avons montré dans la partie [II.2.3](#)) est en constant déplacement entre l'enthousiasme et la déception.

La narratrice incarne la figure d'une écrivaine dévouée à son art, soucieuse et à la recherche de chaque mot dans son écriture. D'où le souci de chaque mot de ses phrases, comme lorsque la narratrice réfléchit sur les adjectifs (voir citation, p. 40). Cette figure nous renvoie à toute une tradition dans laquelle la recherche de l'absolu littéraire se concrétise dans l'image du poète ou de l'écrivain comme un artisan de l'écriture. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer Gustave Flaubert qui condense cette idée de l'artisan écrivain, cherchant inlassablement « le mot juste » pour chaque phrase. De la même manière, dans le cas de la poésie, nous pouvons évoquer Rilke qui s'est consacré à l'écriture de ses poèmes par un effort et un travail total, à partir duquel il a dû se séparer du monde et s'enfermer dans la solitude.

La figure de l'écrivain, qui doit tout quitter pour se consacrer à son travail artistique, renvoie à l'idée du génie littéraire, qui est étroitement liée à la vision dualiste. Le génie littéraire est défini comme un individu possédé par une force supérieure qui le pousse à s'éloigner de tout, à oublier les soucis quotidiens et à se consacrer uniquement à son œuvre (Zweig, 2024). Le génie se situe sur un plan terrestre, mais se relie à un plan supérieur, céleste, abstrait ou des idées grâce à son lien avec l'art.

Dans *Lluvia*, nous trouvons une série d'intertextualités qui nous conduisent à la vision romantique dualiste du poète et de l'artiste, qui à son tour est étroitement liée aux archétypes de l'écrivain-artisan et du génie littéraire. Ces archétypes font partie de la même vision dans laquelle nous pouvons apprécier la conception de l'artiste comme un ermite ou un saint, dédié exclusivement à la production de son art dans sa tour d'ivoire. Nous observons dans le roman, dans l'entrée du 4 août, qu'il y a une référence à cette idée, en parlant précisément de Flaubert « *El escritor como el santo aislado y asilado quiere ganar la torre que lo conducirá al cielo antes de que ésta se derrumbe bajo una avalancha de mierda* » (2006, p. 159, nos italiques).

Cependant, il s'agit d'un processus d'intertextualité dans lequel l'autrice se réfère à tout cet imaginaire pour le reconfigurer dans son propre contexte d'énonciation. L'archétype de l'écrivain-artisan est resignifié et prend un nouveau sens, avec des nuances différentes, affrontant directement la vision dualiste et mettant en crise la figure du génie masculin traditionnel¹³. L'arrivée de José, le jardinier, représente un autre moment du récit où l'on voit la vision dualiste condensée.

¹³ Todorov (2016) définit le génie comme « C'est l'homme qui cherche la connaissance et la représentation pour elles-mêmes, sans le mettre au service de basse besonges [...] le génie, lui, se rapproche de monstre, du fou ou du criminel, contraire à la nature, échappant à toute norme. "Pour un tel homme, poursuit Schopenhauer, sculpture, poésie, pensée est une ; pour les autres, ce n'est qu'un moyen" » (p. 214). Rosa (2024) explique que le génie est une construction qui trouve son origine dans la Renaissance et qui connaît son apogée à l'époque romantique jusqu'à atteindre les avant-gardes du XXe siècle. Selon Rosa, cette figure se caractérise par le fait d'être « *Dotado, a grandes rasgos, de un talento "natural" y espontáneo, que justifica su habilidad profesional, y de un carácter extravagante e individualista que lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto* » (pp. 2-3).

Tout d'abord, cette dualité est exprimée métaphoriquement à travers l'espace décrit dans lequel la maison de Clarice symbolise deux plans (Voir la Figure 2). D'une part, le premier étage (nous y trouvons sa chambre, ses livres et son espace de travail) représente la création littéraire : le monde de la poésie, des idées et de l'être avec soi-même. D'autre part, le rez-de-chaussée (la cuisine et l'entrée des étrangers) symbolise le domaine des tâches ménagères et des relations sociales.

Figure 2. La maison de Clarice comme dualité spatiale dans *Lluvia*.

Premier étage (haut)	Chambres et livres	<i>Poésie, idées, écriture, être avec soi-même</i>
Rez-de-chaussée (bas)	Salle et cuisine	<i>Socialisation, quotidienneté, routine, se nourrir</i>

Juste après l'arrivée de José, elle se rend à la cuisine pour faire du café afin de l'accueillir et c'est à ce moment-là qu'elle commence à réfléchir à propos de cette dualité :

Arriba se aísla, se aparta de todo... Arriba, el ansia solitaria del espíritu volando más alto y más alto, como un cohete en su consecutiva línea recta hacia las dulces notas de la música de las esferas...Abajo, la voluntad socializadora, la feria tenaz de las rutinas, con su beber, comer, conversar, reírse, alegrarse, esperar por los amigos o dejar de esperar por ellos (p. 36).

Ce fragment correspond à un monologue indirect de Clarice. Nous pouvons remarquer dans la citation la manière dans laquelle le bas représente la socialisation et le corps, et, plus tard, comment le haut représente la beauté et l'esprit. Dans un premier temps, Clarice se retrouve à développer cette vision dualiste où, comme l'explique Todorov (2006), le monde

terrestre refuse l'ascension vers le monde céleste.¹⁴ Elle reproduit cette idée de l'artiste cherchant à s'élever, cherchant un sommet, mais empêchée par la vie quotidienne. Comme l'explique Todorov (2006) : « Il s'ensuit que, dans la vie terrestre, le poète doit renoncer non seulement à la perfection, mais aussi au bonheur » (p. 142). En ce sens, la vie terrestre s'oppose à la vie céleste, le bas au haut, le quotidien à la recherche de l'absolu.

C'est précisément dans le cadre des réflexions du personnage que s'opère la reconfiguration de cette vision dualiste.

Clarice nous offre une possibilité de combler ce fossé conflictuel : « *Salir de la torre y bajar al mundo real* de tanto en tanto » (p. 36). Il est important de noter que cette phrase est mise en italique dans le roman, comme si l'autrice la considérait beaucoup plus importante que les précédentes. Nous voyons ainsi que Clarice parle du passage intermittent d'un étage à l'autre, d'un plan à l'autre. Quelques paragraphes plus loin, cette idée est développée de manière plus approfondie lorsque la narratrice raconte ce qui suit :

Era así como quería escribir sus libros, tan saliendo de un mundo para entrar en otro, tan como un monje benedictino yendo del trabajo manual al canto coral y al libro, tan estando a la altura del fervor de sus deseos. De su deseo de ser dos estando abajo y más de dos estando arriba... La cuestión era ésa: conseguir que el arriba y el abajo congeniaran, que fueran el uno para el otro su señuelo. La cuestión era ésa: conseguir

¹⁴ Nous retrouvons ce dualisme dans la poésie de Baudelaire (1966), très liée aux mouvements romantiques, où le poète est cet être qui cherche à atteindre un plan de correspondances totales, mais qui se retrouve sur un plan terrestre où il subit le rejet, l'humiliation et le mépris. Ainsi, dans le poème *Bénédiction*, nous lisons : « Le Poète apparaît en ce monde ennuyé, / Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes / Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié: / —» Ah ! Que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères, / Plutôt que de nourrir cette dérision ! / Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères / Où mon ventre a conçu mon expiation! » (p. 14). Malgré le mépris de sa mère et d'autres souffrances terrestres, le poète parvient à voir plus haut : « Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide, / Le Poète serein lève ses bras pieux, » (p. 15). Ainsi, il parle à Dieu, et à un moment de son discours, il lui dit : « Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions, / Et que vous l'invitez à l'éternelle fête / Des Trônes, des vertus, des Dominations » (p. 15). Ce lieu réservé au poète est le ciel, pas nécessairement un lieu religieux traditionnel, mais peut être interprété comme un plan supérieur de correspondances poétiques. Un autre poème de Baudelaire où l'on retrouve cette même dualité sous une forme plus concise se trouve dans *L'Albatros*.

que el ocio y el trabajo congeniaran, que fueran el uno para el otro su más preciado señuelo (p. 38).

Le même déplacement constant entre les mondes et entre les plans se produit ici, mais de manière plus évidente. La narratrice le propose comme objectif de son écriture, et nous le comprenons comme une déclaration de son idée de l'écrivaine. À ce stade, le haut et le bas s'entremêlent, s'interpénètrent, l'un est fonction de l'autre. Clarice souhaite que ces deux plans dialoguent. La vision dualiste devient plus complexe, car elle ne représente pas deux options inconciliables, mais deux plans en relation constante. Mais la narratrice ne l'avance pas seulement comme une idée, elle l'incarne dans son écriture, dans la succession des paragraphes.

De la page 36 à la page 38, le récit passe régulièrement de paragraphes trouvés sur le plan mental de Clarice — son discours philosophique — au plan terrestre de Clarice, ses tâches pratiques et son interaction avec le jardinier. Voyons comment cela se passe :

[1] Las papas, el apio verde, el ajo porro, las zanahorias y los nabos se le añadían al final. Una vieja receta de su difunta madre, con las variaciones del caso y de lo que después de tantos años ya no había quién pudiera precisar. ¿Llevaba un puñado de aceitunas? ¿Y aquel sabor dulzón se debía, como en los platos andaluces, a las uvas moscateles?

[2] Arriba... su hermosa y variada vida, arriba su gentil Ática y su Arcadia. Arriba, su Himeto y su Licabeto... Abajo, el festín de la vida que come la vida y regurgita la muerte. Abajo la tierra seca y gastada, la tierra exhausta, la tierra baldía... Abajo, los grandes fundamentos que sirven de apoyo a lo que asciende al tope de la aguja, al palo mayor, a la cofa, al castillo de proa, al extremo del faro, a las posiciones más extremas preñadas de significados simbólicos. Arriba su hermosa y variada vida...

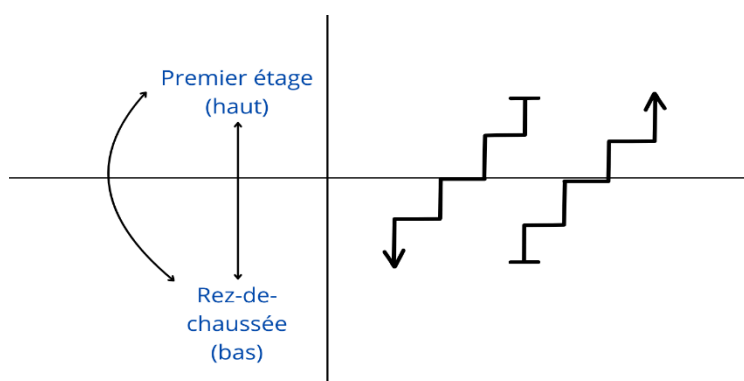
[3] Al levantar la tapa su cabeza brinca empujada por el vaho del vapor que le da en la cara.

Regula la llama y aspira. –¡Con tal de que sepa tan bien como huele! (pp. 36-37, ajout entre crochets, de nous)

Nous avons divisé cette citation en trois parties, chacune correspondant à un paragraphe. Dans le passage du paragraphe [1] au paragraphe [2], nous observons le passage du plan de la vie pratique au plan des idées. Puis, entre [2] et [3], c'est l'inverse qui se produit, le passage du plan des idées au plan de la vie pratique ; dans [2], Clarice réfléchit à la vision dualiste ; dans [1] et [3], Clarice prépare une soupe.

Dans ces fragments, l'idée de la tour d'ivoire est problématisée, car la narratrice n'a pas besoin de s'isoler pour se consacrer à son travail. La vision dualiste de *Lluvia* est dépouillée de sa signification transcendante pour se déployer sur le plan du quotidien. Il y a un va-et-vient, une transition fluide entre le haut et le bas (le premier étage et le rez-de-chaussée de sa maison, tel que nous le voyons dans la Figure 3) qui correspond à l'échange constant entre la vie et la littérature, entre le domaine pratique et le domaine théorique.

Figure 3. Transition et échange entre le haut et le bas.



Cette idée du passage constant entre les deux plans se retrouve dans l'entrée du 21 août : « Apunto en un cuadernito nuevo las tareas para el día siguiente. Comprar cartuchos

para la impresora, una resma de papel tamaño carta, pagar el agua, pagar el gas, comprar ajos, comprar tomates. Leo *El corazón de las tinieblas...* » (p. 169). Il y a dans cette citation une simultanéité entre les tâches quotidiennes et la lecture littéraire ; ainsi la liste des choses à faire et des légumes à acheter se trouve sur le même axe que l'action de lire Joseph Conrad. C'est-à-dire que la narratrice passe des tâches de la vie pratique à sa quête esthétique, puis de ses réflexions philosophiques aux affaires du présent.

Le journal d'écrivaine est à mi-chemin entre le pratique et le théorique. Dans ce genre, l'auteur écrit sur son présent (ses difficultés, ses problèmes, ses besoins et ses expériences quotidiennes) mais aussi, il montre le développement de son travail (esquisses, idées, citations, réflexions et analyses). La vie et le travail s'entremêlent dans les journaux intimes, souvent en contradiction avec ce que les auteurs pensent d'eux-mêmes. En ce sens, le journal intime est un genre démystificateur, car les penseurs se révèlent inévitablement dans leurs actes les plus petits et les plus insignifiants, comme n'importe quelle autre personne.

C'est précisément sous cet aspect que *Lluvia* parvient à exalter la figure de la femme écrivaine qui se consacre à son activité intellectuelle. Clarice se révèle être une grande écrivaine non pas parce qu'elle s'intéresse à une idée ontologique de la poésie qui la relie à un plan supérieur. Elle ne fait pas comme les génies masculins puisqu'elle parvient à réaliser une transition fluide entre le travail littéraire et la vie elle-même, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le haut et le bas.

2. Le chronotope de la chambre comme espace de l'écriture : refuge et résilience contre la nomophatique

También aquí en la circunscripción de mi lámpara, un lugar acotado donde nada malo puede suceder. Mi maquina, el lápiz, la carpeta donde se apilan las páginas, hasta nuevo aviso definitivamente limpias, los borradores. Es preciso elegir un solo sitio, uno solo hasta el final.

El lugar del escritor, Victoria de Stefano

Lluvia est un texte qui s'organise autour de l'activité d'écriture en tant qu'événement spatial. Nous avons vu précédemment qu'il existe une relation entre l'écriture et la pluie, ainsi qu'une réflexion sur la figure de l'acte d'écrire comme un va-et-vient entre le haut et le bas. Il y a dans le roman une série de relations, de questions et de problématiques qui se développent sur le plan spatial. C'est le domaine de l'écriture qui prend forme en tant que chronotope de la chambre, en tant qu'espace de l'écrivaine. Le chronotope de la chambre est étroitement lié à l'action d'écrire, et fonctionne comme une matérialisation de ce que Virginia Woolf a appelé une chambre à soi (*a room of her own*). Autrement dit, il s'agit d'une espace de reconstitution et de réappropriation de l'expérience, qui agit sur les dynamiques d'exclusion et d'invisibilisation.

L'espace de l'écrivaine dans le roman est construit à travers plusieurs segments spatiaux interconnectés. Tout d'abord, le chronotope de la maison s'oppose à celui du jardin et, plus largement, celui de la maison et du jardin s'oppose à celui de la rue.

La maison est organisée sur deux niveaux : le rez-de-chaussée, où se trouvent la cuisine et le salon, et l'étage supérieur, qui abrite la bibliothèque, le bureau et le lit. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le rez-de-chaussée (qui représente le terrestre, le social et le pratique) est en perpétuelle interaction avec l'étage (qui représente le spirituel et le personnel). Cependant, le récit montre que l'étage est l'espace nucléaire de la narratrice.

Le premier étage de la maison de Clarice est condensé dans la chambre comme chronotope, comme représentation de l'individualité et de l'intime par opposition au social et au public. C'est le chronotope où l'écrivaine se consacre à l'écriture, mais aussi où elle lit, réfléchit, observe et imagine. Dès la première page, nous sommes placés dans cet espace :

Pasándose por ciertos matices de los muebles quietos en el cuarto, por la mesa larga atestada de libros, las sillas, la mecedora, por las dos lámparas, puesto que una no era suficiente para su vista gastada, paseándose por la firmeza e intimidad de las sombras, comprendió que detrás de las persianas el tiempo no había mejorado (de Stefano, 2006, p. 23).

Le premier étage est un espace représenté par des objets qui sont concrétisés dans la pièce. Nous soulignons que ces objets sont décrits par l'observation. Le récit explicite le regard mobile (« paseándose ») qui suit et détaille son environnement. Dans ces premières pages, l'espace narratif est constitué par l'observation de la narratrice. Ce regard donne corps au chronotope de la salle en tant que lieu physique et visuel. Nous apprécions alors la bibliothèque comme un objet avec lequel la narratrice interagit :

Volviéndose hacia los estantes de la biblioteca [...] cogió de entre los veinte o treinta volúmenes de los clásicos empastados, la *Eneida*, en una edición muy vieja y muy barata : en el centro de la portada a tres colores, rojo sepia, verde oceánico y azul pasando del celeste al índigo cuajado de puntos plateados que significaban el cielo estrellado, se veía de perfil y con el mentón adelantado a Eneas (p. 32).

Il convient de noter que tant dans cette citation que dans la précédente, l'objet livre apparaît. Si, dans la première citation, seuls les livres sont mentionnés, dans la seconde, le livre apparaît comme un objet palpable grâce à l'inclusion de ses détails : caractéristiques, parties, couleurs et dessins de la couverture. Les livres ne sont pas seulement un ensemble textuel, ils sont aussi des objets physiques, avec des parties telles que le dos et la couverture,

en d'autres termes, c'est des éléments texturés que la narratrice touche, sent, en plus de lire, évidemment.

Plus tard, à d'autres moments du roman, la fenêtre, le lit et le bureau apparaissent comme des segments physiques du chronotope qu'est la chambre. Ces citations nous montrent comment sont reproduits d'autres objets physiques délimités et palpables avec lesquels la narratrice interagit et qui font partie de l'espace dans lequel se déroule la pratique de l'écriture.

Le roman propose l'idée de l'écriture comme appropriation d'un espace physique à travers des activités psychiques. En ce sens, la chambre, en tant qu'espace concret avec ses objets, représente également un espace immatériel de la pensée en tant qu'exercice de la liberté et de la créativité. L'espace est absolument fictif, mais immatériel et indépendant des circonstances. En d'autres termes, l'écriture en tant que pratique se déroule dans un lieu, mais en relation avec une personne qui l'exécute. Ce passage entre le matériel et l'immatériel se constitue comme une appropriation d'un espace personnel et intime.

La chambre de *Lluvia* est une métaphore de la recherche d'un style propre, d'une voix singulière. Cependant, l'originalité de l'écriture n'est pas attribuée à une géographie déterminée et spécifique, bien qu'elle ne soit pas non plus détachée de ses conditions spatiales. L'écriture est produite à partir de la relation entre un individu et son environnement, à travers le processus d'appropriation de cet environnement, dans un mouvement de repli sur soi. Ainsi, l'écrivaine explique qu'elle peut écrire n'importe où, sauf lorsqu'elle rencontre les autres : « Era capaz de hacerlo [escribir] casi en cualquier lugar y en cualquier momento, en cualesquiera fueran las circunstancias, pero a la cercanía de las personas, excepción hecha de las que le eran totalmente extrañas, jamás lograba habituarse » (p. 70).

Tout ce qui précède peut se comparer au narrateur que Sergio Chejfec (écrivain argentin) construit dans son œuvre *Mis dos mundos* (2008), où il propose une réflexion sur l'espace de l'écrivain et de l'écriture et sa relation avec le public et le privé : « Durante mucho

tiempo considerado la escritura como una labor privada, que sin embargo debe hacerse pública en algún momento porque de lo contrario sería muy difícil que subsista, en particular y en general » (p. 121).

Chejfec considère l'artiste comme un individu qui travaille principalement dans des espaces privés. Dans un autre texte, il souligne que les artistes généralement « trabajan en una superficie de varios metros cuadrados [...] se trata por lo general de lugares encerrados y sustraídos a la mirada pública » (Chejfec, 2016, p. 172). Être en marge du regard public ne signifie pas se refermer sur soi, mais plutôt construire un espace d'énonciation artistique plus libre. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, l'espace intime proposé dans *Lluvia* est ouvert, fluide et traversé par l'extérieur et par la socialisation.

Comme l'explique Suarez (2007), à propos des écrivaines vénézuéliennes des années 1970, construire un moi est une façon d'exercer la liberté à partir de l'autodéfinition de soi et en dehors des regards stéréotypés et imposés. De ce point de vue, dans *Lluvia*, nous obtenons une matérialisation du chronotope de la chambre qui se traduit par l'exercice de l'activité intellectuelle. En même temps, il peut être interprété comme une revendication de la liberté des femmes à partir de la constitution d'un espace qui leur est propre. À ce sujet, Woolf (2008) expliquait : « Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time » (p. 135). La chambre à soi implique un espace concret et physique, mais représente également un espace mental et psychique. Ces deux niveaux, physique et mental, sont étroitement liés pour développer l'indépendance intellectuelle.

L'écrivaine de *Lluvia* se souvient de différents lieux où elle a écrit. Premièrement, « Recuerda sus primeros arrebatos de escritura en el rincón más oscuro del hueco de la escalera de servicio » (2006, p. 71) ; deuxièmement, « Recuerda el hotelito de Roma, Via Valadier, donde cierto lluvioso fin de semana, sin saber cuándo era de tarde y cuándo de día, y sin

nadie que pudiera distraer a la extranjera, había escrito uno de sus primeros relatos de juventud » (p. 71) ; troisièmement, elle se souvient d'une auberge appelée *Morelia* où elle a écrit le seul poème de sa vie. Nous constatons que l'écriture est associée à des lieux spécifiques, particuliers, ancrés dans la géographie et restés dans la mémoire, mais l'écriture ne dépend pas de ces lieux, elle se les approprie.

Après avoir évoqué ses souvenirs personnels, l'écrivaine remémore les souvenirs d'autres écrivains et écrivaines¹⁵ : une série de mentions défilent dans le texte. Dans tous ces souvenirs, les écrivains sont situés dans un espace quotidien spécifique. Ainsi, Faulkner est évoqué dans un « cuarto de baño » et Dostoïevski arrive dans un « isba »¹⁶. Dans cette série de souvenirs, nous passons à d'autres écrivains et écrivaines, situés dans des circonstances particulières, exerçant une certaine activité. Cette série de souvenirs va *crescendo*, et la narratrice affirme :

Tanto daban las aulas de Oxford, en la parcela natal del valle del Tennessee, como París o Nueva Orleáns. Tanto el sur profundo del valle del Tennessee como Londres, Bruselas, Valladolid, Madrid, Toledo, Alba de Tormes, Úbeda, Sevilla. Igual los baños de Argel que los castillos con sus escalinatas de mármol (p. 74).

Dans cet exemple, nous sommes confrontés aux multiples et innombrables possibilités de lieux, de villes et de pays où l'on peut être écrivain. Cette diversité de lieux est aussi une diversité d'activités et de travaux, de circonstances et de moments historiques auxquels les écrivains n'échappent pas. C'est par l'appropriation de ces espaces, par un acte entre le physique et l'immatériel, que l'écrivain s'affirme comme tel : « Cualquier lugar y cualquier circunstancia, fuera celda de castigo, celda de aislamiento, celda de retiro o la acolchada del manicomio, todos los sitios eran igualmente buenos para hacerse de un sitio apartado del mundo » (p. 75). La pratique de l'écriture n'est pas attachée à un lieu spécifique, mais se

¹⁵ Les pages 72-74 présentent une série de mentions d'écrivains et écrivaines les uns après les autres. Nous rencontrons ici la méta-intertextualité que nous avons analysée dans la section [III 3.2.](#)

¹⁶ Il s'agit d'une maison rurale en Russie.

produit dans l'acte de construction de son propre espace — physique et mental — comme l'explique Woolf (2008) dans son célèbre essai : *A room of one's own*. Nous trouvons en *Lluvia* la possibilité de s'approprier son propre espace littéraire par la lecture, la réflexion, l'observation et l'imagination.

D'un côté, l'écrivaine dialogue avec une tradition, s'approprie une bibliothèque, forme une série de références et s'approprie des souvenirs. D'un autre côté, elle considère son environnement quotidien, ses expériences et ses rencontres. Postérieurement, dans l'écriture tous ces nœuds perceptifs différents sont façonnés, mélangés, ordonnés et organisés. Nous pouvons affirmer que ce processus se déroule dans la chambre, formant le chronotope où l'autrice peut se replier sur elle-même et transposer ces matériaux dans un texte littéraire. Cette même réflexion sur la chambre en tant que chronotope de l'écrivaine se retrouve dans un autre roman de Victoria de Stefano (2010), *El lugar del escritor* :

Un cuarto es el mundo, el mundo cabe en un cuarto, el mundo cabe en el cuarto, nos cabe [...] El cuarto se está llenando hasta el borde, un borde, por lo demás, del que carece. Está colmado. Colmado de mí, colmado de un mundo, repleto como una colmena. [...] He transcurrido la mayor parte de una vida computable en mi habitación: cuando duermo, cuando sueño, cuando leo, cuando escribo, cuando en la cumbre del dolor me desplomo. Mi cuarto es mi vida, toda ella ahí adentro (p. 28).

La narratrice décrit un mouvement d'expansion et de plénitude que nous associons à l'intimité et à la pensée. La chambre, comme univers subjectif où des associations intertextuelles se créent à partir de l'exercice intellectuel, où les frontières géographiques peuvent être franchies. Dans *El lugar del escritor*, la chambre prend le pas sur l'espace public.

Le premier chapitre de ce roman se déroule lors d'une réunion littéraire, où le personnage principal — qui est également écrivaine — est confronté à un espace public de

socialisation. Il s'agit de la fête d'anniversaire d'un poète célèbre, et elle se retrouve avec un groupe d'écrivains, de poètes et d'artistes — ses pairs masculins — qui ne font que parler de leurs projets et aspirations littéraires. La voix de la narratrice n'a aucune importance dans cette fête, elle est en dehors de cette hiérarchie, et c'est précisément la raison pour laquelle le premier chapitre s'intitule « *Hoy no haré otra cosa que escuchar* » (p. 15). Son attitude est à l'opposé de celle des autres qui ne cherchent qu'à imposer leur point de vue.

À ce stade, l'écrivaine fait preuve d'une attitude dialogique d'écoute de l'autre, par opposition à l'attitude monologique des autres artistes qui cherchent à imposer leur voix. Toujours dans cette première partie, nous pouvons voir comment les autres femmes, épouses et amies, les entourent, comme des personnages secondaires qui tournent autour d'eux. Ils sont les seuls protagonistes de la rencontre. Par exemple, le peintre parle seulement de lui-même et se consacre à « *enumerar las canalladas de que habia sido victima por parte de sus esposas* » (p. 18). La narratrice de ce roman se trouve dans un espace social ordonné par des dynamiques nomopathiques.

Les deux chapitres suivants s'intitulent « *Al día siguiente* » (p. 71) et « *En la noche, trabajando* » (p. 89). Nous y retrouvons l'écrivaine le lendemain de la rencontre, dans sa chambre, en train d'écrire, de transposer et de fictionnaliser la conversation de la veille. Du premier au troisième chapitre, nous passons de l'acte d'écoute à l'acte d'écriture. À partir de l'écoute et de l'observation, nous obtenons du matériel que l'on travaille ensuite dans la solitude intime de la chambre (Nalbantian, 1994). En ce sens, le roman propose sa *place d'écrivaine* dans la géographie quotidienne de la chambre, où elle peut se replier sur elle-même pour se souvenir et imaginer entre son expérience et ses lectures (comme le dit l'une des épigraphes du troisième chapitre du même livre : « *He imaginado, he recordado y he combinado* »).

Dans *El lugar del escritor*, nous pouvons apprécier la même approche que l'autrice déploie dans *Lluvia*, à savoir que l'activité d'écriture est un déplacement de la réalité sociale et publique dans son propre espace.

La chambre est un atelier, mais aussi un refuge. Il existe un lien entre la chambre et le journal intime, qui font partie de la même sphère où l'individu et le moi se développent. Comme le dit Braud (2006), « Le journal est d'ailleurs lui-même perçu comme un abri où le diariste se protège du monde » (p. 30). Ainsi, l'écriture apparaît comme un acte de protection contre l'extérieur, comme la construction d'un intérieur. Dans *Lluvia*, l'écrivaine s'approprie d'un langage de la page qui est un corrélat de la chambre :

Compaginando el último montoncito de cuartillas en que había gastado montañas de notas, meses de trabajo, con sus desolados días en baja y sus breves pero firmes horas felices, apoyó la barbilla en la mano y se dispuso a leerlas. Dos, tres, cuatro cuartillas, aún antes de llegar a la quinta saltó de la desazón a la certidumbre de que, con la calculada y sistemática alternancia de frases cortas y largas, de que con los juegos acentuales y los diversos matices de apego y desapego a su materia, no había con seguido imprimirles aquel coeficiente de contrastado equilibrio, aquel estilo traspuesto en consonancia con la libre movilidad de la vida, que tanto había buscado y deseado. (2006, p. 75).

La chambre à soi est une réécriture constante qui a lieu dans l'espace de la page. Ces pages et ces cahiers que l'écrivaine remplit de notes sont le support spatial où se matérialise le travail de la langue, à partir duquel Clarice effectue une transposition textuelle du monde. Elles vont et viennent dans les aléas de la vie quotidienne, dans chacune des phrases et dans chaque mot. L'espace de la page est la feuille de papier, mais il représente aussi le monde numérique, l'écran et le clavier : « Detenerse y proseguir, proseguir y detenerse a monitorear lo que aparece en la pantalla » (p. 161). Les supports technologiques sont multiples, mais en

eux l'écriture intime s'affirme encore comme une pratique de libération, comme le dit Lacou-Labarthe (2011), où l'écrivaine fait un geste d'affirmation de soi.

3. L'écriture comme refuge de la réalité socio-politique vénézuélienne

Écrire dans *Lluvia* est une façon de se réfugier, un acte de résilience face aux hostilités de l'environnement. Écrire à partir de l'intimité, et le journal intime joue ici un rôle fondamental, est une manière de réaffirmer un lieu d'énonciation en réponse au rejet d'un champ littéraire masculiniste, hiérarchique et monologique. Nous avons précédemment fait référence au premier chapitre du roman *El lugar del escritor* (2010) de Victoria de Stefano, où nous avons fictionnalisé ce processus.

Lors d'une réunion organisée pour l'anniversaire d'un poète célèbre, la narratrice du récit (écrivaine) se trouve exclue du plan d'énonciation dans cet espace de socialisation. L'écriture est une stratégie pour répondre à cette invisibilisation. À travers « ...la pasión de ver, escuchar, registrar, conservar y después escribir... » (p. 19), l'écrivaine construit son propre lieu d'énonciation, son refuge, sa sphère de résilience et de reformulation du monde. Le refuge dans sa chambre et l'écriture de son journal représentent une stratégie de réponse, de questionnement et de rupture avec ces dynamiques nomophathiques d'invisibilisation et d'exclusion masculinistes ; ils lui permettent d'explorer et de construire son intimité. D'un autre point de vue, l'écriture est aussi un moyen d'échapper à la violence sociopolitique d'un pays contrôlé par un pouvoir autoritaire.

Si nous plaçons *Lluvia* dans le contexte politique et économique du Venezuela du XXI^e siècle, nous devons le situer au début de la grande crise d'hyperinflation que le pays a connue et continue de vivre. Une crise socio-politique et économique complexe dans laquelle il y a différents acteurs et groupes politiques. Le Venezuela a entraîné un état d'urgence ininterrompu et provoqué l'une des plus grandes migrations d'Amérique latine et du monde

ces dernières années. À cause du déclin de l'économie, le démantèlement des universités publiques et l'appauvrissement de la majorité de la population vénézuélienne.¹⁷

Dans le domaine littéraire, cette situation a entraîné une stagnation du monde de l'édition et une forte diminution des publications au Venezuela. Il en résulte deux problèmes : d'une part, il est très difficile de publier pour les écrivains vivant au Venezuela, d'autre part, il est difficile pour le public vénézuélien d'accéder à la littérature. Malgré cette grande détérioration et cette paralysie du commerce du livre, de nombreux écrivains ont continué à écrire et à publier de manière précaire, mais continue.

Nous pouvons mentionner quelques-uns des romans les plus célèbres de ces dernières années, tels que *Mala Sangre* (2020) de Michel Roche Rodriguez, *The night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón ou *Crema Paradiso* (2019) de Camilo Pino. Nous soulignons les récits d'écrivaines tels que Carolina Lozada, Lilitiana Lara, Ana Teresa Torres, Krina Ber ou Elisa Lerner. L'année 2023 a également vu la publication d'une anthologie d'écrivaines intitulée *Feroces*, qui présente un grand nombre de nouvelles voix de jeunes écrivaines vénézuéliennes. Dans toute cette multiplicité de voix, nous trouvons un intérêt fondamental à parler du Venezuela. À cet égard, Rojo (2016) explique :

[...] la narrativa venezolana, con pocas excepciones, es realista y suele mostrar los sucesos pasados o presentes de nuestro país. Los eventos históricos más o menos

¹⁷ Dans les années précédant 2012, le Venezuela souffrait déjà d'une inflation soutenue mais supportable, c'est cette année-là qu'a commencé une forte hausse des prix qui s'est transformée en hyperinflation en 2017 et a déclenché une chute terrible de l'économie vénézuélienne, comme nous en voyons rarement dans l'histoire du monde, à l'exception des périodes de guerre. Nous assistons à une chute du PIB à moins de 40 %, à une terrible pénurie qui touche l'industrie, le commerce et la population en général, le gouvernement maintient une main de fer sur les prix et punit sévèrement l'utilisation du dollar, même si tout le monde n'utilise pas la monnaie nationale, qui connaîtra l'une des plus grandes dévaluations de l'histoire économique mondiale, la BCV n'a pratiquement plus de réserves internationales ; la production de pétrole est tombée à des niveaux bien inférieurs à ceux atteints dans les années 50 du siècle dernier ; la dette extérieure a considérablement augmenté, le paiement des intérêts de celle-ci a constitué certaines années plus de 50 % des dépenses de l'État - cependant, le régime de Maduro l'a religieusement annulée ; l'extrême pauvreté a atteint des niveaux jamais vus au Venezuela, par exemple, en 2016, certains ont compté jusqu'à 80 % de la pauvreté dans le pays. Cette situation économique s'est accompagnée de grandes manifestations et de la migration d'un pourcentage élevé de la population à travers le monde. Actuellement, nous estimons que la diaspora vénézuélienne compte entre 9 et 7 millions de Vénézuéliens dispersés dans le monde entier. Dans le même temps, le gouvernement de Maduro est passé d'un gouvernement autoritaire à une dictature claire et dure (Rojas 2021; Vera 2018; Corrales 2017).

recientes, el día a día, la suma de acontecimientos en los que nos vemos y reconocemos son parte fundamental de nuestra producción literaria. Las diferencias ideológicas en nuestra polarizada sociedad no solo han hecho que lleguemos al absurdo de clasificar a los escritores entre gobernadores y opositores, sino que también haya referencias políticas constantes, veladas o directas, sobre el tema (p. 654).

Selon les réflexions de Rojo, la réalité sociopolitique a motivé la plupart des écrivains vénézuéliens à écrire sur ce sujet. Les problèmes historiques et sociaux du présent vénézuélien apparaissent toujours, la plupart du temps de manière évidente ou plutôt voilée. Dans cette optique, *Lluvia* est un roman qui, bien qu'il ne soit pas principalement consacré à l'exploration du thème sociopolitique, nous permet d'y accéder indirectement par le biais d'un portrait de la société vénézuélienne au début du XXI^e siècle. Nous y trouvons surtout un portrait de la vie quotidienne d'un écrivain dans ce contexte temporel. La narratrice de *Lluvia* explique comment le journal intime donne inévitablement un aperçu de sa réalité socio-historique :

Los diarios, aunque pretendan colocarse por encima, por detrás o por debajo de la época son el mejor documento del horizonte dentro del cual se han negado, por las razones antedichas, a permanecer encastradas las libertades penosamente conquistadas del espíritu (de Stefano, 2006, p. 108).

La narratrice, dans un acte de métadiarisme, réfléchit à la manière dont l'acte de tenir un journal de la vie quotidienne devient un témoignage sur le contexte historique. Le journal intime construit une mémoire individuelle qui s'inscrit dans une histoire collective., comme l'explique Didier (1991).

En ce sens, nous pouvons souligner comment la réalité vénézuélienne apparaît sous les signes de la dégradation sociale, de la violence et de l'hostilité. Ainsi, les entrées du 14

août, du 21 août et du 27 juillet racontent les événements secondaires de cette hostilité dans la ville vénézuélienne.

Tout d'abord, le 14 août, un voisin est victime d'un vol, que la narratrice entend à travers les mots du gardien : « en la madrugada asaltaron a un vecino cuando estaba por entrar al garaje de su casa » (p. 168). Deuxièmement, dans l'entrée du 21 août, nous lisons un autre événement : « entraron los ladrones en la casa de al lado, [...] se llevaron, nadie sabe ni se imagina cómo, pues el muro pasa de los tres metros, dos bicicletas montañosas, un triciclo, una cava » (p. 170). Ce type d'expérience de vol fait partie intégrante de la vie quotidienne des villes vénézuéliennes.

Dans le cas particulier de la capitale vénézuélienne, Caracas, elle a été l'une des plus dangereuses d'Amérique latine. Les bilans de criminalité, vols et meurtres sont l'une des plus haut du monde, ce qui a suscité une colère généralisée que Baby-Collin (2000) définit comme « la culture d'urgence de la métropole ». Cet état d'urgence a été l'une des causes qui ont commencé à façonner un mouvement migratoire qui s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui, à l'heure où j'écris ces lignes. Troisièmement, nous pouvons comprendre une partie de l'inscription du 27 juillet à cet égard :

Recorro las mismas calles de todos los días, en el camino me fijo en la cantidad de carteles de “Se vende”, “Se vende”, “Se vende”, en quintas, ventanas y balcones de los edificios, en vidrios traseros de automóviles viejos y muy nuevos. Las casas a la venta: sensación de disgregaciones familiares, fracasos, bancarrotas, deudas impagables, ilusiones perdidas, zozobras y congojas que nadie podría desearle a nadie. [...] En el quiosco de María el aviso de “Se vende una parcela en Mariches” (p. 151).

Nous voyons que de nombreuses maisons sont à vendre. À partir de là, nous constatons le début de la crise migratoire au Venezuela. Dans ce premier flux migratoire, nous

trouvons des personnes de la classe moyenne qui sont en train de vendre leurs propriétés pour quitter le pays (Muñoz, 2018). Et puis, elle parle des personnes qui vivent dans la rue et aussi des marques d'une urbanité qui se dégrade. Ainsi, comme elle mentionne l'abondance de déchets dans les rues, elle décrit des mendiants. Elle les connaît déjà par leurs prénoms ou leurs noms : *Félix*, *l'Haïtien*, le *photographe*, et d'autres encore. Ensuite, elle se dirige vers le trottoir et elle peut voir : « todo tipo de apestados, vagabundos, pordioseros, borrachines » (p. 176). C'est la montée de la pauvreté vénézuélienne qui augmentait de façon exponentielle.

Un autre événement encadré par le problème de la violence est l'histoire de José. Il devient alcoolique à la suite du meurtre d'un frère. Cette expérience est gravée dans sa conscience : « No había manera de que José se deshiciera de esas imágenes, tangibles, inmutables, fuertemente prendidas a la retina, semanas, meses enteros, asediándolo con la fatalidad de su persistencia » (p. 43).

Dans le cas de José, la violence est montrée comme une blessure dans sa mémoire, comme un traumatisme qui lui conduit à l'alcoolisme. Plus tard, à cause de son alcoolisme, il devient lui-même victime de la violence : « A la entrada de un viaducto, dos individuos que debieron seguirlo sin que él los notara, [...] le dieron con un tubo en las costillas para quitarle la cartera y el reloj » (pp. 44-45). La violence engendre la violence, dans un cercle vicieux.

D'une manière particulière, l'histoire de José est l'histoire de la violence urbaine au Venezuela, dans ce que Rotker (2019) a appelé « las ciudadanías del miedo ». En ce sens, la violence au Venezuela est comprise comme une tragédie qui trouve son origine dans le phénomène de la croissance excessive et non planifiée des grandes villes. De la même façon, dans les conditions de pauvreté, les inégalités sociales et la croissance du trafic de drogue et des groupes criminels. Bien qu'il s'agisse d'un processus qui dure depuis des décennies au Venezuela, il n'a cessé de s'aggraver au cours des dernières décennies.

Dans les citations de *Lluvia* que nous avons incluses dans cette section du travail, nous remarquons l'utilisation d'un récit descriptif qui s'éloigne des jugements de valeur ou des descriptions péjoratives des voleurs ou des agresseurs. Comme nous l'avons dit, le récit ne précise pas les partis politiques, ni n'identifie la violence à une classe sociale, mais raconte les faits comme des événements quotidiens qu'elle a vus ou entendus. Il ne s'agit pas d'une voix neutre, qui ne prend pas position, mais plutôt d'un récit qui construit un regard complexe et non réducteur.

Les personnages qui exercent la violence sont anonymes, des présences à peine décrites par la narratrice. Ce choix narratif semble être une réflexion implicite sur la violence elle-même : elle représente un acte qui n'est pas associé à un groupe social défini et qui opère comme un brouillage de l'individualité. En d'autres termes, la violence est une présence inconfortable, difficile à saisir et à conceptualiser.

Ceux qui ont tué le frère de José sont « tres hombres » et ceux qui ont battu José sont « dos individuos ». Les acteurs de la mort sont des sujets indéfinis, effacés par l'acte lui-même. Dans ce même sens, nous pouvons nous rappeler certains tableaux de Goya (Bonney, 2007) où la violence de la guerre déshumanise les individus et où ils perdent, dans le médium pictural, les caractéristiques qui les particularisent en tant que dessins : leurs visages sont flous et, au lieu d'expressions, nous avons des grimaces grotesques. Le grotesque de la violence n'a pas de couleur de peau. Cela nous permet d'avoir une vision complexe du problème de la violence au Venezuela, contrairement à d'autres récits qui ont montré ces questions d'un point de vue biaisé, comme l'explique López (2020).

D'autre part, José parvient à surmonter ses expériences traumatisantes en apprenant le métier de jardinier ; Clarice utilise également l'écriture comme moyen de surmonter les jours difficiles. En ce sens, nous pouvons interpréter un double refuge dans le chronotope de la chambre construite par Clarice : d'une part, il s'agit d'une réponse au rejet du canon

masculiniste, d'autre part, il constitue un refuge face à la violence et à la polarisation de la réalité vénézuélienne. L'écrivaine vénézuélienne du XXI^e siècle est exclue de l'espace public de la ville, comme de nombreux citoyens vénézuéliens.

L'écrivaine de *Lluvia* utilise l'expérience esthétique, l'écriture et la lecture, ainsi que l'observation et la réflexion comme une forme de résilience et comme une stratégie pour résister à une réalité qui la dépasse. Pourrions-nous affirmer que l'écrivaine se protège de la réalité vénézuélienne. À cet égard, dans l'entrée du 2 septembre, De Stefano cite Gombrowicz :

En la noche, me encuentro con un pasaje del diario de Gombrowicz : “Ante el mundo, la humanidad, la nación, se es impotente, eso lo supera a uno, pero con la propia vida se puede, a pesar de todo, hacer algo, ahí uno recupera su potencia, aunque de una manera limitada” (2006, p. 177).

La citation de Gombrowicz résume une vision de la littérature comme réappropriation de l'individualité. Cette citation doit être replacée dans la situation complexe du Venezuela, où les écrivains ont été contraints d'émigrer ou d'écrire dans des conditions très difficiles. Ainsi, comme pour de nombreux auteurs de journaux intimes, cet espace d'écriture a pu constituer un refuge face à différentes situations, crises ou réalités compliquées à affronter. Il ne doit toutefois pas être compris dans un sens purement évasif, mais plutôt comme une manière de confronter et de reformuler la réalité, à travers la reconstitution d'un espace où le « je » peut se protéger.

Nous pouvons observer cette problématique dans différentes écrivaines. Par exemple, Carolina Lozada, dans le genre de la nouvelle, a utilisé le fantastique pour représenter et critiquer les mécanismes du pouvoir autoritaire dans une histoire comme *Los pobladores*

(2014). Krina Ber avec *Ficciones Asesinas* (2021) et Ana Teresa Torres avec *Diorama* (2021) ont montré la vie quotidienne des Vénézuéliens à travers le genre dystopique.¹⁸

Dans *Lluvia*, nous identifions une qualité dialogique que nous pouvons interpréter comme une position éthique. Dans un environnement polarisé, le récit de Victoria de Stefano s'éloigne des autres récits qui s'adaptent à cette polarisation et projettent des visions partielles, où le passé est idéalisé et ordonné à leur convenance afin de raconter une totalité fermée (López, 2020). La narration de Victoria de Stefano nous montre une vision de la vie quotidienne, à partir du corps et des sentiments, de l'observation et du journal, où les nuances, les événements et les problèmes de la citoyenneté tels que la violence peut entrer, en évitant les idées simplistes et en établissant un échange avec l'environnement, parvenant à représenter et à problématiser la réalité vénézuélienne.

4. « El dar a la luz » comme expérience existentielle dans l'entrée du 2 juillet

L'entrée du 2 juillet (pp. 114-118), tirée du journal de *Lluvia*, contient l'un des moments où Clarice montre l'une de ses facettes les plus intimes. Le texte fait référence à son expérience de la maternité, en particulier au moment de l'accouchement, qui est décrit comme une expérience traumatisante dans laquelle le sentiment principal est l'anxiété :

Cuando yo, rotas ya las fuentes, iba a dar a luz, tanto la primera, como la última vez, al entrar en la sala de parto, a merced de las contracciones, esas que me abrirían hasta la expulsión del niño, sentí una atroz angustia metafísica. (pp. 114-115).

L'accouchement représente un sentiment que l'on peut qualifier de désagréable et d'inconfortable, dans lequel Clarice a été soumise à une dislocation et à un bouleversement. Cette expérience semble avoir brisé ses certitudes et ses convictions, car elle s'est sentie dépossédée du contrôle de son corps. Dans ses souvenirs, Clarice associe l'accouchement à

¹⁸ Ces écrivaines se sont déclarées lecteurs et admirateurs de Victoria de Stefano (voir Lozada 2022 et 2023).

une angoisse métaphysique qu'elle relie à ses lectures philosophiques de Sartre et de Heidegger. Cependant, ce qui était au départ, à travers ses lectures, une catégorie philosophique existentielle, devient par la suite une expérience concrète. L'accouchement est pour Clarice le passage d'une connaissance théorique à une connaissance empirique. Le moi en tant qu'angoisse existentielle est expérimenté dans le corps à travers le processus physiologique de l'accouchement.

Examinons un autre passage dans lequel Clarice évoque son deuxième accouchement :

[...] me hallaba en el límite de la existencia biológica, que a partir de ese límite sería arrastrada hacia otro mundo, el de la vida, el del calor húmedo de la vaca que da a luz su becerro, el de simplemente estar muriendo, lo que al fin y al cabo ya no importaba, con tal de que ganara alguno de los contendientes: la existencia póstuma, la muerte a edad tan temprana, el alba fúnebre que no anunciaba cambios (p. 116)

L'accouchement est décrit comme un événement ancré sur un seuil entre la vie et la mort, qui produit une soumission de l'être à son état corporel. Il s'agit d'une expérience qui place la narratrice sur le fil du rasoir. En ce sens, la tradition romantique qui recherchait l'absolu et les expériences limites (comme Kleist, Nietzsche ou Holderlin) se concentrait avant tout sur un plan idéal, à partir de l'esprit. En revanche, la narratrice, à travers cette expérience, rencontre un absolu corporel qui s'exprime par l'angoisse.

Nous prenons cette description avec une grande valeur intime, car ce passage autobiographique se situe dans les discours sur la maternité dans la culture vénézuélienne. Le discours hégémonique sur la maternité au Venezuela s'est constitué comme une « maternidad romantizada » où l'on considère qu'il existe un lien naturel entre être une femme et être une mère (*¿Cómo se vive la maternidad en Venezuela, donde el hospital es lejano y hay poco*

transporte?, 2021 ; Portillo, 2024). Ainsi, le discours hégémonique postule qu'il existe une essence féminine qui s'exprime dans un instinct maternel inavouable.¹⁹

Ce discours se retrouve dans un large éventail de formulations médiatiques telles que les feuilletons télévisés ou les publicités, mais aussi dans le langage courant, comme le célèbre dicton populaire latino-américain « *madre solo hay una* ». ²⁰ Ainsi, la figure de la mère est un élément constitutif de la culture vénézuélienne, que certains anthropologues ont qualifié de matrifocalité.²¹

Ainsi, la mère vénézuélienne représente un archétype de dévouement, de compréhension et d'amour absolu ; elle donne une affection inconditionnelle et aussi la vie. Si nous replaçons cette figure de la mère dans les discours et les images de la représentation des femmes, nous pouvons constater qu'il existe une continuité, malgré les nombreux changements survenus tout au long du XX^e siècle, tels que l'introduction des femmes dans les sphères publique et professionnelle. L'imaginaire de la femme vénézuélienne en tant que mère est resté un archétype central. Comme l'explique Pacheco (2004), les femmes en sont venues à être considérées comme « supermujer » (également appelées femmes « empoderadas »), dans la mesure où elles doivent remplir une série de rôles tels que : « la buena madre, esposa perfecta, profesional eficiente y amante seductora » (p. 192). Il est important de préciser que cette image de la femme trouve ses racines dans la culture occidentale, et Simone de Beauvoir

¹⁹ Par exemple, Clarac a étudié comment, dans la culture andine vénézuélienne, il existe une idée de la maternité qui donne "XX" aux femmes, leur conférant un statut social plus élevé. Ainsi, selon Clarac, dans la culture populaire andine, la femme sans enfant est toujours considérée comme un enfant (Clarac de B. 2017, pp. 63-64).

²⁰ Un anthropologue déclare à propos des paysannes andines vénézuéliennes et de ce que signifie avoir des enfants ou non : « en nuestra Mérida rural, la mujer que concibe tiene siempre mayor prestigio con cada nuevo hijo vivo: La mujer-con hijos es la Diosa Madre Universal, es la Jamashia o Arca de Mérida, la Icaque de Trujillo, la Diosa del Agua y de la Fertilidad, cuyo vientre es la tierra y la placenta, la laguna-Luna. Al contrario, la mujer que no pare, o que no logra criar a sus hijos, o que los mata, es la mujer-monstruo. Estoy persuadida de que el Edipo en Venezuela debería ser analizado en relación con el miedo hacia la madre que mata... » (Clarac de B., 1993, pp. 137-139).

²¹ Le concept de matrifocalité est en fait issu de la sociologie, inventé par Raymond T. Smith, mais il a été retravaillé en anthropologie culturelle par des spécialistes de la parenté pour l'analyse de la famille caribéenne. La matrifocalité fait référence à un type de famille où « ...la madre mayor o abuela se convierte en el núcleo de funcionamiento de la reciprocidad familiar, en la medida en que el hombre está 'ausente' o se 'le ausenta' de la dinámica familiar en cuanto padre » (Hurtado, 2021, p. 454).

(2010), dans son livre *Le deuxième sexe*, souligne cette conception très répandue : « La femme ? C'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire » (p. 33).

En ce sens, l'idée que les femmes sont essentiellement perçues comme des mères continue d'exister. Ces dernières années, une série de programmes politiques du Venezuela ont été créés sous la forme de « misiones sociales », parmi lesquelles nous pouvons citer les « Madres de barrio », où, comme l'explique Zambrano Ortiz (2022), une idée essentialiste de la femme en tant que mère est promue. Dans l'un de leurs programmes, ils ont parlé de la « Mamá Rosa » qui était « la representación de todas nuestras mujeres, de ese reconocimiento a la mujer luchadora, trabajadora, solidaria, amorosa, como son todas nuestras mujeres » (Zambrano Ortiz, 2022, p. 104). Nous pouvons observer que toutes les femmes sont associées à ce « Mamá Rosa », qui est un archétype du discours sur les femmes en tant qu'essence maternelle. En fait, dans la citation, nous observons que, parmi toutes les qualités, à aucun moment les mots qui la lient à la pensée ou à l'intellectualité ne sont inclus.

Ce discours romantique sur la mère est étroitement lié à une idéalisation de l'accouchement. A l'inverse, toute dissidence de la part d'une femme à assumer son rôle de mère est perçue comme un acte contre-nature. Par exemple, l'avortement, comme le souligne Quiroz (2020), peut entrer en conflit avec l'idée, très présente dans plusieurs pays d'Amérique latine, du « buena madre ». En ce sens, il est signalé que tout phénomène qui tente de contredire cette essentialité maternelle « es silenciado o calificado como “anormal”, “desviado” o “enfermo” » (Quiroz, 2020, p. 31).

La centralité de la figure de la mère dans la société vénézuélienne est imposée comme une perte de l'individualité des femmes. La mère en tant qu'archétype social génère des directives culturelles, des relations sociales et un ordre dans lequel les femmes jouent un rôle fondamental et sont soumises à des imaginaires hégémoniques et totaux tels que celui du

« buena madre ». Dans ce contexte, *Lluvia* de Victoria de Stefano se rebelle contre ce discours monologique de la maternité en rompant avec l'idée idyllique de la maternité. Ainsi, la narratrice décrit l'accouchement comme un événement traumatisant, générateur d'angoisse existentielle, où le moi apparaît assujéti à une corporalité austère. Par l'écriture, l'individualité de la femme se rebelle contre la biologie et contre l'ordre social qui la construit comme une mère qui se sacrifie.

Cette même conception du moi pensé à partir de sa corporéité absolue se retrouve dans le roman de Clarice Lispector *La Passion selon G.H.* (1964). C'est ce à quoi se réfère la narratrice de *Lluvia* lorsqu'elle écrit : « ...como homenaje a Clarice Lispector por haberse liberado de la tercera pierna que la mantenía atada al suelo, por no haber vacilado ante la desnudez de un bicho inmundo, por haber comido de su materia viscosa hasta el interior seco y mondo de la cáscara » (2006, p. 98). Rappelons que dans le roman de Lispector, le personnage principal mange un cafard et que c'est le début d'un voyage à travers le langage que l'on peut qualifier de métaphysique²². Le personnage principal du roman de Lispector est impliqué dans un « náusea existencial » qui, comme l'explique De Stefano (2021), est un nauséux « enteramente física, no filosófica ».

De ce point de vue, l'expérience de l'accouchement pour la narratrice de Stefano est analogue à l'expérience de la narratrice de Lispector de mordre et de mâcher un cafard. Le moi se révèle dans sa dimension corporelle, dans une transe douloureuse et traumatisante, où il se connecte à un domaine de conscience interrogatif et profond. Le langage est assujéti à

²² Il est important de souligner que l'écriture de Clarice Lispector est nettement poétique, philosophique et souvent ambiguë. La rhétorique du paradoxe et de l'oxymore est présente dans sa syntaxe même. Ce qui arrive à la narratrice, à Lispector, après avoir mangé le cafard a été expliqué à partir du mysticisme, de la psychanalyse, et aussi de l'idée d'*écriture féminine*. Sur ce dernier aspect, Medeiros-Lichem (2006) souligne : "El texto se apropia del arquetipo masculino que busca la verdad y el conocimiento e invierte su significado en una negación: "Lo que no soy, soy yo". Su trayecto también deconstruye e reinterpreta el mito de la expulsión de del paraíso en un intertexto de la heroína G.H. es una nueva Eva, que no arrepiente de su pecado sino que ve en su acto el coraje de rebatir valores consagrados, criterios estéticos heredados y una nueva definición de su Ser. (p. 237) ". De Stefano elle-même (2021) a fait son interprétation. Elle analyse ce roman comme un voyage métaphysique de type existentiel, comme un passage vers les questions fondamentales de la condition humaine. De même, du point de vue du langage, il s'agit d'un voyage vers l'impossibilité d'atteindre le sens ultime à travers les mots, c'est-à-dire l'impossibilité de fixer le symbole en tant que garant de la vérité.

cette expérience, se révélant dépourvu d'efficacité pour fixer le sens. C'est ce que Moi (1988) explique à propos de l'écriture de Virginia Woolf où « No hay ningún elemento final, ninguna unidad fundamental, ningún *significado trascendental* que tenga sentido en *sí mismo* y que, por tanto, escape a la eterna interacción que se da entre el aplazamiento y la diferencia lingüística » (p. 23).

Cette expérience de De Stefano et Lispector représente l'impossibilité d'atteindre un sens transcendantal à partir de l'expérience limitée du plan corporel. Cette conceptualisation du moi déployé à un stade purement corporel comme nausée métaphysique se retrouve chez une poétesse vénézuélienne appelée María Auxiliadora Álvarez (1990), dans son livre *Cuerpo Ca(z)a*. Examinons une partie de son poème 2 :

SIETE-DOCE-CINCO

es su número
su náusea
la nómina
la ubicación de su abdomen
ombligos colgantes
que pasan en fila
moscas muertas
masas de carne
ojos ladeados de perro
la hora del control
doctor
cardenal
teniente coronel
las dos p.m.: alcohol
orina
calostro
hedor embarazado
cambian de turno los cuchillos blancos
eviten la transpiración
y las heces (p. 16)

Voyons tout d'abord que nous obtenons le mot « náusea » mais nous nous rendons immédiatement compte qu'il ne se situe pas sur un plan purement métaphysique, mais dans les sécrétions et les fluides du corps. Il mentionne des parties du corps et des processus qui ne sont pas traditionnellement associés à l'idée de sublime ou de spirituel. Des termes tels que « carne », « orina » et « hedor » sont mentionnés. Nous nous retrouvons sur le plan du terrestre et de l'animalité. Alvarez explore l'expérience de l'avortement, dans un pays où il est encore interdit.

De même, nous pouvons voir dans la citation du poème d'Álvarez comment le sujet lyrique est réduit à un nombre. Les médecins sont également mentionnés en tant que « cuchillos blancos ». L'hôpital est représenté comme une institution biopolitique qui contrôle les corps, les dépouillant de leur individualité. Nous pouvons relier ce poème à la fin de l'entrée du 2 juillet dans *Lluvia*, lorsque la narratrice nous dit :

Me vienen a la cabeza los versos de Mallarmé: *Víctima lamentable a su destino ofrecida...* Me pregunto si mis antepasadas sorprendidas en la total dimensión de su ignorancia respecto a lo que ellas eran, cosas entre cosas, cosas todas ellas al mismo nivel en el entero mundo temporal, habrían sido atormentadas por angustias similares, además de los consabidos dolores (2006, p. 117).

De la même manière, nous voyons dans le poème de Mallarmé qu'il est question d'un sacrifice et la réflexion de la narratrice nous ramène à cette idée de contrôle, d'objectivisation du corps de la mère lors de l'accouchement. À ce moment-là, la narratrice pense à ses ancêtres et à elle-même comme étant privée de la décision de son corps. En ce sens, la maternité n'est pas un choix, mais un destin qui leur a été offert. Nous pouvons ainsi voir comment une « desmitificación de la experiencia femenina y corporal de la maternidad » (Pardo Porto, 2021) prend forme dans *Lluvia*.

5. *Lluvia* en hommage à la figure de l'écrivaine

Lluvia peut s'interpréter comme un hommage à la figure des femmes intellectuelles. La représentation de l'écrivaine dans son intimité quotidienne consacrée à la lecture et à la réflexion en est la preuve.

Si dans *Lluvia* nous trouvons différents thèmes, personnages et problèmes — comme la pluie, la vie quotidienne, l'écriture, le jardinier, l'ami (identifié comme P.), l'esthétique, le journal intime, le dépassement de la douleur, etc. — nous pouvons affirmer que l'écrivaine est l'axe central du roman.

Tout se passe à travers Clarice. C'est elle qui voit, observe, écrit, pense, lit, monte et descend, rencontre d'autres personnes, entre et sort de la maison, ressent, se souvient et imagine. C'est elle qui configure le journal à partir du « je », et c'est elle qui se distancie en tant que personnage de la troisième personne du pluriel. C'est elle qui se trouve dans un processus d'écriture complexe et ouvert, inlassablement reformulé et en dialogue avec son environnement. Elle est l'écrivaine, sous toutes ses facettes, mais toujours en activité intellectuelle.

En plaçant la représentation des femmes intellectuelles au premier plan, *Lluvia* parvient à en faire l'éloge. Si l'on considère le roman comme un tableau composé d'éléments divers tels que la pluie, le jardin ou la bibliothèque, Clarice serait au centre de ce tableau.

Tout d'abord, le nom de la narratrice est un hommage à Clarice Lispector, l'écrivaine brésilienne. Cette attribution d'un nom étranger à la narratrice (nous l'avons analysé du point de vue métafictionnel dans la Partie II.1) est une manière de se situer dans une tradition d'écrivaines qui ont assumé l'acte d'écrire comme un exercice intellectuel à part entière.

La procédure par laquelle la narratrice se déguise sous le nom de Clarice Lispector doit être mise en relation avec les livres précédents de Stefano dans lesquels elle n'avait pas construit de personnage féminin faisant référence à une écrivaine. Par exemple, dans le roman

La noche llama la noche (1985), le personnage principal est un écrivain masculin. Dans son journal (écrit juste avant de *Lluvia*), Victoria de Stefano a déclaré à ce sujet : « ...a mí me cuesta más escribir de mujeres que de hombres ¿Y sabes por qué? Porque tratándose de mujeres las cosas personales me tocan más adentro [...] más hondo » (de Stefano, 2016, p. 17). La difficulté qu'éprouve Victoria de Stefano à construire des personnages féminins est en même temps une réticence à décrire directement leur intimité. Si elle aspirait à constituer une littérature plus personnelle, elle sentait en même temps que cette opération la plaçait dans une position vulnérable : dans ses premiers textes, elle évitait de se transposer dans un personnage féminin.

Le journal intime est le genre qui lui permet de découvrir un moi narratif de plus en plus proche, de l'intérieur. Comme elle a dit dans une interview, l'écriture du journal lui a permis une opération de « mostrarme a mí misma, de abrimme » (Rojas, 2020). Cependant, comme nous l'avons vu, cette présentation d'elle-même dans *Lluvia* n'est pas une proposition autobiographique, à partir de son propre nom, puisque Victoria de Stefano se déguise avec le nom étranger de Clarice. Ainsi, dans cette opération de transposition, un double mouvement est accompli : elle parvient à se distancier de l'autobiographie directe et à la fois elle relie son esthétique au récit de Clarice Lispector. *Lluvia* constitue un cadre métafictionnel complexe et en même temps une reconnaissance des femmes écrivaines.

La narratrice de *Lluvia* dialogue avec la tradition littéraire et philosophique occidentale, mais c'est avec ces écrivaines qu'elle parvient à s'identifier pleinement, constituant ainsi une revendication. La preuve en est la suivante :

Se imagina ser Miss Moore, Miss Dickinson, Miss Barret, Miss Emily Brontë, y un montón de mujeres presentes y pasadas cuidando de sus platos e intentando desmenuzar los versos que aún se resistían a integrarse en el poema. Los únicos entre

los mil posibles, aquellos que sólo adquirirían sentido cuando estuvieran de toda conclusión concluidos (de Stefano, 2006, p. 37).

Une justification de l'exercice intellectuel réalisé par les femmes qui ont réussi à écrire leurs œuvres, malgré tous les obstacles et l'invisibilité de leur époque. Nous constatons qu'elle mentionne Emily Brontë, Emily Dickinson et Elizabeth Barrett Browning, des écrivaines du XIX^e siècle qui ont vécu de près l'exclusion du champ littéraire.

Dans *Lluvia*, ces écrivaines sont mentionnées lorsque Clarice termine de faire de la soupe, précisément après avoir écrit, tout en s'occupant de José, le jardinier. Ainsi, l'action de faire de la soupe devient une métaphore de la construction d'un texte (p. 37). Une histoire est un matériau construit à partir de différents matériaux, de différents langages. L'écriture n'est pas une action isolée de son environnement, mais elle est le produit d'un va-et-vient entre la pratique et la théorie. Elle nous dit alors :

Mientras remueve, se imagina ser lo que siempre ha soñado ser, alguna de esas grandes y rectas y muy dotadas señoras y señoritas, tan humildes, tan altivas, tan rebeldes, tan enigmáticas, tan tristes, tan ardientes, tan nostálgicas, tan estoicas e implacables, que al menos una parte del día, con ese don tan particular para inventarse, fuesen donde fuesen, aún en los rincones más oscuros de la tierra, sus propios mundos creativos, lograban mantener un pie abajo y el otro afianzado arriba, llevando al abajo los métodos audaces y rigurosos del arriba, llevando de un lugar a otro todas aquellas fábulas y aquellas expectativas de que estaban llenas (pp. 37-38).

Cette citation est une revendication de toutes ces écrivaines pionnières. Certaines d'elles ont pu questionner et dépasser les « hostility » de leurs contextes sociaux hétéropatriarcaux (Woolf, 1992) qui considèrent l'écrivaine comme un autre, monstrueux et impossible à nommer (Planté, 2015). Cette citation de *Lluvia* nous fait penser à toutes les sœurs de Shakespeare ou de Balzac qui n'ont pas pu mener à bien leur œuvre, qui n'ont pas pu montrer

leur talent au public, ou qui ont dû se cacher sous un pseudonyme masculin ou n'écrire que pour elles-mêmes dans leurs journaux intimes.

En ce sens, nous pouvons évoquer une écrivaine comme Teresa de la Parra, qui a dû s'exiler du Venezuela et publier à l'étranger pour être considérée comme une écrivaine. Elle a ainsi écrit un roman comme *Ifigenia* (1924), qui traite du conflit d'une vénézuélienne qui doit renoncer à ses aspirations artistiques en raison des pressions exercées par sa famille. Son environnement social la contraint à se marier et à se consacrer exclusivement aux tâches ménagères. Ce roman construit une intertextualité avec la tragédie d'*Iphigénie* de Sophocle dans laquelle la protagoniste est sacrifiée. Dans l'*Iphigénie* de Teresa de la Parra, le sacrifice prend la forme d'un dilemme, celui de ne pas pouvoir disposer d'une chambre à soi. Le destin de la protagoniste est la perte et l'impossibilité de construire une chambre à soi dans une société dominée par des valeurs patriarcales et caudillistes. Nous pouvons dire que dans *Iphigénie*, le chronotope de la chambre est le signe d'une perte.²³ Cependant, dans *Lluvia*, le chronotope de la chambre est re-signifié, il est possible que Clarice vive à plein temps en développant son écriture ou elle se trouve liée à ces « señoras y señoritas » du passé qui ont atteint une fluidité entre le haut et le bas, ainsi qu'une résistance suffisante pour s'approprier un espace même « en los rincones más oscuros de la tierra ».

La remise en question de la vision dualiste passe dans ce roman par la revendication de la figure de l'écrivaine pleinement intellectuelle, mais non enfermée dans sa tour d'ivoire. Contrairement au génie masculin, le prototype que nous présente Victoria de Stefano correspond à une écrivaine ouverte et dialogique, capable de créer des langages pluriels et

²³ Mattalia (2003) dit à propos d'*Iphigénie* : « Como en la tragedia clásica esta Ifigenia moderna renuncia a la aventura heroica — yoica — del deseo, brinda su cuerpo y su nombre al sacrificio; pero lo hace para obtener una ganancia suplementaria que refuta: la identificación a un Otro amante/amado en el cual se disuelve. El sacrificio es recusado desde la violencia de otro discurso con el que se cancela la autobiografía: un discurso de sustracción que anuncia una muerte — la del cuerpo, del yo narrador, de la escritura — pero, también, una revelación: el encuentro con un Otro absoluto, más allá de cualquier mascarada fálica — femenina o masculina »" (pp. 194-195)

hétérogènes et qui se souvient de ses consœurs écrivaines, dans un acte de mémoire et de sororité.

CONCLUSIONS

L'objectif principal de cette recherche a été d'analyser la façon dont le journal de l'écrivaine fonctionne comme un dispositif dialogique dans le roman *Lluvia* de Victoria de Stefano. À partir de cet objectif, nous avons exploré le rôle structurel et symbolique du journal de l'écrivaine dans la construction d'une subjectivité littéraire qui articule le quotidien, l'esthétique et le social. À partir de cette approche, les stratégies métafictionnelles qui émergent du registre quotidien de l'acte d'écriture ont été examinées, ainsi que la manière dont elles soulèvent des questions sur la relation entre la réalité et la fiction. Par une opération métadiscursive, le récit de *Lluvia* s'interroge sur lui-même, en même temps qu'il décrit son processus de gestation. Sous cet aspect, la narratrice révèle un jeu de masques, où l'on comprend qu'*elle est et n'est pas* l'autrice du roman.

La dimension intertextuelle du roman a également été étudiée, en tenant compte à la fois des références explicites (citations, mentions, paraphrases) et de la réflexion métatextuelle sur la littérature elle-même. L'analyse a été étendue à la configuration de l'espace littéraire. Nous avons analysé le chronotope de la chambre, en tant que lieu matériel et symbolique de création et d'appropriation de l'identité, sur la base d'une interrelation entre le haut et le bas, le théorique et le pratique. Enfin, dans une perspective de genre, nous avons exploré la manière dont la figure des femmes intellectuelles est construite et revendiquée dans le contexte sociopolitique vénézuélien.

Notre recherche nous a permis d'examiner la manière dont le genre du journal intime fonctionne comme un axe central dans le roman *Lluvia* de Victoria de Stefano, à travers un processus littéraire étroitement lié à une vision dialogique.

Tout au long de l'analyse, il a été possible de déterminer comment le journal de l'écrivaine, basé sur la documentation du travail d'écriture dans la vie quotidienne, développe une série de stratégies métafictionnelles telles que l'ambiguïté du pacte autobiographique, le dédoublement du récit et l'« aesthetic autobiography ». Nous avons également observé comment le journal de *Lluvia* produit l'ambiguïté du pacte autobiographique, en produisant une réflexion sur l'interrelation entre la réalité et la fiction.

Ce mémoire de recherche nous a permis d'approfondir la manière dont l'autrice s'approprie ses expériences à travers une autobiographie esthétique, où la réalité est utilisée comme un matériau à transposer dans l'écriture. Il a pareillement permis d'étudier la manière dont l'écriture et la pluie sont liées en tant que pratiques quotidiennes, en se basant sur le compte rendu quotidien du journal.

Nous avons pu analyser la qualité dialogique de *Lluvia* à travers l'interaction des personnages et l'incorporation d'histoires dans les histoires. Nous avons pu voir comment la rencontre entre les voix, entre les consciences, c'est-à-dire entre les individus, est approfondie. C'est une polyphonie dialogique qui se forme à partir de la coexistence de diverses expériences, mémoires et subjectivités qui se confrontent. Ensuite, les occurrences d'intertextualité explicite ont été collectées, au moyen de citations, de mentions et de paraphrases, afin d'analyser brièvement les tendances intertextuelles les plus importantes.

La diversité intertextuelle dans *Lluvia* produit un effet de mosaïque ou de collage. Parallèlement, un autre aspect observé est la réflexion qui se produit dans le roman sur l'intertextualité elle-même. Cette réflexion est présentée comme un processus par lequel toutes les productions culturelles sont interpénétrées par de multiples voix et références à d'autres productions culturelles. Dans *Lluvia*, la rencontre entre artistes, entre poètes et

écrivains est explorée, située dans un moment historique et géographique spécifique, mais qui renvoie à la rencontre esthétique de poétiques ou de récits.

Les stratégies métafictionnelles et l'aspect intertextuel sont liés à la construction de l'espace littéraire dans *Lluvia*. En ce sens, nous avons analysé comment le récit s'approprie l'imaginaire romantique de l'artiste en tant que génie (exprimé dans une vision dualiste de l'espace) pour proposer l'écrivaine dialogique qui transite de manière fluide entre le théorique et le pratique, la pensée et l'action, le haut et le bas. Pour compléter l'analyse, nous avons déterminé comment fonctionne le chronotope de la chambre. Ce chronotope est compris comme un espace matériel et immatériel d'intimité, par opposition aux espaces publics hiérarchisés et excluants, que l'écrivaine utilise comme atelier et refuge pour la réappropriation de son identité.

Dans la dernière partie du travail, le roman *Lluvia* a été analysé dans une perspective de genre, dans laquelle une déconstruction de l'imaginaire hégémonique des femmes au Venezuela est développée à travers la revendication des femmes intellectuelles. Il a ainsi été possible d'identifier la manière dont la revendication des femmes intellectuelles est produite ; d'une part, par des références à d'autres femmes écrivains et, d'autre part, par l'appropriation d'un style et la construction du chronotope de la chambre.

Nous avons analysé comment *Lluvia* déconstruit l'image idyllique et traditionnelle de la femme en tant que mère, en se basant sur l'exploration autobiographique de l'accouchement de la narratrice en tant qu'expérience existentielle et corporelle. Cela nous a également permis de décomposer comment l'image de l'écrivaine vénézuélienne est représentée dans le contexte du XXI^e siècle au Venezuela. *Lluvia* fait une critique indirecte de la violence et du radicalisme de la réalité vénézuélienne, où l'écrivaine s'approprie une fois de son espace comme une forme de résistance.

Ce travail, centré sur l'analyse de la poétique de *Lluvia* de Victoria de Stefano, a privilégié une lecture attentive de ses stratégies métafictionnelles, intertextuelles et esthétiques. Nous avons établi des liens spécifiques avec des auteures tels que Clarice Lispector et des écrivains tels que Sergio Chejfec. Cependant, plusieurs aspects intertextuels ont été laissés de côté dans le cadre de cette étude, dont l'exploration future pourrait considérablement enrichir la compréhension de l'œuvre. Bien que nous ayons exploré les grandes lignes des références intertextuelles, l'ensemble des références intertextuelles explicites (annexe) incluses dans le roman n'a pas été abordé de manière exhaustive.

La relation spécifique entre *Lluvia* et *La pasión según G.H.* de Lispector n'a pas non plus été examinée en profondeur, un lien qui présente une complexité dense et fertile pour des recherches ultérieures. De même, aucune étude comparative n'a été réalisée pour situer et étudier *Lluvia* par rapport aux romans d'autres écrivaines tels qu'Annie Ernaux ou Cristina Rivera Garza.

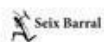
Pour des raisons de temps et de délimitation de l'objet d'étude, nous n'avons pas pu analyser d'autres textes autobiographiques de Victoria de Stefano, ni *Diario 1988-1989* ni *Su vida* (2010), qui pourraient fournir des indices décisifs sur sa poétique. Nous n'avons pas utilisé une perspective intersectionnelle, qui serait particulièrement pertinente pour étudier certaines rencontres dans le roman, comme celles entre Clarice et le jardinier ou les *clochards*, où s'articulent des tensions entre genre et classe. Ces limites ouvrent des possibilités concrètes pour de futures recherches afin de poursuivre le dialogue entre l'écriture intime, l'autobiographie et les dynamiques sociales inscrites dans l'œuvre de Victoria de Stefano.

Les lignes d'analyse développées dans ce travail peuvent servir de point de départ à de futures recherches sur l'œuvre de Victoria de Stefano et sur l'étude du journal intime en tant

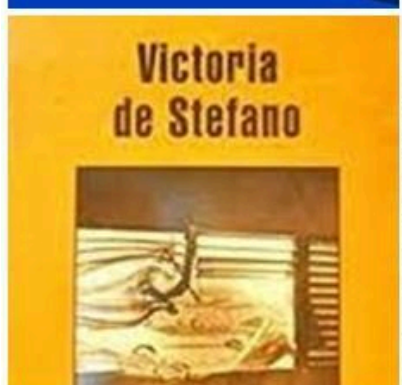
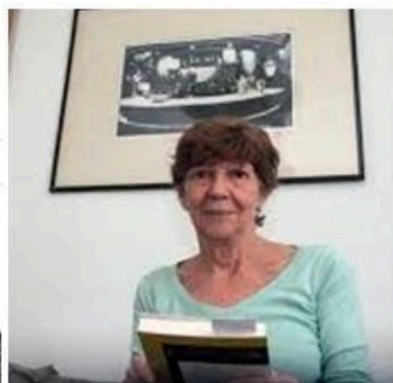
que forme littéraire. Une première perspective consiste à aborder les autres romans de l'autrice à travers le prisme du journal intime, du dialogue et de l'intertextualité. De même, réaliser une étude des références intertextuelles en tenant compte des autres romans de l'autrice.

Dans une approche comparative, il serait fructueux d'analyser Victoria de Stefano aux côtés d'autres écrivaines vénézuéliennes contemporaines telles que Carolina Lozada, Liliana Lara, Ana Teresa Torres ou Karina Ber. Il serait intéressant de mettre en dialogue leurs manières respectives de représenter la subjectivité, le corps et l'intimité.

Enfin, à partir de ce travail, nous avons observé l'existence de beaucoup de journaux intimes de femmes qui ne sont pas encore publiés en Amérique latine. Ce qui indique une lacune importante dans la recherche littéraire régionale qui mérite d'être abordée de toute urgence dans une perspective de genre et d'archivage. Cependant, d'après les recherches que j'ai effectuées, la première difficulté de ce type d'étude est la nécessité de créer des archives d'écrits intimes — qui existent déjà en France, comme La APA — à partir desquelles le corpus existant peut être élargi. Il en va de même pour l'écriture diaristique de Victoria de Stefano, dont il est très probable que des cahiers ou des continuations de son journal intime autour des années 88-89 restent inédits, mais dont nous connaissons très peu. C'est un domaine qui pourrait donner lieu à des études très intéressantes, comme celle de Philippe Lejeune intitulée « *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille* », mais dans un contexte latino-américain.



Victoria de Stefano
Vamos, venimos



RÉFÉRENCES

- Alarcón, J. I. (2022). La autoficción especular como juego ficcional en *Lluvia* de Victoria de Stefano : Un juego de espejos. *Cuadernos del CILHA*, 23(1), 90-112.
<https://doi.org/10.48162/rev.34.041>
- Alba, A. (2019). Estrategias metaficcionales y el oficio del escritor en la novela *Lluvia* (2002) de Victoria de Stefano. *Revista Cifra Nueva*, 39, 63-72.
- Álvarez, L. A. (2022). Historias de la marcha a pie : La estética del tedio en la narrativa de Victoria de Stefano. *Letras*, 62 (100), 355-370.
- Álvarez, M. A. (1990). *Cuerpo Ca(z)a*. Fundarte.
- Araujo, O. (2018). *Narrativa venezolana contemporánea : Ensayo*. Monte Ávila Editores.
- Arfuch, L. (2022). *Memoria y autobiografía : Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Baby-Collin, V. (2000). Les barrios de Caracas ou le paradoxe de la métropole. *Cahiers des Amériques latines*, 35. <https://doi.org/10.4000/cal.6540>
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Seuil
- Bakhtine, M. (2001). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard
- Barthes, R. (2009). THÉORIE DU TEXTE. In *Encyclopædia Universalis*. Encyclopædia Universalis. Consulté le 20 avril 2025, à l'adresse.
<https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedia/theorie-du-texte/>
- Baudelaire, C. (1966). *Les Fleurs du mal*. Garnier Frères.
- Bellolio, D. A. (s. d.). El diario como novela : Intervenciones de la intimidad en “Cinco” de Sergio Chejfec. *Celarg.Org*. Consulté le 29 avril 2025, à l'adresse.
https://www.academia.edu/122348968/El_diario_como_novela_intervenciones_de_la_intimidad_en_Cinco_de_Sergio_Chejfec

- Blanco Calderon, R. (2020, juin 20). *Aprender a caminar de nuevo*. Prodavinci. Consulté le 30 novembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/aprender-a-caminar-de-nuevo/>
- Boersner, J. (2003). Modernidad y escritura femenina en Venezuela. *LASA XXIV International Congress of the Latin American Studies Association*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, N°. 16. https://www.academia.edu/3395899/Modernidad_y_escritura_femenina_en_Venezuela
- Bonnefoy, Y. (2007). *Goya : Les peintures noires*. W. Blake & Co.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, 3-46 <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>
- Braud, M. (2006). *La forme des jours pour une poétique du journal personnel*. Éditions du Seuil.
- Burelli, G. (2009, novembre 18). *Literatura y vida de Victoria De Stefano*. Prodavinci. Consulté le 29 avril 2025, à l'adresse <https://historico.prodavinci.com/2009/11/18/artes/testimonios-inmigrantes/literatura-y-vida-de-victoria-de-stefano/>
- Beauvoir, S. de. (2010). *Le deuxième sexe I Les faits et les mythes*. Gallimard.
- Canal USB (Réalisateur). (2012, octobre 3). *Conversatorio con la escritora Victoria de Stefano*. [Enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=tNLVgMtT6Wk>
- Cantó, P. L. (2011). K.: Una lectura sintomal de los Diarios de Franz Kafka. In *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, 57-70. Institución «Fernando el Católico» y Universidad de Zaragoza.
- Catalá, J. M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 2, <https://doi.org/10.6035/26>

- Ciccio, A. M. D. V. (2019, September). Los lugares de Ana Frank. In *Actas Congreso Internacional de Geografía*. 4-7, 65-73.
- Certeau, M. de. (1990). *L'invention du quotidien*. Gallimard.
- Chejfec, S. (2008). *Mis dos mundos*. Alfaguara.
- Chejfec, S. (2016). *Teoría del Ascensor*. Barcelona: Jekyll & Jill.
- Chejfec, S. (2018, janvier 26). Victoria de Stefano : “Una presencia que deja una obra en espera”. *Latin American Literature Today*. Consulté le 10 novembre 2024, à l’adresse <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/01/victoria-de-stefano-presence-leave-s-work-waiting-sergio-chejfec/>
- Chejfec, S. (2022, janvier 22). Chejfec sobre Cantón : « No hablen de mí ». *Eterna cadencia*. Consulté le 20 novembre 2024, à l’adresse <https://eternacadencia.com.ar/nota/chejfec-sobre-canton-quot-no-hablen-de-mi-quot-/3956>
- Clarac de B., J. (2017). *Dioses en exilio, Representaciones y prácticas simbólicas en la Cordillera de Mérida*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Corrales, J (2017). ¿Cómo explicar la crisis económica en Venezuela? *Tribuna. Revista de Asuntos Públicos*, 14, 30-34.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram.
- Contreras Ríos, I. (2017). *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* [UCLA]. <https://escholarship.org/uc/item/3np6s59f>
- Coquil, B. (2017). *Etrangeté et étrangèreté dans l'oeuvre de Sergio Chejfec* [Phdthesis, Université Paris-Est]. <https://theses.hal.science/tel-02409745>
- Courau, T. (2019). *Luisa Valenzuela. Négociations féministes en littérature*. Editions Mare & Martin.
- Planté, C. (2015). *La petite soeur de Balzac essai sur la femme auteur*. Presses universitaires

de Lyon.

Cuecuecha Mendoza, M. (2022). El amor romántico y la violencia de género en El invencible verano de Liliana, de Cristina Rivera Garza. In *Miradas diversas : La violencia de género desde las humanidades*. Silla vacía Editorial.

de Stefano, V. (2004). *Pedir demasiado*. Fundación Bigott.

de Stefano, V. (2006). *Poesía y modernidad, Baudelaire*. Equinoccio.

de Stefano, V. (2005). *Historias de la marcha pie*. El otro, el mismo.

de Stefano, V. (2006). *El desolvido* (2^e éd.). Mondadori.

de Stefano, V. (2010). *El lugar del escritor*. (2^e éd.). Otero Ediciones.

de Stefano, V. (2016). *Diarios 1988-1989 : La insubordinación de los márgenes*. El Estilete.

de Stefano, V. (2017). *Cabo de vida* (2^e éd.). El estilete.

de Stefano, V. (2020). *Paleografía*. Alfaguara.

de Stefano, V. (2021, août 24). « La pasión según G.H. » . *Latin American Literature Today*.

Consulté le 20 novembre 2024, à l'adresse
<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2021/08/passion-according-gh-victoria-de-stefano/>

de Stefano, V. (2022). *Vamos, venimos* (2^e éd.). Universidad Católica Andrés Bello.

Didier, B. (1991). *Le journal intime*. Presses Universitaires de France.

Díaz, A. (2024). Entre las dificultades y la tecnología : Un acercamiento al sistema literario venezolano actual. *Contexto : revista anual de estudios literarios*, (30), 14-31.

Dubois Boucheraud, S. (2012). De l' auto-bio-graphique à l'auto-publication : Les écritures de «moi» d' Anaïs Nin. In C. Meynard & H. Jacquilot (Eds.), *Les journaux d'écrivains : Enjeux génériques et éditoriaux*. 333-345. Peter Lang.

Fare Cinema Venezuela (Réalisateur). (2022, avril 16). *Victoria De Stefano* [Enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=cc0n5H0PPXA>

- Femenías, M. L. (2014). Penser et montrer la violence : Catégories et modalités. *Caravelle*, 102, 21-36.
- Finol, J. E. (1998). Semiótica del cuerpo: El mito de la belleza contemporánea. In *Opción*, 28, 101-124. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/6207>
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Gallimard.
- Fundación para la Cultura Urbana (Réalisateur). (2023, mai 1). « *Tres rosas amarillas para Victoria de Stefano* », con el escritor Ednodio Quintero [Enregistrement vidéo]. Consulté le 05 octobre 2024, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=KAYWIWoOfpU>
- Gallego Cuiñas, A. M., Estrade, C., & Idmhand, F. (Éds.). (2016). *Diarios latinoamericanos. Teorías del género*. Peter Lang.
- Gancedo, D. M. (2014). La Imagen del yo en la novela-diario femenina del Siglo XXI : Todos se van, de Wendy Guerra. *Mitologías hoy*, 10, 145-159.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2003). *Fiction ou diction*. Éditions du Seuil.
- Gerendas, J. (2007). Una marcha a pie y sus historias : La novela de Victoria de Stefano. *Akadosmos*, 9 (1). http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/670
- Girard, A. (1965). Le journal intime, un nouveau genre littéraire. *Cahiers de l'AIEF*, 17(1), 99-109. <https://doi.org/10.3406/caief.1965.2280>
- Girard, A. (1986). *Le journal intime* (2^e éd.). Presses universitaires de France.
- Goncourt, E. de, & Goncourt, J. de. (1891). *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier. <http://archive.org/details/journaldesgonco01gonc>
- Gotera, J. (2013). Victoria De Stefano Y Los Límites De La Subversión. *INTI*, 77/78, 85-92.

- Gutiérrez Plaza, A. (2018, février 1). Extractos de un conversatorio con Victoria de Stefano. *LALT*. Consulté le 05 octobre 2024, à l'adresse <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/01/extracts-conversation-victoria-de-stefano/>.
- Hurtado, S. (2021). Matrisocialidad y la problemática estructural de la familia venezolana. In *Antropologías hechas en Venezuela*, 449, 147-167.
- Hurtado, S. (2018). Obsesión por la belleza femenina en Venezuela. *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*, 2, 191-208. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/27616>
- Huff, C. (1989). « That Profoundly Female, and Feminist Genre » : The Diary as Feminist Practice. *Women's Studies Quarterly*, 17(3/4), 6-14.
- Izaguirre, R. (2020, juin 19). Victoria me acerca a un rostro. *Prodavinci*. Consulté le 05 octobre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/victoria-me-acerca-a-un-rostro/>
- Kristeva, J. (1970). Une poétique ruinée. In *La poétique de Dostoïevski*. Editions du Seuil.
- Lacoue-Labarthe, I. (2011). Lettres et journaux de femmes: Entre écriture contrainte et affirmation de soi. *Tumultes*, 36(1), 113-132. <https://doi.org/10.3917/tumu.036.0113>
- Leblanc, J. (2012). Portraits écrits et portraits -images dans les Carnets inédits de Marie-Claire Blais. In C. Meynard & H. Jacquilot (Eds.), *Les journaux d'écrivains : Enjeux génériques et éditoriaux*, 125-145. Peter Lang.
- Le Dœuff, M. (1998). *Le sexe du savoir*. Paris : Aubier.
- Lehl, D. (1984). Note sur la relation poétique chez Rilke et Valéry. *Litteratures*, 9(1), 233-245.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Editions de Seuil.
- Lejeune, P. (1992). Auto-genèse. L'étude génétique des textes autobiographiques. In *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, 1, 73-87. <https://doi.org/10.3406/item.1992.872>

- Lejeune, P & Bogaert, C. (2006). *Le journal intime: Histoire et anthologie*. Les éditions textuels.
- Leleu, M. (1952). *Les journaux intimes*. Presses Universitaires de France
- León González, L. (2024). Líneas, luces y sombras en « Historias de la marcha a pie » (1997) y « Paleografías » (2010), de Victoria De Stefano. *Contexto: revista anual de estudios literarios*, 30, 48-59.
- López, M. (2020). Los usos del pasado y el campo cultural venezolano. Cinco novelas (2016-2020). *Akademios*, 22 (1 / 2), 129-154.
http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/22535
- López Ortega, A. (2017). La fugitiva de Rímini : Siete peldaños para llegar a Victoria. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 810, 4-11.
- López Ortega, A. (2020, juin 21). *La niña Victoria*. Prodavinci. Consulté le 15 septembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/la-nina-victoria/>
- Lozada, C. (2020, juin 20). *Victoria de Stefano : Claro-que-sí*. Prodavinci. Consulté le 15 septembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/victoria-de-stefano-claro-que-si/>
- Lozada, C. (2023, avril 5). Victoria de Stefano al dictado del pensamiento. *Letras Libres*. Consulté le 15 septembre 2024, à l'adresse <https://letraslibres.com/literatura/carolina-lozada-victoria-de-stefano-dictado-pensamiento/>
- Marcano, O. (2020, juin 20). *Mi novela favorita de Victoria de Stefano*. Prodavinci. Consulté le 15 septembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/mi-novela-favorita-de-victoria-de-stefano/>
- Mattalia, S. (2003). *Máscaras suele vestir : Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Medeiros-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana : Una*

relectura crítica : Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Marta Lynch, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Mercedes Valdivieso, Ángeles Mastretta, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela. Editorial Cuarto Propio.

Médicos Sin Fronteras (2021, septembre 11), ¿Cómo se vive la maternidad en Venezuela, donde el hospital es lejano y hay poco transporte?. *El Financiero*. Consulté le 15 mars 2025, à l'adresse <https://www.elfinanciero.com.mx/mundo/2021/09/11/como-se-vive-la-maternidad-en-venezuela-donde-el-hospital-es-lejano-y-hay-poco-transporte/>

Meynard, C., & de Jacquilot, H. (2012). *Les journaux d'écrivains : Enjeux génériques et éditoriaux* (Vol. 19). Peter Lang.

Miele de Guerra, M. (2019). La memoria como sustento y andamiaje de lo que somos : ¿Dónde está Monse ? (2006) de Gulia Zunino y en *Historias de la marcha a pie* (2005) de Victoria de Stefano. In *La mirada femenina desde la diversidad cultural. Relatos literarios desde 1960 hasta el presente*, 527-545.

Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Cátedra.

Moreno Villamediana, L. (2017). Los lugares superpuestos de Victoria de Stefano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 810, Article 810.

Moreno Villamediana, L. (2020, juin 21). La utopía literaria de Victoria de Stefano. *Prodavinci*. Consulté le 20 octobre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/la-utopia-literaria-de-victoria-de-stefano/>

Muñoz, F. (2018). *Migración desde Venezuela a Colombia*. Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento.

Nalbantian, S. (1994). *Aesthetic autobiography : From life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. Macmillan.

Ortega, J. (1997). Victoria de Stefano y la palabra biográfica. In *El principio radical de lo nuevo : Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, 173-190. Fondo de

cultura económica.

Pacheco, B. (2004). De diosas, musas, vírgenes, hadas, brujas, suegras, prostitutas, madrastras, madres y escritoras. *Voz y Escritura*, 14, 191-207.

Pacheco, C. (2001). *La patria y el parricidio : Estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana*. Ediciones el otro, el mismo.

Palacios, M. (2024, septembre 29). Los complejos virginales en el mito de Teresa de la Parra – literatura venezolana. *El diente Roto*. Consulté le 15 mars 2025, à l'adresse <https://eldienteroto.org/wp49/complejos-virginales-teresa-parra/>

Pantel, A. (2018). Blog y legitimación cultural en la narrativa española. *Revista Letral*, 20. <https://doi.org/10.30827/RL>

Pantin, Y., & Torres, A. T. (2003). El hilo de la voz. In *Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Fundación Polar.

Pardo Porto, C. (2021). Experiencia del cuerpo presente : La voz de mujer-que-escribe en la poesía de María Auxiliadora Álvarez. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 17(1), 31-46.

Paredes, A. (2019). Estrategias metaficcionales y el oficio del escritor en la novela Lluvia (2002) de Victoria de Stefano. *Revista Cifra Nueva*, 39, 63-72.

Paz, O. (1987). *Los hijos del limo del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.

Portillo, G. de los A. (2024, mai 15). Maternidad romantizada, roles de género y desigualdad: La compleja realidad de las mujeres venezolanas. *Radio Fe y Alegría Noticias*. Consulté le 29 avril 2025, à l'adresse <https://www.radiofeyalegrianoticias.com/maternidad-romantizada-roles-de-genero-y-desigualdad-la-compleja-realidad-de-las-mujeres-venezolanas/>

Prieto, H. (2020a, juin 20). *Victoria de Stefano : “A veces siento que llegó la noche”*. Prodivinci. Consulté le 10 septembre 2024, à l'adresse

<https://prodavinci.com/victoria-de-stefano-a-veces-siento-que-llego-la-noche/>

Prieto, H. (2020b, juin 21). Simplemente, Victoria. *Prodavinci*. Consulté le 26 septembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/simplemente-victoria/>

Quintero, E. (2006). Victoria después de la lluvia. In *Lluvia*, 7-20. Candaya.

Quiroz, L. (2020). “Madre solo hay una” : La invención de los modelos de la buena / mala madre en el Perú de los siglos XIX y XX. *Investigaciones Feministas*, 11(1), 57-66.
<https://doi.org/10.5209/infe.63989>

Reid, M. (2021). *Femmes et littérature. Une histoire culturelle (Tome 2). XIXe -XXIe siècle. Francophonies : Une histoire culturelle, II*. Cairn.

Rivas, L. M. (1999). La mirada femenina de la historia en la narrativa venezolana contemporánea. *Voz y Escritura*, ? 8-9.

Rivera, N. (2017). Después de la tormenta : Historias de la marcha a pie. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 810, 20-24.

Roger, J. (2005). Hybridité et genres littéraires : Ébauche de typologie. In M. Ezquerro (Éd.), *L'hybride / Lo híbrido CULTURES ET LITTÉRATURES HISPANO-AMÉRICAINES*, 13-22. Editions Indigo & Côté-femmes.

Rojas D., J (2021). La hiperinflación develada. Un análisis realista de las variables causantes de la inflación en Venezuela. Trabajos no publicados.
<http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/20983/3/LA%20HIPERINFLACIÓN%20DEVELADA.pdf>

Rojas, I. (2020, juin 20). *Victoria de Stefano : “A veces siento que llegó la noche”*. Prodavinci. Consulté le 26 septembre 2024, à l'adresse <https://prodavinci.com/victoria-de-stefano-a-veces-siento-que-llego-la-noche/>

Rojo, V. (2016). Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), Article 40.

- Rosa, M. L. (2008). La cuestión del género. In Oliveiras, E (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, 153-173. Emecé.
- Rodriguez Ingeniero (Réalisateur). (2022). *Memoria Literaria : Victoria De Stefano*. [Enregistrement vidéo]. Consulté le 15 septembre 2024, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=M6y4EwizlNg>
- Rotker, S. (2019). Ciudades escritas por la violencia. *Cuadernos de Literatura*, 23(45), 192-211.
- Samoyault, T. (2001). L'intertextualité : Mémoire de la littérature. In *L'intertextualité mémoire de la littérature*.
- Sanoja, J. (2006). Prólogo. In *El desolvido*. Mondadori.
- Santos, E. (2006). [Rev. of *Review of Lluvia*, par V. de Stefano]. *Guaragua*, 10(23), 179-182.
- Sarlo, B. (2012). Chejfec por Sarlo. *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura*, Pittsburgh: PUP, 31-43.
- Simonet-Tenant, F. (2004). *Le journal intime : Genre littéraire et écriture ordinaire*. Téraèdre.
- Soriano, M. (2020). Territoires disloqués : De la nomophatique, des réorientations et des savoirs situés. In *Se réorienter dans la pensée*, p. 97-108. Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.3917/pur.jeann.2020.01.0097>
- Suárez, M. L. (2007). La capacidad de olvido : Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana en los años sesenta. *Revista Núcleo*, 24, 121-192.
- Tabarovsky, D. (2011). *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo.
- Todorov, T. (1981). Mikhaïl Bakhtine. Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine : Le principe dialogique*. In *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Cercle de Bakhtine.
- Todorov, T. (2006). *Les aventuriers de l'absolu*. Robert Laffont.
- Torres, A. T. (2015, mars 31). La genealogía femenina de la literatura venezolana. Una historia incompleta. *Ana Teresa Torres*. Consulté le 22 octobre 2024, à l'adresse

<https://www.anateresatorres.com/2015/03/la-genealogia-femenina-de-la-literatura-venezolana-una-historia-incompleta/>

Torres, H. (s. d.). *Victoria De Stefano : En literatura « las significaciones están siempre por descubrirse »* [Entretien]. Consulté le 25 octobre 2024, à l'adresse <https://www.candaya.com/antigua/victoriaficcionebreve.pdf>

Tylkowski, I. (2011). La conception du « dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]). *Cahiers de praxématique*, 57. <https://doi.org/10.4000/praxematique.1755>

Un Minuto Con Las Artes. (s. d.). *Entrevista con Victoria de Stefano, escritora venezolana* (No. 08/06/2020) [Émission]. Consulté 16 octobre 2024, à l'adresse <https://podcasters.spotify.com/pod/show/unminutoconlasartes/episodes/Entrevista-con-Victoria-de-Stefano--escritora-venezolana-egfd1u>

Unión Radio Cultural (Réalisateur). (2023, mars 13). *Alfabeto del Mundo : Homenaje a Victoria de Stefano* [Enregistrement vidéo]. Consulté 16 octobre 2024, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=UZ_eeHc88pQ

Urrutia, Y. (2013). El amor en las « historias de la marcha a pie », de Victoria de Stefano. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 18(41), 79-90.

Villamediana, L. M. (2017). Los lugares superpuestos de Victoria de Stefano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 810, 12-19.

Villamizar, J. (2021). *La redención histórica : El pensamiento artístico en el uso narrativo del cuerpo en Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas) de Victoria de Stefano* [Tesis de licenciatura, Universidad de Los Andes]. http://bdigital2.ula.ve:8080/xmlui/bitstream/handle/654321/6866/VILLAMIZAR_JO_RGE%20ISAAC.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Vera, J (2018). ¿Cómo explicar la catástrofe económica venezolana? Nueva Sociedad. 274, 83-96. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/5.TC_Vera_274.pdf
- Woolf, V. (2008). A room of one's own. In *A room of one's own and Three guineas*. Oxford university press.
- Yanez, A. (2022). Paleografías, una arqueología de la memoria. *Humanística. Revista de Estudios Críticos y Literarios*, 1-18. <https://doi.org/10.46530/hrecl.vi.61>
- Zambrano, G. (1999). Narrar desde la memoria. La historia posible (Laura Antillano, Ana Teresa Torres y Milagros Mata Gil). In Forgues, R (Ed.), *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina: pensar y escribir, obrar y reaccionar*, 199-207. Universidad de Murcia.
- In Oliveiras, E (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, 153-173. Emecé.
- Zambrano Ortiz, A. (2022). ¿Amor de madre?: La maternidad como estrategia de biopoder en Venezuela. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, 10 (19), 88-111. <https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/582>
- Zweig, S. (2024). *Le combat avec le démon*. Kleist, Hölderlin, Nietzsche. La république des lettres.

ANNEXES

Annexe 1. Références intertextuelles explicites repérées.

Partie du roman	Date de l'entrée	Expression artistique	Pays	Genre	Siècle	Auteur.e
1	-	Peinture	Angleterre	Peinture	XVIII-XIX	Joseph Mallord William Turner
1	-	Littérature	Rome	Poésie	I a.C.	Virgilio: Eneida
1	-	Littérature	Grèce	Biographie	I-II	Plutarco: Vidas paralelas
1	-	Littérature	Rome	Poésie	I a.C.	Virgilio: Géorgicas
1	-	Littérature	Angleterre	Individu	XIX	Elizabeth Barrett Browning
1	-	Littérature	Angleterre	Individu	XIX	Georgiana Marion Craik: Miss moore
1	-	Littérature	États-Unis	Individu	XIX	Emily Dickinson
1	-	Littérature	Angleterre	Individu	XIX	Charlotte Brontë
1	-	Peinture	?	Peinture	N/A	Pintores de paisajes
1	-	Littérature	Pologne	Journal intime	XX	Gombrowicz: Journal intimes
1	-	Littérature	Angleterre	Roman	XX	Lewis Carroll: Alicia en el país de las maravillas
1	-	Littérature	Rusie	Théâtre	XX	Chejov: La gaviota
1	-	Littérature	États-Unis	Individu	XX	Faulkner
1	-	Littérature	Rusie	Roman	XX	Dostoievski: Mémoires de la casa de los muertos
1	-	Littérature	Rusie	Journal intime	XX	Tolstoi: Journal intimes
1	-	Littérature	France	Individu	XIX	Baudelaire
1	-	Littérature	Angleterre	Poésie	XVIII-XIX	Byron
1	-	Littérature	Espagne	Poésie	XV	San Juan de la Cruz
1	-	Littérature	Espagne	Individu	XVI-XVII	Cervantes
1	-	Littérature	Espagne	Individu	XVI	Santa Teresa de Jesus
1	-	Littérature	France	Roman	XVIII-XIX	Sade: Los ciento veinte días de Sodoma
1	-	Littérature	Allemagne	Individu	XIX-XX	Rilke
1	-	Littérature	France	Individu	XIX	Rimbaud
1	-	Littérature	France	Individu	XIX	Verlaine
1	-	Littérature	Angleterre	Individu	XVI-XVII	Ben Jonson
1	-	Littérature	France	Poésie	XIX	Paul Verlain: Il pleure dans mon cœur
1	-	Littérature	France	Poésie	XX	Apollinaire: La nuit d'avril 1915
1	-	Littérature	Grèce	Philosophie	V a.C.	Socrates
1	-	Littérature	France	Journal intime	XX	Gide: Journal intimes
1	-	Musique	Pologne	Musique classique	XX	Chopin: El Nocturno en do menor
1	-	Littérature	Italie	Poésie	XVIII-XIX	Giacomo Leopardi: XXVIII A se stesso
2	29/05	Littérature	Brésil	Roman	XX	Clarice Lispector: La pasión según G.H.
2	29/05	Littérature	République tchèque	Aphorisme	XX	Kafka - Aforismos

2	29/05	Peinture	France	Peinture	XIX	Jean-Baptiste Camille Corot
2	2/06	Littérature	États-Unis	Interview	XX	Faulkner: Comentario sobre Mientras yo agonizo
2	2/06	Littérature	?	Religion	Antigüedad	Biblia
2	3/06	Littérature	Angleterre	Biographie	XVIII-XIX	Coleridge: Biografía literaria (mención a Wordsworth)
2	3/06	Littérature	Angleterre	Poésie	XVIII-XIX	Wordsworth
2	4/06	Littérature	Venezuela	Hybride	XX	Orlando Araujo: Crónicas de caña y muerte
2	6/06	Littérature	Allemagne	Philosophie	XVIII-XIX	Schopenhauer
2	13/06	Littérature	Allemagne	Épistolaire	XX	Walter Benjamin: Cartas
2	15/06	Littérature	France	Essai	XX	George Bataille: La experiencia interior
2	15/06	Littérature	Allemagne	Aphorisme	XX	Kafka: Consideraciones
2	15/06	Littérature	Roumanie	Journal intime	XX	Mircea Eliade: Journal intimes
2	18/06	Littérature	Allemagne	Conte	XX	Johann Pater Hebel: El cofrecillo del tesoro del amigo renano
2	19/06	Littérature	Allemagne	Conte	XX	Kafka: La condena
2	19/06	Musique	Autriche	Musique classique	XX	Webern: Seis bagatelas op. 9
2	19/06	Littérature	Allemagne	Philosophie	XVIII-XIX	Schopenhauer
2	19/06	Littérature	Suisse	Journal intime	XX	Paul Klee: Journal intime III
2	21/06	Littérature	France	Roman	XX	Daumal: La montaña análoga
2	25/06	Musique	Autriche	Musique classique	XVIII	Mozart
2	25/06	Littérature	Nicaragua	Individu	XIX-XX	Dario y Unamuno
2	25/06	Littérature	Espagne	Journal intime	XIX-XX	Goethe Parafraseo de El viaje a Italia
2	25/06	Littérature	Grèce		V a.C.	Pericles
2	27/06	Sculpture	Allemagne	Sculpture	XVIII-XIX	Sculptures del Partenón
2	27/06	Littérature	?	Conversation	N/A	Conversaciones con un amigo
2	27/06	Littérature	Angleterre	Poésie	XVIII-XIX	Byron: La maldición de Minerva
2	27/06	Littérature	France	Roman	XIX	Chateaubriand
2	27/06	Littérature	Grèce	Poésie	XX	Cavafis
2	28/06	Littérature	Allemagne	Hybride	XVIII-XIX	Novalis: La enciclopedia
2	28/06	Littérature	Allemagne	Poésie	XVIII-XIX	Novalis: Himnos de La Noche
2	28/06	Littérature	France	Roman	XX	Proust: El tiempo recobrado
2	30/06	Littérature	Grèce	Philosophie	IV a.C.	Platón: Fedro
2	30/06	Littérature	Grèce	Philosophie	IV a.C.	Aristóteles
2	30/06	Littérature	France	Théâtre	XIX-XX	Alfred Jarry
2	2/07	Littérature	France	Poésie	XIX	Mallarmé
2	2/07	Littérature	Allemagne	Philosophie	XX	Heidegger
2	2/07	Littérature	France	Philosophie	XX	Sartre
2	4/07	Littérature	France	Journal intime	XX	Jean Masec: Impresiones y observaciones de un viaje a Tenerife
2	4/07	Littérature	République tchèque	Journal intime	XX	Kafka: Journal intimes
2	4/07	Littérature	Autriche	Journal intime	XX	Musil: Journal intimes
2	4/07	Littérature	Argentine	Essai	XIX	José Manuel Estrada
2	6/07	Littérature	Allemagne	Philosophie	XX	Albert Einstein

2	6/07	Littérature	Allemagne	Essai	XX	Sebald: Los anillos de Saturno
2	8/07	Littérature	Israël	Religion	Antigüedad	Biblia: Levítico
2	8/07	Littérature	Autriche	Opéra	XVIII	La flauta mágica
2	8/07	Littérature	Irlande	Poésie	XX	Samuel Beckett
2	8/07	Littérature	Allemagne	Poésie	XIX-XX	Rilke: El testamento
2	10/07	Littérature	Allemagne	Individu	XIX-XX	Rilke
2	10/07	Littérature	Roumanie	Journal intime	XX	Mircea Eliade: Journal intimes
2	10/07	Littérature	Angleterre	Théâtre	XVII	Shakespeare: Hamlet
2	13/07	Littérature	Rusie	Mémoires	XX	Pasternak: Salvoconducto
2	14/07	Littérature	Angleterre	Théâtre	XVII	Shakespeare: EL Rey Lear
2	14/07	Littérature	Angleterre	Théâtre	XVII	Shakespeare: Ricardo III
2	14/07	Littérature	France	Poésie	XIX	Rimbaud: “yo es otro”
2	14/07	Peinture	Espagne	Peinture	XVIII-XIX	Goya: La nevada
2	14/07	Musique	Angleterre	Musique	XX	Beatles
2	17/07	Littérature	France	Roman	XIX	Jules Vernes: Miguel Stogoff
2	17/07	Peinture	Espagne	Peinture	XVIII-XIX	Goya
2	17/07	Peinture	Espagne	Peinture	XVII	Velázquez
2	17/07	Peinture	Italie	Peinture	XVI	Tiziano
2	17/07	Peinture	Pays-Bas	Peinture	XV-XVI	Bosco
2	17/07	Musique	Angleterre	Musique	XX	Beatles: Obladi Oblada
2	18/07	Littérature	France	Essai	XX	George Bataille: Diccionario-crítico
2	18/07	Littérature	Argentine	Roman	XX-XXI	Sergio Chejfec: Boca de lobo
2	19/07	Littérature	Angleterre	Biographie	XX	Biografía de Proust
2	19/07	Littérature	États-Unis	Roman	XIX	Las aventuras de Huckleberry Finn (Mark Twain)
2	21/07	Littérature	Allemagne	Philosophie	XVIII	Kant: Parafraseo
2	24/07	Littérature	République tchèque	Conte	XX	Kafka: El cazador Gracchus
2	24/07	Littérature	États-Unis	Roman	XX	Faulkner: Las palmeras salvajes
2	24/07	Littérature	États-Unis	Roman	XIX	Las aventuras de Huckleberry Finn
2	24/07	Littérature	Pologne	Poésie	XX	Czeslaw Milosz: N/A
2	27/07	Littérature	Hongría	Philosophie	XX	Lukács
2	27/07	Littérature	Portugal	Poésie	XX	Pessoa: Oda marítima
2	27/07	Littérature	France	Journal intime	XIX-XX	Jules Renard: Journal intimes
2	27/07	Littérature	Pologne	Poésie	XX	Milosz: El poder cambia de mano
2	27/07	Littérature	Autriche	Roman	XX	Thomas Bernhard: Sí
2	2/08	Littérature	Italie	Journal intime	XX	Pavese: El oficio de vivir
2	4/08	Littérature	France	Journal intime	XIX	Goncourt: Journal intimes
2	4/08	Littérature	France	Roman	XIX	Flaubert: Las tentaciones de San Antonio
2	7/08	Littérature	Chine	Philosophie	V a.C.	Mo-tzu
2	9/08	Littérature	Espagne	Poésie	XVI	Fray Luis de León: Oda a la vida retirada
2	9/08	Littérature	France	Peinture	XVII	Poussin: Los pastores de la Arcadia
2	9/08	Littérature	Italie	Journal intime	XX	Pavese: El oficio de vivir

2	9/08	Littérature	France	Roman	XX	Proust
2	9/08	Littérature	Allemagne	Philosophie	XX	Benjamin
2	12/08	Musique	États-Unis	Musique	XX-XXI	Lou Reed
2	12/08	Littérature	Venezuela	?	XX	Salvador Garmendia
2	14/08	Littérature	République tchèque	Journal intime	XX	Kafka: Journal intimes de viaje
2	14/08	Littérature	Allemagne	Philosophie	XVIII	Kant: La paz perpetua
2	14/08	Littérature	Allemagne	Hybride	XVIII-XIX	Novalis: Enciclopedia
2	16/08	Littérature	France	Journal intime	XX	Sartre: Cuadernos de guerra
2	16/08	Littérature	Pérou	Poésie	XX	César Vallejo
2	16/08	Littérature	Pérou	Roman	XX	Abraham Valdelomar: La ciudad de los muertos
2	21/08	Littérature	France	Journal intime	XX	Gide: Voyage au Congo et Retour du Tchad
2	21/08	Littérature	Angleterre	Roman	XX	Conrad: El corazón de las tinieblas
2	22/08	Littérature	France	Journal intime	XX	Gide: Voyage au Congo et Retour du Tchad
2	22/08	Littérature	Allemagne	Poésie	XIX-XX	Rilke
2	22/08	Littérature	Angleterre	Roman	XX	Conrad
2	22/08	Littérature	Italie	Essai	XX	Pavese
2	24/08	Littérature	France	Poésie	XIX-XX	Rilke
2	24/08	Littérature	France	Poésie	XIX	Valery
2	27/08	Littérature	France	Essai	XX	Bataille, Folleto
2	2/09	Littérature	Pologne	Journal intime	XX	Gombrowicz: Journal intimes
2	5/09	Littérature	Colombie	Roman	XIX-XX	José Rivera Eustacio : La vorágine