UNIVERSITÉ DE PARIS VIII – SAINT DENIS

ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

DOCTORAT EN ÉTUDES DE GENRE

Mention : Littérature comparée

Thèse de doctorat

Silvia Maria Teresa OSTUZZI

DERRIÈRE LA PENSÉE

Instants de ravissement dans l'écriture de Clarice Lispector

Thèse dirigée par Nadia SETTI

Soutenance : 28 septembre 2015

Jury

Maria Graciete BESSE, Université de Paris IV
Evando NASCIMENTO, Universidad Juiz de Fora Minais Gerais (BR)
Marie Claire VALLOIS, Cornell University, Ithaca (USA)

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

L'écriture de Clarice Lispector est habitée par une profonde tension vers le ravissement. Ce terme, qui peut correspondre aux mots brésiliens *êxtase, enlevo*, *arrebatamento*, n'est pas courant au sein du lexique lispectorien ; cependant nous avons choisi de bâtir une problématique à partir des multiples occurrences et figures de marque extatique qui parsèment son œuvre. D'abord le ravissement se déploie en tant que fracture du réel sur le plan de la temporalité : instant qui déchire l'opacité du quotidien en exposant les protagonistes féminines des récits et des romans lispectoriens à un ordre différent du sens et du réel, au-delà du domaine même de la compréhension. La tension déclenchée par la rupture, le *(des)encontro*, conduit la parole toujours dans un espace qui se situe, dans les termes de Lispector, *derrière la pensée.* Ce travail explore la possibilité d'aborder certains lieux textuels lispectoriens afin de mettre en lumière la portée et la profonde tension du ravissement, en poursuivant la puissance éminemment *non-pensante* de l'écriture de Clarice Lispector : son caractère hiéroglyphique. À la lumière de cela, l'œuvre lispectorienne pourra être (re)pensée en tant que tension vers le *ne pas savoir,* que l'écrivaine désigne dans son texte *Água viva* (1973) comme « pensée derrière la pensée ».

TITRE EN ANGLAIS

Behind the thought.
Moments of rapture in the writing of Clarice Lispector

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

The writing of Clarice Lispector is inhabited by a deep tension to rapture. This term, which may correspond to the Brazilian word*s êxtase, enlevo*, *arrebatamento,* is not common in the lexicon of Lispector; however, we chose to build a question observing the multiple occurrences of ecstatic figures which belong to her work. First, the rapture unfolds as a fracture in the temporality plan: it tears the opacity of the daily life, exposing the female protagonists of Lispector's stories and novels to a different order of meaning and of reality, placing them outside the scope of understanding. The tension triggered by this rupture, the *(des)encontro*, leads the speech into a space that is, in Lispector's terms, behind the thought. This work explores the possibility of addressing some of Clarice Lispector's texts to highlight the range and depth of the tension which characterizes rapture, pursuing the highly non-thinking power of the writing of Clarice Lispector: its hieroglyphic character. In this perspective, the work of the Brazilian writer can be (re)thought as a struggle toward the not knowing, to which the writer refers in her text *Água Viva* (1973) as « thought behind the thought ».

Mots clés en français

Lispector, ravissement, écriture, corps, philosophie, instants, littérature, études de genre

Mots clés en anglais

Lispector, rapture, writing, body, philosophy, moments, literature, gender studies

Je remercie ma directrice de thèse, Nadia Setti.

Pour la *passion lectrice.*

La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser,
qui fait violence à la pensée.
Plus important que la pensée, il y a ce qui « donne à penser » ;
plus important que le philosophe, le poète.

– Gilles Deleuze, *Proust et les signes*

Je sais qu'elles sont primaires mes phrases,
j'écris avec trop d'amour pour elles
et cet amour supplée aux fautes,
mais trop d'amour nuit aux travaux.

– Clarice Lispector, *Água viva*

DERRIÈRE LA PENSÉE
Instants de ravissement dans l'écriture de Clarice Lispector

Abréviations des œuvres de Clarice Lispector 11

PRÉLUDE – UNE JOIE DIFFICILE 13

INTRODUCTION – LE SAUT 19

I. RAVISSEMENTS – UNE CLÉ DE LECTURE

1.1 Commencer

1.1.1 Un secret 36

1.1.2 Points de passion 48

1.1.3 La première chambre 56

1.2 Définir

1.2.1 En ravissement 68

1.2.2 Instants-déjà 81

1.2.3 *Moments of being* 85

1.2.4 *(Des)encontros* 96

1.3 Oser

1.3.1 Voir toucher écrire 107

1.3.2 Extases matérielles 119

II. KALÉIDOSCOPE – FIGURES DE RAVISSEMENT

2. Première figure de ravissement. Fleurs

2.1 Pétales

2.1.1 Sentir-écrire une rose 129

2.1.2 Portraits soustraits 133

2.1.3 Quand les roses sont mortes, mortes 142

2.2 *Unheimlich*

2.2.1 Inter-dite 148

2.2.2 Ah ! Les roses 163

2.2.3 Intimes étrangères 170

2.2.4 Rose hantée et trop vivante 178

2.3 La vie en rose

2.3.1 Appropriation ou possession ? 187

2.3.2 Pratiques mimétiques 202

2.3.3 Un train qui est déjà parti 211

3. Deuxième figure de ravissement. Bêtes

3.1 Si mon monde n'était pas humain

3.1.1 Cet *it* 217

3.1.2 Le cheval est nu 227

3.1.3 Histoire sans pitié 237

3.2 Le ciel tout entier et un buffle

3.2.1 Carnage 254

3.2.2 L'instant-buffle 268

3.3 Il y a une blatte, donc

3.1.1 Séductions de l'immonde 279

3.1.2 Portraits de *baratas* 296

3.1.3 Agonie de l'insecte, tremblement de l'écriture 305

III. L'OUVERT – DANS UNE ÉCRITURE RAVIE

4.1 Scénographies de ravissement

4.1.1 Elle entre dans le rien 315

4.1.2 Paupière en pierre 325

4.1.3 Dans le ventre de l'aube 334

4.2 *Lalande*

4.2.1 Mémoires d'une jeune fille ravie.....345

4.2.2 Chaque fois que je dirai : *Lalande,* 352

4.3 Lire l'eau vive

4.3.1 Désir jeu joie.....358

4.3.2 Des ronds dans l'eau 372

CONCLUSION – TOI QUI ME LIS.....380

BIBLIOGRAPHIE.....389

ABRÉVIATIONS DES TITRES DES ŒUVRES DE CLARICE LISPECTOR

Les textes de Clarice Lispector sont présentés dans leur traduction française.

AV – *Água viva*

DM – *La découverte du monde*

GH – *La passion selon G. H.*

HE – *L'heure de l'étoile*

LF – *Liens de famille*

LU – *Le lustre*

OU – *Où étais-tu pendant la nuit ?*

PCS – *Près du cœur sauvage*

SV – *Un souffle de vie*

UA – *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*

PRÉLUDE

UNE JOIE DIFFICILE

Son temps est l'instant, minuscule étincelle porteuse d'enchantement, de vertige, de trouble. Son regard se pose sur l'irréparable présence des choses, et là elle se tait : pour un instant. Sa voix se transforme ensuite en figures d'écriture. Et alors, l'espace inattendu quoique quotidien d'un monde qui palpite en toute son étrangeté non-humaine éclose, dans l'avènement d'un cosmos qui obscurément émerge et perce le tissu de l'écriture – en passant par la chair enivrante d'une rose, en tremblant à travers les yeux infinis d'un buffle noir, pour se propager enfin dans l'illusion muette et multipliée qui émerge de la surface de la mer à l'aube.

Elle écrit sous le charme brutal de la matière. Sa parole se niche au bord des choses. Près de la première racine, dans l'attachement audacieux aux éléments qui peuplent son univers, elle rend compte d'une intimité qui traverse les règnes : peu à peu, peau à peau.

Sa soif est pour un ravissement qui se livre aux vagues d'une mer inconnue. Sa faim est une voracité insatiable qui se nourrit de mots, de fragments, d'interlignes suspendues. Sa plume distille une écriture qui dévore. Son désir est des plus secrets, tension extrême vers l'insaisissable, vers un noyau qui est à la fois premier et ultime. Vers l'immensité du presque rien de l'instant de ravissement, si enivrant.

Elle marche, sans cesse, vers la nécessité féroce de l'écriture. Elle se met en voyage, elle bouge : toujours, « toward strange sources »[1].

L'écriture de Clarice Lispector, écrivaine brésilienne décédée en 1977, la veille de ses 57 ans, est un chant qui vient de l'abîme et qui se lève toujours vers le bas, et qui y délivre, tout en passant par des éclats indiciblement illuminés :

> Habituellement on considère que Clarice Lispector est un grand écrivain brésilien. Elle écrit des fictions ou des short stories dont la forme au premier regard a le visage familier et géométrique d'un texte imprimé et dont le contenu jaillit du plus lointain

[1] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, Columbia University Press, New York, 1993, p. 20.

> du plus inconnu de la pensée. En général toutefois on lit ces « livres » en suivant les lignes des sillons familiers tracés sur le chaosmos.[2]

Profondeur de grotte brésilienne à peine baignée par un filet d'eau noire, ruisseau luminescent d'eau vivante, son écriture raconte le tumulte élémentaire d'être au monde. Dès la cavité d'un rocher, un murmure d'encre nous rejoint. Clarice Lispector y confie son secret, on se met à l'écoute : *everything is illuminated*[3].

L'écriture de Clarice Lispector habite le sous-sol, par intermittences ; sa parole vit en intimité secrète avec l'au-delà, le derrière, le plus bas, le plus vaste et le plus étrange. Sa voix demeure près d'une grotte humide, d'où elle ressort, pour plonger ensuite dans la mer, pour s'égarer dans des jardins secrets, pour bâtir un langage de femme tissu pendant des après-midis passés dans les chambres claires des appartements brésiliens d'où ses narrations si souvent surgissent.

Elle poursuit l'abandon, espace de vie nue qui se répand juste « derrière la pensée » (AV 215). Elle poursuit des itinéraires de ravissement, elle crée des figures extatiques. Et alors l'écriture, vertigineuse, touche au cœur sauvage de ce qui existe : et là, c'est une parole qui crie et murmure, illuminée, ravie, en tremblement.

Son écriture demande, défie, joue le jeu sérieux de l'intensité. Son écriture exige un pacte, celui de demeurer en intime proximité avec l'étrange, celui de la descente et celui de la passion.

Son écriture n'est pas un objet à étudier : c'est un cœur à ausculter.

Son écriture offre et exige le ravissement.

Comment ausculter un cœur qui bat par lignes d'encre ? Comment s'approcher de l'œuvre de Clarice Lispector et observer ses pages comme on scruterait la peau d'un corps féroce ? Et encore : pourquoi et comment chercher les instants de ravissement qui parsèment l'œuvre lispectorienne toute entière ? Sur quoi aboutira une telle pratique de passion lectrice[4]? Que demandent les textes lispectoriens et que donnent-ils ?

---

[2] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », pp. 11-73, dans : Roni Horn, *Rings of Lispector (Água Viva),* avec un texte de Hélène Cixous, Hauser & Wirth, London, 2006, p. 18. *Rings of Lispector* est une installation de Roni Horn en écho au texte de Clarice Lispector *Água viva*, qui a eu lieu chez Hauser & Wirth dans les locaux d'une ancienne banque à Londres en 2004. Un ouvrage en a été tiré, accompagné d'un essai écrit par Hélène Cixous. « Faire voir le jamaisvu » a été reproduit aussi dans : Hélène Cixous, *Peinetures. Écrits sur l'art,* édité par Marta Segarra et Joana Masó, Hermann, Paris, 2010.

[3] *Everything is illuminated* est le titre d'un roman de Jonathan Safran Foer : *Everything is illuminated*, Hamish Hamilton, London, 2002.

[4] Nadia Setti, *Passions lectrices,* Indigo & Côté-femmes Éditions, Paris, 2010.

Uma alegria difícil.

C'est par-là que tout commence : avec une ambivalence, avec une fatigue. Avec une joie. Mais étrange.

L'enjeu ultime du présent travail de recherche, de même que l'étincelle élémentaire qui en fait fonction de prélude, est bien exprimé par la formulation, de marque oxymoronique, de *alegria difícil*, c'est-à-dire la joie difficile dont Lispector parle dans la préface à son roman le plus connu, *La passion selon G. H.* (*A Paixão segundo G. H.*)[5], qui date de 1964.

L'écrivaine, comme on le verra dans le détail, écrit un avertissement destiné « aux lecteurs éventuels ». Elle y affirme : « Ce livre n'enlève rien à personne. À moi, par exemple, le personnage de G. H. m'a peu à peu donné une joie difficile : mais son nom est joie » (GH 17).

En affirmant cela, comme Hélène Cixous efficacement l'observe :

> Clarice Lispector wisely and emphatically sides with us readers: she is not the author, she is like us before the book. She too is reading it and has to deal with the character who comes to her and the book and gives her all kind of emotions. Yet it is a warning that this book will give us pain, which is of course a joy.[6]

En étendant ce que Lispector affirme au sujet du personnage G. H. à son œuvre tout entière, on saisit la valeur que la joie difficile recouvre au sein de ce parcours de recherche. En cueillant la formulation proposée par Lispector même, on comprend qu'au lecteur de son œuvre est demandé avant tout d'assumer une sorte de pas, ou mieux, une sorte de regard voué à la capture fugace d'un instant de joie difficile. La joie difficile, don obscur gardé dans les pages lispectoriennes (Hélène Cixous parle de « sang-joie »[7]), met en liberté une tension qui raconte, de quelque façon et sans cesse, l'assaut d'une limite.

L'idée d'une joie difficile évoque et invoque ici une figure précise du regard, de la rencontre, de l'insaisissabilité, qui nous rejoint dès les profondeurs inépuisables représentées

---

[5] Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1964 ; *Clarice Lispector. A Paixão segundo G. H. – edição crítica*, édité par Benedito Nunes, ALLCA XX, Madrid/Paris/Mexico/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro, 1996. Édition française : *La passion selon G. H.* (1978), traduit par Claude Farny, Des femmes, Paris, 1998. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle GH.

[6] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing,* op. cit., p. 115.

[7] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, Des Femmes, Paris, 1989, p. 11.

par la langue du mythe : on appelle cette perspective, avec Maurice Blanchot, la trajectoire du regard orphique.

Les traits imaginés du visage d'Eurydice, nymphe plongée près de l'obscurité du sous-sol, sa façon d'avoir été emportée *ailleurs*, se configurent au sein du discours en tant que suggestion à développer. Orphée – seul, amoureux, inconscient – en vertigineuse découverte, doit la racheter, la déterrer, l'attirer à soi en la ramenant à la surface lumineuse du monde.

Elle avance vers lui, il doit descendre.

Pour pouvoir à nouveau – ou bien, pour la toute première fois – parvenir à toucher Eurydice, à en saisir le souffle de vie, il lui faut une promesse. Mais ce qu'on lui impose est pourtant un pacte simplement impossible, qui préfigure un destin d'échec : ne pas se détourner, perdre l'impatience, maîtriser l'indocilité de son propre désir.

L'œuvre lispectorienne, animée par une impulsion de dépassement de la limite, pousse sans cesse à proximité de l'ombre. Elle dévient œuvre-Eurydice : dérobée, majestueuse et désarmée, elle s'offre. Pourtant, elle est déjà perdue.

Orphée, au sein de l'espace littéraire[8] du mythe, est poète-lecteur-amant. Orphée est un *moi* : Orphée c'est moi, toujours – moi qui (te) lis. Orphée est dans l'apprentissage assidu d'une joie difficile, emprisonné dans un pacte d'échec nécessaire : pour posséder l'œuvre, il devra surtout savoir la perdre. Pour en atteindre la nudité intouchable, il devra faire face à l'instant infini et ultime au cours duquel l'œuvre-Eurydice replongera dans le noir. Et l'échec d'Orphée dévient ainsi la façon la plus subtile de s'approcher du *cœur sauvage* de l'œuvre.

La seule, peut-être. Parce que, comme Maurice Blanchot l'affirme :

> Ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort.[9]

Et encore,

---

[8] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Gallimard, Paris, 1996.

[9] *Ibid.*, p. 226.

> Mais si l'inspiration dit l'échec d'Orphée et Eurydice deux fois perdue, dit l'insignifiance et le vide de la nuit, l'inspiration, vers cet échec et vers cette insignifiance, tourne et force Orphée par un mouvement irrésistible, comme si renoncer à échouer était beaucoup plus grave que renoncer à réussir, comme si ce que nous appelons l'insignifiant, l'inessentiel, l'erreur, pouvait, à celui qui en accepte le risque et s'y livre sans retenue, se révéler comme la source de toute authenticité.[10]

Le lecteur de Clarice Lispector, affamé de joies difficiles, sera *orphique* : il se détournera, il perdra sans cesse l'authenticité de l'œuvre, et exactement par ce mouvement de perte il s'approchera de plus en plus de la vérité troublante de cette écriture qui, nouvelle Eurydice, est destinée à replonger dans le noir – nudité toujours dérobée, exposée pour le tremblement d'un seul instant, finalement – encore – soustraite. Il faudrait donc perdre l'impatience, péché infini d'Orphée, impatience qui est cependant marque ingouvernable de la puissance de son propre désir. Mais en perdant l'impatience, ne perdrait-on le désir aussi ?

Clarice Lispector trace, tout au fil de son *corpus*, un labyrinthe dont la chance de sortie est offerte par la fidélité inquiète dont le lecteur doit faire l'expérience à l'égard des textes. C'est elle qui donne le temps, le rythme, le ton : son écriture fomente le désir, en le tourmentant en correspondance des moments où le langage s'y fait inaccessible et impénétrable. Son écriture appelle, invite à l'apprentissage des joies les plus difficiles. Ainsi, cette écriture nous apprend à préserver le désir, qui est toujours essentiellement ambivalent puisque comme tout désir « il se fait peur, il craint d'être satisfait »[11]. Tout cela semble suggérer la ferme certitude que :

> La vraie patience n'exclut pas l'impatience, elle en est l'intimité, elle est l'impatience soufferte et endurée sans fin. L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort.[12]

Il ne s'agit pas vraiment de perdre l'impatience : il s'agit de préserver le désir, de s'approcher de la vérité de l'œuvre par un pas tenu sur une impatience invincible qui est la chiffre de la fidélité la plus profonde à l'œuvre, au désir, à la vie même ; à la mort même. Il ne s'agit pas de perdre l'impatience, il s'agit de prendre soin du texte en sachant qu'il nous échappera, bête féroce qu'il est, nymphe fuyante qu'il est. Nous allons le perdre, notre regard

---

[10] *Ibid.,* p. 229.

[11] Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, Éditions du Seuil, Paris, 1974, p. 7.

[12] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* op. cit., p. 228.

le fera glisser ailleurs, encore dans le noir, plus au fond dans le noir. Celle-ci est la seule façon de s'en approcher. Une patience inquiète. Travailler pour savoir perdre l'objet de notre désir :

> C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, le réserve de la patience font jaillir de son sein, non pas seulement comme étincelle qu'allume l'extrême tension, mais comme le point brillant qui a échappé à cette attente, le hasard heureux de l'insouciance.[13]

Et dans cet hasard heureux, don qui fait saigner, on connaitra la joie difficile dont Lispector parle dans son précieux avertissement aux *lecteurs éventuels* de *La passion selon G. H*. C'est par cette étrange joie ravie qu'on veut commencer, dans la conviction qu'elle soit à la fois l'indice fondamental, le prélude et le fil rouge du parcours passionnel raconté par Clarice Lispector et même, peut-être, le cœur pulsant de toute son écriture.

Pour y parvenir, encore une fois, il faudra apprendre à chanter orphiquement. Il faudra descendre aux grottes infernales du sous-sol, du sous-texte, pour racheter péniblement les rayons de pensée-sens qui s'y éparpillent, en succombant sans cesse au désir indocile de regarder l'œuvre-Eurydice dans sa nudité d'ombre. Pour atteindre tout cela, « il faudrait toucher ça dans la nudité de la pensée tombée dans le dérobé de la pensée il faudrait penser dans la pensée déshabillée de toute pensée »[14].

---

[13] *Ibid.*, p. 232.

[14] Christian Prigent, *Le Professeur*, Romainvilliers, Al Dante, 1999, cité dans : Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée,* Éditions Galilée, Paris, 2001, p. 11.

INTRODUCTION

LE SAUT

Ne pas s'épuiser
Orphée
Dans l'attente des mots

Pourvoyeurs secrets
Du sens à débrider.

– Muriel Stuckel[15]

L'écriture de Clarice Lispector pourrait être abordée, comme Evando Nascimento le suggère, par la formulation qui donne le titre à son récent travail monographique consacré à l'écrivaine brésilienne : aux prises avec l'œuvre lispectorienne, on pourrait en effet parler de « *literatura pensante* »[16]. Comme l'auteur le met pourtant en lumière dès la préface de son texte critique, le qualificatif de « *pensante* » révèle tout de suite une portée problématique : « Je préviens », affirme Nascimento en fait, « afin qu'on ne conçoit pas *une littérature pensante* en tant que synonyme de " philosophique " »[17]. Comme João Camillo Penna l'affirme, en synergie avec la perspective élaborée par Nascimento :

> L'œuvre de Clarice est bien une ontologie ; même si elle n'est pas philosophe, et sa connaissance philosophique est très limitée, peut-être précisément pour cela, parce qu'elle travaille les questions posées par la philosophie par le biais de son écriture, elle atteint à des régions plus profondes et où ni la philosophie ni les philosophes n'ont accès.[18]

---

[15] Muriel Stuckel, *Eurydice désormais*, Voix d'encre, Paris, 2011, p. 32.

[16] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2012, p. 8. Ma traduction.

[17] *Ibidem.* Nascimento affirme encore : « La littérature appelée donc *pensante* ne doit surtout pas être confuse avec la littérature philosophique, rencontrée par exemple chez Sartre ». Evando Nascimento, « Clarice: Literatura e Pensamento », pp. 47-52, dans : *Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice*, Coleção Revista Tempo Brasileiro, n. 128, organisé par Vera Queiroz, Rio de Janeiro, janeiro-março1997, p. 49. Ma traduction.

[18] João Camillo Penna, « La vie précaire », pp. 119-141, dans : *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps. Études*, sous la direction de Nadia Setti et Maria Graciete Besse, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 129.

Encore, et pour relancer, on pourrait affirmer avec Olga De Sá que « la pensée claricienne propose une métaphysique en forme d'hiéroglyphe »[19] : *pensante* donc, mais cryptée, chiffrée : secrète. J'essaye ici de mettre en lumière la puissance éminemment *non-pensante* de l'écriture lispectorienne : son caractère hiéroglyphique.

Débrider le sens

La littérature de Clarice Lispector est à la fois une littérature *pensante* de même qu'une littérature *sentante* : les deux acceptions se superposent et s'entrelacent profondément au sein de son œuvre, s'enrichissant sans cesse mutuellement. Dans cette perspective je me suis rapprochée, au cours du présent travail, de la parole de Lispector dans le désir de développer une lecture qui se pose en profonde synergie avec la définition proposée par Nascimento, en se plaçant de façon critique exactement près de l' « espace de tension [qui] s'ouvre entre savoir et ne pas savoir, par le biais d'un penser-sentir ou d'un sentir-penser différent et affectif »[20].

J'ai essayé de penser l'œuvre lispectorienne dans sa tension vers le *ne pas savoir,* de la voir déshabillée de toute pensée pour la rencontrer là où elle palpite, *là où elle veut aller*, c'est-à-dire, comme l'écrivaine même l'affirme dans *Água viva* (1973)[21], « derrière la pensée » (AV 215), vers l'espace vaste est sans limites qui dépasse la compréhension :

> NE PAS COMPRENDRE
>
> « Je ne comprends pas. » Cela est si vaste que cela excède toute compréhension. Comprendre est toujours limité. Mais ne pas comprendre peut ne pas avoir de frontières. Je sens que je suis bien plus complète quand je ne comprends pas. Ne pas comprendre, de la façon dont j'en parle, est un don. Ne pas comprendre, mais pas comme un simple d'esprit. Le mieux c'est d'être intelligent et de ne pas comprendre. C'est une étrange bénédiction, tout comme souffrir de folie sans être folle. C'est un désintérêt paisible, c'est une douceur de sottise. Sauf que de temps à autre vient l'inquiétude : je veux comprendre un peu. Pas trop : mais à tout le moins comprendre que je ne comprends pas. (DM 239)

Et encore :

---

[19] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* (1979), Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1993, p. 334. Ma traduction.

[20] *Ibidem.*

[21] Clarice Lispector, *Água viva*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1973. Édition française : *Água viva*, édition bilingue, traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1980. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle AV.

> Mais si j'attends de comprendre pour accepter les choses – jamais l'acte d'abandon ne se fera. Je dois faire le plongeon en une seule fois, plongeon qui embrasse la compréhension et surtout l'incompréhension. Et qui suis-je pour oser penser ? Je dois m'abandonner plutôt. Comment cela se fait ? Je sais pourtant que ce n'est qu'en marchant qu'on sait marcher et – miracle – on marche. (AV 179)

À la lumière de cela, j'ai choisi de consacrer mon travail à la thématique du ravissement qui traverse l'œuvre de Clarice Lispector, en concevant l'expérience extatique en tant qu'espace de tension d'un penser-sentir ou d'un sentir-penser se produisant éminemment *derrière la pensée* : une « sorte de penser-sentir que j'appellerai " liberté " seulement pour lui donner un nom. Liberté même – en tant qu'acte de perception – n'a pas de forme » (AV 241).

La voie extatique

Le terme « ravissement », qui peut correspondre au mot brésilien « *arrebatamento* »[22], n'est pas courant au sein du lexique lispectorien. Pourquoi choisir donc ce terme et bâtir une problématique autour du ravissement dans l'écriture de Clarice Lispector ? Quoique le mot *ravissement* ne soit pas courant dans les pages clariciennes ce qui, pourtant, sans cesse revient dans son *corpus* tout entier sont des instants de fracture du réel que l'on peut définir instants de ravissement ; moments qui déchirent l'opacité du quotidien en exposant les protagonistes féminines lispectoriennes à un sens de soustraction qui les livre à un ordre différent du sentir, en les emmenant au-delà du domaine même de la compréhension, vers un état d' « étrange bénédiction » et de contact extrême avec le réel. Une analyse détaillée des enjeux liés aux choix du terme ravissement en tant que clé de lecture de l'écriture lispectorienne et une réflexion consacrée à cette démarche critique sont développées dans le premier chapitre du travail, qui s'y consacre complètement.

La parole lispectorienne poursuit des trajectoires linguistiques et narratives qui plongent souvent dans une perception vertigineuse, portant en soi la marque d'une expérience extatique. Le ravissement lispectorien est surtout composé d'instants conçus comme des véritables moments de non-pensée ou, comme encore Nascimento le suggère, instants de *pensée-sensation* ou de *sensation-pensée.* Au sein du *corpus* lispectorien des instants pétris par un *penser-sentir différent et affectif* ont lieu : le présent travail se charge d'explorer la portée de cet *espace extatique*, d'en développer une lecture possible, en observant tout particulièrement comment ces instants de ravissement habitent et se produisent *par et dans* l'écriture de Lispector.

[22] Ou bien : « Rapto, roube, arrebatamento, êxtase, enlevo », *Dictionnaire Editora.*

L'interrogation des instants de ravissement de l'œuvre lispectorienne porte ainsi sur les forces de liberté qui, comme Roland Barthes l' écrit, habitent les textes[23] ; et si d'un coté je m'attarde auprès des lieux textuels où quelque chose de violent et ineffable se produit dans l'écriture, de l'autre coté j'essaie de susciter des points de pression et de passion ultérieurs à travers une lecture croisée des textes lispectoriens mêmes, ce qui me permet de laisser résonner la puissance que les images de ravissement dégagent dans le parcours de l'écrivaine.

Méthode, expérience, dépassement

Une fois cette prémisse ébauchée, je trace le développement de la thèse même, qui se structure essentiellement en trois noyaux fondamentaux.

La première partie déploie le fil rouge suivi pour explorer l'écriture lispectorienne : ce fil est représenté justement par la tension qui pousse la parole de Lispector vers des multiformes expériences de ravissement. Je commence d'abord, au cours de la section au titre « Ravissements », par une réflexion de marque méthodologique qui va me permettre de passer au deuxième noyau, « Kaléidoscope », consacré à une analyse de différentes expériences de ravissements tirées d'un ensemble de romans et récits de Lispector, enchaînées dans une progression qui amène finalement au point crucial de la recherche, la troisième section, « L'ouvert », où on n'est plus aux prises avec des *narrations de ravissements*, mais où une écriture ravie et ravissante se manifeste.

RAVISSEMENTS. UNE CLÉ DE LECTURE – Le premier noyau de la recherche vise à formuler, fixer, et rendre explicites les outils méthodologiques et lexicaux nécessaires au développement du travail, de même qu'à justifier et argumenter la structure choisie pour la recherche, en y mettant en lumière la licité et en explicitant les passages qui en marquent l'avancement, dans la conviction que cela puisse représenter un moment propédeutique à tout approche intensif de l'œuvre lispectorienne.

En ouverture, le travail condense son impulsion initiale en plaçant au centre du discours la portée secrète dont l'œuvre de l'écrivaine brésilienne est pétrie, passage qui vise à poser le ton du discours. Une telle prémisse, de marque symbolique-méthodologique, établit et révèle la tension qui serpente tout au long du travail, en le guidant. En revenant au cœur de

[23] « C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre ». Roland Barthes, *Leçon* (1978), Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France – prononcée le 7 janvier 1977, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 17.

la clé de lecture choisie pour le présent travail, une question est posée dès le début : de quoi parle-t-on lorsqu'on parle de *ravissements* ? C'est en laissant résonner cette question que l'on développe une constellation de définitions articulées autour du mot « ravissement » même, par plusieurs étapes et à plusieurs niveaux du discours. Grâce à un petit " dictionnaire du ravissement " on met en lumière la pertinence et l'entrelacement fructueux de certains échos entre les textes lispectoriens, à explorer, en abordant aussi la question qui concerne la tension mystique de l'écriture lispectorienne.

Quoiqu'un discours critique sur les figures de ravissement en Clarice Lispector pourrait entraîner la totalité du *corpus* lispectorien, j'ai identifié une série d'expériences extatiques dans l'écriture lispectorienne qui, pour leur intensité et leur forme, se prêtent à faire fonction de narrations-appuis en suscitant un parcours d'analyse et de réflexion plus vaste.

Une fois précisés les outils et le vocabulaire du ravissement, il est désormais temps d'oser le réel, d'oser une plus intense intimité avec les textes lispectoriens dans la partie centrale du travail intitulée KALÉIDOSCOPE – FIGURES DE RAVISSEMENT**.** La partie centrale du travail veut rappeler la force imagée du kaléidoscope en proposant l'observation minutieuse de différentes figures de ravissement occasionnées par des instants de réalité rentrant en collision directe avec des personnages féminins au sein de certains romans et contes lispectoriens. Dans cette partie du travail on franchit véritablement le seuil de l'univers de Clarice Lispector : la découverte d'un monde y est osée. Pour plonger dans les ravissements lispectoriens on aborde de près les *(des)encontros* ayant lieu entre les personnages lispectoriens et la multiforme « réalité non-humaine »[24] qui les entoure. Pour Clarice Lispector, d'ailleurs, « tous les êtres vivants, qui ne sont pas l'homme, sont un scandale d'émerveillement » (AV 143).

Le monde de Clarice Lispector est peuplé de *choses* : fleurs, fruits, animaux, objets, mots. Elle marche parmi ces choses avec audace, elle en invoque le mystère, elle se mesure avec des face-à-face qui la livrent au pur ravissement. Elle plonge dans un apprentissage qui se nourrit étape après étape de la beauté obscure que les choses dégagent. Clarice Lispector est une éternelle apprentie qui creuse à une profondeur vertigineuse dans un univers où, peu à peu, elle parvient à « appeler *tu* chaque chose »[25].

---

[24] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, Quíron, São Paulo, 1973, p. 120. Ma traduction.

[25] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 103.

S'approcher de l'écriture de Lispector signifie donc, avant tout, rebâtir un monde, en interroger les images, s'attarder près d'une sensation, une atmosphère, une illumination. D'abord on essaie de découvrir ce monde, d'en observer de près l'*inquiétante étrangeté,* d'apprendre instant après instant l'impatience inévitable des yeux orphiques qui osent fouiller le réel, qui osent le moment d'être d'une nudité impossible. Il n'est qu'alors qu'on commence à entrevoir. Quoi ?

Des roses, une pomme, une blatte, un œuf posé sur la table, des animaux – morts, vivants, mourants – des chambres secrètes : ceci est son *chaosmos*[26]. On voit ses mots, on scrute ses temps, les étapes de l'itinéraire qui conduit jusqu'au point plus vif des choses mêmes, près de la nudité du monde qui dévient nudité de l'écriture. On reconstruit par le parcours de ses protagonistes « le rapport extatique que la femme entretient avec les choses »[27]. Tout en ne se déclarant jamais féministe (elle avait « horreur de tous *ismes* » comme affirme Hélio Pellegrini ; Clarice Lispector était une « antidiplomate. [...] Elle était incapable d'être conventionnelle »[28]), il en reste pour autant que l'énorme majorité de ses écritures ont pour protagonistes des femmes. Est-cela suffisant pour développer une lecture de son œuvre à faire à travers la perspective de la différence sexuelle ? Une partie de la critique a choisi de le faire. Mon choix a été celui de respecter la complexité du regard lispectorien sur le réel tout en choisissant le *focus* du ravissement comme expérience éminemment féminine. On explore ainsi les ravissements surgissant des *(des)encontros* ayant lieu, à la fois, entre des femmes et des fleurs et entre des femmes et des animaux.

La première figure kaléidoscopique, « Fleurs », renvoie à la mimesis. À partir du récit « L'imitation de la rose », contenu dans le recueil *Liens de famille* (*Laços de Família* – 1960)[29] on est initiés à la mimesis comme expérience de ravissement qui représente une des stratégies typiquement lispectoriennes de créer/imiter la beauté perturbante des choses. Ce récit, véritable conte d'un ravissement inquiétant et étrange, soutient la structure toute entière

---

[26] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit, p. 18.

[27] Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., Bulzoni, Roma, 1984, p. 28. Ma traduction.

[28] Entrevue non publiée avec João Carlos Horta pour son court-métrage documentaire *Perto de Clarice* (1982), commencé juste après la mort de l'écrivaine. L'entrevue est citée par Nelson Vieira dans : « Uma Mulher de Espírito », pp. 17-34, dans : *Clarice Lispector. A narração do indizível,* édité par Regina Zilberman, Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1998, p. 25. Ma traduction.

[29] Clarice Lispector, *Laços de Família,* Francisco Alves Editora, São Paulo, 1960 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Liens de famille* (1989)*,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1998. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle LF.

du chapitre qui s'articule – tout en s'ouvrant à d'autres textes lispectoriens qui y sont intimement liés – sur les différentes étapes ravissantes qui structurent ce récit emblématique.

La deuxième figure de ce kaléidoscope, « Bêtes », explore les ravissements surgissants dans l'écriture lispectorienne en correspondance du contact des protagonistes de certains récits avec l'univers animal. Royaume indiciblement aimé par l'écrivaine, le royaume animal devient dans l'écriture de Lispector le théâtre sombre de férocités et d'assassinats, comme dans l'expérience de *La passion selon G. H.*, où la bête/insecte se fait « image d'une nécessité aveugle et fatale »[30] et se révèle matrice de ravissement.

Dans la partie conclusive du travail, L'OUVERT – DANS UNE ÉCRITURE RAVIE, je réfléchis sur le poids extatique des espaces littéraires, symboliques et physiques, dans l'écriture lispectorienne. Les lieux de son monde – chambres, grottes, jardins zoologiques – semblent être porteurs d'intenses ravissements ; ce sont des théâtres aux potentialités extatiques qui permettent aux personnages de Lispector de mettre en scène la joie difficile jaillissant de la naissance de leur parole féminine, signe de la douloureuse naissance d'elles à elles-mêmes, ivresse d'un dire de femme qui ose toucher la pure nudité du réel. Abandonnés ces lieux obscurs, on s'immerge finalement dans une mer d'eau vivante.

Água Viva, le livre lispectorien « le plus expérimental »[31], « le plus radical »[32], est le feu optique qui capture et remet en jeu la tension analytique du discours tout entier dans ses enjeux les plus cruciaux. Vers la phase finale de ce travail je m'apprête à développer une thèse précise : avec *Água Viva* la structure narrative qui racontait des expériences de ravissement se dissipe, l'écriture coule dans le flux constant d'une parole portée au maximum vertigineux de ses potentialités ravissantes, en s'installant définitivement près d'une dimension où *le genre ne peut plus l'attraper*. Si jusqu'à là on a travaillé sur des *narrations de ravissements*, avec le texte lispectorien de 1973 on travaille sur une *écriture ravie* et, pour cela, *ravissante.* Cette dernière partie du parcours met en lumière ce *dépassement.*

Pour suivre Lispector jusqu'à ce point, bord d'un précipice, il faudra moduler et modeler l'écriture critique, pour parvenir à suivre la parole lispectorienne là où elle doit impérativement aller. Mais où va-t-elle ? Clarice Lispector le révèle, par quelques indices, dans un petit texte au titre « C'est là que je vais », qui fait partie du recueil *Où étais-tu*

---

[30] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 130. Ma traduction.

[31] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 119.

[32] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 13. Ma traduction.

pendant la nuit ? (*Onde Estivestes de Noite* – 1974)[33] : « Là où expire une pensée il y a une idée, à la dernière bouffée de joie une autre joie, à la pointe de l'épée la magie – c'est là que je vais » (OEN 111).

La pensée *expire* dans le texte indéfinissable et nécessaire qui est *Água Viva* : magie qui se dépose à la pointe d'une épée et se propage. Encore difficile, encore étrange. Toujours ravissante : c'est une écriture de désir, de jeu, de joie. C'est l'écriture des purs moments d'être. Un kaléidoscope des points de passion, inépuisablement mis en jeu entre eux. Là, enfin, c'est le ravissement du lecteur aussi, entrainé dans son propre multiforme corps à corps avec la parole exténuante de Clarice Lispector, avec sa danse ininterrompue sur le bord du précipice. C'est la dimension du pur langage ravi qui est mis en scène : le ravissement n'est plus objet d'écriture, ni sujet sur lequel écrire. C'est une *invitation au voyage.* C'est l'intimité ravissante de l'écriture, dénuée de tout. C'est l'oblique de l'écriture, un certain *je ne sais pas quoi* qui enrobe cet *objet qui crie* (un des titres provisoires de *Água Viva*)[34] d'une magie violente, lecture après lecture.

Água Viva représente au sein de cette étude le centre vers lequel la pensée tend, implicitement, depuis le début. Et cela parce que les instants de ravissement sont l'objet que Clarice Lispector veut saisir. S'ils sont si cruciaux c'est parce que, avec Virginia Woolf, c'est exactement la capacité de recevoir ces moments d'être ce qui fait de ces femmes des écrivaines. Et c'est le ravissement ressenti en les écrivant qui confère à leurs textes l'insaisissable allure qui imprègne leurs pages d'une grâce extrême mêlée à un sens d'horreur subtil.

Comme gouttes d'eau vivante dans le texte lispectorien de 1973 les *moments of being* se succèdent au sein de la page en dessinant des formes en éternel devenir. Avec l'écriture ravie et ravissante de *Água viva* le *cotton wool* woolfien, le tissu opaque qui enrobe le réel en amortissant la force de la perception, est désormais déchiré, défait et de-tissé. La

---

[33] Clarice Lispector, *Onde Estivestes de Noite*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *Où étais-tu pendant la nuit ?,* traduit par Geneviève Aeibrich, Des femmes, Paris, 1985. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle OEN.

[34] *Objeto gritante* fût le titre d'une des versions du texte lispectorien sorti finalement sous le titre de *Água viva* : « *Água viva* est du mois d'août de 1973 [...]. La première version portait le titre de *Derrière la pensée : monologue avec la vie*, mais passa pour s'appeler plus tard *Objet qui crie* ou simplement *Objet* ». Alexandrino E. Severino, « As duas versões de *Água viva* », pp. 115-118, dans : *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, organisé par Vilma Arêas et Berta Waldman, UNICAMP, Campinas, 1989, p. 116. Ma traduction. Voir aussi : Fundação Casa de Rui Barbosa – Centro de Memória e Difusão Cultural – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, *Inventário do arquivo Clarice Lispector,* organisé par Eliane Vasconcellos, Rio de Janeiro, 1993, p 11-12.

robe tombe, une nudité *unheimliche* apparait : celle de la mer au petit matin, celle d'un jardin à l'eau qui coule, celle des yeux noirs d'une panthère. Celle d'une rose qui ne se fane pas.

(Appren)tissages critiques

Dans le but de parvenir à une pratique qui puisse permettre de s'approcher de la portée extatique de l'écriture de Lispector, je trace au cours du travail une toile des références internes à l'œuvre lispectorienne autour desquelles la recherche se développe. Pour cela je me réfère à un modèle profondément enraciné dans la poétique lispectorienne, à savoir la figure de l'apprentissage, qui permet d'expliciter le *tissage* des références utilisées et mises en jeu au cours du travail, dans le but de mettre en lumière les enjeux, les rapports, les synergies développées au sein du *corpus* claricien, de même que l'architecture choisie pour le déroulement du travail.

Une reconnaissance critique s'impose afin de tracer l'encadrement du discours pour argumenter l'opportunité d'un travail sur les figures de ravissement qui habitent l'écriture lispectorienne. Une sorte de carte topographique de la critique est donc tracée, visant à offrir de façon synthétique le dense itinéraire de la littérature critique consacrée à l'œuvre de Clarice Lispector. Les évidences critiques sont discutées en tant qu'*indices* auxquels faire recours tout au cours du travail. Un tel dessin vise à rendre compte des fils rouges entrelacés par noyaux thématiques, en explicitant ainsi les voies déjà tracées dans la tradition critique lispectorienne ainsi que les dimensions de l'œuvre qui restent à explorer. L'organisation des écritures critiques consacrées à l'œuvre lispectorienne représente un système ultérieur de points de passion, une constellation de références qui s'entrelace au cours du présent travail aux pages de l'écrivaine.

Les pages lispectoriennes ont engendré au cours du temps une riche critique qui se compose de plusieurs perspectives d'analyse différentes. L'ensemble de la littérature critique considérée est ordonnée dans un tissage précis et mise en jeu au cours du travail de façon libre et fluide, dans l'essai de montrer des points de contact parmi textes, écritures et points de vue hétérogènes.

On vise à établir une dialectique parmi des différents textes critiques, pour mettre en jeu plusieurs regards et occasionner des croisements fructueux, qui conduisent et reconduisent aux textes de Clarice Lispector à travers impulsions et approches différentes. Les figures deleuziennes de l'expérimentation et de la fréquentation des textes s'offrent, parmi d'autres, comme paradigme méthodologique d'approche de cette écriture. L'organisation de la

littérature critique sur Lispector est formulée en poursuivant une question qui résonne ainsi : *comment écrire sur Clarice Lispector* ? Quelles différentes formes d'écriture critique ont surgi de la fréquentation/expérimentation de l'œuvre lispectorienne ?

En observant la nature des approches critiques à Lispector on a identifié trois noyaux principaux[35], qui abordent la littérature critique sur Clarice Lispector à partir de divers *styles critiques*. Au-delà des études critiques qui abordent l'œuvre lispectorienne à travers une « critique centrée sur l'œuvre en tant que réflexion sur le langage »[36], on pourrait retracer au sein de la littérature critique sur Lispector un ensemble d'études monographiques présentant des analyses des textes lispectoriens à l'intérieur d'une reconstruction de marque biographique. Ce premier ensemble de travaux présente une structure critique qui permet d'encadrer l'œuvre en la situant dans l'espace et le temps, en attirant l'attention sur l'entrelacement entre vie et œuvre de Clarice Lispector. En reprenant le titre d'une œuvre majeure sur Lispector, *Uma vida que se conta* (1995) de Nádia Battella Gotlib[37], l'on peut considérer que la vie de l'écrivaine et de la femme Clarice *a compté* et devait pour cela être racontée, inséparable de ses écritures. Dans ce même groupe l'on peut également insérer *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1997) [38] écrit par Lícia Manzo, ainsi que le récent texte biographique de Benjamin Moser, *Why this world. A biography of Clarice Lispector* (2009)[39]. Une autre véritable *écriture de vie* est celle entreprise par Olga Borelli, qui fut amie et collaboratrice de Clarice dans ses dix dernières années : dans son émouvant *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato* (1981)[40], Borelli restitue l'expérience d'une véritable *pensée en présence*[41], en parvenant à rendre au lecteur la sensation

[35] Emília Amaral identifie trois grandes catégories au sein de la tradition critique lispectorienne : « critique féministe, critique psychanalytique et critique centrée sur l'œuvre en tant que réflexion sur le langage ». Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2005, p. 90. Ma traduction.

[36] *Ibidem.*

[37] Nádia Battella Gotlib, *Clarice Lispector. Uma vida que se conta*, Editora Ática, São Paulo, 1995.

[38] Lícia Manzo, *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1997), Editora Ltda, Rio de Janeiro, 2001.

[39] Benjamin Moser, *Why this world. A biography of Clarice Lispector,* Oxford University Press, New York, 2009. Édition française : *Clarice Lispector, une biographie. Pourquoi ce monde*, traduit de l'anglais par Camille Chaplain, Des Femmes, Paris, 2012.

[40] Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato,* Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981. Édition française : Olga Borelli, *Clarice Lispector. D'une vie à l'œuvre* (traduit par Maryvonne Pettorelli et Véronique Basset), Éditions Eulina Carvalho, Paris, 2003. Les citations tirées de ce textes seront indiquées au cours du travail par le sigle OB.

[41] Chiara Zamboni, *Pensare in presenza,* Liguori, Napoli, 2012.

d'immédiateté de l'existence et de la parole de Clarice Lispector, la possibilité de se mettre à l'écoute de sa voix.

Une autre catégorie d'études critiques sur Lispector comporte des essais monographiques dont la vocation est de marque philosophique, dans la conviction qu'une des caractéristiques de l'écriture lispectorienne soit la puissance philosophique qui l'anime, conçue comme la tension qui pousse l'écrivaine à se mesurer avec une incessante interrogation du monde. Ainsi Benedito Nunes, un des premiers critiques lispectoriens, contemporain de l'écrivaine, élabore dans *Leitura de Clarice Lispector* (1973)[42] une lecture ponctuelle de la puissance philosophique et littéraire de l'œuvre lispectorienne qui reste jusqu'à aujourd'hui, sous certains aspects, inégalée. Avec Nunes, et en cohérence avec la profondeur analytique de son regard, se posent d'autres textes critiques plus récents, comme celui de Emília Amaral, qui dans *O Leitor Segundo G. H.* (2005)[43] a systématisé la problématique du rôle du lecteur face au roman de 1964, de Regina Pontieri, qui dans *Uma poética do olhar* (1999)[44] a exploré la poétique de la vision dans l'œuvre de Lispector, ainsi que l'étude monographique déjà citée de Evando Nascimento, *Clarice Lispector : uma literatura pensante* (2012). Une partie d'études critiques s'oriente en outre vers l'exploration de la question d'une pensée féminine liée à l'œuvre de Lispector, à développer aussi à travers des lectures de marque psychanalytique : c'est le cas, parmi d'autres, *Passionate fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector* (1994)[45] de Marta Peixoto, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (1999)[46] de Yudith Rosenbaum, ou de Raymonde Bedasee avec son *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector* (1999)[47]. L'œuvre de Lispector semble en outre se prêter au développement d'études critiques qui se structurent sur des lectures croisées qui entrelacent l'écriture lispectorienne avec celle d'autres femmes écrivaines ou philosophes, comme par exemple *Clarice Lispector Comparada. Narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan*

---

[42] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit.

[43] Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2005.

[44] Regina Pontieri, *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1999.

[45] Marta Peixoto, *Passionate fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector,* University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1994.

[46] Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, Editora de Universidade de São Paulo –Fapesp, São Paulo, 1999.

[47] Raimunda Bedasee, *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector,* EDUFBA, Salvador, 1999.

Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt (2009)[48] de Luciano Rodrigues Lima, ou le travail de Myriam Jiménez Quenguan au titre *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación* (2009)[49].

Enfin, on repère parmi les différentes voies critiques développées autour de l'œuvre de Clarice Lispector un type d'écriture critique qui présente une âme fortement *mimétique,* fondée sur une tension qu'on pourrait appeler avec Monique Bosco « la " fascination-Clarice " ou la " passion-Clarice " »[50]. Il s'agit d'une écriture sur Lispector qui se fait *à travers* Lispector, en se détachant de toute forme systématisée et strictement analytique pour se mesurer plutôt avec des véritables pratiques de *passion lectrice* qui travaillent, incorporent, voir miment, l'œuvre de Lispector en la récrivant à l'intérieur d'un autre texte de lecture.

Exemple fort de ce type d'approche est l'expérience et la pratique d'écriture développée par Hélène Cixous qui, dans les plusieurs essais consacrés à sa propre rencontre avec l'œuvre de Lispector, dont « L'approche de Clarice Lispector : se laisser lire par la passion selon C. L. » (1979)[51] suivis des textes réunis dans *L'heure de Clarice Lispector* (1989)[52] représente un point crucial, donne forme à une nouvelle façon d'écrire *avec Clarice Lispector*. La voix d'Hélène Cixous, audacieuse lectrice de l'œuvre de lispectorienne, croise et incorpore celle de l'écrivaine brésilienne : la distance temporelle et la différence linguistique et stylistique entre les deux se dissipent dans une juxtaposition parfois fusionnelle de voix et de textes. Cixous parle avec la « voix de Clarice », qu'elle fait entendre dans ses essais et dans ses textes poétiques. Ce que Cixous évoque surtout dans *L'heure de Clarice Lispector,* dont la section « Vivre l'orange » peut être définie comme une sorte de « véritable élégie à Clarice Lispector »[53], est la mémoire de sa propre rencontre intime avec la parole de Lispector. La " critique " assume ainsi le ton du partage d'un secret, celui d'une expérience de

---

[48] Luciano Rodrigues Lima, *Clarice Lispector Comparada. Narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt*, Salvador Edufba, Salvador Bahia, 2009.

[49] Myriam Jiménez Quenguan, *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación,* Horas y horas, Madrid, 2009.

[50] Monique Bosco, « A fascinação-Clarice », pp. 191-199, dans : *Leitores e leituras de Clarice Lispector,* organisé par Regina Pontieri, Hedra, São Paulo, 2004, p. 191. Ma traduction.

[51] Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector : se laisser lire par la passion selon C. L. » (1979), pp. 115-138, dans : *Entre l'écriture* (1986), Des femmes, Paris, 1986.

[52] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit.

[53] Olga De Sá, *Clarice Lispector. A travessia do oposto* (1993), Annablume, São Paulo, 1999, p. 239. Ma traduction.

salut, et de profonde re-connaissance qui, en analogie profonde avec l'ambition même de l'écriture lispectorienne, ne vise pas à *expliquer* quant plutôt à *penser-sentir* :

> Je n'ai pas envie de parler de Clarice. J'ai envie de ne pas parler d'elle, de l'écouter écrire, d'écouter la musique tendue humide silencieuse de son pas d'écriture, avec mes nerfs, d'entendre ses pensées monter et descendre à pas d'anciens anges le long de l'échelle d'écriture, avec mes oreilles aux paupières baissées, j'ai envie de rayonner Clarice, l'art-clarice à mes amies, j'ai besoin d'exhaler, son parfum, l'iris, de rayonner son regard-parfum.[54]

Une approche semblable, mais en même temps fort distincte, est celle entreprise par Claire Varin qui, dans son *Langues de feu* (1990)[55], aborde quelques ouvrages de Lispector en mettant en œuvre une écriture critique fondée sur une pratique de profonde empathie et sur une démarche d'identification déclarée[56].

Je considère la pratique de lecture/écriture de Cixous comme un modèle à la fois ambivalent et efficace : le « je » de la lectrice/écrivaine se juxtapose, se mélange, se confond avec celui des textes de Lispector dans une approche qui n'est pas exempte de problématiques[57]. La passion lectrice de Cixous devient à son tour ravissante, tout en produisant des nouvelles ouvertures de sens, en s'approchant et en créant, par le biais de sa propre écriture lecture, le je(u) secret de Clarice.

Ce travail vise à se poser idéalement au carrefour entre ces différentes voies critiques, en cueillant l'héritage immense que ces regards jetés sur l'écriture de Clarice Lispector ont crée.

---

[54] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 63.

[55] Claire Varin, *Langues de feu. Essais sur Clarice Lispector*, Éditions Trois, Laval, 1990.

[56] Claire Varin raconte sa méthode d'approche de l'œuvre lispectorienne, qu'elle désigne comme une « critique transmuée en création », dans : Claire Varin, « La passion brésilienne d'une Québécoise », pp. 91-96, dans : *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps. Études,* op. cit., p. 96.

[57] Pour une réflexion au sujet du rapport complexe et ambivalent entre l'écriture de Cixous et sa pratique d'écriture *sur et par* l'écriture lispectorienne voir : Elena Carrera, « The Reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: Reading from the Whale's Belly », pp. 85-100, dans : *Brazilian Feminisms,* edité par Solange de Ribeiro Oliveira et Judith Still, University of Nottingham, 1999. Voir aussi les réflexions consacrées par Marta Peixoto à une exploration de la pertinence de l'approche de Cixous pour une compréhension de l'œuvre lispectorienne dans le chapitre « The nurturing text in Hélène Cixous et Clarice Lispector », pp. 39-59, dans : Marta Peixoto, *Passionate fictions (Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector,* op. cit. Marta Peixoto remarque dans l'approche critique de Cixous cet aspect problématique : « A superlative reader of the nuances of gentleness in Lispector, Cixous nevertheless presents a tamed version of her texts, stripped of their disturbing pull towards violence. [...] Yet the context for gentleness in Lispector is often a field of textual interactions charged with violence ». Marta Peixoto, « Rape and textual violence in Clarice Lispector », pp. 102-114, dans : Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 12, organisé par Miriam V. Gárate, Suzi Frankl Sperber, Vilma Arêas, UNICAMP, Campinas, 1992, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/222/showToc.

Au-delà des écritures critiques consacrées à l'œuvre lispectoriennes, on poursuit au cours du présent travail des points de passion ultérieurs, qui seront les voix de Virginia Woolf, de Marìa Zambrano, de Luce Irigaray, de Marguerite Duras, de Hannah Arendt : voix de femme qui habitent et hantent mes lectures parallèles, et qui ont conforté néanmoins mes interprétations des ravissements lispectoriens. C'est ainsi que je travaille sur les points de contact qui existent entre l'esthétique du ravissement chez Lispector et la poétique des *moments of being* de Virginia Woolf. Les deux écrivaines, rapprochées l'une de l'autre par la critique depuis le tout premier roman de Lispector, *Près du cœur sauvage*, rentrent ici en dialogue justement par la figure de l'instant de ravissement, étincelle indispensable d'écriture et figure-clé pour le développement de ce travail.

Cette étude travaille aussi sur la tension philosophique qui anime l'écriture lispectorienne, et qui est à concevoir comme « la présence d'une intuition cognitive, une sorte de *eros* philosophique qui l'anime »[58] ; ce qui en fait, avec les mots de Luisa Muraro, « une philosophie en dehors de la philosophie mais aussi : une philosophie extra-ordinaire »[59]. En relation avec les différentes figures de ravissement analysées, je travaille sur certains aspects tirés de *La critique de la faculté de juger* de Kant, sur des éléments de la philosophie de la chair de Merleau-Ponty pour la pensée du corps en ravissement à travers le concept de regard charnel, de même que sur le *Unheimlich* freudien, qui semble appartenir à l'atmosphère des ravissements clariciens dans un rapport de profonde intimité : figure abordée au sein de la critique sur Lispector par plusieurs auteurs, j'y travaille notamment en relation au récit « L'imitation de la rose » et au roman *La passion selon G. H.*

Commencements

Au cours de la lecture, progressivement et comme dans un véritable *apprentissage des plaisirs,* une nudité perturbante fait irruption dans l'espace textuel, en changeant la

[58] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 95.

[59] Luisa Muraro, « Une pensée-vie extra-philosophique », pp. 175-188, dans : *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps. Études*, op. cit., p. 176. En relation au rapport écriture/philosophie chez Lispector, Nadia Setti affirme : « L'œuvre de Lispector s'écrit sous l'impulsion d'une pensée extrêmement riche et profonde qui ne se structure pas pour autant en système philosophique. Ce bord et cet écart entre penser et philosopher qui se révèle en permanence dans l'écriture lispectorienne est un des indices de sa vitalité et modernité, à savoir de son contact permanent avec le " vivant pensant ". Surprendre le vivant (étant) en tant que pensant dans l'union indissoluble et dans la différence (du vivant au pensant) : voilà ce qui est tentation et tentative ininterrompue de l'écriture de Lispector ». Nadia Setti, « Lectio de *A Paixão segundo G. H.* Une *Divine Comédie* des temps modernes ? », pp. 137-158, dans : *Literatura e presença. Clarice Lispector*, Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, organisé par André Luís Gomes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007, p. 137.

perception du monde. La lecture et l'écriture commencent avec un regard : il faut commencer, il faut débrider le sens, *les sens*. Tout change, car :

> À travers le naufrage de l'introspection, le caractère tombe près des puissances obscures, dangereuses et risquées de l'inconscient, qui n'a pas de nom. Après cette immersion dans le sous-sol eschatologique de la fiction, dans les eaux endormies de l'imagination, commun au rêve, aux mythes et aux légendes, seule la voix reconstruite du narrateur pourra être une voix incertaine, compte tenu du langage, des puissances et de l'impuissance du langage, lointain et proche de la réalité, extralinguistique, indicible.[60]

Au lecteur orphique ne reste donc maintenant et toujours que le plongeon, l'immersion, le saut, le désir impétueux de parvenir à une intimité vivante avec le texte pour rester, ne fût-il que le temps d'un instant, immergé « dans l'écriture comme les poissons dans l'eau »[61]. Il ne reste, pour le lecteur-Orphée, que l'instant volé, le regard qui libère et qui fait face à la perte, à la mort. Au noir.

Il ne reste qu'un tout dernier pas, un premier pas. Un saut : pour commencer, enfin. Pour pouvoir *finir*. Pour pouvoir écrire.

> *Le saut*
>
> Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciante, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration.[62]

En circularité, dans un commencement qui a déjà débuté – *pour écrire, il faut déjà écrire* –, dans une conclusion qui ne ferme pas, mais qui au contraire relance et rouvre, on commence. Pour pouvoir vraiment commencer, Orphée *saute*. Pour pouvoir commencer et finir, le lecteur-Orphée se tourne une première-dernière fois, enfin et infiniment, vers elle, elle qui se dérobe – l'œuvre, *Eurydice désormais.* Pour la regarder encore, cette œuvre-Eurydice dénouée de toute pensée, la *deux fois perdue*. Orphée la regarde et la perd et, en la perdant, il lui donne encore l'espace d'un souffle d'être.

---

[60] Benedito Nunes, « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », pp. 63-70, dans : *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, op. cit., p. 68. Ma traduction.

[61] Hélène Cixous, *Entre l'écriture* (1986), Des femmes, Paris, 1986, p. 62.

[62] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 232.

Eurydice, œuvre-Clarice, l'œuvre infinie, replonge derrière la pensée.

L'écriture ne parle désormais que par instants, gouttes, frémissements d'eau vivante.

Mais dès les profondeurs d'une grotte brésilienne une voix de femme et d'ombre se lève et murmure, en paroles clariciennes, un secret. C'est par-là qu'on commence.

I. Ravissements. Une clé de lecture

1.1 Commencer

1.1.1 *Un secret*

Mon salut est dans le secret.
– Clarice Lispector (OB 22)

Toute recherche surgit d'une question. Tout questionnement met en liberté une force désirante. Toute recherche a à faire, à l'origine, avec la puissance inarticulée du désir. Au cours de la recherche même, le désir s'articule en se faisant projet de pensée, en déployant des figures de réflexion, en se frayant des ouvertures et des passages à travers le fragment de réel qu'il interpelle.

Cet itinéraire de recherche vise à explorer la puissance du ravissement dans l'écriture lispectorienne à travers l'entrelacement de secret et désir. La tension qui traverse ce parcours de réflexion surgit du désir d'emmener à la surface du discours la force souterraine qui anime sa *texture* – qui est la matière même dont le texte se fait : son poids, sa peau, son mystère. L'essai qui prend ici forme correspond à l'acte de libérer, à partir d'une perspective critique, les forces implicites dans l'écriture lispectorienne en croisant son œuvre et d'autres écritures, d'autres voix, d'autres lieux textuels. Il s'agit de gagner, au fil des mots, une condition d'intimité avec le secret de Clarice Lispector, de l'entrevoir : de le *regarder* pour enfin le *garder.*

En se concentrant sur le *secret,* la présente hypothèse de travail s'approche d'un sujet qui est par définition impossible à posséder d'autant plus que, comme Giorgio Agamben le souligne,

> L'illumination profane, qui est sa [de la critique] suprême intention, ne possède pas son objet. Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité.[63]

[63] Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977), traduit par Yves Hersant, Payot Rivages, Paris, 1998, p. 9.

Dans un renversement radical de perspective la quête de la critique travaillerait donc pour *apprendre à perdre* son propre objet, à le laisser aller, à s'approcher de l'inaccessible et à aimer – comme *Orphée* – une présence qui sans cesse se dérobe, une présence/absence, un instant qui fuit.

Toute recherche commence par une question, et toute question s'enflamme à partir de l'étincelle d'un indice. L'indice devient hypothèse de recherche : au seuil de ce passage, la pensée critique s'inaugure. On commence toujours par le point brulant d'une intuition : tout commence par un *je-ne-sais-quoi*, un *presque rien*[64]. Au début, ce n'est que le désir d'une intimité obscure : on veut s'approcher d'une écriture qui appelle, on veut la voir en nudité, on veut la toucher/en être touchés. On commence ainsi, avant tout questionnement, on commence dans le *presque rien.* On commence dans le noir.

On commence.

Un secret se niche dans l'écriture de Clarice Lispector. Un mystère profond habite sa parole, l'envahit en profondeur. Une étrange pulsion pétrit les pages lispectoriennes et en domine les contours, se configurant en tant que pôle mystérieux à même de dégager un pouvoir subtil.

« Il y a une loi secrète et incompréhensible » (SV 175)[65], il y a un secret, « noyau lointain et vivant » (LU 7)[66], force cachée qui semble tout gouverner et qui, pour sa propre nature intime, sans se révéler, *attire* : « Mais ce qui avait accusé ses contours et les avait attirés vers un centre, ce qui l'avait illuminée contre le monde et lui avait donné un intime pouvoir, ç'avait été le secret » (LU 7).

La narration de Clarice Lispector cache un secret, voie souterraine qui demande à être illuminée, exhumée, explorée. Au sein du monde lispectorien tout en est silencieusement imbibé : ses récits, ses fragments, ses romans en murmurent. Ses mots, ses joies difficiles, ses réflexions vertigineuses, ses esquisses et ses silences en portent la trace : tout tend et culmine là, tout est attiré *vers un centre* – centre qui est et qui reste *un secre*t, figure de l'indicible, mise en abîme ultime de la possibilité de *dire* :

---

[64] Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien* (1957), Éditions du Seuil, Paris, 1981.

[65] Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida. Pulsações*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *Un souffle de vie*, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1998. Les citations tirées de ce texte sont indiquées au cours du travail par le sigle SV.

[66] Clarice Lispector, *O Lustre*, Editora Agir, Rio de Janeiro 1946 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Le lustre*, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1990. Les citations tirées de ce texte sont indiquées au cours du travail par le sigle LU.

> Ne crois pas que j'écris ici mon plus intime secret car il y a des secrets que je ne confie à personne, pas même à moi. Et ce n'est pas seulement le dernier secret que je ne révèle pas : il y a une quantité de petits secrets primaires que délibérément je maintiens en énigme. Je me livre à cette douce convivialité de l'éternité. Mais je ne sais pas si je la mérite. (SV 216)

Pour Clarice Lispector la tension vers le secret représente la poussée qui parvient à mettre en mouvement la parole. À travers la voix d'une des ses protagonistes, comme dans une sorte de déclaration d'intentions, l'écrivaine affirme vouloir atteindre ce centre mystérieux : « Je veux atteindre le plus intime secret de ce qui existe » (SV 68). Cette tension est la force pure qui anime l'écriture lispectorienne.

S'approcher de l'œuvre de Clarice Lispector impose à chaque pas l'acceptation d'une intimité constante avec le secret de même qu'avec les ambivalences qu'il produit : on s'approche du secret en le sachant insaisissable. Mais comment avancer à pas orphiques en s'enfonçant jusqu'au cœur de cette écriture ? Comment garder à la fois le désir d'atteindre le plus intime secret de cet œuvre et la volonté de développer une recherche qui sache préserver l'inaccessibilité de son propre objet ?

Il s'agit de s'approcher de l'écriture lispectorienne comme on s'approcherait d'une ancienne maison hantée : en exploration. Il s'agit de s'enfoncer dans la *maison-écriture* lispectorienne avec circonspection et de s'y arrêter par moments ; il s'agit d'y pénétrer, d'en découvrir les greniers oubliés, les chambres pleines d'histoires, d'images et de mots, arrosées de beauté et de lumière, peuplées d'ombres. Il s'agit de se mettre à la recherche de ce qui est caché – *dans* et *par* l'écriture, *texture* qui à la fois occulte et révèle le secret et ses rayons éblouissants dans l'épaisseur dangereuse de la parole écrite, qui au même temps garde et trahit :

> J'ai peur d'écrire. C'est si dangereux. Qui l'a tenté le sait bien. Danger de toucher à ce qui est occulte – et le monde n'est pas à la surface, il est caché dans ses racines immergées dans les profondeurs de la mer. Pour écrire, je dois me placer dans le vide. C'est dans ce vide que j'existe intuitivement. Mais c'est un vide terriblement dangereux : dont j'exprime du sang. Je suis un écrivain qui a peur du piège des mots : les mots que je dis en cachent d'autres – quels mots ? Peut-être les dirai-je. Écrire est une pierre lancée dans un puits profond. (SV 15)

Il s'agit de pénétrer jusqu'aux bas-fond de la maison-écriture, jusqu'au puits profond et noir. Le regard, jeté sur l'espace littéraire lispectorien, cherche quelque chose, sans pourtant encore vraiment savoir ce qu'il cherche. Il y a du danger, il y a la nécessité du vide, la

profondeur du puits, il y a la marque du sang ; la peur d'écrire et la peur de s'approcher d'une écriture qui poursuit la grâce et en même temps, sans cesse, *exprime du sang.* Lispector l'avoue : « Je veux écrire la tache de sang avec le rouge coagulé ou coulant goutte à goutte du dedans au dedans » (OB 67). Pour Angela, dans *Un souffle de vie,* d'ailleurs : « Chaque livre est du sang, du pus, des excréments, un cœur lacéré, des nerfs en pièces, un choc électrique, du sang coagulé qui dévale de la montagne comme une lave bouillante » (SV 128).

Les chambres-pages lispectoriennes sont pétries d'une majesté ambivalente : grâce et sang, *sang-joie*. En s'y attardant, on ressent le désir de s'en éloigner, comme pris par la même horreur confuse qui survient lorsqu'on touche à quelque chose d'occulte – ou d'immonde. Mais on y reste pourtant. Et si on s'en va, on finit néanmoins par y revenir car, comme Hélène Cixous l'affirme, « we need books that hurt us »[67]. L'attraction que les livres de Clarice Lispector exercent est complexe et entrelace charme, répulsion, effroi, joie. Dans sa maison-écriture on est sous le charme de son secret et sous le pouvoir de sa parole. Tandis qu'on reste là, dans ses chambres-textes, on est dans la plus profonde proximité avec le secret : « only inside the text, as we inhabit the text, do we tremble where Clarice wants us to tremble »[68].

Dans les chambres lispectoriennes – *chambres obscures*[69] – on tremble. Les murs cachent des lézardes imperceptibles. La vue scrute les fragments, les recoins ; l'attention s'intensifie en correspondance des interlignes, puits profonds du texte.

L'écriture lispectorienne déborde de *choses secrètes* – « J'aime les choses secrètes » (DM 165)[70]. Indices sous forme d'énigmes y sont parsemés partout. Il suffit de regarder les espaces littéraires clariciens avec attention pour comprendre comme les fleurs de Clarice Lispector, ses animaux, les objets qui occupent ses chambres-textes soient les emblèmes déchirants de son secret. La réalité non-humaine qui peuple son monde est là pour attirer son écriture *vers un centre secret.* Juste à côté des roses sauvages arrangées dans le vase un insecte noir bouge, silencieux et inexorable. Un secret noir rampe, un sens de trouble à peine perceptible s'insinue dans le cadre de l'observation : un filet d'angoisse se profile sur la page, rampe en s'enfonçant dans les entrelignes. Juste à côté des roses, un insecte : *barata,*

---

[67] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, op. cit., p. 53.

[68] *Ibid.,* p. 42.

[69] Voir à propos d'une lecture critique des espaces domestiques comme espaces de ravissement dans la poétique lispectorienne : *infra* § 3.1.1.

[70] Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984 ; Rocco, Rio de Janeiro 2008. Édition française : *La découverte du monde*, traduit par Jacques et Teresa Thiériot Des femmes, Paris, 1995. Les citations tirées de ce texte sont indiquées au cours du travail par le sigle DM.

insecte d'encre foncée qui arrive des bas-fonds de l'âme. Il faut suivre la blatte lispectorienne, insecte textuel qui dessine une trame secrète.

La maison-Clarice inclut un jardin « féerique et humide » (AV 187), qui fait partie de la maison, et lui appartient de façon essentielle : jardin sauvage, dense, profondément vivant, où « les fleurs s'entrelacent » (AV 187), les insectes rampent et les mots se fondent. Jardin secret qui égare, qui suggère un sens vague de danger. La vie végétale du jardin, tellement luxuriante, enrobe, ravit, s'insinue dans le souffle. La parole de Clarice Lispector y palpite partout, tumultueuse ; joue, plonge, court. La Nature vivante appartient à la parole lispectorienne : dans sa maison-écriture, Clarice Lispector « plante un jardin textuel inédit »[71].

Une présence habite l'écriture lispectorienne, telle un fantôme qui rode, qui erre, qui se niche au bord des pages, en les hantant, en les faisant vibrer ; une présence fuyante, rythmiquement, s'offre et se dérobe dans le flux de l'écriture, insecte d'encre, blatte textuelle qui rampe, qui émerge des interstices et tend à se cacher, à disparaître juste après avoir été entrevue. On dirait celle de Clarice Lispector une maison-écriture *hantée*, habitée par une présence, par une tension, par une absence annoncée, fantôme qui flotte et qui, encore, toujours, se pose sous le signe d'une force désirante : Clarice Lispector est, d'ailleurs, « de ces écrivains qui vous hantent autant qu'ils sont hantés »[72].

L'écriture de Clarice Lispector est hantée par un secret, habitée par un désir. Le secret y est éparpillé, sa *texture* pénètre partout, imprègne mystérieusement chaque ligne : tout en résulte touché puisque « le secret a une manière de se répandre, qui est prise à son tour dans le secret. Le secret comme sécrétion. Il faut que le secret s'insère, se glisse, s'introduise »[73]. L'écriture de Clarice Lispector déborde de désir, déborde de secret, son écriture *sécrète du secret.* Impossible à dévoiler, et tout de même impossible à ignorer, le secret est simplement là, partout : *inséré, glissé, introduit*. La narration lispectorienne se trouve sans cesse « en rapport avec un *secret* (non pas avec une matière ou un objet du secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable) »[74]. Le secret est là, la forme même du secret est là, et Clarice Lispector s'en nourrit comme d'une lymphe souterraine à même d'alimenter l'acte vital de l'écriture.

---

[71] Nadia Setti, *Passions lectrices,* op. cit., p. 19.

[72] Maryvonne Lapouge-Pettorelli, « Préface », pp. 7-14, dans : Clarice Lispector, *Le seul Moyen de vivre. Lettres*, traduit et présenté par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 7.

[73] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux* (1980), Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 351.

[74] *Ibid.,* p. 237.

Clarice Lispector a besoin du secret. Elle connait la douceur infinie d'un secret gardé, non-dit, cette « douce convivialité de l'éternité » (SV 216). Elle le cherche, elle le crée, elle le porte en soi depuis toujours et elle s'en prend soin par le biais de la parole écrite, qui le préserve, qui lui confère des contours ; qui le garde et lui donne résonance en le multipliant dans « une quantité de petits secrets primaires » (SV 216). Le secret de Clarice se configure comme une dimension à protéger, mystère vital qu'il est, fragile dans sa distance lumineuse, et terriblement fort pourtant dans l'inviolabilité parfaite de son inexpugnable silence : on le dirait, en suivant les pensées de Virginia, protagoniste du roman *Le Lustre* un :

> Secret auquel elle ne saurait jamais penser en termes clairs, de crainte d'envahir et de dissoudre son image. Et qui pourtant avait cristallisé au plus profond d'elle-même un noyau lointain et vivant et jamais n'avait perdu sa magie – l'alimentant dans son flou insoluble comme la seule réalité qui à ses yeux devrait toujours être perdue. (LU 7)

Le secret de Clarice Lispector refuse la pensée logique des « termes clairs », et s'y dérobe. Dans les mots lispectoriens le secret a intimement à faire avec la magie, avec la vie. Et avec la mort aussi, car « the true secret causes the most suffering, because it is the exact figure of death. If we have a secret we don't tell then we truly are a tomb »[75].

Secret vivant/mourant, à posséder et à perdre sans cesse :

> Mon salut est dans le secret. Et tout ce que je dis revient à ne rien dire. Dans mon noyau secret, je respire. Et ma respiration est tout ce que je possède. Je me tais. Parce que je ne sais pas quel est mon secret. Raconte-moi le tien, instruis-moi du secret de chacun. Ce n'est pas un secret infamant. Tout juste ceci : un secret. (OB 22)

Clarice Lispector a besoin de secrets pour vivre. Pour vivre *et donc,* inévitablement, pour écrire. Pour l'écrivaine, vie et écriture sont à toujours entrelacées, nouées au point que « dans son travail, le texte équivaut à la vie, peu importe la forme dépurée sans l'essence, sans l'authenticité du langage »[76]. La voix de la protagoniste de *Água viva* déclare : « J'ai besoin de secrets pour vivre » (AV 191). Et Clarice Lispector affirme, dans ses propres mots, telles qu'elles ont été cueillies par l'amie Olga Borelli : « Pour moi, écrire c'est chercher » (OB 55). Et encore :

---

[75] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, op. cit., p. 42.

[76] Myriam Jiménez Quenguan, *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación,* op. cit., p. 55. Ma traduction. Pour une réflexion sur le rapport entre vie et écriture chez Lispector, voir aussi : Renato Cordeiro Gomes, « Processo de viver/processo de escrever em Clarice Lispector », pp. 27-36, dans : *Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice*, op. cit.

> J'écris simplement. Comme on vit. C'est pourquoi chaque fois que j'ai été tentée d'arrêter d'écrire, je n'y pas arrivée. Je n'ai pas la vocation du suicide. Un journaliste m'a demandé : Pourquoi écrivez-vous ? Alors je lui ai demandé : pourquoi buvez-vous de l'eau ? (OB 27)

Chercher un secret ? Est-ce cela le désir lispectorien ? Peut-être. Mais pour Borelli, bien plus radicalement, bien plus simplement, « elle écrivait pour vivre, et non pour survivre. Écrire était sa vie » (OB 49).

Clarice Lispector a besoin de secrets pour écrire : elle affirme que son « salut est dans le secret » (OB 22), et que son « action est celle des mots » (OB 36) – écrire est donc vivre, écrire est donc *une façon de vivre*, et agir est poursuivre un secret, son propre salut, par le recours aux mots.

Dans *Un souffle de vie* la protagoniste Angela affirme : « J'écris pour faire exister et pour m'exister. Depuis l'enfance, je cherche le souffle du mot qui donne vie aux murmures » (SV 129). L'écriture secrète de Clarice Lispector désoriente pour la multitude de nuances dont elle se nourrit, par l'épaisseur des contradictions déchirantes qui l'animent. La venue même à l'écriture porte la trace d'une nécessité déchirante qui se manifeste, par exemple, lorsque l'écrivaine affirme : « Si je pouvais ne pas écrire, je n'écrirais pas » (OB 72). Une présence mystérieuse y est poursuivie, voulue, refoulée : « Je vis d'un secret qui s'irradie en rayons lumineux qui m'offusqueraient si je ne les couvrais d'un lourd manteau de certitudes fausses » (AV 113). Il s'agit de s'approcher d'un secret dont la puissance est potentiellement offusquante : sa pureté aveuglante impose une couche de mots qui seuls pourraient le rendre obliquement visible. Il s'agit de s'y approcher de plus en plus, de creuser dans l'écriture pour participer d'une irradiation. Au même temps, il s'agit de tout faire pour ne pas trahir l'éclosion incessante du secret, pour le garder en se plaçant dans un état de proximité extrême avec son sens le plus submergé. Pour nouer secret et désir jusqu'à une réversibilité fluide. Pour Lispector il s'agit, finalement, de *devenir le secret-même* :

> Si je ne conte pas quel est le secret de la vie, c'est parce que je ne l'ai pas encore appris. Mais un jour je serai le secret de la vie. Chacun de nous est le secret de la vie et l'un est un autre et l'autre est l'un. (SV 100)

La présence tamisée d'un secret dans la parole de Clarice Lispector finit pour conférer à son écriture un caractère qui trouble, qui déstabilise, qui donne lieu à un désordre. La présence du secret, intime et déstabilisante à la fois, rappelle la figure freudienne de

l'*inquiétante étrangeté*[77], qui constitue une voie d'accès privilégiée au cœur de l'œuvre lispectorienne. *Das Unheimliche* freudien apparaît comme profondément en ligne avec l'idée d'une présence secrète et soustraite qui habiterait intimement la page lispectorienne, insecte textuel qui rampe près des bords de l'écriture. L'inquiétante étrangeté freudienne[78] a en effet à faire fondamentalement avec le dévoilement inattendu et troublant d'un secret duquel on s'approche de plus en plus, inconsciemment et inévitablement. Ce qui dans l'écriture de Lispector perturbe si profondément est la présence d'une puissance inquiétante qui, comme Schelling l'affirme dans sa définition de l'inquiétante étrangeté (reprise ensuite par Freud même), pourrait être comprise comme « tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »[79]. Le secret de Clarice Lispector est la trace d'une telle tension à sortir de l'ombre, à s'offrir : par instants, par frémissements, par éclats. De s'offrir toutefois toujours dans l'incompréhension. De s'offrir en se dérobant, en se situant *derrière la pensée*. De s'offrir tout en assurant, moment après moment, les conditions de sa propre inaccessibilité. De s'offrir tout en ne se laissant jamais penser *en termes claires* :

> Je veux l'expérience d'un manque de construction. Quoique mon texte soit tout traversé de bout à bout par un fragile fil conducteur – lequel ? celui du plongeon dans la matière du mot ? celui de la passion ? Fil luxurieux, souffle qui réchauffe l'écouler des syllabes. (AV 61)

Mais quel est le fil secret qui tisse la trame submergée de l'œuvre lispectorienne ? Serait-t-il le fil de la matière, de la passion ? Le fil d'une passion pour la pure matière vibrante dont le réel est fait ? Serait-t-il le fil d'un secret qui est lumière aveuglante ? Et encore, comment parvenir à nommer la puissance vague et pourtant terriblement violente qui habite l'écriture lispectorienne ? Comment l'approcher et en faire un fil rouge tissé pour

---

[77] Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté » (1919), pp. 25-141, dans : *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, traduit et annoté par Fernand Cambon, avec une préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2001.

[78] Un intense débat a eu lieu au sujet de la traduction du mot allemand *das Unheimliche* par la formulation française « inquiétante étrangeté » proposée par Marie Bonaparte, « qui a choisi de rendre le mot par " inquiétante étrangeté " [...] ne serait-ce parce qu'elle évoque ce que chacun peut connaître quand les personnes, les lieux, les objets les plus familiers nous deviennent les plus étrangers, s'imprègnent subitement d'étrangeté [...] On peut contester le choix opéré par Marie Bonaparte, objecter que la référence au *Heim,* autour de quoi gravite toute l'étude de Freud, est absente, ou encore que l'association inquiétant-étrange n'est qu'une redondance. Pourtant ce qui nous inquiète, nous trouble, n'est pas toujours étrange à nous yeux ; l'intranquillité, chère à Pessoa, est même – heureusement ! – notre état le plus habituel. À l'inverse, l'étrange peut ne susciter aucune inquiétude anxieuse et ne produire que de l'émerveillement : un paysage insolite, un chant inouï, des poissons ou des oiseaux qu'ignore la palette des peintres, les bonds acrobatiques d'un danseur, que sais-je?, tout ce qui nous fait dire : " C'est incroyable ", oui, tout cela nous ravit ». J.-B. Pontalis, « Préface », pp. 7-20, dans *: ibid.,* p. 11.

[79] *Ibid.*, p. 49.

assurer à cette recherche, à chaque pas, l'inaccessibilité de son propre objet de même que l'intimité d'une fréquentation[80] passionnée des textes clariciens ?

Quel est, finalement, le secret de Clarice Lispector ? La demande reste ouverte – et *ouvre*. Toute réponse s'y soustrait. On peut juste s'enfoncer dans la parole lispectorienne, demeurer des longues heures à l'intérieur de sa maison hantée, en laissant résonner une question, le désir d'une découverte – qui est pour Clarice toujours la *découverte d'un monde*. On peut juste essayer de rester fidèles à l'inaccessibilité structurale du *cœur sauvage* qui palpite dans ses pages parce que ce n'est que là, dans l'écriture, qu'une tension lucide, tranchante, orientée vers un état de douceur violente et suspendue fait son apparition. Ce n'est qu'au cours d'une permanence assidue dans la maison-écriture lispectorienne qu'on accède à une dimension plus suave et plus sauvage, qui encore une fois refuse tout mouvement de compréhension.

Clarice même, dans un des articles parus dans *La découverte du monde*, développe un point de vue crucial à travers le recours à l'image d'une toile d'araignée – image élaborée par l'écrivain Henry James et ensuite citée et reprise par Clarice, qui fut d'ailleurs traductrice de James :

> Que de pulsions saisies dans l'air ténu ! Les fils délicats suspendus dans la chambre de la conscience. Et dans l'inconscient l'énorme araignée proprement dite. Ah, la vie est merveilleuse avec ses toiles captivantes. Prévenez-moi si je me mets à devenir trop moi-même. C'est ma tendance. Mais je suis également objective. Au point que je réussis à changer le subjectif des fils d'araignée en mots objectifs. Tout mot, du reste, est un objet, est objectif. En outre, soyez-en sûrs, il n'est pas nécessaire d'être intelligent : l'araignée ne l'est pas, et les mots, les mots sont inévitables. Comprenez-vous ? Vous n'avez même pas besoin. Simplement recevez de même que je vous donne. Recevez-moi avec des fils de soie. (DM 271-272)

L'invitation de Clarice, écrivaine « qui fabrique le futur comme une araignée diligente » (AV 179), est claire et dévoile un des points cruciaux de la poétique lispectorienne, un de ses secrets les plus importants : la puissance de l'incompréhension, ou mieux, de la *non-compréhension*, la chance d'un contact avec le réel qui fasse abstraction des mécanismes cognitifs impliquant la présomption d'une maitrise exhaustive de la part du sujet sur l'essence de la chose. Les choses – « écumes de la vie » (SV 78) – pour Lispector cessent à être conçues en tant qu'entités à comprendre, à posséder par le biais de l'acte même de penser. Les choses cessent à être définies, encadrées, dominées par la prise limitée et limitante des *termes*

[80] Pour la pertinence du terme *fréquentation* en référence à la méthode d'approche des textes lispectoriens voir : *infra*, §1.1.2

claires. La *non-compréhension* est pour Clarice Lispector matrice du secret de la vie. Dans *Água viva* la protagoniste affirme : « J'ai confiance en mon incompréhension qui me donne la vie libérée de l'entendement » (AV 137). Cette impulsion pure vers *une vie libérée de l'entendement* conduit à l'expérience vertigineuse du monde :

> Passez-moi l'expression, je suis un mystère pour moi. [...] Non, assurément je ne me comprends pas. Certes, mais il est de fait que, même sans me comprendre, je me mets lentement en chemin – et de même vers quoi, je ne le sais pas. (DM 379)

L'araignée n'est pas intelligente : elle n'a pas besoin de l'être, elle n'a pas besoin de comprendre. La *barata* rampe : lentement en chemin, mais vers quoi ? La *barata* ne le sait pas. Clarice suggère qu'on n'a pas besoin d'être intelligents pour créer son propre fil de soie. Elle affirme d'ailleurs : « Je n'ai pas besoin de me " comprendre ". Me sentir vaguement me suffit » (SV 97).

En analogie avec la pratique de tissage mise en œuvre par l'insecte, araignée sinueuse et fatale, « fil de bouche qui coud »[81], Clarice donne à son tour forme à une autre toile captivante, écriture inévitable qui devient l'espace secret et intime de la « chambre de la conscience » à l'intérieur de laquelle un travail incessant se fait secrètement : tissage de narrations, travail minutieux qui capte et capture, qui attire vers un centre fatal qui menace de mort ceux qui s'y approche trop. Lispector, immobile tout comme l'insecte en attente vigile au centre de sa propre toile, achemine les plus imperceptibles vibrations du réel au sein de son travail de tissage, pour en faire ensuite écriture, pour parvenir à l'expression de son propre « intime pouvoir ». L'écrivaine-araignée « fabrique le futur », *sans comprendre* :

> L'araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. Seulement, à un bout de sa toile, elle recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l'endroit nécessaire.[82]

Gilles Deleuze, en réfléchissant sur le rôle des signes dans la *Recherche* proustienne, évoque la figure de l'araignée, en soulignant comme l'œuvre de Proust « n'est pas bâtie comme une cathédrale, ni comme une robe, mais comme une toile »[83]. À la lumière de cette perspective, il dévient possible de développer de façon analogique une vision de l'écriture

---

[81] Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia,* Einaudi, Torino, 2010, p. 14. Ma traduction.

[82] Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Presses Universitaires de France, Paris, 2014, p. 218.

[83] *Ibidem.*

claricienne comme une trame de tissages, architecture suspendue de signes à capturer. La narratrice Clarice devient ainsi :

> Narrateur-araignée, dont la toile même est la Recherche en train de se faire, de se tisser avec chaque fil remué par tel ou tel signe : la toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine. [...] C'est ce corps-toile-araignée qui s'agite pour entrouvrir ou pour fermer chacune des petites boîtes qui viennent heurter un fil gluant de la Recherche. Etrange plasticité du narrateur.[84]

L'œuvre-toile, *le corps-toile-araignée*, demande une délicatesse infinie. Il ne s'agit pas de violer, extorquer ou arracher aucun secret. Il faut une patience des plus ardentes, il faut la peur : « Patience d'araignée qui tisse sa toile. De plus, voir mal dans le clair-obscur de la création m'incommode. Je suis apeurée par l'éclair de l'inspiration. Je suis une peur à l'état pur » (SV 84). Au centre de la toile, le secret. Placé au centre, au cœur – et pourtant, renvoyant toujours ailleurs, se diffusant en rayons, signes de sa propre présence, le secret-centre se propage. Le secret de Clarice renvoie, remet à un *ailleurs* qui, comme dans l'étymologie même du mot « secret », parle de quelque chose qui est comme séparé, gardée quelque part – secret, de *se-cérnere* : écarter. Secret est en fait « tout ce qui est impénétrable à cause du mystère qui l'entoure, ce qui ne se manifeste pas, qui correspond à une réalité profonde », de même que ce « qui ne se confie pas, qui se tient sur la réserve »[85].

Une pulsation, *indice terrestre,* apparait donc, et se laisse capter : le secret de Clarice a à faire avec *un au-delà*, ailleurs du sens et de la parole, parce qu'il y a toujours du secret là où « le contenu est *trop grand* pour sa forme »[86] – débordement donc, et effusion : le secret (se) dépasse, ne se laisse pas prendre que par instants, par moments. Une relation étroite semble se profiler entre secret et instant : indice à garder, inauguration d'une pensée possible, aurore d'un parcours de recherche. Point de départ, peut-être. Toute recherche commence par indices et par questionnements ; toute recherche doit être inaugurée par l'événement d'une intuition. Des fils, des fragments qui se profilent dans la *chambre à soi* de Clarice, espace où le lecteur essaie d'accéder. Instants de trouble, d'inquiétude inspirée. Moments de ravissement pendant lesquels le secret tremble et le lecteur frissonne. Il s'agit de repérer dans ces moments la force vitale sous la poussée de laquelle l'œuvre lispectorienne grandit et se répand. Il s'agit,

---

[84] *Ibidem.*

[85] *Le Petit Robert 2012.*

[86] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 351.

au cours de la recherche, de s’attarder près de ces moments de fracture et de les interroger, d’en explorer la portée secrète, l’ouverture ravissante.

1.1.2 *Points de passion*

L'air qu'elle respire vraiment est si secret.
La trame très légère d'une toile d'araignée.
Tout en elle s'organise autour d'une énigme intangible
dans son noyau le plus secret.

– Clarice Lispector (SV 70)

En essayant de descendre là où l'œuvre-Eurydice se laisse regarder, une reconstruction se rend nécessaire du mosaïque synesthésique qui est le *corpus* lispectorien.

Dans l'entrelacement des textes, dans les renvois et la trame de relations qui existe parmi les différentes écritures de Lispector on évoque à nouveau la figure de la toile d'araignée, dont la géométrie flexible fait ici fonction d'appui méthodologique finalisé à une organisation critique des textes lispectoriens et des dynamiques complexes qu'ils entretiennent entre eux. Dans le dessin de la toile s'étayent progressivement, tels des points de luminescence, les œuvres lispectoriennes et l'ensemble des textes critiques consacrés à cet œuvre, vus et organisés comme les points d'une seule trame. Certains éléments du vocabulaire lispectorien, certaines figures recourantes, appartiennent intimement à cette architecture qui ne cesse de se développer, en occasionnant des nœuds à même de canaliser le discours, en lui imprimant des mouvements d'approfondissement ou de détournement.

Au sein de la toile d'araignée chaque fil se tisse et se noue avec d'autres fils pour créer une trame unique étayée de points pulsants : dans l'entrelacs des fils on repère le dessin des *points de passion* dont l'écriture lispectorienne est parsemée. Certaines écritures représentent les appuis fondamentaux sur lesquels la toile toute entière se tient, se dessine, prend forme. La distribution mystérieuse des points de passion pourrait rappeler aussi la trame de petits points noirs qui recourent dans les jeux pour enfants, dessins incomplets, à compléter en unissant les points l'un avec l'autre à travers une ligne d'encre. Les points d'encre noir, à relier l'un à l'autre, se font indices à même de dévoiler un dessin plus ample, une figure autre.

Points de passion seront au cours du travail les points d'intimité décrits par Clarice Lispector où une femme est en contact secret avec le monde, les instants pendant lesquels une femme en train de s'approcher des choses parvient à un vertige de ravissement. Points de passion comme petits moments de collision avec le secret, fractures qui engendrent un frémissement des sens, un sursaut du corps, et qui poussent le réel et le sujet l'un en direction

de l'autre dans toute leur mutuelle étrangeté ; points de pression entre le corps d'une femme et la réalité non-humaine d'où le secret semble pulser et jaillir avec force incomparable, et faire frémir : dans *Água viva,* par exemple, le temps syncopé du ravissement est désigné comme « un état de contact avec l'énergie environnante et je frémis » (AV 21).

Points de passion seront, dans une perspective méthodologique, les instants de contact engendrés par l'entrelacement des différents textes lispectoriens. *Points de passion* seront donc, avec les mots de Nadia Setti, les moments de « passion lectrice », c'est-à-dire « des actes d'hospitalité, de laisser passer, que la lecture recueille, rassemble, retrace »[87] qui dégagent de la pratique d'une lecture critique qui se fait écriture, dans la conviction que « toute lecture porte la marque d'une passion »[88], surtout là où le regard orphique s'ouvre à l'œuvre lispectorienne pour l'interroger en profondeur en suivant les fils d'une toile d'araignée qui ne cesse de se développer.

Points de passion, enfin, comme étincelles de liberté, idées, occasions d'assonance et dissonance parmi les différentes écritures lispectoriennes et de croisement dialectique avec d'autres voix littéraires, poétiques ou philosophiques. Points de passion comme traces ravissantes d'une inauguration de la pensée toujours renouvelée ; points minuscules, minuscules gouttes qui revoient sans cesse tacitement vers le centre secret qui anime l'écriture de Clarice Lispector. En poursuivant la traînée des points de passion on établit les contours d'une architecture de références internes, à développer par le recours ponctuel aux œuvres de l'écrivaine. Dans une telle perspective, les points de passion seront conçus aussi comme lignes de fuite, points brûlants qui engendrent le *désordre* dont le ravissement même est manifestation. Comme Gilles Deleuze l'affirme au sujet de son approche critique à l'œuvre de Kafka :

> Nous n'essayons pas de trouver des archétypes, qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire (l'archétype procède par assimilation, homogénéisation, thématique, alors que nous ne trouvons notre règle que lorsque se glisse une petite ligne hétérogène, en rupture).[89]

Et encore :

---

[87] Nadia Setti, *Passions lectrices,* op. cit., p. 10.

[88] *Ibid.*, p. 9.

[89] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une Littérature mineure* (1975), Éditions de Minuit, Paris, 2013, p. 13.

> Nous ne cherchons pas non plus à interpréter et à dire que ceci veut dire cela. Mais surtout nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait : on peut toujours établir des rapports binaires [...] et puis des relations bi-univoques [...] – c'est stupide, tant qu'on ne voit pas par où et vers quoi file le système, comment il devient, et quel élément va jouer le rôle d'hétérogénéité, corps saturant qui fait furie l'ensemble, et qui brise la structure symbolique, non moins que l'interprétation herméneutique, non moins que l'association d'idées laïque, non moins que l'archétype imaginaire. [...] Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiance, mais seulement des protocoles d'expérience.[90]

Avec Deleuze, on dira donc qu'il s'agit d'*expérimenter* l'écriture de Lispector : d'en faire expérience, de poursuivre la trajectoire de la ligne hétérogène qui rompt avec tout le reste, en rouvrant le discours et en le réorientant. L'image de la toile, qui pourrait apparaître comme l'image d'un archétype herméneutique, dérive au contraire d'un premier intensif *protocole d'expérience* de l'œuvre lispectorienne. On comprend que l'*expérimentation,* telle que Deleuze la définit, implique ici – inexorablement – une relation d'intimité profonde avec l'œuvre de Lispector :

> Tout dans la narration de Clarice Lispector conduit à l'affirmation selon laquelle exister est expérimenter. Le discours claricien est le flux d'une expérience [...]. Dans ce discours, exister, expérimenter et narrer sont les modalités d'une seule action.[91]

Expérimenter un texte signifie le fréquenter, le connaitre, en être séduits, le partager. L'expérimentation d'un texte se configure aussi comme fréquentation de marque *érotique*, qui noue secret et désir, et qui devient une pratique de restitution, de résonance, une *passion lectrice* qui, comme on l'a vu, retrace et accueille le texte dans son étrangeté en se configurant comme prélude à l'écriture – là où lecture et écriture se nouent dans un rapport des plus étroits. Comme Hélène Cixous le suggère, écrire est d'abord cela : « écrire : d'abord je suis touchée, caressée, blessée, ensuite je cherche à découvrir le secret de ce toucher pour l'étendre, le célébrer et le transformer en une autre caresse »[92].

En réfléchissant sur la littérature critique consacrée à son propre œuvre, Clarice Lispector affirme : « La meilleure critique est celle qui entre en contact avec l'œuvre de l'auteur de manière quasiment télépathique » (OB 75). La fréquentation des textes

---

[90] *Ibid.*, p. 14.

[91] Amariles Guimarães Hill, « A experiência de existir narrando », dans : *Seleta de Clarice Lispector*, édité par Renato Cordeiro Gomes et Amariles Guimarães Hill, José Olimpo Editora, Rio de Janeiro, 1975, p. 147. Ma traduction.

[92] Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Union générale d'éditions, Paris, 1977, p. 50.

lispectoriens se fait sous le signe d'une passion *quasiment télépathique,* d'un échange secret, contact mystérieux et intense. Le travail analytique sur l'écriture lispectorienne devrait ainsi se configurer comme pratique d'une intense passion lectrice-critique. Le mot *passion* appartient d'ailleurs à ce projet, dès son début, et appartient à l'œuvre lispectorienne premièrement : c'est un mot qui l'oriente et l'inspire. Mais comment rendre compte de la toile des écritures lispectorienne dans sa complexité ? Comment gagner un contact quasiment télépathique avec le secret de cette écriture ?

On aborde le *corpus* lispectorien par la structure d'une toile d'araignée. La toile a un centre, des fils qui se nouent, des points qui tiennent la structure des fils ; la toile grandit à travers des appuis et des espaces vides ; elle est une figure progressive, de marque spiralique, tissage et broderie, équilibre suspendu. Mais elle a une fonction précise : attirer vers le centre. Et son centre est fatal. Fils, points et centre, éléments de dérangement, appuis fixes : ainsi conçue se présente l'œuvre lispectorienne tout au long de la toile d'araignée. Il faut s'attarder près de chaque élément, progresser avec le dessin, pénétrer à l'intérieur des chambres-pages du *corpus* claricien. Et justement alors « vient cette tristesse de toile d'araignée dans une maison abandonnée » (SV 220). Justement alors, il faut aller plus au fond dans l'exploration.

Il y a des appuis qui tiennent tout. Murs, angles et coins, rameaux d'arbres : la toile cherche un point fixe, s'y appuie, s'en détache dans son dessin de fils de soie argentée mais y naît comme d'un point de départ indispensable. Les appuis sont les textes clariciens fondamentaux qui se développent comme des fils rouges, outils de travail, forces qui soutiennent l'échafaudage de la toile tissée par l'araignée. On recommence par le fil qui est le mot *passion*, et qui appartient intimement au vocabulaire lispectorien.

Le mot *passion* fait en effet partie du titre du roman lispectorien le plus discuté, celui qui a connu la plus vaste fortune critique, celui qui hante depuis sa parution la critique lispectorienne[93], le plus dérangeant, de même que celui qui au sein de la production lispectorienne représente l'expérimentation narrative la plus articulée d'une expérience de ravissement : *La passion selon G. H.* Roman qui paraît au Brésil en 1964, *La passion* est

[93] Pour une récognition de la réception critique du roman lispectorien de 1964 on renvoie à « A fortuna critica de *A paixão segundo G. H.* » dans : Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector,* op. cit. On renvoie aussi à : Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit. Dans le premier chapitre au titre « Fortuna critica » De Sá reconstruit méticuleusement l'histoire éditoriale des œuvres lispectoriennes, de même que la diffusion et la réception critique au cours des différentes décennies. L'auteur cite et retrace les études consacrées à Lispector. L'analyse présentée est toutefois partielle, car le texte remonte au 1979.

« son cinquième roman, le plus intolérable dans son étrangeté inquiétante »[94] : il s'agit d'un texte extrêmement encombrant. Benedito Nunes, critique majeur de l'œuvre lispectorienne, définit *La passion* comme :

> Le plus grand livre de Clarice Lispector – le plus grand dans le sens qu'il semble être celui qui concentre les aspects singuliers de son œuvre, en exacerbant les possibilités qui s'y matérialisent – mais aussi comme un des textes les plus originaux de la moderne fiction brésilienne.[95]

La passion selon G. H. est un point de départ possible pour l'architecture de la toile lispectorienne, première chambre dans l'organisation de la maison-écriture lispectorienne, non pas du point de vue de la chronologie de l'œuvre de Lispector, mais plutôt de son organisation symbolique : il s'agit de la matrice fondamentale d'une narration de ravissement. On peut faire de *La passion selon G. H.* une véritable occasion de réflexion et d'expérimentation critique, qui contribue à donner accès à la dimension secrète de l'écriture lispectorienne aussi à travers l'écriture lispectorienne même. Par sa force et sa nature ce livre devient outil de pensée, voie d'accès privilégiée vers le centre de la toile d'araignée lispectorienne. Beaucoup a été dit au sujet du roman lispectorien de 1964 ; beaucoup a été redit, récrit, dit autrement. Beaucoup a été dit de façon éclaircissante, définitive. On pourrait s'arrêter, abandonner tout effort ultérieur de *dire encore,* de *dire autrement.* Pourtant, *La passion selon G. H.* est un texte qui possède une nature inépuisable :

> En effet, l'histoire de G. H. est *histoire de tous* dans le double sens de cette expression : paradigme d'expériences humaines qui, à partir d'un passé immémorial, va vers un avenir possible, mais aussi – par conséquent – surface sur laquelle il est possible pour chacun d'inscrire sa propre histoire, son propre discours. Le livre de Lispector tend ainsi à se faire *palimpseste* : lieu de lectures/écritures sans fin, espace effectivement « neutre » dans lequel se rencontrent tous les mots (dits et non-dits) et sur lequel se dresse, dans une position centrale, le caractère sacré d'une Parole qui « a capté en soi le sens du silence ».[96]

Impossible de l'ignorer, de ne pas le traverser. Il faut demeurer dans cette première chambre, dans cette *histoire de tous,* pour pouvoir ensuite en sortir et suivre les fils argentés qui s'en développent.

---

[94] Claire Varin, *Langues de feu,* op. cit., p. 22-23.

[95] Benedito Nunes, « Introdução do coordenador », pp. xxiv-xxxix, dans : *Clarice Lispector. A paixão segundo G. H. – edição crítica*, op. cit., p. xxiv. Ma traduction.

[96] Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., op. cit., p. 27. Ma traduction.

Un de ces fils donne forme à un point de passion majeur au sein du présent travail : celui qui s'origine entre *La passion selon G. H.* et *Água viva.* Le secret traverse le roman de 1964 tout entier dès la toute première phrase, qui affirme : «... Je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer à comprendre » (GH 21) et qui se transforme, dans la dernière ligne du roman, en un abandon de tout essai de *comprendre* : « La vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore... » (GH 230). Début et fin de *La passion selon G. H.* se rejoignent de façon imaginaire, se mêlent, révèlent pour un instant dans leur entrelacs, dans leur croisement en figure de chiasme, le secret de plusieurs protagonistes lispectoriennes – secret qui pourrait résonner ainsi : *je cherche et la vie m'est, j'essaye à comprendre et je ne comprends pas ce que je dis, je ne cesse de chercher et alors j'adore...*

Cette dernière phrase du roman lispectorien de 1964, avec son ouverture à l'adoration comme langue *autre,* avec ses points de suspension, avec son abandon de toute compréhension coïncide idéalement avec le début de *Água viva,* qui commence ainsi :

> C'est avec une joie si profonde. C'est un tel alléluia. Alléluia, crié-je, alléluia qui se fonde au plus obscur hurlement humain de la douleur de séparation, mais c'est un cri de félicité diabolique. Parce que personne ne me retient plus. (AV 9)

Água viva, texte *en ravissement*, est lu ici comme contre-chant qui s'entrelace avec *La passion selon G. H.* – « qui est la continuation de *La passion selon G. H.* »[97] – en l'attirant vers soi comme un centre magnétique. Dans leurs différences incommensurables, ces deux textes lispectoriens partagent la tension profonde vers l'expérience extatique. *Água viva* porte en soi les enjeux et le complexe héritage de *La passion*, et les transforme. Le centre pulsant « non pas fixe » de la toile des écritures lispectoriennes en ravissement est exactement *Água viva*, texte indéfinissable : ronds qui se propagent dans l'eau, *Água viva* n'est plus un roman, et n'est pas juste pure poésie[98]. Sa puissance n'est désormais plus celle d'une écriture qui *raconte un ravissement* : c'est la puissance d'une *écriture ravie*, vivifiée et syncopée par une présence qui sans cesse la hante du dedans. La nature de ce texte, et donc sa *lisibilité,* font pour Hélène Cixous l'objet d'une question radicale :

---

[97] Maria Teresinha Martins, *O Ser do Narrador nos romances de Clarice Lispector,* Goiânia, Cerne, 1988, p. 146. Ma traduction.

[98] Pour une réflexion autour de la tension poétique qui habite l'écriture de Clarice Lispector, voir : Claire Varin, « La poète », pp. 99-108, dans : *Langues de feu,* op. cit.

> Is the text readable? One may have to find other modes, other ways of approaching it: one can sing it. One is in another world. The text does not keep, does not hold back, and one cannot retain it.[99]

Água viva est ici l'étoile polaire qui guide le chemin : en dissipant toute narration ce texte lispectorien déploie une langue qui ravit et qui *on ne peut pas conserver*. Et là, ravissement de l'écriture et ravissement du lecteur coïncident. Centre dérobé, *Água viva* exerce un *intime pouvoir* : celui d'une écriture secrète qui sans cesse déborde, et qui habite le présent travail à plusieurs niveaux, dès son début. Ces deux pôles, *La passion selon G. H.* et *Água viva*, si différents quant à leur forme, déploient une tension très forte qui fera l'objet d'une réflextion ponctuelle et qui soutient et nourrit les analyses des autres lieux textuels lispectoriens ici étudiés.

Si *La passion selon G. H.* et *Água viva* recouvrent un rôle crucial au sein de la présente analyse, il est vrai de même que celle-ci interroge une partie plus vaste de l'œuvre lispectorienne, mise en jeu à travers la clé de lecture représentée par l'expérience du ravissement lié au contact entre des personnages féminins et la réalité non-humaine qui les entoure. La toile d'araignée se tisse et se développe ainsi autour d'autres points luminescents appartenants au *corpus* lispectorien, là où le secret effleure la parole et attire vers soi.

On identifie dans les récits « L'imitation de la rose », « Le buffle » contenus dans *Liens de famille*, et dans « La cinquième histoire » et « La légion étrangère », contenus dans *Corps séparés*[100]*,* des narrations en forme de conte particulièrement éloquentes pour aborder l'expérience du ravissement explorée par Clarice Lispector. Certains passages des romans *Près du cœur sauvage* [101], *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*[102]*, Le lustre, L'heure de l'étoile*[103] et *Un souffle de vie* sont aussi interrogés quant aux figures de ravissement qu'ils offrent, et qui appartiennent au développement de la présente analyse. Des chroniques,

---

[99] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990, p. 15.

[100] Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1964 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *Corps séparés,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1993. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle CS.

[101] Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem,* A Noite, Rio de Janeiro, 1943 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Près du cœur sauvage* (1981)*,* traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1998. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle PCS.

[102] Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Editora Sabiá, Rio de Janeiro 1969 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Un apprentissage ou le livre des plaisiris,* traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1992. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle UA.

[103] Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, Livraria José Olympic Editora, Rio de Janeiro, 1977 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *L'heure de l'étoile*, traduit par Marguerite Wünscher, Des femmes, Paris, 1984. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle HE.

publiées par Clarice Lispector dans le *Jornal do Brasil* entre 1967 et 1973[104] et recueillies dans le volume *La découverte du monde,* sont aussi mises en jeu dans le présent travail.

L'approche qu'on essaie d'ébaucher, dans un cadre de fréquentation des écritures lispectoriennes, vise à pouvoir par instants lire Clarice à travers Clarice, dans un jeu de renvois qui représente une pratique oblique et fructueuse d'un « protocole d'expérience » possible de la parole lispectorienne, regardée ici comme une toile d'araignée.

[104] Pour une récognition de l'activité de Clarice Lispector comme journaliste, voir : http://www.claricelispector.com.br/claricejornalista.aspx

1.1.3 *La première chambre*

Tout commence par trois petits points d'encre noir. Et ce sera sur trois points de suspension, pareillement, qu'on s'arrêtera – si d'arrêt est vraiment licite parler. Tout commence auprès d'un cercle, qui n'a ni point de départ ni ligne d'arrivée, et qui attire le lecteur en l'entraînant peu à peu, mot à mot dans le tourbillon d'une passion. Tout commence par la nécessité de perdre l'impatience. En s'approchant des pages de *La passion selon G. H.*, le roman écrit par Clarice Lispector en 1964, il faut – dès le début, dés l'avertissement que l'écrivaine avec une vertigineuse lucidité adresse « aux lecteurs éventuels » (GH 17) – s'abandonner.

La passion selon G. H. se fait l'objet d'un pacte secret bien qu'*explicite*[105] entre le lecteur et l'écrivaine. Dans l'avertissement qui précède le texte du roman, Lispector affirme souhaiter que le livre soit lu « par des personnes à l'âme déjà formée. Celles qui savent que l'approche de toute chose se fait progressivement et péniblement – et doit parfois passer par le contraire de ce que l'on approche » (GH 17). Obliquement, Clarice Lispector y révèle une des ses vérités : pour atteindre quelque chose il faut passer par son contraire. La nature de cet avertissement est très subtile ; « il semble qu'elle impose des conditions, en réalité elle demande que nous ne l'abandonnions pas à son travail risqué, qui en toute son œuvre consiste à défaire la fiction littéraire pour toucher au réel »[106]. *La passion selon G. H.* est un texte qui exige cet avertissement. Il l'exige parce qu'il se tient tout entier sur un défi constant et sur une constante invitation qui entraîne dans la pureté en passant à travers l'indécence et la répugnance et qui, en découvrant la honte et l'horreur, parvient à la joie.

Tout commence dans l'appartement lumineux de G. H. à Rio de Janeiro.

---

[105] Une partie de la critique a parlé de la note introductive à *La passion selon G. H.* comme d'un pacte qui serait *implicite* : « Cette note aux lecteurs, timide et naïvement placée au début de la narration, représente en vérité une stratégie d'instauration d'un pacte implicite de lecture ». Angela Fronckowiak, « O ato de narrar em *A paixão segundo G. H.* », pp. 65-74, dans : *Clarice Lispector : a narração do indizível*, op. cit., p. 70. Ma traduction. Ce point de vue est efficacement déconstruit dans : Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector,* op. cit., pp. 24-25.

[106] Luisa Muraro, « Une pensée-vie extra-philosophique », op. cit., p. 176.

G. H., femme appartenant à la bourgeoisie aisée brésilienne[107], entre dans la chambre de la bonne Janair[108], qui est partie quelques jours auparavant. La chambre est silencieuse et propre, mais quelque chose trouble G. H. de façon insupportable. En ouvrant la porte de l'armoire la femme se trouve dévisagée : « un cafard qui se déplaçait lentement en direction de l'ouverture » (GH 69), « un énorme cafard » (GH 69). Secret sombre qui rampe pour sortir du noir, une *barata* [109]bouge lentement vers la protagoniste. En fermant d'un coup la porte de l'armoire, G. H. arrive *presque* à tuer la blatte, qui reste agonisante, « une cariatide vivante » (GH 78). La passion de la protagoniste passera par un geste d'incorporation de l'immonde, à savoir la matière interne de la *barata*, dans un processus d'inexorable communion avec le non-humain : geste *unheimlich*, qui devient dans le *corpus* lispectorien le sommet symbolique d'un ravissement. Aux prises avec un véritable parcours d'immersion dans un « enfer de vie crue » (GH 85), G. H. plonge de même dans l'espace d'une langue féminine qui lutte pour émerger de l'ombre.

La chambre d'où le monologue de la protagoniste du roman, G. H., se lève est « utérus de la parole »[110]. Ce qui, dans les pages de *La passion selon G. H.*, progressivement et péniblement *se fait* est *un langage* : voilà l'aspect qui rend ce texte à la fois si nécessaire et si dangereux. On assiste à une naissance ininterrompue, au cours de laquelle l'écriture se pose à la fois en tant que matière malléable à même d'assumer une plénitude de formes différentes

---

[107] *La passion selon G. H.* est le premier texte lispectorien qui laisse émerger le thème de la question sociale, sujet qui reviendra pourtant dans les œuvres suivantes de Lispector. Comme l'affirme Solange Ribeiro de Oliveira : « Pour la première fois, on aborde le problème de la lutte des classes. Ceci est une donnée vraiment nouvelle, et d'une certaine façon aussi inattendue, dans les romans de Clarice. […] La problématique métaphysique rencontre la problématique sociale ». Solange Ribeiro de Oliveira, *A barata e a crisálida*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1985., pp. 8-9. Ma traduction.

[108] « Janair la bonne, l'anonyme, est la si bien nommée, la femme qui possède son nom, tandis que G. H., qui peut produire de la filiation, du nom, reste l'anonyme, le sceau qui marque ce qu'elle possède, ses valeurs. La maîtresse de maison dans son besoin impérieux de rangement ne s'attendait pas à rencontrer dans la chambre de bonne le nom de Janair. Dans ce nettoyage des fantômes qu'elle se proposait, G. H. pensait trouver une à une les lettres manquantes de son nom, lettres oubliées dans la chambre de bonne, reléguées à la saleté, à l'oubli, car ne faisant pas partie intégralement du sceau de la sociabilité, sceau gravé aux initiales G. H. Ces lettres, elle les aurait dépoussiérées, astiquées, touchées puis éventuellement laissées aux oubliettes. Peut-être qu'un morceau du passé, comme un morceau de son nom, l'aurait troublée quelques instants, mais ces instants n'auraient pas bouleversé l'ordre de sa vie. C'est elle, en tant que refoulée, en tant qu'oubliée, que G. H. se préparait à nettoyer ». Catherine Mavrikakis, « Femmes de chambre : du lieu de la bonne dans *La Passion selon G. H.* », pp. 29-37, dans : *Études françaises*, vol. 25, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1989, p. 33. Consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : : http://id.erudit.org/iderudit/035770ar

[109] G. H. pense à l'insecte en tant que créature de genre féminin : « Pourtant, le voilà, le cafard neutre, sans nom de douleur ou d'amour. Sa seule différenciation de vie est qu'il doit être mâle ou femelle. Je l'avais toujours considéré comme femelle, car ce qui est serré à la taille est femelle » (GH 122). Lispector parle en fait par exemple de la blatte en tant que « mulâtresse à l'agonie » (GH 80), et se réfère à ses yeux comme à « des yeux d'amoureuse » (GH 80). On utilisera donc de préférence le terme brésilien *barata* ou le terme français *blatte*, qui préserve le genre féminin.

[110] Gabriela Lírio Gurgel, *A procura da palavra no escuro. Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, 7letras, Rio de Janeiro, 2001, p. 31. Ma traduction.

de même que moyen principal d'une « quête de réponses, qui paraissaient émerger, mais qui simultanément se tiennent submergées dans le tissage apparemment impénétrable du texte »[111]. Une écriture qui occulte et révèle, et qui en occultant révèle. Il s'agit pour G. H. de mettre en parole la tension, impossible à dissiper, entre la nécessité absolue du dire, et le caractère essentiellement ineffable de ce qu'elle a à dire. C'est sur ce fil tendu que le récit tout entier se tient : de sa première ligne jusqu'aux points de suspension sur lesquels la voix de la protagoniste, à la fin, s'arrête.

Il s'agit, pour le lecteur, de la suivre. De s'adapter au rythme exténuant de cette écriture qui péniblement se fait et de se défait. D'accepter le degré d'intensité de son introspection, qui est maintenu tout au cours du roman à un niveau de tension extrême, parfois insupportable (on dirait, avec Benedito Nunes, une véritable « introspection exacerbée »[112]). Il s'agit de perdre l'impatience et de penser-sentir que dans le roman lispectorien de 1964 « chaque page a la plénitude d'un livre. Chaque chapitre est une terre. À explorer. À dépasser. »[113].

En assistant au dévoilement progressif d'un langage qui naît, qui avec peine s'offre au regard et révèle sa forme, le lecteur est exposé à une *nudité*. *La passion selon G. H.* est cette nudité. Le dénouement d'une langue, le *corpus* exposé d'une écriture déshabillée. Le lecteur s'en approche exactement comme on s'approcherait d'une nudité : en hésitant, en avançant avec désir, en s'arrêtant à nouveau face à la puissance de ce qui nous dépasse. Un texte nu est un texte sans filtres, sans défenses et pourtant ou bien, justement pour cela, il est fort, il est violent. Impérieux, majestueux – comme l'est toute nudité. S'approcher de *La passion selon G. H.* signifie faire face à la solitude d'un corps/*corpus* dénoué, connaître sa fièvre, ses tremblements, accueillir l'étrange processus d'écriture que Benedito Nunes appellerait « le drame même du langage »[114]. L'écriture de Lispector se révèlera ainsi comme :

> Une façon de se présenter ou de s'offrir nue à un désir, d'être le désir d'un désir plutôt que le désir d'une fin – de même que la nudité n'est jamais une fin, une conclusion, mais au contraire l'accès à un infini. Car la robe enlevée ne livre pas un corps, elle le

---

[111] Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector,* op. cit., p. 16. Ma traduction.

[112] Benedito Nunes, « Nota à segunda edição », pp. xxiv-xxxix, dans : *Clarice Lispector. A paixão segundo G. H. – edição crítica*, op. cit., p. xxiv. Ma traduction.

[113] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 119.

[114] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 24. Ma traduction.

> dérobe à l'instant dans le secret d'une intimité qu'elle expose en tant que qu'infinie : infiniment proche et donnée à toucher au désir de l'autre, mais ainsi infiniment reculée et toujours à atteindre. La robe tombée donne le signe de ce que atteindre la nudité est toujours plus et autre chose que l'atteindre : la nudité se retire toujours plus loin que toute mise à nu, et c'est ainsi qu'elle est nudité. Elle n'est pas un état, mais un mouvement, et le plus vif des mouvements – vif jusque dans la mort, dernière nudité.[115]

L'écriture lispectorienne se répand sur le fil de cette ambivalence constitutive, qui fait de l'offre de soi l'acte même de sa soustraction intermittente. La nudité de la parole lispectorienne consiste exactement à l'être « le désir d'un désir plutôt que le désir d'une fin » : son caractère inachevé, toujours relancé, remis en jeu à chaque mot, dans l'abandon de toute tension orientée à l'obtention d'un fin *ou d'une fin*. La nudité d'une écriture se manifeste aussi en ce qu'elle raconte, en la manière à la fois captivante et agaçante qu'elle a *d'enlever sa robe* : la nudité de l'écriture se manifeste peu à peu dans sa structure, qui sans cesse s'intensifie et qui a pour sommet le dénouement d'une existence perdue.

Dans *La passion* le parcours vers la nudité consiste aussi à une sorte d'ambivalente quête du minimal qu'y trouve lieu. Tout semble y être réduit au minimum : la protagoniste réduit son nom aux initiales, l'événement auquel on assiste est simple et se déroule d'une façon linéaire, la collocation spatiale est unique et il n'y a pas l'intervention directe d'autres personnages au sein du récit. La blatte même représente le minimum de la vie, le niveau élémentaire d'une existence inarticulée. Ce qui est *exubérant* est le vécu passionnel de la protagoniste :

> Il y a du minimalisme en cette œuvre. Mais un minimalisme excessif. Un minimalisme excessif et de l'exubérance. Exubérance de l'excès de vie intérieure. Vie intérieure toujours au rythme d'une conscience catastrophique.[116]

Tout semble être réduit au minimum, sauf le langage, sauf l'intensité de la vie intérieure, qui touche aux excès d'une texture de marque baroque[117], en créant un contraste inhabituel exactement avec l'aridité de la scène racontée. À la pauvreté de *faits* extérieurs fait de contrepoids la complexité des états émotifs racontés par la protagoniste qui se met radicalement a nu en absorbant le lecteur dans le tourbillon intense de son parcours

---

[115] Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, op. cit., p. 12.

[116] Affonso Romano de Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », pp. 241-261, dans : *A paixão segundo G. H. – Edição crítica*, op. cit., p. 257. Ma traduction.

[117] On peut ici entendre avec l'adjectif *baroque* une « excessive exubérance verbale », comme l'affrime Álvaro Lins dans « A experiência incompleta : Clarice Lispector », pp. 186-193, dans : *Os mortos de sobrecasaca,* Ediçoes civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1963, p. 190.

passionnel. Par l'avertissement précieux qu'elle place avant le roman, Clarice Lispector entraîne le lecteur en lui faisant aussi une promesse précise : « Ce livre n'enlève rien à personne » (GH 17).

Avec G. H., le lecteur aussi s'enfonce dans un espace à la fois raréfié et épais, circulaire et pourtant profondément désarticulé. *La passion selon G. H.* est un roman qui demande beaucoup, en exigeant du lecteur des attitudes parfois contradictoires : une légèreté de l'orientation unie à la capacité de plonger dans les profondeurs sans avoir besoin de remonter trop souvent à la surface pour respirer, en acceptant « l'angoisse de la submersion »[118]. Le texte demande au lecteur même de se déshabiller, de se dénouer lui-même : il se retrouve nu, exposé et épuisé, pris dans la figure multipliée d'un corps à corps qui est lutte entre G. H. et la blatte, entre G. H. et soi-même, entre l'écrivaine et son défi même à la narration, et entre le lecteur et la parole écrite avec laquelle il se trouve aux prises. Ainsi, dans une sorte d'attitude spéculaire et mimétique, on pourrait affirmer que le lecteur à s'approche du texte de la même façon dont G. H. s'approche de la blatte. Le texte deviendrait ainsi analogue de la blatte : dégoutante et sublime créature de séduction, le récit garde dans son rythme la lenteur de l'insecte en agonie, sa façon inexorable d'avancer/ramper. Et sa résistance passive à la mort, de même que sa féminité inattendue, l'écart entre l'aridité de la surface et la texture humide et palpitante qui coule au-dedans de l'insecte et imbibe tout l'espace souterrain du récit.

La passion selon G. H. est caractérisé par une structure circulaire, orientée vers un climax (du grec, *échelle*)[119] : chaque chapitre débute par la phrase finale du chapitre précédent, comme pour marquer les étapes d'un rituel initiatique, dans un mouvement qui « nous fait pénétrer dans un labyrinthe magique, mystique et métaphysique »[120] et qui semble vouloir accompagner le lecteur étape après étape, « en le prenant par la main »[121]. Dans la

---

[118] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 69.

[119] « Le climax désigne traditionnellement une gradation d'orientation thématique positive. On voit pas ce qui peut justifier rhétoriquement l'identification d'une telle " chose ", dans la mesure où une gradation se définit par l'accumulation d'indications de plus en plus fortes, par rapport à quoi les catégories d'affirmation ou de négation dans l'absolu ne signifient rien. En revanche, ce qui peut avoir quelque raison d'exister, c'est une gradation bâtie sur deux mouvements argumentatifs opposés, comme c'est le cas d'un anticlimax. Rien n'empêche alors d'employer le mot de *cilmax* pour désigner l'un des deux mouvements inverses de l'ensemble qu'est l'anticlimax ». Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique,* Librairie générale française, Paris, 1999, p. 95.

[120] Affonso Romano de Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », op. cit., p. 237. Ma traduction. Pour une analyse ponctuelle des effets passionnels au sein de l'écriture lispectorienne, voir : Norma Tasca, « A lógica dos efeitos passionais : um percurso discursivo às avessas », pp. 258-288, dans : *ibid.*

[121] Maria Teresinha Martins, *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector,* op. cit., p. 136. Ma traduction.

structure circulaire du roman chaque paragraphe a le poids crucial d'une couche de vêtements enlevée. Le roman commence et se termine par trois petits points de suspension, dans une circularité dessinée en forme de spirale :

> Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissement, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige.[122]

Mais vers quel point se dirige *La passion selon G. H.,* livre qui se configure comme pratique d'une véritable « liberté de parcourir des spirales »[123] ? Quel point de nudité « toujours plus central, plus dérobé » imprègne de soi la totalité du texte, en dictant le rythme et en battant la mesure de l'écriture ?

Le roman se compose « en une structure triadique », dont les phases peuvent être décrites ainsi :

> 1. Pré-catastrophe (= pré-épiphanie, rituel pré-liminaire) : correspond à ce que l'écrivaine appelle de *organização anterior* ; 2. Catastrophe (= épiphanie, rituel liminaire) : correspond à ce que l'écrivaine appelle *desorganizazão profunda ;* 3. Post-catastrophe (= post-épiphanie, rituel post-liminaire) : instauration d'une nouvelle organisation du système.[124]

Ces phases sont caractérisées par une forme « concentrique et en forme de spirale »[125], procède par illuminations, dans « une séquence solennelle, cette narration hiératique, cet avancement lent, qui se répète »[126]. Dans *La passion selon G. H.* il s'agit d'un rituel d'initiation, et aussi d'un apprentissage. Il s'agit d'un langage qui procède par étapes, mais qui dans ce parcours fait aussi l'expérience de l'égarement, de la perte, de la digression

---

[122] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 5.

[123] Gabriela Lírio Gurgel, *A procura da palavra no escuro. Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, op. cit., p. 32. Ma traduction.

[124] Affonso Romano De Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », op. cit., p. 252. Ma traduction.

[125] *Ibid.*, p. 238.

[126] *Ibid.*, p. 242.

volontairement éloignée de la trame du récit. De Sant'Anna parle d'une véritable « errance épiphanique. Un déplacement à travers la différence, à travers le défaut ou la brèche »[127].

On commence par une première phase textuelle extrêmement longue et articulée, qui prépare le terrain pour l'éclosion/explosion d'un sentir qui débouche sur le moment crucial de l'incorporation de la matière interne de la blatte de la part de G. H. Cette phase, brève, tranchante, si longuement annoncée, est sans cesse différée, anticipée par intermittences, pressentiments, allusions mystérieuses. L'expérience/catastrophe ouvre au relâchement des tensions émotionnelles et linguistiques données tout au cours de la première phase. La phase finale aboutit à une adoration qui marque un passage vers l'au-delà de la parole, dans la narration d'une déconcertante épiphanie dérobée. Rien ne se révèle *en termes claires*, finalement. Mais tout se déploie.

En spirale, tout commence et recommence dans un lumineux appartement situé a Rio de Janeiro. Une femme bouge, seule dans les salles de sa propre maison. Elle s'appelle G. H. On ne connaît que ce sigle, ce mystère fortifié en deux initiales. Son nom est caché, crypté, chiffré.

Il faudra attendre pour parvenir aux fragments de sens nichés dans ces deux consonnes, du moment que « le dé-nomination du moi singulier se trouve du même coup sans garantie, inassignable »[128]. On n'arrivera jamais à tout en savoir. Il n'y aura aucune révélation qui résout. Il ne s'agit d'ailleurs pas de savoir, quant plutôt de *découvrir*, de penser-sentir ces bouts arrachés de vie et de parole tissus ensemble dans le travail de la narration.

La question du nom partialement occulté résonne, en nous poussant dès maintenant à creuser encore un peu dans le terrain symbolique qui entoure les initiales de la protagoniste, cette interrogation représentant un exorde possible, qui peut ouvrir à la réflexion, en constituer l'élément initial. Le nom est en fait le noyau dur et premier de l'identité, le grain d'où chaque historie de vie naît, en devenant racontable. Le nom porte la trace d'une origine – géographique, culturelle, symbolique –, d'une naissance, d'une généalogie, en marquant en outre souvent l'appartenance du sujet au genre féminin ou masculin : être attribués un nom représente un droit, scelle le passage inaugural de notre entrée dans le monde. Encore, nom et prénom cachent en soi, d'après la tradition, le pressentiment du destin de vie des individus qui

[127] *Ibid*., p. 253.

[128] Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, op. cit., p. 256.

les portent : *nomen omen*, comme selon l'ancien dicton des latins forgé par Plaute. Comme affirmé par Gianna Petrone :

> Bien que dans le langage de la réalité quotidienne le nom propre soit paru comme une sorte d' " espace blanc " du sens, un élément sans contexte, dont la seule signification s'achevait dans sa réalité phonique, dans le langage littéraire l'usage des nom propres a toujours été un acte de création poétique […] ou bien de rajustement du monde réel au monde et à la vérité de l'œuvre.[129]

Lispector transforme le nom de la protagoniste exactement en *espace blanc* ; elle crée un vide sémantique rempli juste par deux indices exprimés en consonnes, qui gagnent ainsi une prise puissante. Par le biais de ce processus de suspension/soustraction le nom de G. H. – une sorte de nom en code – dévient zone d'ombre, trace d'une identité dite comme en transparence – le nom n'étant en fait « pas un son " opaque " mais plutôt un signe parfois " transparent ", et souvent le réceptacle privilégié du sens »[130]. En choisissant déclarer juste les initiales du nom de la protagoniste Lispector met donc en œuvre, exactement, ce que Petrone appelle un véritable acte de « création poétique […] ou bien de rajustement du monde réel au monde et à la vérité de l'œuvre »[131]. Les signes G. et H. scellent un espace blanc de création toujours relancée ; ils adhérent à la profonde vérité de vie de la protagoniste, qui est une femme au nom perdu, à l'identité fragmentée, submergée, privée de son nom propre/de son propre nom.

C'est avec une sorte d'ironie troublée (une « légère appréhension moqueuse ») que la protagoniste de *La passion* se réfère à soi-même juste par les initiales de son propre nom. Elle regarde une photo qui la représente, et plonge jusqu'au bout de son égarement identitaire, qui paraît se manifester parallèlement dans le mutisme du visage *et* dans la soustraction du nom complet :

> Parfois lorsque je regardais une de mes photos prises sur la plage ou à l'occasion d'une fête, je devinais, avec une légère appréhension moqueuse ce que ce visage souriant et obscurci me dévoilait : un silence. Un silence et un destin qui m'échappaient : moi-même, fragment hiéroglyphique d'un empire mort ou vivant. Contemplant le visage de la photo, je voyais le mystère. […] Je jetais un coup d'œil

---

[129] Gianna Petrone, « Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio) », pp. 33-70, dans : *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 20/21, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 1988, p. 33. Ma traduction. Pour une réflexion sur les noms des personnages dans l'œuvre de Lispector, voir : Claire Williams, « " Eu sou nome " : Clarice Lispector's *Dramatis Personae* », pp. 40-55, dans : *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector,* édité par Cláudia Pazos Alonso and Claire Williams, Legenda – European Humanities Research Centre of the University of Oxford, Oxford, 2002.

[130] *Ibidem.*

[131] *Ibidem.*

> sur la photo et, l'espace d'un instant, à travers ce visage inexpressif, le monde à son tour me contemplait, inexpressif. Est-ce là, là seulement le meilleur contact que j'aie jamais eu avec moi-même ? […] Le reste c'était la façon dont petit à petit je m'étais métamorphosée en la personne qui porte mon nom. Et finalement j'étais devenue mon nom. Il suffit de voir mes initiales, G. H., gravées dans le cuir de mes valises : et l'on m'a tout entière. Des autres non plus je n'exigeais pas davantage que cette première couverture : les initiales de leur nom. (GH 38-40)

Pour G. H. son propre visage, aussi bien que son nom réduit aux deux initiales, est le dévoilement d'*un silence* immense, qui l'étonne et la laisse troublée. Les syllabes tacites du prénom sont l'écho interrompu, nié, de l'identité ineffable du visage même. Dans le visage obscur, dans le nom caché, il semble y avoir tout un passé, toute une vie imperceptiblement devenue muette. Nom et visage suggèrent à G. H. un sens de silence, de non-reconnaissance de soi et, encore plus, elles évoquent dans la femme un silence et un destin. Un silence qui est un destin ?[132]

C'est à partir de ce profond désarroi que G. H. engage un parcours de quête qui se déroule à travers des étapes bouleversantes. Face à face avec son propre portrait photographique, elle ne voit que du mystère, *le mystère*. Elle est désormais indéchiffrable à soi-même, seule, limitée à la « première couverture » minime représentée par les initiales du nom. Ce vide, cette rupture, provoque toutefois un mouvement de découverte radicale, sans retour en arrière. La femme ne se reconnaît pas, elle est étrangère à soi-même mais, paradoxalement, ce sentiment est « le meilleur contact » qu'elle a jamais eu avec elle-même. En se perdant, elle s'enfonce dans une façon d'être qui est plus extrême, plus effrayante mais qui, seule, peut ouvrir à la joie inarticulée de l'exister. C'est en se perdant que G. H. *est devenue son nom*, qu'elle s'est réduite jusqu'à se projeter toute entière dans l'espace bref de deux consonnes. Les fragments du nom, dans leur pauvreté apparente, dessinent quand même *un tout*.

En choisissant d'identifier G. H. juste par les initiales, Lispector en fait un personnage universel : « sorte de cellule primitive de la matière humaine », G. H. est « le

---

[132] Il est intéressant d'évoquer ici la fascinante réflexion élaborée par Yudith Rosenbaum, qui approche le *nomen omen* de G. H. à celui de Ulysse – étant les deux aux prises avec une odyssée de l'âme qui est un parcours labyrinthique de quête et perte de soi. Rosenbaum évoque l'épisode d'Ulysse et de Polyphème à l'île des Cyclopes : elle souligne comme le nom *Odysseus* ait une assonance avec le mot *Oudeis*, qui signifie *aucun, personne*. En déclarant à Polyphème rendu aveugle que son nom est *personne,* le héros de l'*Odyssée* : « s'annule pour se préserver, abdique son propre nom pour sauver son identité. Renonce à sa propre personne pour remporter la vie. Et ça est la même chose qui est accomplie par G. H., dont les initiales sont les restes d'une identité qui se perd dans la fusion avec l'archaïque. Elle aussi assassine la personne qu'elle est, une fois identifiée la blatte, en se détruisant en elle. Sur ces entrefaites, si *Oudeis* et G. H. sont emblèmes de l'extinction du nom propre, leur destins différent : *Odysseus* nie soi-même pour se avoir de nouveau en tant que rationalité, tandis que G. H. se délivre à un Autre qui la transcende, en se découvrant illimitée, sans contours humains, sans envisager, à la fin de la journée, le refuge d'un être enfin constitué ». Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 162. Ma traduction.

syntagme élémentaire d'un nouveau langage humain »[133]. Encore plus efficace que l'enlèvement complète du nom de la protagoniste (ce qui est le cas, par exemple, dans *Água viva*), le choix de révéler juste *un indice* du nom, ouvre à un immense silence qui est aussi un camp de création illimitée. Dégagée de toute limite liée à son état civil, G. H. dévient figure ouverte, *innommable.* Ce « ne pas avoir/être un nom est le début de l'échec du langage »[134] ; G. H. même l'affirme au cours de sa propre expérience de passion, quand elle dit : « l'indicible ne pourra m'être donné qu'à travers l'échec de mon langage » (GH 225). Loin d'être *fin,* l'expérience de l'échec du langage est plutôt dans l'écriture de Lispector expérience extatique qui prélude à une parole *autre*. Dans *Água viva* on lit : « Et je n'ai pas peur de l'échec. Que l'échec m'anéantisse, je veux la gloire de tomber » (AV 193).

Dans la tension vers cet indicible l'acte de la parole est, dans *La passion selon G. H.*, d'une fatigue extrême. La protagoniste n'essaye même plus de (se) *dire* : elle se limite à (se) *donner*, à (s')offrir/(se)dérober :

> … Je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre. J'essaie de donner ce que j'ai vécu et je ne sais pas à qui, mais ce que j'ai vécu, je ne veux pas le garder pour moi. Je ne sais qu'en faire, j'ai peur de cette désorganisation profonde. Je me méfie de ce qui m'est arrivé. (GH 19)

L'acte de parole est pour G. H. à la fois « passion, peine, auto-violation »[135], ainsi que nécessité élémentaire, besoin, désir, « prix même de l'existence »[136]. Une telle force retenue et entravée dilate de façon exponentielle l'épaisseur narrative de la première phase du roman, qui diffère sans cesse le moment du sommet du climax qui est l'instant d'incorporation. Ainsi, le mouvement d'approche s'intensifie en passant par des instants de presque-révélation de même que par des moments stratégiques de véritable distraction du lecteur :

> Ah, comme je suis fatiguée. Mon désir maintenant serait d'interrompre tout ceci et d'insérer dans ce difficile récit, comme pure diversion, une pause, une bonne histoire que j'ai entendue un jour à propos des raisons pour lesquelles un couple s'est séparé.

---

[133] Nadia Setti, « Lectio de *A Paixão segundo G. H.* Une *Divine Comédie* des temps modernes ? », op. cit., p. 140.

[134] Gabriela Lírio Gurgel, *A procura da palavra no escuro. Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, op. cit., p. 30. Ma traduction.

[135] Maria Lúcia Lepecki, « Uma leitura de *A Paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector », pp. 1-13, dans : *Clarice Lispector, Drummond, « Dona Guidinha do Poço », Graciliano, « Saint-Clair des Ilhas »,* Publications Centre de Recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 2. Ma traduction.

[136] *Ibidem.*

> Ah, je connais tellement d'histoires intéressantes. Et je pourrais, pour me délasser, parler de tragédies. Je connais des tragédies. (GH 109)

Le passage cité représente une figure efficace qui frustre l'attente impatiente et la volonté de savoir qui animent le lecteur à ce point du roman : l'effet obtenu est celui d'un *suspense* intense. Cette stratégie de trêve et distraction fait fonction de fracture textuelle à même de briser la compacité étouffante du flux de l'écriture. Ces feintes de distraction, qui éloignent le lecteur pour quelques lignes de l'intensité lourde du récit, résultent cependant dérangeantes, perturbatrices, du moment que l'adaptation à un si soudain changement de registre implique pour le lecteur (de même, peut-être, que pour l'écrivaine) une mise à l'épreuve, un faux soulagement :

> (D'une chose je suis sûre : si j'arrive à la fin de ce récit, j'irai, pas demain mais aujourd'hui même, manger et danser au " Top Bambino ", j'ai terriblement besoin de me divertir et de me diverger. Je mettrai, oui, ma nouvelle robe bleue qui m'amincit un peu et me donne des couleurs, je téléphonerai à Carlos, Joséfina, Antonio, je ne me souviens pas très bien, lequel des deux m'a donné l'impression qu'il me désirait, ou si c'était tous les deux, je mangerai des crevettes " à la je ne sais quoi ", et je sais pourquoi je mangerai des crevettes, ce soir, ce soir je vais reprendre ma vie quotidienne, celle de ma joie ordinaire ; j'aurai besoin pour le restant de mes jours de ma légère vulgarité douce et bon enfant, j'ai besoin d'oublier comme tout le monde.) C'est que je n'ai pas tout raconté. (GH 207)

Dans ce passage, mis par l'écrivaine entre parenthèses comme à vouloir en souligner la non-appartenance au registre qui caractérise le reste du récit, on assiste à un arrêt net et explicite de la tension toujours croissante liée aux étapes de la passion de G. H. La diversion a en fait lieu ici par l'introduction d'une digression frivole et légère, qui est pourtant à nouveau tranchée et alourdie par la phrase finale (« c'est que je n'ai pas tout raconté »), qui conclut le paragraphe avec une ombre d'inquiétude, en suggérant l'impérieuse nécessité d'un retour au ton plus solennel et troublant propre du récit en cours.

Chambre première, et donc *ultime*, *La passion selon G. H.* est un lieu textuel qu'il faut traverser, explorer, apprendre à tolérer. Dans l'« horrible malaise heureux » (GH 114), dans la douceur et la joie « infernales » (GH 110 et 124) G. H. se détache progressivement du processus de *compréhension* du vécu pour se placer derrière la pensée, dans les spirales d'une expérience de ravissement troublant. La voix de G. H. ne veut pas essayer à *expliquer* les mystères ou les contradictions cachées dans la joie de la passion : elle veut plutôt libérer une parole qui puisse creuser jusqu'à la *totalité du sentir* :

> Être immonde de joie. Puisque maintenant je comprends que ce que j'avais déjà commencé a ressentir sans le connaître ni le comprendre, c'était la joie. Ce muet appel

> au secours était pour moi une façon de lutter contre cette joie encore vague que je refusais de percevoir en moi parce que, même vague, elle était déjà horrible : c'était une joie sans rédemption, je ne sais pas t'expliquer mais c'était une joie sans espoir. (GH 100)

G. H. est appelée à faire face à un secret qu'elle porte enterré en soi-même. La joie de G. H. est innommable. Une joie qui ravit, dérange, emmène ailleurs. Quelqu'un l'appellerait, peut-être, « la joie clarice »[137].

[137] « Quand je dis : Clarice, ce n'est pas simplement pour vous parler d'une personne, c'est pour appeler Clarice une joie, – une peur, – une joie effrayée. Pour vous dire cette joie, vous donner cette peur, cette joie dans une peur. – Savoir qui est la joie, où, connaître son non-visage, ses traits d'une foudroyante mobilité, presqu'immobiles. Peur de la joie ? Avoir la chance – la cadette de la joie – d'avoir rencontré la joie clarice, ou la joie g h ou l ou anna, et depuis, vivre *dans* la joie, dans ses bras infiniment grands, ses bras cosmiques, secs et chauds, tendres, minces – La trop grande chance ? ». Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 55.

1.2 Définir

1.2.1 *En ravissement*

> Dans le monde je me sens ivre,
> comme si j'avais tourné et tourné sur moi-même
> et que j'étais tombée en tourbillon par terre.
>
> – Clarice Lispector (OB 23)

Après avoir rendu compte, à travers la figure de la toile d'araignée, du recours qu'on fera aux textes de Lispector de même qu'aux œuvres critiques consacrées à son écriture, le moment est arrivé de se remettre à l'écoute des indices chiffrés s'irradiant de cette écriture, pour les traduire en questionnements précis.On recommence avec une affirmation, qui se fait point de départ ; on recommence par ce qui reste dans les mains après avoir fréquenté les écritures lispectoriennes. Il reste quoi ? Il s'agit d'une impression, une trace à suivre. En faisant l'expérience des textes lispectoriens ce qui reste dans les mains est un *je-ne-sais-quoi*. On le saisit comme quelque chose de secret qui se glisse partout.

L'impression est que l'écriture lispectorienne parvient à donner forme, dans sa tension vers un centre secret, à une multitude de *figures de ravissement* qui surgissent dans son œuvre. Ma réflexion naît de la conviction que la tension extatique correspond à un noyau thématique de cruciale importance, et qui nécessite une exploration ponctuelle. L'écriture de Clarice Lispector approche sans cesse des expériences de marque extatique qu'elle poursuit et même attire: « avec minutie, avec obstination, avec amour »[138]. Son écriture est ponctuée par des ravissements successifs, à la fois étincelants et effrayants, qu'on pourrait appeler aussi : instants de joie terrible, ivresses, moments d'être, points de passion, syncopes, moments

[138] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* Grasset, Paris, 1990, p. 29.

rayonnants[139], *visions de la splendeur*, *impressions légères*[140]… Et encore : ravissements, poussées ambivalentes, éveils, dénouements, secousses du corps et de l'esprit, petits vertiges, extases matérielles, successions irréfrénables d'instants d'être, pulsations secrètes, secrets qui se manifestent en écriture...

Le mot *ravissement* semble donc se prêter comme fil conducteur à même de guider le cours de ce travail. Ce terme, qui peut correspondre au mot brésilien *arrebatamento*[141], n'est pas fréquent au sein du lexique lispectorien. Pourquoi donc choisir un terme qui ne caractérise pas structurellement le vocabulaire de l'écrivaine ? Le terme *ravissement,* stratifié et complexe nous permet de focaliser et cueillir les enjeux, les ambitions et les nuances les plus profondes de l'écriture lispectorienne. Si le mot *ravissement* ne se trouve pas souvent dans les pages clariciennes, reviennent cependant couramment les instants de fracture du réel, qui déchirent l'opacité du quotidien en exposant notamment les protagonistes féminines de ces narrations à une rupture qui les livre à un ordre différent du sentir, au-delà du domaine même de la compréhension, *derrière la pensée.*

C'est pourquoi une réflexion préliminaire s'impose, à travers un excursus étymologique pour rendre compte de la complexité du terme, en éclairant ses potentialités, à même de conduire jusqu'au cœur du secret claricien. La première définition est offerte par Julia Kristeva qui, sur un plan assez général, pense le ravissement en tant que « déplacement des âmes hors de leur corps, la charge du corps agissant cependant comme une force permanente de violente et contradictoire stimulation »[142].

La définition citée évoque l'idée du *déplacement*, et se développe en ébauchant l'expérience d'une véritable scission entre corps et âme. Le ravissement semble être mis en relation avec l'action d'*une force*, pression vague et pourtant englobante, de même qu'avec la

---

[139] Dans les mots de Chiara Zamboni, *les moments rayonnants* sont conçus en tant qu'instants de réveil observables tout au cours de l'histoire des femmes. Ces moments lumineux s'opposent aux phases opaques, pendant lesquelles aucune force rayonnante semble être mise en jeu ; ou mieux, l'apparition soudaine des moments rayonnants semble se détacher sur un arrière-plan gris. L'apparition des moments rayonnants a en fait « quelque chose d'absolu – " ab-soluto ", dénoué – du moment qu'elle est sans un " parce-que ", comme d'ailleurs la raison de l'opacité des autres moments nous échappe. Nous ne pouvons pas reconstruire les raisons de leur apparition, mais nous commençons à réfléchir sur eux, en les regardant comme de biais, en nous approchant d'eux sans aucune interprétation préconçue ». Chiara Zamboni, « Momenti radianti », pp. 171-185, dans : Diotima, *Approfittare dell'Assenza. Punti di Avvistamento sulla Tradizione,* Liguori Editore, Napoli, 2002, p. 171. Ma traduction. Zamboni connote ces moments par l'adjectif « rayonnant » dans le but de souligner « que nous nous laissons attirer par leur lumière et qu'ils n'arrivent que de temps en temps ». *Ibid.,* p. 185. Ma traduction.

[140] Ces derniers termes font partie du titre d'un recueil de récits et d'essais brefs écrit par Lispector : Clarice Lispector, *Visão do esplendor – impressões leves,* Livraria Francisco Alves Editora S.A., Rio de Janeiro, 1975.

[141] Ou bien : « Rapto, roube, arrebatamento, êxtase, enlevo », *Dictionnaire Editora.*

[142] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Éditions Denoël, Paris, 1983, p. 161.

présence irrécusable d'une stimulation à la fois durable, intense et structurellement ambivalente. Un aspect fondamental est contenu dans la définition citée, qui suggère une voie précise, un chemin à suivre et à questionner : le mot ravissement, le verbe ravir, semblent avoir intimement à faire avec la notion de *violence*. Le ravissement apparaît ainsi comme l'expression de force subie, une véritable expérience de bouleversement qui implique la perception de la part du sujet, sur le plan physique de même que psychique, d'une poussée violente, des effets d'un acte de force subi par le sujet. L'état de ravissement surgit d'un coup, d'une collision ; le corps est frappé, jeté, déchiré, comme par l'effet d'une gifle, d'une claque soudaine. Mais à la blessure fait suite un état suspendu, qui dilate la perception, un état étymologiquement *extatique* de sortie de soi et d'entrée dans une dimension autre. Le mot extase dérive du grec ancien *èk-stasis* où *ek – ex* signifie " dehors " et *stàsis* signifie " état ". Dans l'extase le corps est éjecté, il est mis dehors, ailleurs, on ne sait pas vraiment où : plus loin, emmené, traîné, soulevé – aspect qui semble donc lié à la dimension cruciale d'un *ailleurs* conçu en tant que sphère ultérieure, accès à un état de perception altérée et intensifiée, substantiellement et radicalement différente. L'extase comme rupture serait donc définissable « comme conscience éclatée, sautée. Non-continuité avec ce qui la précède et la suit »[143]. Dans le ravissement, le corps est la proie d'une non-continuité qui engendre une sorte de possession ; suspendu entre violence et douceur, livré à un ailleurs indéfini, où le langage perd toutes les références habituelles, où tout se fait à la fois plus proche, plus étrange, plus infini :

> J'ai fermé les yeux détendu le corps et essayé de ne pas penser pour m'endormir. Peu à peu j'ai eu une conscience étrange d'abandon. Ma (pensée ?), mon essence se ... Mon corps était en dehors de moi et je l'ai vu transparent et à travers sa transparence des artères palpitantes, vivantes pleines d'un sang qui circulait à la plus grande vitesse possible dans tous les membres : tel des canaux d'irrigation. [...] Ce n'est pas à tout le monde qui est donné cette fugace plongée dans sa propre chair mystérieuse. (SV 111)

D'abord objet d'une violence, le corps est ensuite brouillé par l'ambivalence d'une douceur qui s'y diffuse, « conscience étrange d'abandon » qui l'envahit, en troublant ses facultés perceptives, sa façon d'habiter l'espace, d'habiter la langue et d'habiter le temps : l'entrelacs de ces dimensions résulte, dans l'expérience du ravissement, comme brouillé – le ravissement se configurant comme la transformation du corps en *chair mystérieuse...*

[143] Elvio Fachinelli, *La mente estatica* (1989), Adelphi, Milano, 2009, p. 31. Ma traduction.

Le dictionnaire confirme cette première définition du terme en question : le terme *ravissement* désigne avant tout l' « acte d'enlever de force »[144]. Le verbe " ravir ", verbe transitif, décrit en fait l'acte de violence, le délit, par lequel quelqu'un soustrait un être humain à sa condition de vie habituelle, en l'enlevant par un acte brutal, sournois. Ravir signifie avant tout emporter, emmener de force, et aussi « prendre par violence, par ruse ou par surprise (ce qui appartient à autrui), s'emparer illégalement de quelque chose »[145]. La personne ravie, est emmenée de force vers un ailleurs qu'elle-même ignore, est forcée, est arrachée à ses proches et à sa propre vie. Son corps est livré à un espace de vie isolée, placé autre part, quelque part, on ne sait pas où, on n'en a la moindre idée. Comme le secret, le ravissement renvoie à un *ailleurs*.

Chez Clarice Lispector, la figure du ravissement, analogue à la *syncope* décrite par Catherine Clément, est un « mouvement suspendu »[146]. Si d'un côté le ravissement peut être conçu comme « une absence du sujet »[147], instant extatique qui le délivre à un *ailleurs*, de l'autre côté le ravissement correspond à l'expérience d'une extrême présence/absence, une suspension du sujet *hors de soi* au bord de son propre abîme : par cette tension le ravissement dévient l'expérience d'une ambivalence complexe.

En effet parmi ses significations possibles le terme *ravissement* cache celle de la joie, et même très intense : « l'émotion éprouvée par une personne transportée de joie et dans une sorte d'extase »[148]. La joie implicite dans le verbe " ravir " exprime le mouvement de l'âme à travers lequel un individu est porté « à un état de bonheur suprême »[149]. L'étymologie du mot porte la trace d'une surprise vague, de l'ambivalence qui combine de façon mystérieuse un acte soudain et violent avec un sens de profond plaisir :

> Ce verbe est issu du latin populaire °*rapire* (cf. roumain *răpi,* italien *rapire,* catalan *rapir*), classique *rapere,* participe passé *raptus,* « emporter; enlever de force, par surprise; voler » (cf. anglais *to rape*). La famille conserve l'idée de « violence » que comportent l'enlèvement, le vol, le cours d'un torrent : *ravisseur, ravage, rapace* et *rapacité, rapide* et *rapidité,* les doublets *ravine* (et *raviner, ravin, ravinement*) et *rapine* (peut-être à l'origine de *rapin*), le familier *rapia, rapt* et le terme médical

[144] *Le Petit Robert 2012.*

[145] *Ibid.*

[146] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 13.

[147] *Ibid.,* p. 11.

[148] *Le Petit Robert 2012.*

[149] *Ibid.*

> *raptus ;* l'ancien doublet populaire de *rapide, rade,* a donné *radiner. Ravi, ravissant* et *ravissement* (au sens moderne) évoquent le sentiment de plaisir.[150]

Les deux significations, déjà présentes dans la définition de Kristeva (qui par le recours à l'adjectif *contradictoire* cueillit toute la portée ambivalente du terme), se touchent, s'enrichissent mutuellement ; la joie et la violence adviennent à la fois, l'une comme prélude de l'autre, produisant une figure d'oxymoron. La joie du ravissement est violente, sa violence est prélude à une grâce des plus étranges qui se produit dans l'écart ineffable entre activité et passivité, entre absence et présence :

> La vision du monde est à l'envers : *c'est le Sujet qui est de reste,* et qui se jette lui-même sur les routes, dans l'ivresse, dans la création, dans l'amour fou, à la poubelle. Ou, comme Virginia Woolf, dans les eaux réelles d'une rivière.[151]

Mais tout juste au-dessous d'un tel état de passivité semble se cacher une activité tumultueuse : dans le ravissement le sujet même semble être à la fois actif, véritable *auteur* de sa propre expérience extatique (jusqu'au point de pouvoir parvenir à le susciter), et sujet abandonné au vertige des sens :

> Quand j'étais petite, je tournais, je tournais et tournais autour de moi-même jusqu'à être étourdie et tomber. Tomber c'était pas bon mais l'étourdissement était délicieux. Avoir un étourdissement était mon vice. Adulte, je tourne mais quand j'ai un étourdissement, je profite de ses quelques instants pour m'envoler. (SV 76)

L'ambivalence subtile qui se niche au sein de la figure du ravissement appartient au domaine du secret, de se qui se cache et ne se laisse nommer que *de biais,* parce que :

> Plus que tout autre signe, l'extase dévoile l'impossibilité du langage à la domestiquer dans un ordre donné : elle refuse d'être dite. On ne pourra en parler, souvent, qu'en contrepoint, négativement, en disant ce qu'elle n'est pas, et que n'est pas ce qu'elle montre – un dieu, Dieu, le vide, rien. C'est une longue traque intérieure promise à une alternance de désolation dépressive et d'illuminations subites. L'extase est ravissante, et le mot s'est prostitué dont il ne reste plus que le sentiment intense d'une beauté de femme. L'on y est *hors de soi*, par étymologie.[152]

Dans *Água viva* nous lisons :

> Derrière la pensée j'atteins un état. Je me refuse à le diviser en mots – et ce que je ne peux et je ne veux exprimer devient le plus secret de mes secrets. Je sais que j'ai peur

---

[150] *Ibid.*

[151] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 367.

[152] *Ibid.,* p. 29.

> des moments où je n'utilise pas la pensée et c'est un état momentané difficile à être atteint, et qui, tout secret, n'utilise plus les mots avec lesquels se produisent les pensées. (AV 189)

L'extase ne peut être dite. Sauf si on la dit en contrepoint, de biais, *obliquement* : « Je suis oblique comme le vol des oiseaux. Intimidée, sans forces, sans espoirs, sans indications, sans nouvelles – je tremble –, toute tremblante. Je m'observe de biais » (SV 48). Et encore : « Je suis un abîme de moi-même. Mais je serai toujours de biais » (SV 104).

Le mot *ravissement* semble se configurer en tant que terme *oblique*, transversal dans l'ensemble des significations qu'il embrasse ; il s'agit d'un terme à même de rendre compte de la multiplicité de nuances de ce que Clarice Lispector appelle l'*oblique de la vie*. L'écrivaine aurait en effet, peut-être, appelé les instants de ravissement « instants de vie oblique », instants pendant lesquels la femme découvre, secrètement, une réalité à l'intensité auparavant inconnue, elle y pénètre, elle y avance comme prise par une joie bouleversante, elle en est enivrée :

> La vie oblique est très intime. Je n'en dis pas plus sur cette intimité pour ne pas blesser le penser-sentir avec des mots secs. Pour laisser cet oblique à son indépendance désinvolte. Et je connais aussi un mode de vie qui est suave orgueil, grâce de mouvements, frustration légère et continue. Je connais un mode de vie qui est ombre légère déferlée au vent et balançant légère sur le sol : vie qui est ombre fluctuante, lévitation et rêves en jour ouvert : je vis la richesse de la terre. (AV 183)

La « frustration légère et continue » évoquée par Lispector dans le passage cité pose une profonde analogie entre les caractéristiques de la vie oblique et la définition de Kristeva, en relevant un des aspects fondamentaux à même de connoter la figure du ravissement. L'intimité avec le secret de la vie se répandant derrière la pensée, chiffre du sentir lispectorien, revient dans l'idée de vie oblique, dimension suspendue et intense, espace du penser-sentir qui représente un des points clés de l'esthétique lispectorienne en tant que contact extrême avec le mystère qui anime le réel.

C'est dans l'expérience d'approche de l'oblique, c'est en se dirigeant vers un *ailleurs* – de sens, de parole, que Clarice Lispector est le plus proche de l'opulence ravissante de la terre, L'expérience même du penser-sentir, union de tout dans un seul flux perceptif qui fond parole et corps, est décrite par Clarice Lispector comme une réalité dont le secret est à préserver, et dont seule l'ambivalence profonde semble nourrir la faim de mystère qui n'abandonne jamais l'écrivaine. La parole – expression d'une liberté et une tension orientées vers une inadéquation impossible à dissiper –, est nourrie par la lymphe de la vie oblique, car

« les choses arrivent indirectement. Elles viennent de côté » (SV 98). Les ravissements, manifestations intermittentes de l'oblique de la vie, sont pour l'écrivaine des véritables « rêves en jour ouvert », dimension d'ombre et de fluctuation qui appartient au domaine d' « une vie de violence magique. Elle est mystérieuse et ensorcelante » (AV 187).

Clarice Lispector attribue l'évocation de cet état de contact avec le cœur du réel à l'ordre de l'enchantement, de l'ensorcellement, du contrepoint. Quant à la vie oblique :

> Une rencontre brusque face à face avec elle nous effrayerait, affolerait ses délicats fils de toile d'araignée. Nous sommes de travers pour ne pas compromettre ce que nous pressentons d'infiniment autre dans cette vie dont je te parle. Et je vis de côté – lieu où la lumière centrale ne me hâle pas. (AV 185-187)

Dans *Água Viva* elle affirme explicitement et tout simplement : « Je suis ensorcelée » (AV 259). Soudain quelque chose arrive, quelque chose rayonne, quelque chose frémit et se détache sur l'arrière-plan, en inaugurant ainsi un état de perception aiguë au milieu de la banalité du quotidien :

> Il y a un mystère dans un verre d'eau : je regarde l'eau tranquille parce que j'y lis la substance de la vie. Comme une voyante devant la boule de cristal miroitante. Cette histoire n'est pas encore arrivée. Elle va arriver dans le futur. Le futur est déjà avec moi et ne va pas me réactualiser. Si ? (SV 203)

La substance de la vie se manifeste dans la présence muette d'un verre d'eau sur la table : le sujet s'y abandonne, absorbe, découvre une vie différente, la vie des choses, leur langue, le temps, leurs secrets aussi, leur beauté. Les ravissements surgissent pour Lispector de l'instant qui déchire l'opacité d'une perception distraite, alors que le réel pullule de vie, dégage des ondes d'énergie à même de susciter l'événement. Le monde dégage une beauté ambivalente, qui opprime celle qui l'observe :

> Je sens une beauté presque insupportable et indescriptible. Comme un air étoilé, comme la forme informe, comme le non-être existant, comme la respiration d'un animal. Tant que je vivrai, j'aurai de temps à autre la presque non sensation de ce qu'on ne peut nommer. Entre occulte et presque révélé. C'est aussi un désespoir chatoyant et la douleur se confond avec la beauté et se mélange à une joie apocalyptique. (SV 203)

L'instant de ravissement est à concevoir comme glissement intérieur et corporel qui, en surgissant de la collision entre une femme et un fragment de réalité, prolifère en oxymoron, se développe selon une modalité initiatique, ritualisée, comme si la force de l'instant devait se déployer graduellement pour pouvoir dégager son intime pouvoir : l'instant

de ravissement devient cette étrange « presque non sensation de ce qu'on ne peut nommer ». Innommable, tout comme le secret, le ravissement non plus *ne se donne pas* : il se glisse, il s'introduit, il se passe, il traverse la femme, l'emporte, s'en empare. Lispector affirmait : « mon salut est dans le secret » (OB 22). Pour une partie des femmes protagonistes de ses récits, de ses romans, le salut est dans le ravissement, dans l'oblique de la vie, qui se donne toujours « vice-versa et en zigzag » (SV 177).

Lorsqu'on parle de ravissement le mot *mystique* résonne avec tout son poids évocateur, en habitant le discours *de biais*. Comme Luisa Muraro le souligne l'adjectif « mystique » semble être devenu une étiquette, « qui risque isoler dans la spécialité ou dans la spécialisation des mots et des expériences qui peuvent rester au contraire dans notre mentalité comme le pain sur la table : précieuses et communes »[153]. Le recours au terme en question est fait donc dans son sens le plus *précieux et commun*, fidèle à la parole claricienne, dont la portée mystique est à concevoir « comme le pain sur la table » : simple, indispensable, offerte. Dans *La passion selon G. H.* la protagoniste affirme: « Le divin pour moi est le réel » (GH 215) ; et encore, « Dieu est ce qui existe » (GH 204). Dans *Água viva* on lit d'ailleurs : « Dieu est le monde. C'est ce qui existe » (AV 71). Cixous dirait que Clarice Lispector :

> Defends her own mysticism, which is of the humblest, most domestic kind. Something happens in the order of beatitude or inspiration. The passage is not on the side of a coming onto wiring but of a state. It is a stream of consciousness. [...] Something takes place in, and gives itself the right to, intimacy.[154]

Lispector, dans le récit au titre « Les malheurs de Sofia », tiré du recueil *A legião estrangeira* [155] sorti en France sous le titre *Corps séparés,* écrit :

> Être la matière de Dieu était mon unique bonté. Et la source d'un mysticisme naissant. Non pas mystique de Dieu, mais de Sa matière, mais de la vie crue[156] et pleine de plaisirs : j'étais une adoratrice. J'acceptais l'immensité de ce que je ne connaissais pas et je m'y abandonnais toute, avec des secrets de confessionnal. (CS 11)

---

[153] Luisa Muraro, *Il Dio delle donne,* Mondadori, Milano, 2003, p. 9. Ma traduction.

[154] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector,* op. cit., p. 44.

[155] Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1964 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *Corps séparés,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1993. Les citations tirées de ce texte seront indiquées au cours du travail par le sigle CS.

[156] La figure de la *vie crue* est présente aussi dans *La passion selon G. H.* : « Je suis en marche vers la plus élémentaire vie divine, je suis en marche vers un enfer de vie crue » (GH 85).

La tension mystique de Lispector est à concevoir dans sa dimension essentiellement matérielle, « physique plus que métaphysique »[157]. Le mysticisme lispectorien serait donc définissable, avec Wasserman, comme « mysticisme de la matière »[158] et, avec Grou-Lima, comme « une spiritualité sans dogmes »[159]. La dimension mystique se nourrit pour Clarice Lispector justement de secrets, en habitant la racine ultime du secret, *d'un secret* : l'étymologie du mot remonte en fait clairement au mot *mystère*, mot emprunté au latin *mysterium,* terme qui indique originairement toute cérémonie secrète accessible aux initiés, et qui signifie aussi, tout simplement « secret »[160]. Clarice, dont la voix est celle d'une « mystique littéraire »[161] exprime explicitement sa fascination pour le secret, pour toute sa lueur submergée : « Je suis une initiée sans secte. Avide du mystère » (AV 77). L'avidité, une sorte de faim insatiable, désir ardent du *je ne sais quoi* qui caractérise la façon claricienne de s'approcher du mystère, assume les contours d'un désir brûlant de ce qui se soustrait, de ce qui habite l'ombre : cette pression qui agit sans cesse envahit la parole lispectorienne, et s'y répand telle une inépuisable poussée créatrice.

L'écriture claricienne est, elle-même, affamée, inquiète, avide de mystère – mystère qu'elle poursuit, mot après mot. Sa pratique d'écriture est en rapport constant avec le danger, parce que « la syncope ne se laisse pas aisément exprimer ; il y a même du danger dans cette opération »[162]. Clarice Lispector est, dans sa passion pour le secret, une initiée aux prises avec un apprentissage continu, son parcours paradoxal étant celui d'une « initiée sans secte ». Initiée sans secte elle l'est dans l'écriture aussi, seule, en initiation, immergée dans une écriture dangereusement proche des mystères du monde : « Je suis derrière ce qui est derrière la pensée. Inutile de vouloir me classifier : je me dérobe simplement, sans laisser faire, le genre ne me saisit plus » (AV 21).

Dans *Água viva* la protagoniste essaie de mettre en parole la nature de l'état de grâce qu'elle a vécu :

---

[157] Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., op. cit., p. 19. Ma traduction.

[158] Renata Wasserman citée par Bernadete Grou-Lima dans : Bernadete Grou-Lima, *O Percurso das Personagens de Clarice Lispector,* Garamond, Rio de Janeiro, 2009, p. 41. Ma traduction.

[159] *Ibid.,* p. 28.

[160] *Le Petit Robert 2012.*

[161] Nelson Vieira, « Uma Mulher de Espírito », op. cit., p. 24. Ma traduction.

[162] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 85.

> Cette félicité j'ai voulu la rendre éternelle au moyen de l'objectivation de la parole. J'ai été vite chercher dans le dictionnaire le mot béatitude que je déteste en tant que mot et j'ai vu qu'il veut dire jouissance de l'âme. Il parle de félicité tranquille – mais je l'appellerais transport ou lévitation. Je n'aime pas non plus la suite dans le dictionnaire qui dit : « de qui s'absorbe dans la contemplation mystique ». Ce n'est pas vrai : je n'étais d'aucune manière en méditation, il n'y a eu en moi aucune religiosité. J'avais fini de prendre un café et j'étais simplement en train de vivre là assise avec une cigarette se consumant dans le cendrier. J'ai vu quand cela a commencé et m'a prise. Et j'ai vu quand cela s'est mis à évanouir et a fini. Je ne mens pas. Je n'avais pris aucune drogue et ce n'a pas été une hallucination. Je savais qui j'étais et qui étaient les autres. [...] Cette béatitude n'est pas en soi laïque ou religieuse. Et tout cela n'implique pas nécessairement le problème de l'existence ou de la non-existence d'un Dieu. Ce que je dis c'est que la pensée de l'homme est le mode dont ce penser-sentir peut arriver à un degré extrême d'incommunicabilité – qui, sans sophisme ou paradoxe, est en même temps, pour cet homme, le point de communicabilité plus grande. Il se communique avec lui-même. (AV 239-243)

Les extases lispectoriennes sont *matérielles* : sorties du sujet de soi-même pour toucher aux choses du monde. Ravissements physiques plus que métaphysiques, terrestres plus que célestes. En ravissement, l'écrivaine évoque magiquement la voix, la présence pulsante de tout ce qui est *non-humain*, des choses du monde, en les convoquant auprès de la page, pour célébrer l'assomption du rôle mystérieux de « sorcière de cette bacchanale muette » (AV 187). Le ravissement est aussi : enchantement ensorcelant, récit d'un corps qui tombe sous le charme de *la chose*, du réel, du monde. En cet aspect-là se niche la spécificité des ravissements lispectoriens, leur attachement au monde, leur plongeon dans le monde.

Il est important d'observer comme l'humain soit, dans l'écriture lispectorienne, rarement source d'expériences de ravissement. Et si le divin y appartient, y pénètre, c'est toujours *en passant par la chose,* en passant par la matérialité brute du monde. Le monde lispectorien est en effet un monde de *choses*, univers peuplé de femmes face à face avec des fleurs, des fruits, des objets, des animaux, des mots. C'est à la limite entre femme et réalité non-humaine que les ravissements se produisent, dans l'écart entre des existences diverses ; sur la frontière oblique entre existences différentes, royaumes et corps séparés, *quelque chose (se) passe*.

Au cours des ravissements décrits par Clarice Lispector la femme même, en troublante tension mimétique, tend à perdre ses contours humains. Ravie, la femme tend vers une dé-humanisation mimétique ; elle s'abandonne, la perception de son corps étant amplifiée, bouleversée, tendue vers une façon d'être radicalement autre. Sa parole aussi se fait voix vibrante, agitée qui parvient, dans un jeu de réversibilité, à ravir le lecteur aussi dans l'enchantement d'une écriture qui entraine et séduit, et qui touche parfois aux bords du discours délirant, dans le sens que Roland Barthes attribue au terme lorsqu'il définit le délire

comme une « force de représentation de la littérature ce qui est toujours délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel »[163].

Texte initiatique, *La passion selon G. H.* a souvent été lu par la critique comme une sorte de traité de mystique féminine, une sorte de « *via mistica* »[164], *via crucis* du corps et de l'âme entreprise par une femme qui essaie de creuser le terrain de l'existence :

> Le parcours narré par G. H. a donc une nécessité intrinsèque dont la nature logique ne se manifeste qu'à la fin, du moment que l'élément de coercition se présente auparavant très souvent comme violence ou souffrance. Elle l'appelle en effet aussi *via crucis.*[165]

Mais si de mysticisme il s'agit dans le roman de 1964, on est aux prises, comme Luis Costa Lima l'affirme[166], avec une *mystique à l'envers, en arrière.* Luisa Muraro voit dans la passion vécue par G. H. le récit inaugural d'un langage *en train de se faire* : « il s'agit d'une naissance [...] il s'agit de rompre un silence de femme »[167]. Muraro conçoit le roman lispectorien de 1964 à partir d'une perspective liée à la pensée féminine comme la quête de la part d'une femme d'un langage alternatif par rapport celui élaboré par un système qui occulte la différence sexuelle, en exilant la femme du langage[168]. Ce défi radical opéré à travers l'écriture, constamment mise à l'épreuve, représente une façon importante de s'approcher du sens des ravissement lispectoriens, qui ont toujours à faire avec le mystère de la parole et du corps, et dont l'enjeu se manifeste justement sur le plan inévitable de l'écriture. Le ravissement de G. H. est toujours, premièrement, celui de la parole – brouillée, emmenée ailleurs, secrète et oblique. En réfléchissant sur la portée mystique de l'écriture lispectorienne, on s'aperçoit qu'elle aussi se donne obliquement, du moment que « la différence avec l'expérience mystique reconnue serait qu'ici elle ne conduit pas à la communion de l'âme avec Dieu, mais à Sa rencontre dans les choses qui composent le présent humain »[169].

---

[163] Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 22.

[164] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 52. Ma traduction.

[165] Luisa Muraro, « Commento alla *Passione secondo G. H.* di Clarice Lispector », pp. 21-39, dans : *Le amiche di Dio*, M. D'Auria Editore, Napoli, 2001, p. 26. Ma traduction.

[166] Luis Costa Lima, « A mística ao revés de Clarice Lispector », pp. 328-341, dans : *Clarice Lispector. A Paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit.

[167] Luisa Muraro, « Commento alla *Passione secondo G. H.* di Clarice Lispector », op. cit., p. 21. Ma traduction.

[168] C'est autour de cette thèse que la lecture citée de Luisa Muraro se développe. Voir : *ibidem.*

[169] Luis Costa Lima, « A mística ao revés de Clarice Lispector », op. cit., p. 339. Ma traduction. Voir aussi la réflexion consacrée à une re-définition possible de la tension mystique repérable notamment dans *La passion selon G. H.* : Kenneth Krabbenhoft, « From Mysticism to Sacrament in *A Paixão segundo G. H.* », pp. 51-60, dans : Luso-Brasilian Review, XXXII, University of Wisconsin, Wisconsin, 1995.

La progression d'instants-syncopes – qu'en référence à l'expérience de G. H. Benedito Nunes appelle des moments d'« extase sauvage »[170] à travers lesquels G. H. intègre en soi « l'extériorité de la matière vivante »[171] – se configurent comme exploration d'une ombre, et « là s'accomplit sans doute un noir »[172]. La narration complexe ayant lieu dans *La passion selon G. H.* est tenue sur « l'essai d'intégrer le religieux à la dimension humaine de la *praxis*, de l'agir terrestre »[173]. Ce qui place la puissance mystique de la narration lispectorienne près d'un lieu *autre* est le fait que dans le roman de 1964 « les discours, *profane* et *sacré,* se confondent et proposent une vérité déliée de l'éthique religieuse »[174]. Comme Lispector même l'écrit dans le récit « Les malheurs de Sofia » au cours du passage cité : « Non pas mystique de Dieu, mais de Sa matière » (CS 11).

En entrant dans le rien, G. H. – comme d'autres protagonistes féminines des textes de Lispector – entre dans l'opacité intense de l'espace *derrière la pensée*, parce que là « le langage l'évoque ; mais la pensée bute, inlassablement, contre ce néant qui la rejette violemment »[175]. Le noir de la syncope se dérobe à la prise des mots, qui en sont comme détournés, *qui ne l'attrapent pas* : aux prises avec une écriture du ravissement, comme le souligne Catherine Clément :

> Nous ferons comme les metteurs en scène ; nous serons juste avant, ou juste après, dans le ravissement de l'aura qui précède la crise, ou l'apaisement qui suit l'orgasme ; nous tricherons avec l'ombre de l'ombre.[176]

Le mystique corporel, « cet instant " mystique " » (SV 190) qu'on découvre dans la page lispectorienne – où le mot « mystique » est posé par Lispector même *entre guillemets* – est donc essentiellement incarné, mondain : une religiosité – dans le sens étymologique de *re-ligàre,* unir ensemble – libre, orientée vers un transcendent qui se manifeste dans l'immanent, un divin qui se révèle par une blatte qui rampe : « Il y a un silence intérieur qui mène à une

---

[170] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 45. Ma traduction.

[171] *Ibid.,* p. 46.

[172] Catherine Clément, *La philosophie du ravissement,* op. cit., p. 43.

[173] Luis Costa Lima, « A mística ao revés de Clarice Lispector », op. cit., p. 341. Ma traduction.

[174] Bernadete Grou-Lima, *O percurso das personagens de Clarice Lispector,* op. cit., p. 30. Ma traduction.

[175] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 44.

[176] *Ibidem.*

extase si pure qu'elle n'a aucun besoin de divinités. Je connais ce qui suit : être pleine du rien. C'est le résultat d'un long et harassant apprentissage » (OB 21).

En ce sens, on observe que le ravissement des personnages de Lispector se détache de l'« étiquette » mystique telle qu'on la conçoit habituellement, pour s'approcher plutôt de ce que Evando Nascimento appelle efficacement une « esthétique des sensitives »[177] – c'est-à-dire une spécifique façon de *penser-sentir* (là où le mot *esthétique* renvoie à son étymologie : *aisthesis,* sensation) qui se fait par « sensations-événements »[178]. Comme Nascimento le souligne, cette « esthétique des sensitives, qui comprend le signifié, passe par les sens physiques et parvient au cœur extatique du non-sens, derrière la pensée »[179]. Chez Lispector ce que Nunes appelle la *via mistica* est donc « une expérience multivoque »[180], une voie « ouverte à des thèmes multiples »[181] : c'est dans cette signification que l'on entend la charge mystique de la parole lispectorienne au sein du discours, perceptible dans tout le *corpus* lispectorien et non pas juste dans *La passion selon G. H.*

[177] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 141. Ma traduction.

[178] *Ibidem*.

[179] *Ibid.,* p. 144.

[180] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 60. Ma traduction.

[181] *Ibidem.*

1.2.2 *Instants-déjà*

Quoi te dirai-je ? Je te dirai les instants.
– Clarice Lispector (AV 45)

Les ravissements lispectoriens surgissent dans l'espace bref de la fraction temporelle la plus infinitésimale : l'instant illuminé. Comme on l'a observé en élaborant une première réflexion autour du terme ravissement, l'instant est une figure temporelle cruciale : impossible de saisir les figures extatiques lispectoriennes sans comprendre le charme vertigineux que l'instant exerce sur l'écrivaine.

Comme Assis Brasil, un des premiers critiques de l'écrivaine, l'affirme « la fiction de Clarice Lispector fût toujours de *situations*, de *moments psychologiques*, de flagrants »[182]. L'écriture lispectorienne prend forme, corps et poids en surgissant du frémissement d'un *maintenant*, qui sans cesse naît et renaît de la plénitude du présent : « Maintenant est un instant. Tu sens ? Je sens » (AV 115). Fraction d'un temps immense, particule élémentaire du passé-présent-futur, du temps *tout entier,* l'instant est pour Clarice Lispector matrice première de ravissement. Elle *sent* l'instant, et pourtant cela n'implique pas qu'elle le comprenne : bien évidemment il ne s'agit pas pour l'écrivaine de définir/comprendre un *concept* de l'instant. Dans l'instant du ravissement la femme est aux prises avec un sentiment qui la surpasse, placée dans l'espace d'une « logique déchaînée » qui caractérise ce que J. M. G. Le Clezio appelle *extase matérielle* :

> Il n'y a pas de plus grande extase, de plus indéfinie jouissance que celle du présent. Je vis. Non pas j'existe, car qu'importent les démonstrations ! Tandis que vivre : immense, infinie plénitude, multipliée et divisée, impalpable, inconnaissable, incommensurable ; largesse et hauteur, profondeur, vibration, délectable harmonie de douleur et de douceur, chant au-delà de tout volupté, chant qu'on n'écoute pas, chant qu'on chante. [...] Cette vie est si dense, si riche qu'elle semble « autre » ; celle qui est en moi. Celle qui est dans l'instant précis qui bouge toujours. Celle qui est action. Celle qui ne s'écrit ni s'imagine. C'est ce mystère plus que tout autre que j'aimerais délayer. Car il porte en lui la clé du langage, et peut-être même la raison originelle.[183]

Et si c'est en direction de la *clé du langage* qu'on tend, il faudra s'attarder sur cet « instant précis qui bouge toujours », étincelle de temps qui vivifie le réel dans son

---

[182] Assis Brasil, *Clarice Lispector. Ensaio,* Organização Simões Editora, Rio de Janeiro, 1969, pp. 91-92. Ma traduction.

[183] J. M. G. Le Clezio, *L'extase matérielle* (1967), Gallimard, Paris, 1993, pp. 28-29.

intarissable multiplicité. La fugacité de l'instant est mort *et* naissance, concomitance de mort et naissance : il s'agit d'une séquence qui *est déjà* concomitance, contact, mélange éphémère de passé et futur. Mais l'écriture est aussi cette tentative de capture, de fixation de la vibration des instants : « Je fixe des instants subits qui portent en eux la propre mort et d'autres naissent – je fixe les instants de métamorphose et c'est d'une terrible beauté, leur séquence et leur concomitance » (AV 23) ; « Et chaque chose qui m'arrive je la note pour la fixer. Car je veux sentir dans les mains le nerf frémissant et vivace du déjà, et qu'il me réagisse ce nerf comme une veine frétillante » (AV 39).

Dans *Près du cœur sauvage*, au cœur d'une écriture qui se développe autour du désir de la protagoniste Joana de capter le mouvement des instants par le biais des mots, le mouvement de prise sur le réel est scellé par le ravissement en tant que capture des instants en succession :

> Alors Joana comprenait subitement que dans la succession se trouvait le maximum de beauté, que le mouvement expliquait la forme – c'était si haut et si pur de crier : le mouvement explique la forme ! – et dans la succession se trouvait aussi la douleur parce que le corps était plus lent que le mouvement de continuité ininterrompue. (PCS 58-59)

La nature des instants est celle d'une « terrible beauté » ; ils ravissent à travers leur « continuité ininterrompue » qui contribue à déclencher le ravissement. L'instant est ainsi passage, transformation. L'instant a la beauté du καιρός[184]. *Kairos* est moment propice et fugace, porteur d'une puissance d'intuition qui se condense exactement dans l'espace bref du moment qui s'écoule, *pendant* qu'il s'écoule. *Kairos* est l'*imminence* d'une attente en train de se faire événement, il est le temps de l'entre-temps, prélude, instant en fuite, bord de l'indicible du temps. L'instant lispectorien de ravissement est un *maintenant* autour duquel la dimension du *déjà* se répand : Lispector dans *Água viva* appelle cela « instant-déjà » (AV 11). *Instant-déjà,* « quatrième dimension » (AV 11) à capter où « le temps coule selon une chronologie ambiguë »[185], est une des formulations essentielles du ravissement dans le monde lispectorien.

---

[184] Le terme *kairos* indiquait dans l'ancienne Grèce le « moment propice », l'« instant opportun » qui s'oppose au *chronos*, temps linéaire et séquentiel. Le *kairos* est le temps de l'événement qui se passe, de l'opportunité qui s'offre pour être cueillie.

[185] Teresinha Alves Pereira, *Estudo sôbre Clarice Lispector,* Edições Nova Era, Coimbra, 1975, p. 21. Ma traduction.

Comme Catherine Clément l'affirme, dans le ravissement « l'essentiel est que le temps change de registre, et c'est la syncope, nue ou dissimulée, qui fait le travail »[186]. *Maintenant* et *déjà* touchent l'un à l'autre dans la formulation lispectorienne, et créent une concomitance subtile, mouvement suspendu attrapé par la parole. L'instant scelle le changement de registre, scande le *tempo*, « fait le travail » de remettre en jeu la relation entre le sujet et le monde. L'*instant-déjà* entraîne le passé tout en portant sur soi le signe d'un futur *déjà* en train de se dérouler. En opposition avec *chronos*, temps au caractère séquentiel se déroulant par états successifs et organisés selon un schéma linéaire, l'*instant-déjà* est anticipation de l'événement, imminence qui remet en jeu la linéarité temporelle, en l'ouvrant. L'*instant-déjà* comme désordre, fragmentation, rupture, coup, saut est, dans l'écriture lispectorienne, zone liminale d'ouverture sur l'avenir : il est appel, occasion, tentation, désir, risque. L'écriture de Clarice Lispector s'oriente vers l'appel de l'*instant-déjà* : elle en tremble.

L'imminence est figure métamorphique très proche de l'*instant-déjà* : elle est le passé qui se transforme en futur, un passé qui est pourtant déjà *en train de* se transformer, qui est *sur le point de* se transformer, qui est à la fois *encore* et *pas encore*, qui est *presque*. « Dans le moment qui précède l'événement, c'est là que je vis. J'espère vivre toujours dans l'imminence » (OB 20) : l'imminence se trouve à deux doigts de la transformation ; elle est anticipation, saillie du « maintenant » vers l'horizon non-accordé de l'avenir. L'imminence est le bord du précipice temporel :

> Et pendant de longues et profondes secondes elle a su que ce fragment de vie était un mélange de ce qu'elle avait déjà vécu avec ce qu'elle vivrait encore, tout fondu et éternel. Étrange, étrange. (PCS 113)

L'écriture du ravissement se fait dans la proximité à un temps qui est *sur le point de* venir – dans l'écriture de Clarice Lispector « les choses sont toujours sur le point de se passer » (HE 105) – car dans le ravissement il y a « attaque et salut, entrechoque ; un fragment du temps disparaît, le rythme naît de cette disparition »[187]. Mais comment prend-t-elle corps, dans la page lispectorienne, une telle pratique d'écriture de l'imminence ?

Encore dans *Près du cœur sauvage* :

> « Oï, oï, oï... », elle gémi tout bas fatiguée et après elle a pensé : que va-t-il arriver maintenant maintenant maintenant ? Et toujours dans la goutte de temps qui venait

[186] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 15.

[187] *Ibid.,* p. 17.

> rien n'arrivait si elle continuait à attendre ce qui allait arriver, tu comprends ? Elle a éloigné la pensée difficile se distrayant avec un mouvement du pied nu sur le plancher de bois poussiéreux. (PCS 10)

Dans ce bref passage l'imminence dévient *goutte de temps*, particule liquide qui se détache du corps fluide du flux du texte. L'imminence, à la façon d'une goutte d'eau par rapport au flux, se sépare du temps, mais cela se passe sans déchirures. L'imminence est donc « la goutte de temps qui venait » mais qui, pour pouvoir se passer, exige un acte d'abandon. L'imminence, en tant que temps de l'abandon, évoque le thème du pressentir, du savoir insondable qui demeure derrière la pensée. Dans *Água viva* la voix narrante ne vise pas à capturer : elle veut plutôt *capter* – « je veux capter mon *est* » (AV 11) –, parce que capter se passe encore et toujours là où elle vit et écrit, dans la proximité aux choses du monde, au seuil du dicible de la profonde incompréhension :

> Je veux posséder les atomes du temps. Et je veux capturer le présent qui, par sa nature même, m'est interdit : le présent me fuit, l'actualité m'échappe, l'actualité c'est moi toujours dans le déjà. C'est seulement dans l'acte d'amour – par la limpide abstraction d'étoile de ce que l'on sent – que l'on capte l'inconnu de l'instant. (AV 11)

Lispector plonge dans cette goutte de temps, elle l'isole, elle en fait une source de richesse inattendue qui se transforme en écriture, car « deviner est instantané. Écrire est dilater le temps, le décomposer en instants successifs »[188]. Comme Joana remarque, entre instant et parole il y un décalage, un écart à toujours ouvert : « dans la succession se trouvait aussi la douleur parce que le corps était plus lent que le mouvement de continuité ininterrompue » (PCS 58-59).

« J'espère vivre toujours dans l'imminence », affirme Clarice Lispector. Mais pourquoi ? Elle espère demeurer là où l'écriture puisse seconder « le désir de capter le temps en tant que fragments, le désir de jouir de ses particules infinies – les instants – »[189], tout comme il arrive à la protagoniste de *Un souffle de vie*, aux prises avec l'expérimentation d'un ravissement hypnotique inspiré par la succession des instants :

> Angela ne sait pas pourquoi elle a eu cette idée : compter de un jusqu'à mille. Et réellement quelque chose se passe : à mesure que les nombres augmentent, elle-même s'élève à un état de grâce extrême, presque irrespirable tant il est raréfié. Cela se passe comme une hypnose somnambulique mais avec une légère touche de conscience : juste ce qu'il faut pour se savoir soi-même. Et savoir qu'elle est conduite pas soi-même – par, soudain, une inconnue – vers une étendue pleine de fables. (SV 109)

---

[188] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 145. Ma traduction.

[189] Nicolino Novello, *O ato criador de Clarice Lispector*, Presença, Rio de Janeiro, 1987, p. 18. Ma traduction.

1.2.3 *Moments of being*

Quelle est la plus forte des choses ?
L'instant d'être.

– Clarice Lispector (DM 381)

Le rôle crucial joué par l'instant dans l'écriture lispectorienne nécessite une élaboration ultérieure, afin d'en comprendre la portée ravissante. Il s'agit revenir sur une sensation de douce violence, sur un corps troublé qui manifeste une résistance contradictoire, exposé à la force des instants avec la sensation d'une joie difficile à tolérer et impossible à décrire.

Les instants qui habitent les écritures de Lispector sont des expériences de si intense perception qu'elles parviennent à disloquer le sujet qui en est envahi et transporté. Il s'agit de fragments de temps pendant lesquels le sujet entre dans un état de contact intime avec le monde, avec sa texture mystérieuse, ambivalente, en parvenant au cœur du réel. C'est à partir de la surface des choses, même les plus quotidiennes, les plus élémentaires – une fleur, un mot, un objet – que les ravissements ont lieu. En s'approchant de plus en plus de la nature révélatrice des ces instants on croise une définition qui permet de designer ces fragments de ravissement comme instants d'être, moments d'être, *moments of being,* Clarice Lispector étant sans doute une écrivaine « who attempted to remain faithful to the literal by capturing immediate, unmediated, and sacramental encounters with the world – " moments of being " »[190].

La formulation *moments of being,* qui se pose dans une tension syntonique par rapport au terme lispectorien de *instant-déjà,* évoque immédiatement la voix de Virginia Woolf. Dès la publication de son premier roman, *Près du coeur sauvage*, la critique a rapproché le nom de Lispector de celui de Virgina Woolf, et comme Benjamin Moser le rappelle dans sa biographie de Lispector, « the translator Gregory Rabassa recalled being " flabbergasted to meet that rare person who looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf " »[191]. Ce fût en fait la critique brésilienne, par la voix d'Álvaro Lins[192], à

[190] Josephine Donovan, « Ecofeminist Literary Criticism: Reading the Orange », pp. 74-97, dans : *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy,* édité par Greta Gaard et Patrick D. Murphy, The Board of Trustees of the University of Illinois, 1998, p. 82.

[191] Benjamin Moser, *Why this world. A biography of Clarice Lispector,* op. cit, p. 2.

[192] Álvaro Lins, « A experiência incompleta: Clarice Lispector », op. cit.

relever dans l'écriture de Lispector des ressemblances avec l'esprit et la technique qui caractérisaient l'écriture de Virginia Woolf, de même que celle de James Joyce – auteurs que Lispector affirme pourtant n'avoir à l'époque pas encore lus[193].

Les deux écrivaines manifestent un profond penchant pour la perception aiguë, troublée et extrêmement subtile des instants de vie pendant lesquels une déchirure dans la trame du réel apparaît, bouleverse, ravit[194]. Le regard des écrivaines, absorbées dans une pratique d'écriture qui vise toujours à dévoiler, à découvrir, à donner voix aux choses, suscite l'avènement des ravissements en plein jour. Le rapprochement entre ces deux écritures devrait nous permettre d'aborder une autre voie d'accès possible, plus intime, vers l'expérience extatique qui appartient au monde lispectorien.

Moments of being : la formulation surgit justement au sein de l'écriture de Virginia Woolf, qui la rapproche du mot anglais *rapture*, mot qui dénote habituellement « an extreme pleasure and happiness or excitement »[195], de même que, dans une définition plus subtile et plus en ligne avec l'esprit complexe des *moments of being* woolfiens, « the state of being transported by a lofty emotion ; the transporting of a person from one place to another »[196], définition qui rend compte de l'idée de mouvement dont la figure du ravissement est pétrie. Bien que le *corpus* tout entier de l'œuvre de Virginia Woolf soit ponctué de moments d'être, il existe un texte qui élabore une réflexion ponctuelle consacrée à ce sujet : il s'agit en même temps d'un récit autobiographique et d'une méditation subtile qui nous sert de référence essentielle pour la réflexion sur les instants de ravissement.

Dans l'essai autobiographique du 1939 au titre « A sketch of the past » (essai édité dans le recueil qui porte justement le titre *Moments of Being*[197]) Virginia Woolf rédige ses mémoires, elle plonge dans son enfance, dans son passé ; elle s'y attarde, elle l'explore en le dévoilant à partir d'un appui perspectif précis, qui est représenté par *l'instant présent*. Au cours de l'essai l'écrivaine plonge de façon fluide dans l'espace de son enfance. C'est là, au

---

[193] Le titre du roman, qui est tiré d'une citation de Joyce, lui fut en effet suggéré par l'ami Lúcio Cardoso. Nádia Battella Gotlib, *Clarice. Uma vida que se conta*, op. cit., p. 172. Ma traduction.

[194] Pour une lecture comparée des écritures de Lispector et Woolf, voir aussi : Luciano Rodrigues Lima, *Clarice Lispector Comparada. Narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt*, op. cit.

[195] *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*.

[196] http://www.thefreedictionary.com/rapture

[197] Virginia Woolf, « A Sketch of the past » (1939-1940), pp. 64-159, dans : *Moments of being – Autobiographical writings*, edité par Jeanne Schulkind, Pimlico Edition, London, 2002.

cœur de l'enfance, au sein de son tout premier souvenir, que l'esquisse de cette narration autobiographique commence à prendre forme. L'essai woolfien, publié posthume [198], est rédigé juste quelque mois avant la mort prématurée de l'écrivaine. *A sketch*, une esquisse : celle-ci la forme littéraire que l'essai prend. Un *excursus* dense, mais structurellement et essentiellement incomplet, qui se met à la poursuite des instants d'être dans la vie de l'écrivaine.

Tout commence par un premier souvenir puissant qui s'insinue naturellement au sein de la page, en l'habitant avec sa traînée lumineuse, et qui se fonde sur la force immense des sens : la vue, l'ouïe – entrelacés, emmêlés, dès le début[199]. Virginia (ré)écoute le bruit des ondes se briser contre les rochers dans sa chambre d'enfant à St. Ives, et l'évocation des sensations prépare le terrain pour la compréhension de l'avènement successif des *moments of being* :

> It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. [200]

L'importance cruciale de ces premiers souvenirs sensoriels est réitérée avec force par l'écrivaine, qui y revient sans cesse, comme si la vie n'était que « a bowl that one fills and fills and fills »[201]. Et le *bol* de la mémoire de Virginia Woolf se remplit progressivement, sans hâte, au fil des mots, au fil des souvenirs. L'écrivaine s'attarde auprès de ses propres mémoires généalogiques, qui sont évoquées dans l'écriture, et puis abandonnées pour permettre à la parole de puiser à la puissance des expériences sensorielles instantanées, prélude à une dimension d'amplification des sens et de la perception que Woolf appelle

---

[198] Dans l'introduction au texte on lit : « "A Sketch of the Past" was begun by Virginia Woolf on 18 April 1939, as a relief from the exacting labours imposed by the writing of the biography of Roger Fry. The last entry is dated 17 November 1940, some four months before her death ». Jeanne Schulkind, « A Sketch of the Past. Editor's note », pp. 61-63, dans : Virginia Woolf, *Moments of being – Autobiographical writings,* op. cit., p. 61.

[199] « Everything would be large and dim; and what was seen would be at the same time heard; sounds would come through this petal or leaf – sounds indistinguishable from sights. Sound and sight seem to make equal parts of these first impressions. ». Virginia Woolf, « A Sketch of the past », op. cit., p. 66. Et aussi : « Sight was always so much mixed with sound ». *Ibid.,* p. 67.

[200] *Ibid*., pp. 64-65.

[201] *Ibid.,* p. 64.

justement *rapture*[202]. En s'approchant d'un autre souvenir émergeant de son passé, l'écrivaine anglaise dévoile un autre aspect fondamental lié au ravissement, et qui conduira directement à l'écriture lispectorienne : il s'agit de la portée corporelle-érotique de l'instant d'être, de sa façon de survenir comme une vague qui submerge :

> The next memory […] was much more robust; it was highly sensual. It was later. It still makes me feel warm; as if everything were ripe; humming; sunny; smelling so many smells at once; and all making a whole that even now makes me stop – as I stopped then going down to the beach; I stopped to look down at the gardens. They were sunk beneath the road. The apples were on a level with one's head. The gardens gave off a murmur of bees; the apples were red an gold, there were also pink flowers; and grey and silver leaves. The buzz, the croon, the smell, all seemed to press voluptuously against some membrane; not to burst it; but to hum round one such a complete rapture of pleasure that I stopped, smelt; looked. But again I cannot describe that rapture. It was rapture rather than ecstasy.[203]

Le ravissement apparait comme *une pression* exercée par le monde sur le sujet qui l'observe ; une pression exercée contre une sorte de filtre transparent, une membrane subtile et opalescente, mais qui résiste pourtant à ce contact continu, une membrane flexible qui absorbe et filtre le réel. On pourrait concevoir, d'après ce que Woolf laisse comprendre, le ravissement comme *le processus* qui peut aboutir à un état de pure extase. L'extase serait un état, une condition, alors que le ravissement serait plutôt le parcours qui y amène ; l'extase serait un fragment d'intense joie très pure, alors que le ravissement serait plutôt une phase encore opaque, temps de découverte, de confusion aussi, exercée par la pression du monde en train de brouiller les sens par intermittences et éclats. Le ravissement est une *tension* plus qu'un état – un trajet, un saut, un vol plus qu'un point d'arrivée. Dans le ravissement en fait :

> Le vide est un champ de tensions à traverser ; non pas une position inerte. Et le remplissage du vide, pour ainsi dire, se passe pendant un *instant* qui semble comprendre en soi, ensemble, accélération maximale et immobilité totale. Et qui brûle d'un seul coup juste le temps qui le précède – temps mort de l'accumulation, des essais, des errances.[204]

Encore : le ravissement serait l'expérience de la multiplicité sensorielle qui prélude, parfois, à l'extase, qui pourrait se configurer en tant qu'authentique *sortie de soi*. On imaginerait donc le ravissement comme une immersion à bout de souffle, une *entrée*, et

---

[202] Il est de même très intéressant de remarquer ici l'existence dans la langue anglaise de l'idiome *to go into raptures* avec les ravissements exprimés au pluriel.

[203] Virginia Woolf, « A Sketch of the past », op. cit., p. 66.

[204] Elvio Fachinelli, *La mente estatica,* op. cit., p. 31. Ma traduction.

l'extase, de l'autre côté, comme une émersion, un abandon complet, une *sortie* – du monde, du soi, et de la langue aussi. Ce serait en fait possible d'affirmer que l'extase, en tant qu'abandon, devient abandon de la parole aussi : dans l'extase l'écriture se dissipe, la langue se tait, soudainement muette, engloutie dans la pure perception. Le temps y est suspendu, dilaté, raréfié.

Dans les ravissements la langue est, au contraire, interpellée, nécessaire. La perception, en fait, en se faisant elle-même multiple, crée une langue fluide à même de laisser résonner les sollicitations provenant du réel. Dans l'extase, on touche à l'indicible, au *au-delà* des mots. Ce n'est qu'en transparence que l'extase peut habiter la langue, par illuminations obliques. Creuser dans l'écriture du ravissement permettrait donc de tracer des esquisses, dans la vie crue et sensorielle qui habite le réel, en concevant l'extase comme un tremblement céleste, et le ravissement comme une passion radicalement terrestre. Terrestre était d'ailleurs le scénario offert par la page woolfienne citée. Le jardin dévient dans les paroles de l'écrivaine un lieu vivant, vibrant, corporel, où tout éclose, palpite, mûrit, où vue et odorat se mêlent de façon inextricable, où le corps est capturé, enveloppé par la tiédeur sensuelle qui se configure comme un *tout un*, sans pauses ni vides. Le jardin dévient ce *tout* qui enrobe le sujet en l'arrachant par la puissance d'une volupté vague qui jaillit simplement de la Nature en train de s'offrir.

Virginia Woolf dans le passage affirme n'avoir pu alors que s'arrêter, suspendre le déroulement de ses activités, suspendre sa marche : « I stopped [...] I stopped to look down at the gardens ». Les paroles aussi s'arrêtent, il faut qu'elles arrêtent : « I cannot describe that rapture », affirme en fait Woolf. La langue du ravissement impose le silence, la suspension, la pause. Un soupir. Une femme reste débout, muette, ravie dans un jardin, ravie *par* un jardin. Il y a l'image d'un jardin dans le texte lispectorien de 1973, *Água viva,* il y a une femme *en ravissement* :

> En cet instant-déjà je suis enveloppée d'un vague désir diffus d'émerveillement et de milliers de reflets de soleil dans l'eau qui coule de la fontaine sur le gazon d'un jardin tout mûr de parfums, jardins et ombres que j'invente déjà et maintenant, et qui sont le moyen concret de parler de cet instant mien de vie. Mon état est celui d'un jardin à l'eau coulant. En le décrivant j'essaie de mêler des mots pour que le temps se fasse. Ce que je te dis doit être lu rapidement comme quand on regarde. (AV 32-33)

Ce que Clarice Lispector crée dans ce passage est un véritable *instant-jardin* : les sens sont éveillés, sollicités par l'écriture, qui laisse émerger à la surface du texte les multiples dimensions du réel, la multiplicité sensorielle qui, comme c'était le cas dans le texte

woolfien, interpelle tous les sens, en les mélangeant. Lispector parvient ici à suggérer une atmosphère mimétique :

> One can talk about planting and everything of the order of planting, imaginary, real, symbolic. The garden is of interest to the reader who is planting a garden of paper, and words. An appeal is made to all gardeners and their genealogy.[205]

Lispector, tout comme Virginia Woolf, *écrit le jardin*, elle le pense-sente, elle le met en scène, elle le laisse être, elle l'imite et le (ré)crée[206]. Les aspects multiples qui animent le jardin prennent dans la parole ravie une forme inexplicablement unitaire, compacte, qui garde en soi les différences – de sens, de sentiments – en donnant au sujet ravi l'impression de se trouver face à un *tout* lumineux. La volupté dégage de ce tout sous forme de réveil sensoriel fluide : en analogie avec le jardin dont Woolf essaye de saisir l'essence, l'écrivaine brésilienne arrive à ressentir en soi la sensation de l'eau qui, comme une langue ininterrompue, comme un flux – un *stream of consciousness* –, ne cesse pas de couler.

L'immersion de la femme dans le jardin scelle le contact avec l'essence la plus pure de ce coin de Nature. Enivrée par ses parfums et ses bruits secrets, la femme participe de ses instants d'être, moments pendant lesquels elle vit en proximité extrême avec le réel et ses frémissements. Mais l'extrême présence du jardin ôte le souffle, contient une allure secrètement *excessive*, une intensité *qui dépasse.* Dans son ambivalence structurelle l'instant se configure de plus en plus comme véritable matrice de ravissement. Nadia Fusini affirme en ce sens que le *moment* est pour Virginia Woolf :

> La quantité minimale, ne pas ultérieurement divisible, et donc entière, *toute* ; l'instant, où tout s'achève et se conclut. La *chose* se présente à Virginia ainsi, telle une partie déjà détachée du tout, séparée ; et cependant fermée. Indivisible.[207]

De même l'instant, particule élémentaire, appartient intimement au cœur de l'écriture lispectorienne qui cherche d'entrer en contact extrême avec le réel, avec les choses. L'instant, la chose, le moment d'être – la triade compose une progression fondamentale dans l'écriture lispectorienne : *the moments of being* ont pour Lispector toujours à faire avec l'intuition, de la part du sujet, du secret de la chose. La triade semble pouvoir en fait résumer en soi le processus de découverte du monde avec lequel les deux écrivaines sont aux prises, processus

---

[205] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector*, op. cit., pp. 42-43.

[206] On reviendra sur cette image plus loin dans l'analyse. Voir : *infra* § 4.3.1

[207] Nadia Fusini, *Nomi – Dieci scritture femminili*, Donzelli Editore, Roma, 1996, p. 76. Ma traduction.

qui a lieu dans l'écriture et dont l'instant d'être est fulgurante occasion. Pour les deux écrivaines ces instants d'être, tels des petits chocs lumineux, semblent se profiler sur la surface opaque du *non-être* qui, visqueux et immobile, imbibe de soi la plupart de la vie :

> Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; that is, how to describe what I call in my private shortland – "non-being". Every day includes much more non-being than being. Yesterday, for example, Tuesday the 18th of April, was [as] it happened a good day; above the average in "being". […] These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. I have already forgotten what Leonard and I talked about at lunch; and at tea; although it was a good day the goodness was embedded in a kind of nondescript cotton wool. This is always so. A great part of every day is not lived consciously.[208]

Virginia Woolf décrit cette cape de non-être comme une ouate : « a cotton wool » de non-être difficile à décrire, un matériel qui amortit les bruits, les chutes, les coups, qui égalise et nivèle tout. Les *moments of being* en sont les contrecoups, les saccades, les frémissements, les instants de majeure intensité de la mémoire. Woolf appelle ces moments d'être aussi *floating incidents, spots of time, flashes of awareness, sudden schocks, moments of awakening, the pattern behind the cotton wool* : il s'agit de moments de contact avec la vibration cachée des choses, de points de pression avec l'épaisseur palpitante dont le réel est fait. En réfléchissant sur les *moments of being* Woolf écrit encore : « I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive »[209].

La présence irrévocable du corps est réitérée, sans cesse, dans la rencontre entre une femme et un instant d'être. Face à face avec les moments d'être le corps subit une pression ambivalente, une violente secousse : le corps s'évanouit, mais il est au même temps réveillé, *overpowered*. Sans une raison apparente, le tissu du non-être est brisé par un instant d'être qui s'impose, qui crée un désordre, qui bouleverse – et qui reste ensuite inscrit à toujours dans la mémoire[210] en attendant juste à être *dit*. Mais en quoi consistent exactement ces incidents fluctuant ? De quoi parle-t-on concrètement lorsqu'on se réfère aux *moments of being* ?

Dans son essai Woolf évoque trois moments d'être, en affirmant que deux parmi eux furent des expériences d'angoisse, et un fût un moment de satisfaction. Le deuxième des trois

---

[208] Virginia Woolf, « A Sketch of the past », op. cit., p. 70.

[209] *Ibid.,* p. 72.

[210] « Then, for no reason that I know about, there was a violent shock; something happened so violently that I have remembered it all my life ». *Ibid.,* p. 71.

moments évoqués par Woolf est celui qui, plus que les autres, scelle une proximité très marquée avec la sensibilité lispectorienne, en frayant une ultérieure ouverture de sens vers l'esthétique claricienne des ravissements. Encore une fois Woolf évoque le royaume de la vie végétale, théâtre privilégié de la manifestation des *moments of being.* Il s'agit toujours du jardin de St. Ives, lieu irremplaçable de ravissements. Virginia regarde une fleur :

> I was looking at the flower bed by the front door; «That is the whole», I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower.[211]

Le rythme croissant de la phrase par une ponctuation inhabituelle recrée le tempo et l'intensité d'une révélation extatique. De même la fleur est pour Clarice aussi une occasion d'illumination, étincelle sans cesse prête à laisser éclater la manifestation des moments d'être lispectoriens. Dans l'observation de la fleur Woolf fait l'expérience d'une puissante intuition d'interconnexion cosmique : la fleur est le tout, la *vraie* fleur fait partie du tout, renvoie au tout. La fleur *est* à la fois monde et fleur : infinie occasion d'écriture.

Il y a toutefois une différence radicale entre les perspectives élaborées par les deux écrivaines. Comme on l'a vu, dans « A sketch of the past » Woolf ébauche une distinction entre moments d'être pétris d'angoisse et moments d'être liées à un sentiment de satisfaction : une telle division serait impossible à étendre aux œuvres lispectoriens. Dans les ravissements de Clarice tout est en fait imbibé de tout, angoisse et beauté s'entrelacent de façon inextricable, fils du même tissage, entrelacés dans un jeu subtil de constant franchissement des limites. La fleur de Clarice, comme l'on verra, entraîne la femme vers un état qui est à la fois lié à un sentiment de beauté et à une véritable transe d'horreur.

Un autre aspect qu'on a entrevu ici, et qui entraine des conséquences importantes au sein de cette analyse, est la différente approche de la possibilité effective de *dire* les ravissements par le biais de l'écriture. Virginia Woolf écrit à plusieurs reprises : *I cannot describe that rapture*. Clarice Lispector ne décrit pas vraiment : elle récrée dans l'écriture le trouble et l'éclat du ravissement. Sa stratégie d'écriture des instants *invoque* l'avènement des *moments of being* ; son enquête, sa découverte du monde se structurent sur le désir du mystère, dans une tension qui se développe en déca et derrière la pensée. Au lieu d'expliquer, l'écriture creuse au fond du réel ébranlée par l'avènement des instants d'être qui arrivent tels des secrets, des chocs, annoncés par une pression qui ne cesse de s'exercer sur le corps.

[211] *Ibidem.*

Virginia Woolf explore avec profondeur le rapport qui existe entre ravissements et écriture, en parvenant à établir un lien fondamental entre la capacité de saisir les *moments of being* et la faculté de les transformer, ensuite, en écriture. Dans un passage fondamental de l'essai cité Woolf affirme : « I go on to suppose that the schock-receiving capacity is what makes me a writer »[212]. La capacité de cueillir les chocs provoqués par la manifestation des instants d'être est mise dans une relation d' étroite intimité avec l'acte d'écrire. Spécificité de l'écrivaine serait donc la sensibilité, la capacité de laisser survenir les moments qui déchirent l'opacité du non-être : la capacité de recevoir et d'accueillir les *moments of being* est le talent qui fait de cette femme *une femme-écrivaine*. L'affirmation woolfienne selon laquelle c'est la capacité de recevoir les chocs dérivés des moments d'être ce qui fait d'elle une écrivaine représente au sein de cette recherche une occasion de réflexion fondamentale. L'écriture des moments d'être assume dans l'essai woolfien la portée d'une irréductible *mesure de réalité* grâce à laquelle il dévient finalement possible de revenir sur son propre vécu, de l'explorer, de le laisser résonner : d'en faire une histoire, une narration, une expérience de parole. La femme écrivaine s'approprie des instants d'être par le biais de l'écriture, pratique assidue qui – seule – lui entrouvre l'accès à l'espace littéraire :

> I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. […] I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what.[213]

La possibilité d'écrire les instants d'être représente le passage fondamental qui permet à la femme écrivaine de passer de la fragmentation à l'unité, en mettant en œuvre un glissement qui la conduit à accueillir et donner forme à l'entier du sens dont les instants seraient les parties. Un tel exercice de passage inductif, dans un mouvement cognitif et créatif se déplace de la partie vers le tout. Plaisir, liberté, ravissement : les trois éléments s'enchevêtrent, se rencontrent dans les mots woolfiens consacrés à l'écriture des *moments of being*. Les instants d'être, en fait, inaugurent et rendent possible l'accès à la perception du ravissement. Ce n'est toutefois qu'après, comme l'écrivaine anglaise l'affirme, *dans l'écriture*, que le vrai ravissement a lieu ; ce n'est qu'au cœur de l'acte de transférer en mots

[212] *Ibid.,* p. 72.

[213] *Ibidem.*

les éclats du réel que l'écrivaine connait l'espace de la vie ravie, l'essence des instants d'être, et qu'elle en fait finalement partie, en étant activement créatrice, capable de les capturer. C'est là, au sein de la page, que l'être peut arriver, s'épanouir, et c'est en fait là qu'il *arrive*, qu'il se desserre sous forme de parole, noir sur blanc, en dessin, en esquisse – justement, *as a sketch of the past. I*l arrive et, avec lui, l'écriture arrive, prend forme, se fait, se déroule. C'est ainsi – en écriture – qu'on est exposés au ravissement intuitif de la découverte de *what belongs to what*. « A sketch of the past » représente au sein de cette recherche un outil méthodologique important, ainsi qu'une source d'inspiration à relancer ponctuellement tout au cours du travail – pour sa lucidité, pour la proximité d'intentions, d'esprit, de finesse qui approche intimement l'écriture de Clarice Lispector.

La définition woolfienne d'instants d'être jette une lumière importante sur la prose lispectorienne, qui vit et se nourrit exactement des instants à même de briser l'opacité du non-être. Les moments d'être, tels qu'ils sont conçus et vécus par Woolf, sont exactement ce qu'on désire indiquer ici aussi par le mot *ravissements* – fils crispés qui créent des trous dans le tissu gris du non-être, traces d'une faim insatiable d'être, instants de grâce…

Virginia conduit vers Clarice, par analogies et par différences, par moments, par souffles précieux à laisser résonner. Il y a une sensibilité, un talent qui les unit : le talent pour les instants, leur façon d'être femmes en train d'écrire le temps, les moments qu'elles attrapent – papillons dans un filet. La tension vers l'instant, où éclôt *le tout* – immense, incompréhensible – ; le courage, l'abandon, l'infatigable, parfois inconsciente et toujours inévitable quête, soif, faim de ravissement, avidité du mystère :

> Cela s'est passé ainsi : quand j'ai compris que je ne supportais plus mon propre poids, je me suis mise au lit, recroquevillée au maximum en position fœtale, donc : réduite à zéro, et par conséquent obligée de livrer à ce qui me viendrait, puisque je ne savais par la réponse à ce que je demandais, moi brûlante d'une sorte de fièvre intérieure. Alors – au moment de m'abandonner au Néant – le miracle s'est produit : j'ai senti tel un aliment goûté dans la bouche la saveur de Tout. (SV 187-188)

Et encore :

> Je crois que l'état de grâce d'Angela est peut-être authentique parce que cette « illumination » s'est produite juste après un sentiment d'abandon total et de souffrance. Sainte Catherine de Gênes disait : « Quand Dieu veut pénétrer une âme, il commence par l'abandonner complètement ». Elle a atteint une extase en perdant la multiplicité illusoire des choses de ce monde et en commençant à tout sentir comme un. C'est quelque chose qui est alimenté dans les racines plantées dans l'obscurité de l'âme et qui monte jusqu'à atteindre une « conscience » qui dans le fond est une lumière surnaturelle et un miracle. (SV 192)

L'écriture du ravissement sera ce miroir, spectre de résonance de la révélation d'un monde qui ne cesse de demander qu'on lui donne voix, qu'on lui donne l'espace pour qu'il puisse dégager en parole tout son mystère, toute sa joie, tout son *tout*.

1.2.4 *(Des)encontros*

Derrière la pensée quelque chose se passe, dans l'événement des *moments of being*. Derrière la pensée l'événement se trouve sur le point de se passer, l'instant d'être sur le point de s'écouler : imminence de ravissement. Les instants d'être qui passionnent Clarice Lispector et animent son écriture sont souvent des *non-faits* : très peu se passe, encore moins est véritablement raconté. Dans l'écriture, Lispector s'attarde près des fragments du réel qui mettent en mouvement quelque chose, tout juste comme avec la fleur de Virginia Woolf – présence, *non-fait* à même d'occasionner le ravissement et l'écriture. Lispector écrit dans *Un souffle de vie* : « Les faits me désarçonnent. C'est pourquoi désormais je vais écrire sur des non-faits, c'est-à-dire sur les choses et leur mirobolant mystère » (SV 127). La chose, immergée dans son mystère mirobolant, « les choses si essentielles, les infimités, les infinités, que l'on ne saurait exprimer au-dehors, à l'air vif, parce qu'elles sont si fragiles, si belles »[214] sont vues, touchées, écrites par un œil, une main, une plume de femme. La chose est occasion d'une découverte et d'une rencontre – rencontre qui est pourtant toujours, à la fois, aussi une déconvenue, une rencontre manquée.

Le recueil lispectorien *La découverte du monde,* ensemble kaléidoscopique de textes rédigés par Lispector au fil des années, représente une voie d'accès privilégiée au monde dont Lispector s'approche par le biais de la parole écrite, à l'ensemble de particules du réel qu'elle ne cesse pas de rencontrer, des fréquenter de façon assidue. Le titre du recueil est tiré d'un des écrits présentés dans le livre, un petit article publié le 6 juillet 1968, qui commence ainsi :

> Ce que je voudrais raconter est aussi délicat que la vie elle-même. Et je voudrais pouvoir user de la délicatesse que j'ai aussi en moi, à côté de la grossièreté de paysanne qui est ma planche de salut. Enfant, puis adolescente, j'ai été précoce en bien de choses. Sentir une ambiance, par exemple, saisir l'atmosphère intime d'une personne. (DM 151)

La découverte du monde est, d'un point de vue plus vaste, le titre hypothétique sous lequel l'œuvre toute entière de l'écrivaine brésilienne pourrait être rassemblée. La découverte du monde est la poussée constante, l'inspiration la plus profonde autour de laquelle l'écriture lispectorienne se développe ; c'est le désir auquel elle reste à chaque pas fidèle. Le processus de la découverte du monde représente la pratique de proximité du réel avec laquelle

[214] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 123.

l'écrivaine est aux prises, et se configure en tant qu'arrière-plan à partir duquel les ravissements (d)écrits par Lispector ont lieu.

La découverte du monde est *incipit*, début, aurore, point de départ qui suggère pourtant déjà un but, qui trahit une tension tenace. Le processus de toute découverte est délicat, « aussi délicat que la vie elle-même » (DM 151) ; celui de la découverte du monde entrepris par Clarice l'est encore plus. Le monde que Lispector découvre est multiforme, riche, polyvoque – *à plusieurs voix*. Le découvrir signifie s'en approcher, observer, dévoiler, toucher, imiter, sentir, répondre à une invitation qui est appelle : comprendre et ne pas comprendre. Deviner, écrire. Être. Mais s'approcher de quoi ? Voir-toucher-écrire : quoi ? Imiter, laisser résonner : quelle voix ?

Le monde de Clarice Lispector est un monde peuplé de *choses*. Parsemé de secrets, d'*indices terrestres*. Avec son écriture Clarice Lispector, sans cesse, *ose le réel.* Dans *Água viva*, la voix narrante affirme : « Je prends soin du monde » (AV 157). Elle marche avec un pas orphique parmi les choses du monde, prise par un désir de possession et par la capacité de savoir, à chaque pas, (se) perdre. L'écriture de Clarice Lispector creuse jusqu'à une profondeur vertigineuse dans un univers de fleurs, fruits, animaux, objets, espaces, entités non-humaines – vivantes, mourantes, ensorcelantes. Le mouvement par lequel Lispector parvient aux choses est antithétique à toute dynamique de contrôle, domination, seigneurie : « l'écriture de Lispector promeut un éloignement qui détache de l'appropriation et de la prise »[215]. Il se joue en fait au contraire de façon très subtile, sur la limite toujours relancée entre le *soi* et l'*autre* – soit-il personne, animal, plante ou objet : d'ailleurs, « l'amour-autre c'est le prénom de l'écriture »[216]. L'écriture lispectorienne découvre un monde en le dévoilant, en écartant le voile qui recouvre les choses et en sépare comme un filtre déformant. L'écriture lispectorienne a l'audace de poursuivre des nudités. L'acte de s'approcher pour dévoiler est couronné chez Lispector par l'annulation provisoire de toutes distances, par la pure mimesis, par la transmutation désirée : Clarice devient rose, panthère, miroir tout en ne se transformant pas. Elle ose une proximité plus qu'intime avec la peau du monde. La chose – chaque chose – sous sa plume devient un *tu* : la voix de Clarice Lispector apprend comment « faire être les choses qui passent près d'ici, loin d'ici. Nous apprend l'approche. Comment

---

[215] Joana Masó, *Dessiller la langue. Écriture et vision chez Hélène Cixous et Jacques Derrida,* thèse de doctorat européen en études féminines, Université de Paris VIII et Université de Barcelone, 2009, http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849470/MasoIllamolaThese.pdf, p. 218.

[216] Hélène Cixous, « Sorties », pp. 69-197, dans : *Le rire de la meduse et autres ironies,* Éditions Galilée, Paris, 2010, p. 139.

approcher les quinze mille aspects de chaque “ tu ”. Appeler “ tu ” chaque chose »[217]. La découverte du monde se réalise par une écriture de transformation, sommet d’un processus d’empathie vers la chose qui se réalise dans les dimensions concomitantes de la vision et du toucher, mais qui ne débouche pas dans la métamorphose : les différences sont défiées, absorbées, remises en jeu, dissipées pour le temps d’un instant, mais toujours laissées dans leur inexplicable étrangeté.

L’égarement dû à la confusion avec la chose est scandé par une mesure temporelle privilégiée, par un *tempo* : *instant-déjà*, moment de grâce. Il s’inscrit dans un processus qui est parcours de découverte, apprentissage, chemin. Dans la condition d’égarement ravi, qui n’est ni juste délire mystique ni juste inspiration artistique, ce n’est pas seulement le sujet qui va vers les choses, mais ce sont aussi les choses qui, simultanément, se transforment, en accueillant le regard posé sur elles et en laissant briller leur propre nature, leur instant, selon une épiphanie dérobée qui atteint dans l’écriture de Lispector des très hauts sommets :

> Au fil des jours était née en elle une secrète vie attentive : elle communiquait avec les objets qui l’entouraient par une certaine obsession tenace et inaperçue qui cependant devenait sa façon la plus intérieure et la plus vraie d’exister. [...] Avant de s’endormir, concentrée et magique, elle disait adieu aux choses dans un dernier instant de conscience légèrement illuminée. Elle savait que dans la pénombre « ses choses » vivaient mieux leur propre essence. « Ses choses », pensait-elle sans mots car elle savait dans sa propre obscurité – « ses choses » tout comme « ses animaux ». Elle sentait profondément qu’elle était entourée de choses vivantes et mortes et que les mortes avaient été vivantes – elle les palpait avec des yeux précautionneux. (LU 197-199)

Penser-sentir les choses signifie pour Lispector toucher ces choses mêmes, se pétrir, se mêler à elles, se mettre à l’écoute, les traverser jusqu’au maximum de proximité au monde, le cœur du processus d’apprentissage : tout simplement la « façon la plus intérieure et la plus vraie d’exister »[218]. Par le biais des choses, en se dirigeant vers elles, que les personnages de Lispector mettent en œuvre un retour à elles-mêmes, à leurs propres corps sensibles, qui répondent à la « luminescence » que le monde dégage comme en répondant à un appel impératif, qui donne forme à un état de « conscience légèrement illuminée ». En ce sens les choses du monde deviennent point de naissance d’une perception autre, et point d’appui : pour Virgínia, protagoniste du roman *Le lustre,* « inanimate objects slowly begin to acquire a luminous stability, while human beings are seen as undergoing a continuous and chaotic

[217] Hélène Cixous, *L’heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 103.

[218] Hélène Cixous, *L’heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 105.

disintegration »[219], tout comme Benedito Nunes aussi l'observe à propos *Le lustre*, où « par opposition aux objets, qui gagnent une présence imposante, stable et lumineuse, les personnes se réduisent pour Virginia à un détail ou à une partie du corps, réduits à un isolement grotesque »[220].

Aller aux choses signifie, dans un certain sens, aller *au-delà des choses*, déchirer – grâce à l'écriture – le voile qui les enveloppe et les occulte, en savourer le mystère et les laisser briller dans leur existence inédite, dans toute leur *luminous stability* :

> La chaise m'est un objet. Inutile tant que je la regarde. [...] L'objet-chaise m'a toujours intéressée. Je regarde celle-ci, qui est ancienne, achetée chez un antiquaire et de style Empire : on ne saurait imaginer plus grande simplicité des lignes, contrastant avec le siège de feutre rouge. J'aime les objets dans la mesure où eux ne m'aiment pas. (OU 161-162)

Clarice Lispector se mesure avec une audacieuse pratique d'approche et de questionnement de l'existence de la réalité non-humaine quotidienne, qui vue par ses yeux apparaît inédite. Comme Hélène Cixous écrit :

> Faire venir les choses, c'est son travail, rendre les choses aux choses, nous donner chaque chose pour la première fois, nous rendre chaque fois la première fois des choses, nous rendre les premières fois perdues – le premier goût depuis la première tasse quotidienne de café, et le premier goût s'accentue.[221]

Elle ose la première touche du réel. Elle ose la première fois du quotidien. Mais la rencontre n'est pas qu'un idylle : oser le réel demande le courage de l'effarement, car l'étrangeté des choses donne vertiges et nausées, et dans l'écriture de Clarice Lispector toute rencontre ayant lieu au cours de la découverte du monde est aussi, inexorablement, déconvenue. Appeler *tu* chaque chose signifie aussi être mise vis-à-vis avec la plus profonde des étrangetés qui, avec Freud, porte une insondable inquiétude. La découverte lispectorienne du monde se dirige vers un point qui est placé au sommet de l'échelle du climax. On appelle ici ce sommet *desencontro*, en recourant à la terminologie utilisée par Clarice Lispector même au sein de son roman de 1964. Et on pense à ce terme comme à une cheville ultérieure au sein

---

[219] Earl E. Fitz, *Clarice Lispector,* Twayne Publishers – The Pennsylvania State University, Boston, 1985, p. 73.

[220] Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem*. *Uma Leitura de Clarice Lispector*, Editora Ática, São Paulo, 1989, p. 25. Ma traduction.

[221] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 105.

de la constellation des définitions jusqu'ici ébauchée : ravissements, instants-déjà, *moments of being, (des)encontros.*

Dans *La passion selon G. H.* Lispector parle de ce qui arrive à la protagoniste, dévisagée par une blatte qui rampe, comme de « *esse grande desencontro* »[222]. Le mot *desencontro* indique en brésilien « une divergence. Le fait de se manquer, de ne pas se rencontrer »[223]. Il s'agit donc ici d'une rencontre manquée, impossible, d'un corps à corps qui n'aboutit à aucun point de rencontre effective. Un corps à corps qui pourrait donc justement être défini comme une « déconvenue » (GH 29), une non-rencontre. Avec Evando Nascimento on pourrait y penser aussi comme à « une rencontre complètement imprévue, un *croisement*, par le biais du penser-sentir claricien »[224].

G. H., engagée dans un *corps à corps* : corps de femme et corps de blatte, l'un devant l'autre, s'affrontant dans l'imminence d'un contact effrayant, dégoutant et pourtant inéluctable. Le (*des)encontro* entre les deux est une proximité inconvenante où la femme touche la vie en touchant, paradoxalement, la mort de l'insecte. Mais pourquoi parler de déconvenue lorsqu'on est apparemment au contraire exposés, dans les écritures lispectorienne, au voisinage extrême, inattendu et inopportun entre femmes et réalités non-humaines ?

Si dans le cas de G. H., Lispector parle de *desencontro*, c'est parce que la *barata* est une entité inarticulée, pré-humaine. Et comment *rencontrer* l'inarticulé, le non-humain, le pré-humain ? En définissant le mot rencontre en tant que point authentique de contact entre deux identités différentes, se faisant face et prises dans une dialectique de reconnaissance mutuelle, on comprend que, dans le récit de *La passion,* ce qui nous est raconté est finalement un *des-encontro*, c'est-à-dire une rencontre compromise, manquée, impossible ; une rencontre/non-rencontre, une rencontre offerte et soudainement dérobée. Le *(des)encontro* dévient ainsi une figure précise, à la nature paradoxale : la rencontre de ce qui est impossible à rencontrer, la proximité de ce qui est le plus lointain, le contact avec une présence inarticulée qui échappe à tout mouvement de vraie et réciproque reconnaissance. Le *(des)encontro* est pourtant contact profond, mutualité inattendue, fusion qui a lieu, étape après étape, dans le maximum de l'étrangeté. Dans le récit de la rencontre/non-rencontre entre la femme et la *barata*, Lispector trace un fil surprenant et fondamental, qui soutient le sens du

---

[222] Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. 13.

[223] *Grande dicionário Português/Francês*.

[224] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 32. Ma traduction.

récit : celui de la réciprocité qui a lieu entre G. H. et le cafard – réciprocité qui glisse par la suite vers un mouvement d'identification-assimilation là elle affirme : « Ce que j'ai vu c'était la vie me regardant » (GH 69). Dans cette réciprocité impossible de la femme avec l'infime, le dégoutant, réside aussi le caractère d'horreur dont le moment le plus profond du *(des)encontro* est pétri :

> J'assumerai l'horreur jusqu'à ce que s'accomplisse la métamorphose et que l'horreur devienne lumière. Pas la lumière qui naît du désir de la beauté et de l'ordre moral tels que je les voulais autrefois, sans en être consciente, mais la lumière naturelle de ce qui existe, et c'est cette lumière naturelle qui me terrorise. Encore que je sache bien que l'horreur, l'horreur c'est moi en face des choses. (GH 27)

Le *(des)encontro* est un lieu de l'horreur : « c'est moi en face des choses », c'est la femme face à l'insecte, c'est – toujours – l'insecte qui regarde la femme, qui s'offre à ses yeux et à sa bouche. Mais c'est aussi une femme face à un bouquet de roses sauvages, c'est un buffle noir ou un poussin, c'est la mer. Cette horreur correspond au point le plus aigu du climax, qui est figure d'une intensité croissante, d'une gradation à la fois sensorielle et de la pensée. En osant le réel, Clarice Lispector devient intime de l'expérience de l'horreur aussi. Le *(des)encontro*, qui est toujours un instant d'être, scelle l'expérience de ravissement : dans son essence ambiguë, tendue entre deux extrêmes opposés le *(des)encontro* est *instant-déjà*, contact (déjà) dérobé, toucher (im)possible qui se glisse, s'introduit, se dissipe, emmène, renvoie – *au-delà.* Le processus d'approche de la chose, et son dévoilement comme désir de contact avec la chose même, correspond à un mouvement de dénudation – ce qui comporte une horreur aussi, ne fût-il que parce que toute nudité comporte une immensité. Selon Jean-Luc Nancy la nudité qui s'offre au regard ou au toucher comporte une double dynamique d'étalage et de soustraction à l'outrage du désir :

> Or, toute nudité, en étant exposée, expose l'irritation ou le frémissement d'une atteinte à l'intégrité en même temps que le désir d'être touchée par cette même atteinte. La nudité n'est pas le simple dépouillement : elle est à vif et tremblante d'appeler le toucher et de s'y dérober. La robe qui la couvrait une fois tombée, la nudité est ce qui sans fin se dérobe.[225]

La nudité des choses constitue le centre autour duquel l'apprentissage du monde se déplie et la texture sur laquelle les instants d'être se dressent : mais la nudité est offrande *et* négation, désir *et* fuite, et le ravissement pendant lequel sujet et chose, dans leurs nudités

[225] Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, op. cit., p. 18.

respectives, *se correspondent*, ne couvre que l'espace bref d'un l'instant. En ravissement, dans un récit contenu dans le recueil *Où étais-tu pendant la nuit* au titre « Compte rendu de la chose », la voix narrante se confond mimétiquement avec une montre, qu'elle explore *du dedans* par le moyen de la parole écrite, en affirmant enfin : « Ce compte rendu est l'anti-littérature de la chose » (OU 85).

Ce sera l'écriture en tant que réflexion (étymologiquement, de *reflèctere*, plier en arrière, retourner), avec son temps épais, qui gardera l'expérience de proximité aux choses et permettra de la répéter/revivre sur la page. La découverte du monde a pour Clarice Lispector lieu à travers l'écriture. Écrire les choses permet de *devenir les choses*, de donner lieu à la mimesis, de revenir à soi *en s'écrivant*. L'écriture devient retour à une vérité oubliée, une sorte de réminiscence qui paraît remonter à Platon, découverte dans la découverte, mystère d'un savoir qui affleure de nouveau : « C'est au moment d'écrire que souvent je prends conscience de choses dont, inconsciente, auparavant je ne savais pas que je savais » (DM 325).

La relation cruciale entre chose et parole semble tendre finalement vers la con-fusion, pas seulement entre sujet et chose, mais aussi entre parole et chose. Si en effet dans *Le lustre* on lit quant à la protagoniste Virginia que « son impression était qu'elle ne pourrait pas parvenir aux choses que par le moyen des mots » (LU 151), dans *Água viva* le mot n'est plus *instrument* de la découverte du monde, mais il est plutôt déjà « chose-parole » (AV 171), élément ultime à dénouer : « Je veux comme pouvoir prendre le mot avec la main. Le mot est un objet ? » (AV 19). L'ouverture établie par le point d'interrogation, vertige sur un moment synthétique qui pourrait se terminer avec la concomitance chose-sujet-mot, impose une pause et suggère un retour au texte lispectorien, dans le but de comprendre la portée de cette proposition de lecture. Le mot écrit est porteur d'un aspect problématique concernant la rencontre entre temps de l'événement (con-tact/con-fusion avec la chose dans sa nudité offerte/niée) et temps de l'écriture (retour, réflexion, sauvegarde du vécu). « Si quelque chose arrive dans la langue, dans l'espace sémiotique, cet événement marque notre penser, comme notre être au monde »[226] : le concept d' « espace sémiotique » ou d' « espace textuel » se révèle particulièrement important pour une analyse de la nature de l'événement et de sa possibilité de devenir écriture.

---

[226] Nadia Setti, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », pp. 37-49, dans : *Spazi/o. Teoria rappresentazione, lettura*, édité par Francesca Di Blasio, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2006, p. 37. Ma traduction.

Un premier aspect à souligner est, selon Nadia Setti :

> La résistance de l'écriture à la dénomination appropriée de l'acte ou du fait. La résistance à la dénomination s'accompagne d'une résistance à la narrativité, à la recherche d'une autre façon de raconter qui puisse donner forme à la vérité de l'événement, irréductible au fait raconté.[227]

Comment *dire* donc l'instant pendant lequel la chose est ? Comment transposer en parole l'état de grâce provoqué par la vue, par exemple, d'une pomme sur la table ? Essayer d'ébaucher une réponse à cette question signifie avant tout effectuer un passage clé, ou bien arrêter de concevoir l'événement en tant que *fait*, et commencer à l'entendre plutôt comme « ce qui pousse, se développe et se répand »[228]. La conception de l'événement en tant que réalité *in fieri* rejaillit dans l'« espace textuel » par celle que Setti appelle « une parole (dis)continue »[229]. Cette écriture (dis)continue est en même temps flux, *stream*, densité sémiotique concentrée autour de l'arrivée de l'événement, et aussi fragmentation, intermittence, mimesis en parole de l'éblouissement des choses, synthèse lumineuse qu'on trouve dans l'idée même de « chose-parole ». La « parole (dis)continue » de Clarice Lispector peut donc être conçue comme un con-tact complexe entre objet et parole, entre événement et écriture, dans le désir profond d'*appeler " tu " chaque chose,* de « se laisser appeler et rappeler, par chaque instant de vie »[230]. La fidélité que Lispector manifeste envers le réel dans sa riche multiplicité, son désir de participer de « la richesse de la terre » (AV 183) caractérise les ravissements qu'elle met en parole tels des petits chocs lumineux qui apparaissent « comme les figures successives dans un kaléidoscope » (AV 25).

Celle du kaléidoscope, jouet charmant qui brise « la vision familière ou l'attente visuelle, les exigences et les prévisions »[231] et qui donne corps à la métamorphose infinie des formes, est une image chère à Clarice Lispector, qui l'évoque à plusieurs reprises en offrant des indices importants au sujet de la nature des ravissements dont on s'approche : « Je suis

---

[227] *Ibid.,* p. 41.

[228] *Ibid.,* p. 49.

[229] *Ibidem.* Un exemple de « parole (dis)continue » pourrait être le glissement troisième/première personne singulière dans la narration que Lispector fait dans le récit « L'imitation de la rose », en concomitance avec l'événement-chose en train de se produire. Voir : *infra* § 2.2.2.

[230] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 103.

[231] Gabriela García Hubard, « La beauté kaléidoscopique », pp. 161-174, dans : *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps. Études*, op. cit., p. 174.

kaléidoscopique : me fascinent mes mutations étincelantes qu'ici j'enregistre kaléidoscopiquement » (AV 81). Et encore :

> À présent je compare ma vie à ce dictionnaire kaléidoscopique : je n'y trouve des sens que si le hasard me les donne. Je sais qu'il y a en moi et autour de moi des significations, mais comment les trouver ? (OB 23)

Le kaléidoscope, du grec *kalos* « beau », *eîdos* « aspect » et *skopein* « regarder », est emblème de la succession rapide et changeante – d'impressions, de sensations, d'activités : dans le kaléidoscope « on *voit* la spirale de l'instant, la simultanéité géométrique et philosophique, la myriade dans le même »[232]. Les figures clariciennes de ravissement sont à regarder comme petites perles colorées qui brillent dans le fond d'un kaléidoscope, en se réfléchissant multipliées à travers un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, qu'y produisent infinies combinaisons d'images aux couleurs et formes multiples. Les petites perles en mouvement, toujours différentes, dansantes, parfaites et *ravissantes* telles les dessins majestueux qui remplissent les vitraux des cathédrales, semblent fonder leur mystère sur un imprévisible jeu de lumières : le kaléidoscope est un jeu d'instants. Le kaléidoscope en tant qu'emblème de la fragmentation magiquement composée en dessins harmonieux, manifeste le sens d'un changement ininterrompu et fuyant : impossible de revenir sur une image une fois le jouet secoué, une fois l'instant passé. Quelque chose, pourtant, demeure, même si dans l'ambivalence, du moment que :

> The kaleidoscope images an alteration yet also retains what it has altered ; and the kaleidoscope produces an ever-changing image yet this imaged process is forever confined. Thus, within the stricture of Ricoeur's paradoxical definition, the kaleidoscope's image can stand as a visual metaphor referring to the idea of change.[233]

L'image offerte par le fond du jouet est intègre, complète, même si elle se compose de fragments : on connait et on reconnait les fragments, mais on n'arrive pas à pouvoir imaginer les figures que ces même fragments pourraient créer en se composant ensemble grâce à un jeu de miroirs et au mouvement qui tourne le jouet. Le kaléidoscope dévient en ce sens aussi le jouet de l'*inquiétante étrangeté*, d'une différence constamment reproduite quoique toujours inconnue et inconnaissable en quant liée au temps d'un instant,

---

[232] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 66.

[233] Noel Gray, « The kaleidoscope: shake, rattle and roll », dans : *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture,* Vol. 6, N. 2 (edité par John Richardson), Photogenic Papers, 1991, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/Gray.html.

inquiétantement étrange parce que manifestation d'un secret qui, sans cesse, surgit du fond du jouet, sort de l'ombre et s'offre à notre œil à travers « the generation of unfamiliarity through the process of multiplication »[234].

Un jeu subtil d'activité et passivité, tout à fait analogue de la dynamique qu'on a ébauché à propos du rôle du sujet dans le ravissement, en éternelle tension entre l'acte de susciter les instants de révélation du réel et le désir de s'y abandonner et de s'en laisser ravir, permet en fait de secouer le jouet, de tourner le fond du kaléidoscope, mais nous ne pouvons nullement maîtriser l'image qui pourra se produire sur le petit écran en verre où les figures magiques apparaissent. Pour en connaître l'enchantement, pour parvenir à *regarder le bel aspect* des choses, il faudra à la fois savoir en susciter l'avènement en secouant le kaléidoscope de même que, juste ensuite, savoir s'y abandonner, en apprenant à observer, à capter des images mobiles, ensorcelantes pour leur beauté bariolée et à toujours imprévisible. Le kaléidoscope produit *un excédent* : son défilé d'images potentiellement infinies nous dépasse, du moment que :

> La production de sens générée par une image excédera toujours l'intentionnalité du concepteur ou de la conceptrice, même si le sens paraît rester à jamais lié à la forme graphique de cette intention. Il s'ensuit que les images du kaléidoscope annoncent plus que la simple subordination à la théorie de la géométrie ; et en ce sens, le kaléidoscope excède ou dépasse les limites établies.[235]

Comme dans le secret, le contenu *dépasse* la forme, « le contenu est *trop grand* pour sa forme »[236] ; il déborde, dépasse et se transforme. Le kaléidoscope dévient donc instrument, outil à même de relancer sans cesse la production de sens et à le débrider per l'enchaînement continu des suggestions visuelles, dont il est fauteur mais qui, d'une certaine façon, le dépassent. La page claricienne est comme emperlée par telle une série infinie de « mutations étincelantes » du kaléidoscope de l'écriture. Au cours du flux narratif claricien aussi les fragments du réel avec lesquels les protagonistes rentrent en collision produisent des figures ravissantes toujours changeantes, mobiles :

---

[234] « Thus, in comprehending the kaleidoscope as firstly, capable of imaging change in both its basic registers; and secondly, as capable, (within the prescribed etymological grounding of the term fragmentation), of generating a certain visual unfamiliarity, we are now in a position to examine the excess of meaning enfolded in the theoretical structure that grounds this instrument. To do so however we need but briefly recall the nature of traditional geometry». *Ibid.*

[235] Gabriela García Hubard, « La beauté kaléidoscopique », op. cit., pp.. 173-174.

[236] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 351.

> Je suis en agonie : je veux le mélange bariolé, confus et mystérieux de la nature. Que s'unissent algues et végétaux, bactéries, invertébrés, poissons, amphibies, reptiles, oiseaux, mammifères pour conclure l'homme avec ses secrets. (SV 51)

Clarice Lispector, *a girl with kaleidoscope eyes*[237] : son regard, ses yeux – kaléidoscopiquement – cueillent les fragments du réel en les canalisant dans l'espace fini de la page, là où ils assument formes différentes, excédantes, là où les morceaux de verre coloré deviennent chevilles d'une narration vibrante toujours sur le point de devenir autre, de se dépasser, *de passer de l'autre côté du miroir,* toujours sur le point de nous dépasser comme lecteurs, en demandant une approche télépathique, une proximité plus intime. Dans *Água viva* Lispector :

> Ne raconte pas une expérience plurielle, mais procède plutôt à une reconstruction capable d'activer une multitude de moments éparpillés dans l'étagement des temps vécus, multipliant les glissements subreptices, mêlant différents ordres de grandeur, qui vont de la lumière de l'aurore en évanouissement à l'insecte minuscule caché dans l'ombre, de l'humain à l'animal ou au végétal.[238]

L'invitation à ce voyage à travers le kaléidoscope de l'écriture lispectorienne demande d'approcher encore plus l'œil du petit trou du jouet et de regarder de près. L'enchantement du regard se fait invitation hypnotique au ravissement.

---

[237] « Somebody calls you, you answer quite slowly / a girl with kaleidoscope eyes ». Paul McCartney, John Lennon, « Lucy in the Sky with Diamonds »*, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, London, 1967. Le vers célèbre est repris aussi par Luciana Abreu Jardim, qui le cite en tant que vers initial de sa thèse de doctorat au titre *Clarice Lispector e Julia Kristeva : dois discursos sobre o corpo,* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*,* Porto Alegre, 2008. Lennon et McCartney, en composant le texte de cette chanson, affirment s'être laissés inspirer par le personnage d'Alice, protagoniste de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, pour parvenir à l'image d'une fille aux yeux kaléidoscopiques. Pour une lecture de la figure de la fillette Alice en croisement avec l'écriture lispectorienne, voir : *infra* § 4.1.1.

[238] Maria Graciete Besse, « *Água viva* de Clarice Lispector : une écriture rhizomatique », pp. 39-50, dans : *Intercâmbio. Revue de l'Institut Français de la Faculté de Lettres de l'Université de Porto,* n° 8, Secção de Estudos Franceses da Universidade do Porto, Porto, 1997, p. 40.

1.3 Oser

1.3.1 *Voir toucher écrire*

Je suis : ce que j'ai vu.
– Clarice Lispector (GH 93)

Elle voyait.
– Hélène Cixous[239]

Dans l'écriture lispectorienne le *(des)encontro* est matrice de ravissement, la croisée des règnes est entreprise par un sujet, dans la plupart des cas féminin, dont les potentialités perceptives sont à la fois amplifiées et bouleversées. Pour pouvoir mettre efficacement en lumière le rôle joué par le corps au cours des instants d'être racontés par Clarice Lispector dans ses romans et récits, il est indispensable de tracer une réflexion au sujet des potentialités de la vue et du toucher dans l'*esthétique extatique* lispectorienne. Pour le faire, on fera référence à certains concepts de la philosophie de la chair telle qu'elle a été développée par Maurice Merleau-Ponty.

Vue et toucher, regard et contact, œil et main : l'écriture de Lispector découvre le monde comme en « tentant de perforer avec les yeux une matière dense » (SV 148). Elle gagne une proximité extrême aux choses à travers un mouvement de retour au corps, siège des sens et sensations, pôle réceptif continuellement réveillé pas les stimulations provoquées par la présence des choses.

La vision représente un moment riche en puissance dans l'économie de la découverte du monde lispectorien : *voir* est étape première et cruciale, seuil de ravissement. *Voir* signifie faire expérience de la *réversibilité* du rapport entre sujet et objet, extase de celle qui voit, comme l'affirme Angela Pralini, protagoniste de *Un souffle de vie* : « Quand je regarde, j'oublie que je suis moi, j'oublie que j'ai un visage qui vibre et je me change tout entier en un seul puissant regard » (SV 143). Ce rapport, loin de prononcer une dichotomie éternelle et insoluble, cache au contraire en soi la possibilité ultime de toucher le secret du monde, en

[239] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 40.

manifestant l'instant d'un univers en train de se dévoiler, l'instant de la chose *en train d'être* – vue et cueillie pendant qu'elle *est*. Le processus de la vision se configure comme une annulation progressive de la distance entre sujet et objet : couronné par le moment d'être, souvent cœur de la mimesis, le regard trace une réversibilité qui représente un des lieux les plus riches de la poétique lispectorienne du ravissement. Avant d'aborder le problème de la réversibilité (ce qui ouvre au croisement entre le *voir* lispectorien et certaines thèses élaborées par le philosophe français Maurice Merleau-Ponty[240]), il est nécessaire de s'arrêter sur la vision elle-même, et notamment sur la relation sujet et objet, voyant et vu (ou bien, sujet voyant et objet vu), tout en ouvrant la réflexion à la figure des instants de ravissement, pour cueillir comme l'écrivaine brésilienne sache « produire une figuration dans l'écriture qui puisse garder l'ouvert comme attente, le vu hors l'objectualisation »[241].

Ce qui, déjà à un premier niveau d'analyse, unit voyant et vu, est la possibilité de subsumer l'un et l'autre sous la catégorie des *visibles faisant partie d'un même cosmos*. En ce sens-là, la référence à ce que Merleau-Ponty élabore dans *Le visible et l'invisible*[242] apparaît décidément appropriée au sein d'une réflexion sur le rôle du regard dans l'écriture de Lispector :

> Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage.[243]

L'image de la relation entre mer et plage, conçue par Merleau-Ponty en tant qu'analogue du rapport entre visible et voyant, suggère que la relation entre sujet qui voit et chose vue puisse apporter en soi une profonde (et, d'après le philosophe français, souvent trop peu analysée) situation de proximité. La *proximité* est un concept éminemment dynamique, qui désigne une relation pétrie d'un mouvement jamais complètement épuisé, condition qui exclut l'immobilité/immobilisation liée à la possession ou à la fusion et qui au contraire exprime la mobilité fluide d'une limite toujours approchée mais jamais définitivement franchie. À la lumière de cette compréhension du concept de proximité, il est possible de

---

[240] Pour une réflexion consacrée à un possible point de contact entre Merleau-Ponty et Clarice Lispector, voir : Nilson Fernandes Dinis, « Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector », pp. 47-59, *Revista Letras,* n. 59, Editora UFPR, Curitiba, jan./jun. 2003.

[241] Joana Masó, *Dessiller la langue. Écriture et vision chez Hélène Cixous et Jacques Derrida,* op. cit., p. 218.

[242] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), texte établi par Claude Lefort, Éditions Gallimard, Paris, 2009.

[243] *Ibid.*, p. 171.

concevoir le rapport entre voyant et visible comme relation d'intimité, co-appartenance qui n'est pas fusion mais plutôt retour à une même origine, naissance qui a lieu près d'une même demeure secrètement partagée. Le visible autour de nous semble exister abstraction faite de nous, il semble pouvoir exister *malgré* notre regard, au de là du pouvoir de notre vision ; il paraît nous être étranger, il nous entoure comme une barrière accidentelle, surface exposée mais inerte, muette. La perspective merleau-pontienne suggère qu'au contraire notre même regard prenne forme « au cœur du visible », dans l'intervalle d'espace entre une femme et une pomme posée sur la table, dans le lieu/non-lieu où la vague mouille la rive et, rythmiquement, recule pour y revenir :

> Tous les jours je regarde de la terrasse le morceau de plage avec la mer et je vois les épaisses écumes plus blanches et que pendant la nuit les eaux ont avancé inquiètes. Je le vois à la marque que les ondes laissent sur le sable. Je regarde les amandiers de la rue où j'habite. Avant de dormir je prends soin du monde et je vois si le ciel de la nuit est étoilé et bleue-marine car certaines nuits, au lieu d'être noir, le ciel paraît bleu-marine intense, couleur que j'ai déjà peinte dans un vitrail. (AV 159)

L'événement de la vision ne correspond pas à l'acte du regard qui, en se déplaçant vers la chose, la comprend et la possède, ou qui essaye l'absorber dans son propre ordre de perception en volant son mystère le plus intime. La vision est plutôt le résultat d'une concomitance potentielle, une sorte de contiguïté entre objet vu et sujet voyant. La vision surgit dans la proximité entre voyant et visible, et se laisse concevoir en tant qu'événement en mouvement, tension qui se tient sur un profond entrelacs entre interrogateur et interrogé[244], événement qui n'est pas un fait conclu et contingent mais plutôt une « pousse qui se développe et se répand »[245].

L'expérience visuelle que Lispector traduit en mots désigne un monde dont la découverte se joue exactement dans la proximité et dans la tension ambivalente qui joint et sépare, dévoile et cache la nudité de la chose :

> Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir « toutes nues », parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair.[246]

---

[244] *Ibid.,* p. 173.

[245] Nadia Setti, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », op. cit., p. 49.

[246] Maurice Merleau-Ponty*, Le visible et l'invisible,* op. cit., p. 171.

La chose dans sa nudité est dérobée, la possibilité de parvenir au dévoilement ultime de la chose est perspective illusoire, parce que c'est notre regard même qui enveloppe la chose, en la soutenant dans son être et en la recouvrant « de la chair du regard ». L'image du regard charnel qui, en s'orientant vers tel ou tel autre visible l'enveloppe par sa propre densité, n'est pas à assimiler à l'idée d'une vision créatrice qui confère volume et existence à des choses qui n'auraient autrement pas eu lieu : cela pourrait déboucher sur le solipsisme d'un regard qui crée un univers « à soi », compact et dénué de toute interruption, au point d'arriver à exclure la possibilité de n'importe quelle authentique rencontre avec l'autre[247]. Rien ne serait plus loin du regard lispectorien.

Dans le but de comprendre la nature de la phénoménologie de la perception proposée par le philosophe français, pour en découvrir les points de passion avec le voir lispectorien, il est nécessaire de s'arrêter une fois de plus sur la substantielle proximité qui lie voyant et visible. Il y a entre eux une proximité dynamique qui dérange la fixité de la dyade sujet/objet, et établit une contiguïté profonde et toujours croissante entre celui qui regarde et ce qui est regardé. La chose n'est en effet pas du tout conçue comme :

> Morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible.[248]

La chose est un détroit, résidu qui ouvre à la relation entre espaces limitrophes et tangents ; elle est une occasion de contact, la chance d'une résonance, le point où l'ouverture d'un horizon s'accomplit. Le regard charnel qui recouvre les choses est signe d'une proximité qu'on ne peut pas éluder, trace d'une originaire concomitance qui ne termine pas avec la suprématie du regard sur la chose à connaître, mais qui se manifeste au contraire avec une proximité qui est aussi trouble, épiphanie toujours problématique, mariage inquiet du voyant

---

[247] Voir aussi la lecture critique développée par Luce Irigaray à propos de la philosophie de la chair de Merleau-Ponty dans *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984. La perspective d'interprétation choisie par Irigaray comprend la relation entre voyant et visible décrite par le philosophe en tant que paradigme d'une continuité qui tend à englober toutes différences entre le filet à mailles très serrées d'un tissu perceptif unitaire et compact qui se propage, comme modulation d'un même modèle, sur le plan triple de vision, toucher et langage. Irigaray pense que ce modèle perceptif soit l'image d'une fatale omission du lieu destiné à l'autre (qui est pour Irigaray l'autre de la différence sexuelle), et qu'il soit l'héritage d'un solipsisme au masculin qui exclut le sujet féminin du monde relationnel et qui se révèle pourtant comme substantiellement inadéquat.

[248] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* op. cit., p. 173.

avec le visible, du visible avec le voyant[249]. Dans *La passion*, G. H. affirme : « Je ne comprends pas ce que j'ai vu. Et je ne sais même pas si j'ai vu puisque mes yeux ont fini par ne plus se distinguer de la chose vue » (GH 27).

Très riche en signification, au sein de la poétique du regard lispectorienne, est « L'œuf et la poule », « sa nouvelle la plus mystérieuse entre toutes »[250], récit qui fait partie du recueil des contes *Corps séparés*[251]. L'œuf sur la table de la cuisine est vu. Mais est-il vraiment possible d'arriver à voir l'œuf, matériellement présent et pourtant inexorablement impossible à regarder ? La voix narrante affirme :

> Je regarde l'œuf d'un seul regard. Immédiatement je perçois qu'on ne peut pas voir un œuf [...]. Voir l'œuf est impossible : l'œuf est supervisible de la même façon qu'il y a des sons supersoniques. Personne n'est capable de voir l'œuf. (CS 65)

D'après Hélène Cixous :

> Pour nous faire découvrir la splendeur d'un œuf dans toute son étrangeté, il faut une force beaucoup plus grande que pour nous faire admirer une montagne : dans la première leçon de l'œuf, nous apprenons à porter vers l'œuf d'une poule l'attention qu'une montagne nous inspirerait. […] Il faut une voix capable de cueillir le chant premier des choses, leur appel sans mot : de dire : œuf, comme je dis : amour ; avec étonnement et amour ; de contemplation.[252]

On dirait aussi que pour découvrir la splendeur d'un œuf il faut du ravissement. Dans le récit, l'acte de *comprendre* n'a en fait rien à faire avec la possibilité de *voir*. Il s'agit de *savoir voir/écouter* « l'appel sans mots des choses » :

> Je regarde l'œuf dans la cuisine avec une attention superficielle pour ne pas le casser. Je prends le plus grand soin de ne pas le comprendre. Puisqu'il est impossible de le comprendre, je sais que si je le comprends, c'est une erreur de ma part. Comprendre est la preuve de l'erreur. Le comprendre n'est pas la façon de le voir. (CS 66)

---

[249] « Comme il y a en Clarice toute une gamme d'épiphanies de beauté et de vision, il en existe de même une autre, des épiphanies critiques et corrosives, épiphanies du mou et des perceptions décevantes, suivies par la nausée et l'ennui ». Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 200. Ma traduction. Sur cette eme perspective d'analyse se structure l'étude de Irmgard Scharold, *Ephipanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des* Anderen *in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio,* Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2000.

[250] Claire Varin, *Langues de feu*, op. cit., p. 163.

[251] La publication au Brésil du recueil *A legião estrangeira* date le 1964, même année de publication de *La passion selon G. H.* : il semble en effet possible de retrouver dans les deux œuvres une même poétique du regard, concentrée sur la portée révélatrice contenue dans la praxis de la vision. Voir les analyses développées à ce propos par Regina Pontieri, *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*, op. cit., pp. 207-223.

[252] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 126.

L'œuf est matière immobile qui cache le principe de la vie, *it* potentiel contenu dans la coquille. L'œuf est regardé pour ce qu'il est, tout comme « une pierre vue comme une pierre et c'est alors qu'elle devient pierre avec son éternité relative » (SV 214). L'œuf est chose première en tant que *chose vivante,* « chant premier » d'une vie offerte et cachée, nudité comme entrelacs de visible et invisible, indispensable et impossible, exposée et soustraite. Voir l'œuf peut donc devenir, avec Hélène Cixous, écouter l'œuf, écouter son appel muet, qui est réveil à la merveille primordiale de l'exister. Contempler un chant, voir l'invisible, ou bien voir *avant* d'avoir vu ou ne pas voir *malgré* l'acte de la vision, et encore ; toucher sans se mélanger irréversiblement (la vague et la rive), se transmuter sans se transformer (la femme et la panthère), devenir sans posséder (la femme et la rose) : toucher par le regard et regarder par la paume d'une main ou par l'encre d'une plume. Comment tout cela a *lieu* dans le *lieu textuel* crée par Clarice Lispector ?

Le regard lispectorien touche aux choses de façon kaléidoscopique. Dans le mots d'Hélène Cixous, chez Lispector la tension est celle de « toucher le cœur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près, se rendre par de tendres attentives lenteurs jusqu'à la région du toucher »[253]. Le regard se pose sur les choses *en les touchant*, il en explore la surface et – même – les enveloppe « de sa chair », les soulève de l'in-distinction dans laquelle elles se trouvent avant être vues (comme) pour la première fois[254]. À travers la pratique du *regard charnel*, il s'agit pour Clarice Lispector, en écriture, de « rendre les choses aux choses, nous donner chaque chose pour la première fois, nous rendre chaque fois la première fois des choses, nous rendre les premières fois perdues »[255], comme dans cette digression tirée de *Un souffle de vie* :

> L'autre jour, j'ai vu sur la table une tranche de pastèque. Et ainsi, sur la table nue, elle ressemblait au sourire d'un dément (je ne sais pas mieux expliquer). Si je n'étais pas résignée à un monde qui m'oblige à être sensée, je crierais de peur face aux joyeuses monstruosités préhistoriques de la Terre. [...] Entretemps, sur la table nue, la tranche hurlante de pastèque rouge. Je suis très reconnaissante à mes yeux qui s'effarent encore tellement. Je verrai encore bien de choses. À vrai dire, même sans pastèque, une table nue, c'est aussi quelque chose à voir. (SV 102)

Le regard, en touchant les choses par le moyen de son propre filtre impalpable, célèbre l'expérience du « savoir " voir " avant la vue, savoir entendre avant la compréhension,

---

[253] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 122.

[254] *Ibid.*, p. 121.

[255] *Ibid.,* p. 122.

pour maintenir ouvert l'espace de l'attente »[256]. Le regard étonné/étonnant s'approche de la chose comme d'une limite insondable, puisque la chose est le détroit où des territoires contigus se touchent, où les sens se rencontrent. Près de la chose, occasion de dévoilement, le regard est tactile et le toucher est vision : pour *un instant* les plans se croisent. La chose, touchée par le regard de Lispector, vibre, effraie, *résonne*. C'est un écho des temps primordiaux : « Je vois un œuf et déjà cela devient avoir vu un œuf il y a trois millénaires » (CS 65). C'est l'appel d'un *déjà* : déjà vu, déjà touché. C'est un *déjà* oxymoronique, puisque il semble s'agir d'un déjà qui est en même temps un *pas encore,* qui est toujours première fois. Pas encore vu, ni touché, ni vu-touché. C'est l'oxymoron qui traduit en mot le contact des différents, transpose en figure rhétorique la proximité entre des éléments différents mais proches. Au toucher du regard, la chose sonne de nouveau, dégage un éclat : *est*.

La palpitation de la chose touchée par le regard charnel est frémissement de vie, c'est la première fois de la chose même, son voir le jour, notre voir la chose. Ensuite, la chose renaît dans l'écriture, qui transfère sur la page la puissance du « voir le jour » qui est comme une première venue à la lumière :

> Je ne peux pas regarder trop longtemps un objet sinon il me fait exploser. Plus mystérieux que l'âme est la matière, plus énigmatique que la pensée et la « chose ». La chose qui est pour les mains miraculeusement concrète. Du reste, la chose est une grande preuve d'esprit. Un mot aussi est une chose – une chose volatile que j'attrape en l'air avec a bouche quand je parle. Je la concrétise. La chose est la matérialisation de l'énergie aérienne. Je suis un objet que le temps et l'énergie ont assemblé dans l'espace. (SV 140)

Le toucher du regard raconte notre condition d'êtres vivants près des choses, avec elles, pas simplement entourés par leur présence mais plutôt enveloppés et enveloppants, posés dans un même univers de vision et toucher, activité et passivité *presque complètement* réversibles, dans un monde pauvre de bords et déchirures : un monde fluide, intégré. *Dans la chose* les territoires touchent l'un à l'autre, ils se croisent, à chiasma, comme au miroir – mais un miroir avec profondeur, pas une simple surface bidimensionnelle :

> Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiétement, enjambement, non seulement entre la chose touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même, n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. Puisque le même corps voit et touche, visible et

[256] *Ibid.*, p. 119.

> tangible appartiennent au même monde. […] Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. Les deux parties sont totales et pourtant ne sont pas superposables.[257]

La carte du monde est au moins double, le flux est redoublé et il s'écoule en deux directions : du voyant/touchant au visible/touchable, du sujet à la chose et *vice versa*[258]. Il y a *une seule* façon (qui est pourtant *deux, double*) de parvenir à la découverte du monde : « aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »[259]. Il y a une seule façon de parvenir à la découverte du monde : Clarice Lispector, en écrivant, se fait chose et rend charnelle la chose même. « Rendre charnelle la chose » pourrait signifier avant tout l'observer par un regard trempé de merveille originaire, mais ça signifie peut-être surtout rendre *du temps* à la chose.

Le temps du regard est un temps épais et suspendu, il est offrande d'être. En regardant la chose, Lispector ne devient pas une figure démiurgique qui modèle la matière en y imprimant la forme la plus parfaite (*eidos*), principe nécessaire, pureté incorruptible de l'archétype. Elle n'assume pas la charge médiatrice d'auteur divin aux prises avec une cosmogonie fondée sur la puissance créatrice du regard. Clarice Lispector ne crée pas un monde : elle *le découvre*. Dans un parcours constellé d'étapes initiatiques, elle écarte le voile qui cache les choses et, en les regardant, elle leur offre un instant de vie : « J'apprends seulement comment est le monde » (AV 159), affirme la protagoniste de *Água viva*.

Le corps, on disait, offre à la chose, par le biais du regard/toucher, la possibilité de se dévoiler, de se laisser saisir. Cette intimité secrète lie le corps vécu au monde exploré : mon corps, visible parmi les visibles, tangible parmi les tangibles, est à son tour regardé/touché par les choses, qui l'entourent d'une façon mobile, comme la mer quand – par le corps agile de la vague – lèche la plage. Malgré cela, le corps semble ne pas se laisser réduire à l'état de chose parmi les choses : le corps est en effet *aussi* un visible parmi les visibles, mais cela n'arrive pas à épuiser le sens de son *être-là*. Le corps se trouve parmi les choses, mais selon une double référence : « le corps est chose parmi les choses d'une façon plus forte par rapport aux

---

[257] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* op. cit., p. 175.

[258] « Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé ». *Ibid*. Voir aussi ce que Merleau-Ponty affirme à propos du narcissisme intrinsèque à chaque acte de vision à la lumière du rapport spéculaire entre voir et être vu : *ibid*., p. 181.

[259] *Ibid.*, p. 176.

choses »[260]. *D'une façon plus forte* : il y a un écart, une résistance, comme entre deux cartes qui sont collées mais pas complètement. Il y a une force pour « aller vers », en mouvement, mais cette force même dit aussi l'inéluctable conservation de la limite : la protagoniste lispectorienne ne dévient pas vraiment une rose – ou bien –, elle dévient la rose *pour un instant* (l'instant où la rose *est*, l'éclat irrésistible de la mimesis pendant laquelle le chiasme a *presque* lieu dans le lieu textuel de l'écriture), mais elle ne se *transforme*. Son expérience est différente : la femme lispectorienne *découvre* la rose – pense-sent-écrit la rose. *Ne pas se transformer* signifie conserver la limite, en gardant la mobilité de cette réversibilité imparfaite. « Distance et proximité comme symptômes de notre voir les choses »[261]: la vision est impossible dans le trop proche, dans la superposition, dans la dissolution d'espaces et identités.

Par l'écriture de Clarice Lispector on est initiés à l'ordre de la mimesis, pas à celui de la métamorphose. Quoique ce soit en effet possible de retrouver dans la prose de l'écrivain brésilienne un désir transformateur, cela n'arrive jamais à l'effective transformation corporelle : la *barata* lispectorienne n'est pas l'*Ungeziefer* de Kafka. Comme précédemment évoqué, dans *Água Viva* on parle d'une *transmutation* (AV 215) qui, par le moyen du regard, s'accomplit entre une femme et une panthère : il s'agit de « l'expérience de se faire autre, de la transformation sans simple métamorphose »[262]. La transmutation ne représente pas un synonyme de la métamorphose : on pourrait plutôt déduire que la transmutation (ou, toujours dans *Água viva* : *transfiguration* AV 43) n'implique pas le changement corporel, mais se fonde sur la transmission « d'ondes d'énergie » qui peut connecter l'un à l'autre deux êtres vivants par le moyen d'un regard. La transmutation ne dure que l'espace de quelques instants ; la métamorphose peut, au contraire, être éternelle et irréversible :

> Dans ce mouvement, justement, se trouve également le dépassement de Kafka. Parce que là où l'écrivain pragois met à thème l'étrangeté irréductible de l'homme métamorphosé, Lispector reconduit l'étrangeté à un rapport intrinsèque, immanent, de l'homme avec soi-même.[263]

---

[260] *Ibid.*, p. 178. Merleau-Ponty parle de l'existence d'un « corps sensible » (ou corps objectif), et d'un « corps sentant » (ou corps phénoménal) : ce double référence est décrite par le philosophe en tant que « l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire ». *Ibid.*, 179.

[261] *Ibid.*, p. 176.

[262] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 32. Ma traduction.

[263] Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., op. cit., p. 68. Ma traduction.

G. H. « métamorphosée en soi-même, voit dans la *barata* une garantie d'infinitude, un désir de se briser et, de plus, un miroir inverse, une image négative et supplémentaire »[264]. La mimesis expérimenté par Lispector à travers une pratique de regard charnel dévient figure même de l'écart qui demeure entre voyant et visible et qui, en rendant possible la vision même, rend au même temps impossible une confusion complète entre plans perceptifs, et donne lieu à la réversibilité jamais complètement accomplie dont Merleau-Ponty même souligne la nature toujours *in fieri*, toujours sur le point de se passer, mais jamais effectivement épuisée.

Il est en effet très significatif de souligner comme, selon le philosophe la réversibilité apparaît comme réversibilité « toujours imminente et jamais accomplie »[265]. L'inachèvement de la réversibilité, sa nature mobile près de la limite, représente un échec[266] au sens orphique du terme, c'est-à-dire une ouverture nécessaire, richesse d'un rapport aux choses qui est découverte et pas superposition. Cet écart inexorable jette sur le concept de réversibilité une nouvelle lumière : proximité qui sous-tend à l'idée même de limite, de contact, de perspective corporelle ; lieu d'une rencontre toujours imminente et jamais achevée entre nous et le monde, entre la femme et la pomme sur la table. Entre Clarice et la rose. Il faut savoir perdre une rose, tout comme le lecteur-Orphée doit savoir perdre l'œuvre-Eurydice.

Il est cependant très intéressant de remarquer comme en réalité il y a chez Lispector un moment (parfois un acte, parfois le désir intense d'une possession ultérieure) où la limite de la réversibilité est touchée, poussée, presque brisée. Cela pourrait constituer le sommet vertigineux du regard/toucher recomposé en : voir-toucher-manger[267]. G. H. mange les entrailles de la *barata*. Manger l'insecte est un geste obscène, désespéré, fatal. En mangeant l'insecte G. H. met en œuvre son propre geste personnel de transmutation : au de là de la nausée sartrienne, à la tension extrême du regard charnel de Merleau-Ponty il y a le mouvement par lequel G. H. porte la chair de l'insecte vers sa bouche. Vers et dans la bouche : manger est l'acte de toucher par la bouche, par le sens du goût, de regarder du dedans au-delà de toute séparation possible, incorporer, entrer en communion par le corps,

---

[264] Gabriela Lírio Gurgel, *A procura da palavra no escuro. Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, op. cit., p. 32. Ma traduction.

[265] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* op. cit., p. 191.

[266] *Ibid.*, p. 192.

[267] Pour un exemple de narration jouée sur l'entrelacs du regard et de l'acte de manger, voir le récit « Le dîner », contenu dans le recueil *Liens de famille*.

assimiler, se mélanger. Manger l'insecte représente le degré maximal de perfectibilité de la réversibilité chez Lispector. S'il y a métamorphose, celle-ci se joue dans l'acte de manger qui ne transforme pas mais qui rapproche la chair de la chair. Dans la croissante intensité d'un regard qui touche et d'une bouche qui commence à savoir *voir*, « Clarice configure sa propre poétique du regard comme activité réversible entre vision et goût, comme acte de *manger avec les yeux et regarder avec la bouche* »[268].

Dans l'écriture la bouche reste muette, et la main parle à l'occasion de la rencontre d'horizons perceptifs contigus qui s'origine dans la chose qui brille. La puissance troublante de *La passion selon G. H.* pourrait consister exactement en cet audacieux mouvement de passage de la limite : avec l'incorporation, la traversée ne prévoit aucun mouvement de retour, Il n'y a pas de rythme entre approche et éloignement : c'est un geste. *La passion* est aussi le récit d'une réversibilité poussée *vers et outre* sa limite. Une réversibilité aussi imparfaite que définitive, aussi élémentaire qu'effrayante :

> Le cafard avec sa matière blanche me regardait. Je ne sais pas s'il me voyait, je ne sais pas ce qu'un cafard voit. Mais lui et moi nous nous regardions, et je ne sais pas non plus ce qu'une femme voit. Mais si ses yeux ne me voyaient pas, son existence à lui existait en moi – dans le monde primaire où j'étais rentrée, les êtres existent les uns dans les autres comme moyen de se voir. Et dans ce monde que j'étais en train de connaître, il y a plusieurs moyens qui signifient voir : regarder l'autre sans le voir, posséder l'autre, manger l'autre, rester seulement dans un coin et que l'autre soit là aussi : tout cela s'appelle aussi voir. Le cafard ne me voyait pas directement, il était avec moi. Le cafard ne me voyait pas avec les yeux mais avec le corps. Et moi – je voyais. (GH 103)

Si dans *La passion selon G. H.* le vertige du regard concentré sur l'insecte mourant touche l'apogée dans le geste de *réversibilité irréversible*, dans l'œuvre lispectorienne toute entière l'apprentissage de la découverte du monde se joue éminemment dans le domaine du regard, avec un regard capable de toucher, capable de produire une vision charnelle qui tisse l'un à l'autre le sujet et l'objet dans la dynamique de la perception. Pendant l'observation de la chose Lispector ne maîtrise pas " l'essence " de la chose, ni elle dévoile son mystère le plus secret. Ce que Lispector réussit à traduire en écriture est le réseau de relations et distances qui, dans le moment d'une vision en mimesis, dévoile la spécificité unique de notre rapport à la chose. Comme Roberto Diodato affirme :

> Dans la terminologie de la linguistique contemporaine les *shifters* sont les termes déictiques, les indicateurs ; voix déictiques sont celles par lesquelles nous indiquons

[268] Regina Pontieri, *Uma poética do olhar*, op. cit., 1999, p. 21. Ma traduction.

> les choses, comme si nous pointions le doigt : ceci, cela, mais aussi : je, tu, pronoms démonstratifs et pronoms personnels de première et deuxième personne. Ces voix ont une caractéristique : elles expriment une connaissance et pas un concept, elles n'incluent concepts ni définitions ni qualifications du concept ; elles expriment une connaissance de la présence (" présentielle ") qui se distingue, dans sa pauvreté apparente, de la connaissance conceptuelle de l'essence ; les voix déictiques conçoivent plutôt un acte, un acte d'être, un acte d'exister dont l'essence n'est qu'une contraction, une limite. Les *shifters* connaissent l'écart d'un acte qui est cependant condition de possibilité de la présence et sceau de l'altérité.[269]

La « pauvreté apparente » de la connaissance « présentielle » de la chose semble pouvoir être ainsi conçue en tant que chiffre de la découverte lispectorienne du monde : le regard jeté sur la réalité, sur ce *monde primaire,* tend à l'expression d'une connaissance « mais pas d'un concept », il s'oriente vers les choses en maintenant présent le bord qui en nous séparant d'elles les préserve dans leur altérité qui perturbe : « Je ne comprends pas et j'ai peur de comprendre, la matière du monde m'effraie, avec ses planètes et ses cafards » (GH 93) : en cet état de penser-sentir, « la pensée se somme à l'ouïe, à la vue, au toucher, à l'odorat, au goût. Ainsi, le penser est aussi un autre sens »[270]. Pour Clarice Lispector dans la plus transparente incompréhension pleine de merveille « voir est un miracle. Comment décrire une pyramide ? Comment décrire une lumière allumée ? » (SV 130). Avec Lispector, l'apprentissage est voué à la dimension oblique et ravissante de l'être, l'écriture tendue vers la plus extrême altérité – percevable/connaissable, mais sans concept[271] –, la passion est celle d'une vertigineuse pratique du *penser en présence*[272]*,* d'une pratique du voir charnel comme *miracle* – dont l'étymon signifie *chose merveilleuse*. Dans la vision comme *miracle*, comme G. H. l'affirme au cours de son propre ravissement, « tout se regarde en moi. Tout regarde tout, tout vit l'autre ; en ce désert, les choses savent les choses » (GH 91).

---

[269] Roberto Diodato, *Cézanne e la scienza intuitiva*, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://users.unimi.it/sidera/diodato.php. Ma traduction.

[270] Rafaela Teixeira Zorzanelli, *Esboços não acabados e vacilantes; despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*, Annablume, São Paulo, 2005, p. 72. Ma traduction.

[271] Dans cette formulation résonne un langage appartenant à l'esthétique kantienne. Pour une réflexion à ce sujet mis en relation avec l'écriture lispectorienne, voir : *infra* § 2.3.1

[272] Voir : Chiara Zamboni, *Pensare in presenza*, op. cit.

1.3.2 *Extases matérielles*

I am a porous vessel afloat on sensation;
a sensitive plate exposed to invisible rays; and son on.

– Virginia Woolf [273]

Il s'agit, dans l'écriture de Clarice Lispector, d'oser le réel, d'oser s'approcher du réel par le biais d'un regard charnel, sous la poussée d'une réversibilité qui est essentiellement toujours imminente, jamais complètement accomplie. Il s'agit de penser le monde en présence : de là, le ravissement surgit. Il s'agit d'oser voir pour pouvoir, enfin, *dire.*

Certains aspects de *Água viva* peuvent se révéler très significatifs pour ce qui concerne le rôle de la vision selon Clarice Lispector. La protagoniste de l'œuvre lispectorienne de 1973 est une femme ; une femme peintre qui rédige une lettre, compose un chant, écrit *à* (un homme, un amant perdu, un *tu*) – ou mieux : elle écrit *comme à*[274]. La peinture en tant qu'art figuratif entretient avec la vision un rapport de grande intimité, ou même de parenté. Peindre est voir, revoir, voir en reproduisant, en répétant, recréer selon une mimesis qui n'est pas simple copie, pur simulacre. La protagoniste de *Água viva* est impliquée dans la toujours imminente réversibilité qui pose en tension voyant et visible. Elle regarde et peint *avec tout le corps* : « C'est aussi avec tout le corps que je peins mes tableaux et sur la toile je fixe l'incorporel, moi corps à corps avec moi-même » (AV 13). La peinture dévient, dans les pages de *Água viva*, expérience analogue à l'écriture, quoique pas équivalente, ni complètement remplaçable par celle-ci. La pratique de l'écriture est une étape clé de l'apprentissage du monde entrepris par Clarice Lispector et, dans *Água viva,* elle se fait dans le corps : « Et je dois ici t'utiliser des mots, ils doivent faire un sens presque uniquement corporel […]. Mais j'essaye de t'écrire avec tout le corps » (AV 17-19). Dans le but de pouvoir peindre il est nécessaire de voir, de savoir voir, de savoir regarder les choses, de savoir y faire retour (comme) pour la première fois, les regarder d'une façon charnelle. Le regard/toucher se diffuse en chaque fibre corporelle, imprègne de soi la *chair*, conçue d'après Merleau-Ponty en tant qu'*élément*, simplicité toujours présente, et se penche vers la chose

[273] Virginia Woolf, « A Sketch of the past », op. cit., p. 133.

[274] « Tu demanderas pourquoi les traits noirs et fins ? c'est à cause du même secret qui me fait maintenant écrire comme si c'était à toi » (AV 15).

soutenue par une continuité sans intervalles : « La continuité de sa chair et de la chair du monde, le toucher donc, c'était l'amour »[275]. L'amour pour la chose, fragment d'un monde à découvrir, se joue dans la vision, qui est tactile. Le peintre voit avec son corps, et avec son corps récrée espaces, mouvements, perspectives par le recours à lignes et couleurs.

Dans *L'œil et l'esprit*[276] Maurice Merleau-Ponty décrit l'acte de la vision comme une praxis de « rumination du monde »[277]: manger le monde, s'en nourrir, l'assimiler dans et à travers le corps est la limite la plus audacieuse de la réversibilité sujet voyant/objet vu. Dans la peinture, « rumination » des choses du monde par le biais du regard, le corps est présent, éveillé, violemment impliqué : « Le peintre " apporte son corps ", dit Valéry. […] C'est en prêtant son corps au monde que le peintre charge le monde en peinture »[278]. Mais qu'est-ce que la narratrice de *Água viva* regarde/peint ? Dans le texte de Lispector les limites se touchent et se croisent, en se vivifiant mutuellement ; ainsi, on assiste au récit d'une *voix* occupée à *peindre*, une *voix* capable de *voir*... Quelles sont les choses qui, après avoir été vues, sont récrées pas Lispector dans l'espace de la page/tableau ?

Une grotte, une armoire, un miroir. Un rose, un animal, un instant. Un lieu, un objet, une idée, la pulsation invisible de ce qui existe, la chose qui s'offre *en tant que relation* (entre voyant et visible). Toucher les choses de façon visuelle dans le but d'en transférer l'éclat sur toile, d'en cueillir les rayons invisibles par le moyen de la couleur est expérience de mimesis : comme l'affirmait le peintre italien Guttuso, « peindre est imiter une chose longuement aimée ». Mimesis est amour donc, et encore réveil et capture de l'instant, *transmutation*[279]:

> Qui regarde un miroir, qui parvient à le voir vient à se voir, qui comprend que sa profondeur consiste en ce qu'il est vide, qui chemine en dedans de son espace transparent sans laisser en lui le vestige de sa propre image – ce quelqu'un a perçu alors son mystère de chose. […] À le peindre j'ai eu besoin de ma propre délicatesse pour ne pas le traverser de mon image, car un miroir où je me vois c'est déjà moi, seul le miroir vide est le miroir vivant. […] Avec des couleurs noir et blanc j'ai recapturé sur la toile sa luminosité frémissante. Avec le même noir et blanc j'ai recapturé aussi, en un frisson de froid, une de ses vérités les plus difficiles : son silence de glace sans couleur. Il faut comprendre la violente absence de couleur d'un miroir pour pouvoir la

[275] Hélène Cixous, « Savoir », pp. 9-19, dans : Hélène Cixous, Jacques Derrida, *Voiles*, Galilée, Paris, 1998, p. 16. Et encore : « Voir ! On *veut* : *voir* ! Peut-être n'avons-nous jamais eu d'autre vouloir que voir ? ». *Ibid.*, p. 19. Le récit de Cixous interroge le rôle de la vision dans le processus de connaissance du monde : sa-*voir*, savoir/voir, voir qui fait partie et appartient au savoir, voir qui est surtout *savoir voir*.

[276] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1961), Gallimard, Paris, 1985.

[277] *Ibid*, p. 15.

[278] *Ibid.*, p. 16.

[279] Merleau-Ponty recourt au terme « transsubstantiation » pour définir la façon du peintre de « prêter son corps au monde ». *Ibidem.*

> récréer, comme si l'on recréait la violente absence de goût de l'eau. Non, je n'ai pas décrit le miroir. J'ai été lui. Et les mots sont eux-mêmes, sans ton de discours. (AV 209-211)

Le passage consacré au miroir dans *Água viva* est d'une richesse inestimable au sein d'une réflexion sur le rapport/passage entre vision et peinture/écriture. On affirmait qu'écriture et peinture sont des formes d'expression sous certains aspects analogues, mais pas interchangeables : Merleau-Ponty même souligne comme en réalité le peintre soit le seul – ni l'écrivain, ni le philosophe partagent complètement cette ouverture – « à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation, sans autre " technique " que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir »[280]. Ce que Clarice Lispector expérimente dans le texte de 1973 est aussi ce qu'on pourrait appeler une *écriture picturale.* La protagoniste se mesure avec le désir de parvenir à une écriture qui, par analogie avec l'art figurative qu'elle connaît et pratique, puisse se fonder uniquement sur la technique que les yeux et les mains apprennent et « se donnent » en voyant/touchant. Le sens de l'épreuve d'écriture que la femme peintre d'*Água viva* entreprend est l'élaboration d'une façon d'écrire qui se fait avec le corps, tout le corps, qui dépasse les catégories du jugement pour expérimenter le rythme d'une corporéité qui bouge en s'approchant du monde. Le rythme de cette pratique est celui du penser-sentir et celui des instants de ravissement : *savoir voir* marque un passage extatique.

La digression dédiée au miroir renferme entre ses lignes l'ambition d'arriver à une écriture qui *se fasse* « avec tout le corps ». Lispector, presque en jouant avec des plans sensoriels croisés et réversibles, traduit en mots la résonance de tous les sens du corps, réveillés par la rencontre avec le mystère du miroir, énigme éternel de la vue de ce qui se dérobe à l'œil nu, comme le visage ou l'œil même, qui ne connaît pas la réflexivité de la vision si non, justement, par le moyen de la surface d'un miroir, hétéronymie inévitable pour que l'œil puisse *se voir*. Le miroir vide cache un secret : « son silence de glace sans couleur ». Cette formulation évoque le sens du toucher (la froideur glaciale du miroir), de l'ouïe – le miroir est silencieux, s'il avait un langage ou une " musique " celle-ci appartiendrait à l'ordre de l'écho, répétition d'images, réverbération : mais « seul le miroir vide est le miroir vivant » ; de la vue – la non-couleur du miroir, capturable seulement par soustraction (sans couleurs), présente la qualité visuelle qui définit davantage le miroir vide d'images, celui auquel Lispector veut s'approcher. Toucher, ouïe, vue, mais goût aussi, d'après une analogie

[280] *Ibid.*, pp. 14-15.

qui revient dans l'écriture lispectorienne : le miroir renvoie à l'eau. Transférer sur toile *le miroir nu* est expérience semblable à la description de la « violente absence de goût de l'eau ». Les sens, portés à l'extrême limite de leur réceptivité, sont posés face à une *extrême soustraction* : vide, silence, non-couleur, non-goût du miroir. La plénitude de sens du miroir consiste en son être vide : le miroir est, selon une pensée oxymonorique, *pleinement* miroir seulement lorsqu'il est *vide* (« un miroir où je me vois c'est déjà moi »). Merleau-Ponty parle du miroir en tant que « instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »[281] ; Clarice Lispector pense au miroir comme pure lumière, absence, violence, soustraction qui occasionne l'instant de ravissement. Celle du miroir est dans le *corpus* lispectorien une écriture ravie. Selon l'écrivaine la peinture du miroir nu est proximité d'un seuil qui à la fois sépare et rend proches des choses : en essayant de peindre le miroir elle touche la limite représenté par l'inaccessible nudité de la chose et, pendant un instant, elle *dévient* miroir : « j'ai été lui ».

La transmutation a lieu : sur la toile, dans la page. Avec la *barata* de G. H., le miroir de *Água viva* représente un des sommets de la réversibilité sujet/objet, voyant/visible. Encore une fois, pas de métamorphose : on est plutôt dans l'espace d'une mimesis qui parvient à un moment de ravissante transmutation, et qui se cache dans le quotidien, car dans le *chaosmos* lispectorien l'extatique se manifeste « même où on ne s'attend pas, à des moments imprévus, tourné le coin : dans des domaines inattendus. Convergence étonnante de routes parfois même opposées »[282].

Quelle différence existe-t-elle entre métamorphose et transmutation ? L'écart qui distingue nettement les deux figures de transformation est *le moment*. Le secret réside dans le temps, parce que la transmutation *est un instant*. Dans la transmutation la limite n'est pas franchie mais plutôt *touchée* en passant ; elle n'est pas image d'un passage mais d'une *capture* momentanée. La nudité du miroir est capturée par la femme peintre sans couleurs : la (même) femme écrivaine capture la nudité du miroir en noir sur blanc, couleurs/non-couleurs de l'écriture. En jouant sur la proximité entre peinture et écriture Lispector peint sur la page la mystérieuse soustraction dont le miroir est image. Lispector, écrivaine/peintre[283], « apporte son corps » – comme le dirait Valéry –, mais elle le fait en se déplaçant « *derrière* l'espace

---

[281] *Ibid.*, p. 34.

[282] Elvio Fachinelli, *La mente estatica,* op. cit., p. 42. Ma traduction.

[283] Clarice Lispector, au cours des années '70, peint plusieurs toiles. Pour une étude consacrée au rapport entre écriture et peinture au sein du processus créatif chez Lispector, voir : Ricardo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia,* Editora UFMG, Belo Horizonte, 2009.

transparent » de la chose, en laissant affleurer à la surface de l'être le corps énigmatique du miroir même. Dans l'écriture dont ce passage est un étonnant exemple, Clarice Lispector touche par les mots l'invisible limite qui s'interpose entre elle-même et le monde qu'elle tâche de découvrir, en se plaçant tout près de la limite où la réversibilité *est sur le point de se produire*. L'écriture de Lispector habite exactement l'écart qui envahit notre mouvement d'approche aux choses, et cueille le frémissement fugace d'un instant extatique dans lequel vision-toucher-écriture convergent intensément. La protagoniste de *Água viva* affirme : « Je vois des mots » (AV 37).

La poétique lispectorienne du regard se développe, comme affirmé par Regina Pontieri « comme activité réversible entre vision et goût, comme acte de *manger avec les yeux et regarder avec la bouche* ». Les extases matérielles lispectoriennes sont souvent scandées par un geste d'incorporation : la protagoniste de *Água viva* raconte par exemple d'une femme qui, malicieusement, goute les pétales d'une rose[284]. G. H. porte à la bouche le corps de la blatte.

Dans l'acte d'incorporer le *(des)encontro* atteint son sommet. Avec G. H. qui porte à la bouche la matière-blatte il n'y a soudainement plus de retour possible ; il n'y a plus aucune fuite possible, corps de blatte et corps de femme n'étant désormais plus en corps à corps mais bien *un seul corps*, un corps dans l'autre, l'autre mélangé à sa propre chair, *corps dans corps*, blatte dans femme :

> Le passage par la nuit de l'initiation, qu'il s'agisse de l'enfermement dans un lieu sombre et solitaire, d'un enfouissement sous la terre ou de l'aveuglement momentané dû à un bandeau noir posé sur les yeux, délivre un message précis. On passe par la tombe, on franchit le dernier octroi.[285]

L'incorporation représente parfaitement ce qu'on a ici voulu indiquer par le terme *(des)encontro* : le franchissement du dernier octroi. L'incorporation est le point de proximité maximale, point de contact qui dépasse et dissipe la proximité, en absorbant l'autre et en anéantissant ainsi toute distance. L'incorporation scelle l'impossibilité même de la rencontre, car toute vraie rencontre s'installe sur une distance gardée, précieuse. Avec l'incorporation la femme se glisse dans le domaine de la possession, de la domination, de l'annulation de l'autre, qui est réduit à un rien, absorbé, perçu du dedans. Et pourtant, l'incorporation est pour

[284] « Les pétales ont un bon goût dans la bouche – il suffit d'essayer » (AV 146-147).

[285] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 45.

G. H. une expérience de salut : pour pouvoir se libérer de la blatte, pour pouvoir revenir à soi-même elle ne doit pas la rencontrer, mais plutôt la *de-rencontrer*, l'annuler en la gardant au plus près de soi, dedans, dans son propre corps. L'incorporation représente aussi le moment le plus intense du climax d'approche de la nudité de l'œuvre que le lecteur est, de son côté, appelé à affronter. Entraîné dans le tourbillon de la passion, suspendu par les étapes lentes de la gradation d'intensité dont le roman lispectorien se compose, il est finalement, et seulement vers la fin du roman, exposé à l'événement interdit, à la faute innommable dont G. H. s'est tachée. Pour le lecteur aussi, le *(des)encontro* porte la marque de l'incorporation : le texte est en train de le dévorer, de l'absorber. Le lecteur aussi, dans un mouvement de réciprocité spéculaire, doit dévorer le texte, doit gouter la blatte, l'assimiler pour pouvoir enfin la surpasser. Pour pouvoir la dépasser : pour pratiquer une véritable fidélité au texte, pour répéter son pas orphique. Mais l'incorporation peut chez Lispector marquer aussi le passage à travers une grâce plus lumineuse.

Dans *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* une pomme se trouve sur la table : une des nombreuses figures qui dessinent le *cosmos* quotidien de Clarice Lispector, une parmi les *choses* que Clarice Lispector observe d'un regard prêt au ravissement. La pomme donne lieu à un moment d'être qui surgit d'un contact avec la chose-pomme là où habituellement le regard glisse insouciant. La femme regarde la pomme sur la table et, après l'avoir longuement regardée, elle la croque : « Elle ne donna qu'un coup de dents et reposa la pomme sur la table. En effet quelque chose d'inconnu arrivait de façon suave. C'était le début – d'un état de grâce » (UA 161).

La grâce se présente comme moment d'extrême proximité, le rapprochement au corps du monde et à son propre corps, qui dévient corporéité traversée et réveillée par le flux des *Erlebnisse*, ouverte à la relation entre *je* et *tu* non-humain – femme et rose, pomme, insecte. La grâce est passage, moment, *traversée*. La grâce de la pomme sur la table est franchissement des limites, lieu/non-lieu, temps/non-temps d'une épiphanie dérobée : la grâce ne *sert* à rien, elle appartient au domaine ravissant qui se déploie *derrière la pensée* :

> L'état de grâce où elle se trouvait n'était à aucun usage. C'était comme s'il venait seulement pour qu'on sût qu'on existait réellement. Dans cet état, outre le bonheur tranquille qui irradiait de personnes et de choses évoquées, il y avait une lucidité que Lori trouvait légère simplement parce que dans la grâce tout était tellement, tellement – léger. C'était la lucidité de celui qui ne devine plus : il sait. Rien de plus : il sait. Inutile de lui demander d'explication, car il ne pourrait répondre de la même façon enfantine que par ces mots : sans effort, on sait. (UA 162)

Et encore, dans *Un souffle de vie* :

> Ce qui m'arrive, c'est la Grâce ? Car je ne sens plus le corps, il ne me pèse pas, ne désire non plus, l'esprit ne se contorsionne pas, ne cherche pas, une aura lumineuse de silence me nimbe : je flotte dans l'air, libérée du temps mais pleinement dans cet instant même, sans avant ni après. Je me reçois et le monde ne me touche pas. Pour être deux et avoir en partage cet état, je me regarde dans le miroir, je regarde l'autre de moi. Et je vois que mon apparence fluide a la grâce du fluctuant visage humain. Alors je sens avec un plaisir des plus délicat que je suis une. Et un air de vérité. Enfin je suis pieds nus. J'ai fait ce qui était le plus urgent : une prière. (SV 175)

Expression d'une véritable *finalité sans fin* de marque kantienne, la grâce ressemble au coup ressenti pas le sujet lorsqu'il lui arrive de vibrer à la vibration des choses. « À l'origine, il y a du choc, du retranchement : on y perd ; mais nul ne dit ce qu'on gagne »[286] : la pomme mordue, renverse la portée traditionnellement transgressive et coupable que ce geste a selon le récit biblique : elle n'interdit pas mais, au contraire, inaugure l'entrée de la femme dans la condition paradisiaque où « le corps se changeait en un don. Et elle sentait que c'était un don parce qu'elle expérimentait, d'une source directe, l'offrande indéniable d'exister matériellement » (UA 162). La pomme sur la table représente un moment important de l'apprentissage *des plaisirs*, conçu par l'auteur comme un retour à la perfection du « j'existe », par le moyen d'un abandon progressif des structures intellectuelles qui visent à maîtriser le monde plutôt qu'à le *penser-sentir.* Dans *Água viva* l'état de grâce est décrit comme perception aiguë de *ce qui existe* :

> L'état de grâce dont je parle n'est utilisé à rien. C'est comme s'il venait seulement pour qu'on sût que réellement on existe et que le monde existe. Dans cet état, en plus de la tranquille félicité qui s'irradie des personnes et choses, il y a une lucidité que j'appelle simplement légère parce que dans la grâce tout est si léger. C'est une lucidité qui n'a plus besoin de deviner : sans effort, sait. Seul ceci : sait. Ne me demande pas quoi, parce que je ne peux que répondre de la même manière : on sait. [...] Et l'on sent que c'est un don parce qu'on éprouve, en source directe, l'offrande soudain indubitable d'exister miraculeusement et matériellement. (AV 235)

En tant que figure de ravissement, la grâce ne correspond pas à un état qui, une fois gagné, persiste en livrant le sujet à une dimension éternelle et immobile. La grâce est passage, instant, fragment – après, « on sort doucement » (AV 237). Elle ne constitue pas une expérience ultime ; elle est plutôt une révélation à poursuivre avec constance, une énergie à cueillir dans la secrète vibration des choses, la traversée d'une frontière qui demande à être franchie. Regarder la pomme signifie prêter l'oreille a cette demande d'effraction, ce

[286] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 12.

franchissement des limites. Le temps de déroulement de cette action est bref, suspendu : la grâce est une nudité qui se dévoile par intermittences, illuminations, éclats. La grâce selon Lispector pourrait être donc définie comme luminescence qui dégage dès choses, en séduisant ceux qui savent les observer, le chant de sirène que les choses émettent, en enchantant ceux qui y prêtent l'oreille, en les éclairant :

> Tout, d'ailleurs, rejoignait une sorte de bercail qui n'était pas imaginaire : il venait de la splendeur du rayonnement presque mathématique des choses et des personnes. On se mettait à sentir que tout ce qui existe – personne ou chose – respirait et exhalait une espèce de resplendissement très tenu d'énergie. Cette énergie est la plus grande vérité du monde et elle est impalpable. (UA 162)

Le passage à travers la grâce est un instant de vérité, mais il s'agit d'une vérité simple – la plus simple –, qui n'a pas forcement à faire avec l'inspiration mystique, avec la philosophie. L'état de grâce inauguré par le fait de mordre la pomme est en effet plutôt « l'état de grâce d'une personne banale qui soudain devient réelle, parce qu'elle est banale et humaine et reconnaissable, a des yeux et des oreilles pour voir et pour entendre » (UA 163).

La pomme de Lispector est un réveil à la grâce d'exister dans la plénitude de sa propre humanité *la plus banale*, réveil à l'écriture, traduction en mots d'une expérience qui n'a pas de but préétabli, qui ne tend pas à aboutir, mais qui tout simplement *se passe* : « seulement pour qu'on sût qu'on existait réellement » (UA 162). L'écriture de la pomme dévient invitation, cueillie par une autre femme écrivaine, à ne pas cesser d'interroger notre extrême proximité aux choses. Les pages qu'Hélène Cixous, dans *L'heure de Clarice Lispector*, consacre à la grâce évoquée par la pomme [287] sur la table pourraient être lues comme le récit d'un salut réalisé à partir de l'écriture :

> Muette j'ai fui l'orange, mon écriture fuyait la voix secrète de l'orange, je me suis éloignée de la honte de ne pouvoir recevoir la bénédiction du fruit se donnant paisiblement, parce que j'avais la main trop seule, et dans une telle solitude, ma main n'avait plus la force de croire à l'orange […] mon écriture, était séparée de l'orange, n'écrivait pas l'orange, n'allait pas à elle, ne l'appelait pas, ne portait pas le jus à mes lèvres. De très loin, de l'extérieur de mon histoire, une voix est venue recueillir la dernière larme. Sauver l'orange. Elle m'a mis le mot à l'oreille. Et c'était presque la nymphe de l'orange qui se réveillait dans ma poitrine et surgissait ruisselante de la vasque du cœur.[288]

---

[287] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit. Cixous transfigure dans son texte la pomme lispectorienne en une orange. Ce changement d'image laisse cependant inchangée la portée révélatrice du fruit. Il pourrait être intéressant de relever comme l'assonance entre le mot *orange* et *Oran* (nom de la ville natale de Cixous), suggère la possibilité d'interpréter le choix de *vivre l'orange* comme expression d'un désir de retour à une origine plus authentique, plus intime, plus oubliée. Voir : *ibid*., p. 33.

[288] *Ibid.*, p. 15.

La grâce est la traversée d'une limite invisible qui conduit plus près des choses ; elle est le passage à travers une distance qui mène d'une séparation jusqu'à une proximité. Ainsi Lispector :

> Passe doucement derrière les choses et les soulève et doucement les baigne, et prend les mots dans ses mains et les pose avec infinie délicatesse tout près des choses pour les appeler et les bercer, sans les tirer et les hâter.[289]

La main voit, prend, *croit* : dans la solitude et dans le silence de l'écriture en effet, comme Cixous affirme, « la main n'avait plus le courage de croire à l'orange » ; dans le lumineux égarement de la grâce, la main reconnaît la pomme et en fait l'expérience :

> Clarice Lispector insiste sur un rapport au savoir et à la vérité différent, puis qu'il s'agit de toucher à la vérité pour ensuite la laisser dans le noir sans se l'approprier. Une fois touchée la vérité, il faut pouvoir partir en quête d'une autre énigme.[290]

La grâce est instant : une grâce durable dégénère en vice[291]. Elle doit se maintenir passage et découverte, vue et toucher y sont ainsi instants d'un même *penser-sentir*, conquête jamais définitivement accomplie, expérience toujours *en train* de se faire, tendue vers l'éclosion d'autres énigmes :

> Cet air libre, ce vent qui me frappe l'âme du visage en la laissant anxieuse en une imitation d'angoissante extase chaque fois nouvelle, à nouveau et toujours, chaque fois le plongeon dans quelque chose sans fond où je tombe toujours tombant sans m'arrêter jusqu'à mourir et acquérir enfin du silence. (AV 133)

Oser le réel, oser voir, voir-toucher, oser écrire pour aller jusqu'à une nudité – et même au-delà, plus loin, dans le ravissement des sens qui se mélangent. Plus près, plus libre, plus profond. Découvrir ce monde, si quotidien et si étrange, tenu sur le fil d' « une extase chaque fois nouvelle, à nouveau et toujours ». Sur le fond du kaléidoscope, cet univers « sans fond », un *chasomos* humain, féminin, non-humain, floral, animal, marin. Sur le fond du kaléidoscope, une invitation.

L'invitation est pour qu'on se perd dans un miroir nu.

---

[289] *Ibid.*, p. 9.

[290] Mara Négron Marrero, *Une genèse au " féminin ". Étude de* La pomme dans le noir *de Clarice Lispector*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997, p. 244.

[291] « Ce serait comme tomber dans un vice » (UA 164).

II. KALÉIDOSCOPE – FIGURES DE RAVISSEMENT

2. Première figure de ravissement. Fleurs

2.1 Pétales

2.1.1 *Sentir-écrire une rose*

Une rose n'est pas absolument impossible, en effet.
– Hélène Cixous[292]

Une des *passions lectrices* de Clarice Lispector est celle d'une pratique assidue de « lecture de la différence végétale »[293] ; sa parole touche à la Nature, qui fleurit dans l'écriture et conduit au ravissement. Pour Clarice Lispector ce n'est qu'un moment. Fuyant, odorant : un moment qui étourdit vaguement. Ce n'est qu'un instant, un grain de pur être, éclair de vie qui broie l'opacité sensorielle du non-être. Ce n'est qu'une fleur, avec épines, une fleur qui fait saigner le bout des doigts :

> Voilà : imaginez un bouquet de roses blanches. Visualisez sa blancheur douce et parfumée. Ensuite, pensez à un bouquet de roses rouges, *principe negro* : elles sont incarnates, passionnées. Ensuite visualisez un bouquet de roses jaunes, qui sont, je l'ai déjà écrit, un cri d'alarme joyeux. Ensuite, imaginez un bouquet de roses rose, avec leur retenue, des pétales charnus et veloutés. Ensuite, mentalement, réunissez ces quatre grands bouquets dans une énorme corbeille. Et, finalement, retirez les roses rose, peut-être parce qu'elle sont si réservées dans leur pâleur et parce que c'est la rose par excellence, et portez-les mentalement dans un jardin et remettez-les dans leur parterre. Les Hindous trouvent la paix grâce à cette opération mentale. (DM 449)

La rose rose, rose par antonomase – la fleur tautologique, impossible à nommer sinon en répétition litanique –, est exprimable justement par le rituel spéculaire de la répétition, qui se fait parole poétique : « Rose is a rose is a rose is a rose. / Loveliness extreme. / Extra gaiters, / Loveliness extreme. / Sweetest ice-cream. / Pages ages page ages

[292] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 89.

[293] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 183. Ma traduction.

page ages »[294]. Rose rose : sa vue « nous déborde »[295]. Beauté qui perce la mort, car « une rose sent tendre, même passée, une rose sent l'amour, même sèche, une rose sent la vie »[296]. *Rose is a rose is a rose is a rose...* C'est une rose, ou mieux, c'est *un parfum de rose*, impalpable vertige floral, parfum qui est « mystère fou » (AV 147). Une rose est une rose, et une rose rose, « symbole du temps qui passe, du cycle éternel vie-mort-vie »[297] est, dans la parole de Clarice Lispector, un instant extatique, mystère d'un ravissement troublant qui s'insinue dans les narines, qui hante les yeux, l'âme et la parole :

> La rose est la fleur féminine qui se donne toute et tant qu'il ne lui reste que la joie de s'être donnée. Son parfume est un mystère fou. Quand elle est profondément aspirée elle touche le fond intime du cœur et laisse l'intérieur du corps entier parfumé. Sa manière de s'ouvrir en femme est très belle. Les pétales ont un bon goût dans la bouche – il suffit d'essayer. Mais la rose n'est pas it[298]. C'est elle. (AV 147)

Pour Clarice Lispector une rose rose n'est pas juste *féminine* : elle est *femme*, corps de femme, parfum, visage, regard, peau, car « toute rose vraiment *vue* est humaine »[299], toute rose vraiment *vue* est un *tu*, présence charnelle, dialogique – *c'est elle*, « car nous savons depuis toujours que les fleurs sont des femmes, nous avons toutes vécu une ou deux fleurs »[300]. Clarice Lispector connaît les roses, elle est sous leur charme. Elle s'en laisse ravir – ne serait-il que pour juste un *instant-déjà*. Elle les connaît par intuition et ressemblance, elle les vit par concomitance, grâce à une frémissante sororité, elle touche à l'imminence de la rose ; elle s'approche des roses sous la poussée d'une ardente passion florale. L'écriture lispectorienne même, *profonde-illimitée-intime*, ressemble aux roses, sent les roses, poursuit les points soustraits au regard pour atteindre au cœur dérobé qui se cache au fond de la corolle, exclu à la vue, centre secret d'une toile tissée de pétales et épines. En s'épanouissant, la rose *fait sortir*. Le verbe français « éclore » cache une racine qui remonte au latin *excludere,* dont la famille étymologique est celle du mot *clé.* Le verbe *éclore* s'oppose

---

[294] Gertrude Stein, « Sacred Emily », dans : *Geography and Plays* (1922), Something Else Press, New York, 1968, p. 187.

[295] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 101.

[296] *Ibid.,* p. 93.

[297] Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende, simboli di fiori e piante,* (1996)*,* Mondadori, Milano, 1998, p. 15. Ma traduction.

[298] Pour une réflexion consacrée au « it » dans *Água viva*, voir : *infra §* 3.1.1

[299] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 101.

[300] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 132.

pourtant à l'idée de fermeture, et s'approche plutôt de l'acte de révéler, susciter – justement : faire sortir. La rose dévient dans l'écriture lispectorienne voie, seuil, porte entrouverte qui prélude à au ravissement : *faire sortir* signifie en fait aussi porter hors de soi, conduire vers une expérience extatique. Ces ravissements *en rose,* représentent pour les protagonistes lispectoriennes des états de mystérieux bouleversement physique de même que psychique. Dans les paroles de l'écrivaine les fleurs ne sont pas juste source de beauté apaisante ; elles sont plutôt porteuses d'une obscure puissance séductrice qui, en climax*,* en syncope*,* s'empare de la femme dans une mimesis profonde. Et si la rose dévient emblème du rapport intime et intense que Clarice Lispector entretient avec le royaume végétal, la multiplicité kaléidoscopique des formes qui caractérise ce règne envahit son écriture : tournesols, orchidées, marguerites, tulipes, jasmins – les fleurs exercent sur ses sens un appel impossible à ignorer.

Clarice Lispector exprime de façon explicite, dans une sorte de déclaration d'intentions, le secret dont elle est à la recherche dans son mouvement d'approche du monde floral. Dans *Água viva*, juste avant de tracer son propre herbier fleuri, catalogue intime d'une véritable passion en pétales, la protagoniste déclare : « Maintenant je vais parler de la dolence des fleurs pour sentir plus l'ordre de ce qui existe » (AV 145). Le désir de traverser le monde fleuri s'installe ainsi sur le désir de percevoir la force vitale et *dolente* du monde : il s'agit de pénétrer dans un autre règne, de traverser les règnes et atteindre une autre dimension de l'être. Se placer au cœur de ce *(des)encontro* et, à partir de là, penser-sentir-écrire une fleur. Clarice Lispector *pense-sente* une rose, elle *pense-sente avec* une rose et alors elle écrit, par exemple : « Dimanche matin est également la rose de la semaine. Bien que samedi le soit beaucoup plus. Je ne saurais jamais pourquoi » (DM 371). Écriture cryptée. Jeu, jour, joie de rose. Essai d'incorporer une rose dans les jours, dans une parole oblique ; la rose étrangement présente, la rose partout. Comme Woolf l'écrit – la rose, par intuition corporelle, soudainement claire. La rose « part earth; part flower » (MOB 71) : sans jamais comprendre pourquoi.

Clarice Lispector écrit une rose *sans comprendre*. Elle parvient à *montrer* une rose parce que, comme Hélène Cixous l'affirme :

> Toucher le cœur des roses : c'est la manière-femme de travailler : toucher le cœur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près, se rendre par de tendres attentives lenteurs jusque'à la région du toucher, lentement se laisser porter, par la force d'attraction d'une rose, attirée jusqu'au sein de la région des roses, rester

> longtemps dans l'espace du parfum, apprendre à se laisser donner par les choses ce qu'elles sont au plus vivant d'elles-mêmes.[301]

Clarice Lispector montre une rose, et sa façon de le faire touche à la texture la plus intime de l'existence, parce que « la rose nous donne aussi le mouvement de la présence. Rilke écrit vingt-quatre poèmes *sur la rose.* Mais Clarice donne *à vivre* le silencieux respirer d'une rose : " *La réalité n'a pas de synonymes* " »[302]. Dans un mouvement sans destination dans la « région des roses », dans l' « espace du parfum » Clarice Lispector montre une rose et une rose (nous) montre Clarice Lispector au plus vivant d'elle-même, car dans le fond, « une rose n'est pas absolument impossible, en effet ». Donner à vivre une rose et sentir-écrire près de son centre secret sans synonymes : *that is the whole.* (Sa)voir, en ravissement, qu'une rose est une rose est une rose. Sans jamais comprendre pourquoi.

[301] *Ibid.*, p. 122.

[302] *Ibid.,* p. 134.

2.1.2 *Portraits soustraits*

Avant je dois passer par le végétal parfumé.
– Clarice Lispector (AV 111)

Dans les pages de *Água Viva* Clarice Lispector s'abandonne à la création d'une serre imaginaire. Au cours d'une intense digression, Lispector se mesure avec une sorte de laboratoire de « lecture de la différence végétale »[303], lieu lumineux où chaque fleur est regardée de très près, vertigineusement, en y observant les contours, en y captant l'esprit. Ce passage floral est défini par la protagoniste du texte de 1973 comme « une étude », véritable traité sur l'âme secrète des fleurs tracé avec une écriture qui « procède en enlevant à chaque mot, les voiles et camouflages du déjà-vu, afin d'atteindre la " chose même " »[304]. Dans les pages de *La découverte du monde,* précisément dans un fragment qui date de 1971, le passage cité (qui est ensuite presque intégralement repris justement dans *Água Viva*[305]) fait sa première parution. Dans le recueil cette même étude florale est présentée sous le titre éloquent de « Dictionnaire » (DM 423) : « Ce que je t'écris est en latin : de natura florum. Après je te montrerai mon étude déjà transformé en dessin linéaire » (AV 155). La digression est consacrée à la *différente* nature des fleurs selon l'ordre exhaustif d'un dictionnaire floral, *excursus* à travers un langage dont l'ensorcelante polysémie vise toutefois à parvenir au *dessin linéaire* ; « a kid of inventory, like a little book entitled *The Flowers of my Garden* »[306] : « c'est une leçon de choses, une leçon de fleurs »[307], un petit livre dans le livre.

Nombreuses traditions distinctes, orientales de même qu'occidentales, élaborent, par le recours aux images végétales, la généalogie partagée qui reconnait une parenté précise entre êtres humains et plantes[308]. Dans la galerie florale lispectorienne on est toutefois

---

[303] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 183. Ma traduction.

[304] Nadia Setti, *Passions lectrices,* op. cit., p. 19.

[305] Le texte parut le 20 mars 1971 et il a ensuite été repris et remanié dans AV. Pour la première version voir : DM 419-422.

[306] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector,* op. cit., p. 27.

[307] Nadia Setti, *Passions lectrices,* op. cit., p. 20.

[308] Pour une récognition ponctuelle des expressions du lien étroit qui lie hommes et plantes, dans un ample éventail de différentes cultures voir : Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende, simboli di fiori e piante,* op. cit., pp. 5-10.

exposés à une profonde ambivalence structurelle qui redessine cet étroit lien symbolique, trace supposée d'une intimité qui unit hommes et plantes. Si d'un côté Clarice Lispector poursuit en effet sa propre sororité avec les fleurs, de l'autre point de vue ce qui l'attire fatalement consiste exactement à leur *différente nature*, leur étrangeté, leur appartenance à un *autre* règne. Située à la frontière entre les royaumes, Clarice Lispector semble être ravie par la différence entre règnes, dans le sentiment d'indicible proximité vitale de l'*infiniment autre,* car « qu'il soit montagne, mer, astre, femme, dieu, il s'agit chaque fois d'une totalité où toutes différences bouillonnent, s'échangent, se transforment »[309]. La protagoniste de *Água viva*, femme peintre, donne corps tout au cours de son monologue à une véritable pratique d'*écriture/peinture* qui travaille sans cesse sur ce que Lucia Helena Vianna appelle « le figuratif innommable »[310]. Dans le passage consacré à la leçon des fleurs l'écriture prend la forme des réflexions brèves, qui se succèdent et s'enchaînaient comme des véritables *portraits*, formes de ce *figuratif innommable* qui montre une rose, une violette, une orchidée, une fleur de blé comme pour – à la fois – en saisir et en garder le secret profond.

On pense au portrait en se référant à la modalité narrative élaborée par Lispector dans le passage en question : on y pense parce que la protagoniste de *Água viva*, femme peintre, dans sa pratique de parole mêle sans cesse les deux formes expressives de l'écriture et de la peinture. Elle affirme : « J'approfondis les mots comme si je peignais » (AV 23), et encore : « C'est si curieux d'avoir remplacé les couleurs par cette chose étrange qu'est le mot » (AV 49). Le terme « portrait » ne figure pas au cours du petit traité floral, mais il peut faire ici fonction d'occasion pour une réflexion précise. D'ailleurs, la digression commence justement par la déclaration : « Je veux peindre une rose » (AV 147). Le mot portrait est utilisé habituellement pour une peinture représentant une figure humaine (ou plus précisément, un visage et un regard humains) : il s'agit ici de concevoir les portraits des fleurs comme captation de leur vie intime et ineffable, forme qui permet de les fixer comme fragments du réel. Ces portraits gardent secret le secret du fragment de réel : dans les portraits floraux lispectoriens la fleur est exposée dans son mystère. Dans le dictionnaire, en correspondance des premières lignes de la définition, et en remontant au plan de l'étymologie surtout, on entrevoit une occasion de réflexion précieuse à développer au sein de ce parcours

---

[309] Nadia Setti, « Origines de l'écriture », pp. 221-237, dans : *Lectures de la différence sexuelle,* textes réunis et présentés par Mara Negrón, Colloque Paris-VIII, CIPH, Paris, octobre 1990, Actes I, Éditions des Femmes, Paris, 1994, p. 222.

[310] Lucia Helena Vianna, « O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção) », pp. 49-64, dans : *Clarice Lispector. A narração do indizível,* op. cit. L'essai est présenté aussi dans : Lucia Helena Vianna, *Ensaios sobre Graciliano Ramos & Clarice Lispector,* EDUFF, Rio de Janeiro, 2013.

d'analyse. La famille étymologique du mot « portrait » est liée au mot *traire*[311]. Une telle perspective analytique suggère comme le terme « portrait » soit, dans son sens le plus radical, lié à une idée de *soustraction* : « portrait » signifie en fait, dans l'évocation de sa racine étymologique, avant tout *caché.* Encore une fois, un secret semble hanter obscurément l'écriture lispectorienne. Dans l'art le portrait rend compte d'un mouvement de prise sur le réel qui est pourtant apparemment contraire par rapport à celui d'une soustraction : le portrait est plutôt par antonomase l'œuvre qui représente, expose, dévoile et offre la figure humaine à travers une multiplicité de perspectives possibles. Mais comme on l'a vu l'espace du portrait indique obliquement aussi un mouvement de fuite ou soustraction, un *tirer en arrière,* une ombre qui s'envole, car toujours « la lumière du portrait rayonne de son fond obscur » [312]. Comme Jean-Luc Nancy l'affirme au cours de sa réflexion au sujet de l'essence même du portrait, dans ce genre de tableaux on découvre toujours :

> D'une part – présence en soi –, clôture dans l'œuvre, figure souveraine et murée, mise en gloire du visage et de la vision ; d'autre part – mise hors de soi – geste et touche du peindre, figure égarée, regard se perdant au rythme de sa propre capture. Mais les deux côtés sont les deux faces de la même toile.[313]

L'acte lispectorien de portraiturer en mots la vie des fleurs trace en effet un mouvement précis : passage à travers les espaces du monde, limite et *limen* à franchir, passage d'états et de règnes, mouvement de capture et prise sur le réel à travers lequel l'artiste, l'écrivaine, transfère sur toile ou sur page blanche l'instant, le *moment of being* du sujet floral du portrait. Mais la représentation d'une nature florale est techniquement définie comme *nature morte.* L'expression « nature morte » résonne ici en tant que oxymoron : elle désigne traditionnellement un sujet constitué d'objets inanimés (fruits, fleurs, vases, etc.) ou d'animaux morts, puis, par métonymie, une œuvre (en peinture ou en photographie, etc.)

---

[311] Ce verbe est issu du latin populaire *tragere,* et du latin classique *trahere,* participe passé *tractus,* « tirer; traîner », d'origine obscure. *Traire* a été en partie remplacé par le verbe *tirer*. La famille latine a donné des mots en rapport avec le fait de tirer, traîner : *traîner*, *abstraire* « enlever en tirant » et *abstraction, abstrait, in abstracto, attraction* et *attractif, distraire* « tirer en divers sens » et *distraction, distrayant, extraire* « tirer de » et *extraction, extrait, soustraire* « tirer par-dessous » et *soustraction,* et *contracter* « faire venir à soi » et *rétracter* « tirer en arrière » et *rétracter* « retirer ». Des verbes disparus ont laissé des traces : *attraire* « tirer à soi » dont on connaît les participes *attrayant* et *attrait, entraire* « attirer », *fortraire* « trop tirer », *retraire* « retirer » avec *retrait* et *retraite, portraire* « tirer, dessiner » qui survit dans *portrait* ainsi que dans le verbe anglais *to portray. Le petit Robert.*

[312] Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (2000), Éditions Galilée, Paris, 2006, p. 71.

[313] *Ibid.,* pp. 81-82.

représentant ce genre de situation[314]. Le même sujet est historiquement désigné aussi comme « vie silencieuse ou vie immobile »[315] : ces dernières formulations se prêtent de façon plus appropriée à pouvoir décrire l'approche que Clarice Lispector élabore au sein d'*Água viva* dans son rapport de capture du réel naturel-floral. Dans cet essai d'écriture-peinture « semble demeurer la possibilité de fixer " le direct " l'instant, les éclairs de pensée que le régime discursif, articulé selon la syntaxe de la logique temporelle, ne parvient pas à représenter »[316]. Dans *Un souffle de vie* Clarice Lispector écrit :

> Tenter de posséder Angela, c'est comme tenter désespérément de fixer sur le miroir le reflet d'une rose. Pourtant il suffirait que je tourne le dos au miroir et j'aurais la rose de par elle-même. Mais là intervient la peur glacée d'être le maître de la réalité étrange et délicate d'une fleur. (SV 61)

Comme on l'a déjà observé, l'entrée de la protagoniste de *Água viva* dans la serre imaginaire est inaugurée par une déclaration résolue, qui a la ton d'une décision et d'un désir : « Je veux peindre une rose » (AV 147). Hélène Cixous commente ainsi cette phrase :

> I want to capture, not I capture. Clarice knows it's a struggle. [...] She will struggle against the drive to capture to which she strongly opens herself. [...] One must think of another way of capturing it, without appropriation. This is what Clarice tries in *Água viva.*[317]

« *Je veux peindre* » dévient ainsi l'expression d'une tension ou d'une lutte, d'un mouvement qui veut capter et *donner à vivre* une fleur : « In Clarice, one never arrives at a place, one always strives toward it »[318]. Cette tension se fait ensuite, au cours de la digression, questionnement : « Comment transplanter l'œillet sur la toile ? » (AV 149). Peindre une fleur signifie pour l'écrivaine en capturer l'instant d'être sans s'en approprier ; peindre une fleur

---

[314] Le terme n'apparaît qu'à la fin du XVII siècle. Jusque-là, seul le terme de *cose naturali* (choses naturelles) avait été utilisé par Vasari pour désigner les motifs peints de Giovanni da Udine. Charles Sterling, spécialiste de la nature morte, proposa la définition suivante : « Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage ». Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité au xxe siècle*, Macula, Paris, 1985. L'expression « nature morte » apparaît en France au XVIII siècle.

[315] En Flandre vers 1650, apparaît toutefois une nuance bien plus subtile exprimée par le mot *stylerez*, qui indique des « pièces de fruits, fleurs, poissons » ou « pièces de repas servis » – direction définitoire ensuite adopté par les Allemands (*Stilleben*) et par les Anglais (*still-life*).

[316] Lucia Helena Vianna, « O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção) », op. cit., p. 51. Ma traduction.

[317] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector,* op. cit., p.16.

[318] *Ibid.,* p. 63.

dans son étrangeté est une façon d'en invoquer la puissance ravissante, de reproduire en dessin-parole son instant-déjà. La force extatique de la fleur est traduite en mots par une invitation précise, adressée à l'homme qui est destinataire du longue monologue qui est *Água viva* : « Fais attention, et c'est une faveur : je t'invite à te changer vers un nouveau règne » (AV 149).

En lisant, en avançant dans la serre de *Água viva*, dans ce jardin secret, l'impression est celle de n'avoir jamais vu une fleur de si près, de ne jamais avoir écouté ses résonances profondes, comme si soudainement la fleur écrite devenait plus vraie que la vraie fleur, comme si l'écriture se mesurait avec un défi ambitieux, en accomplissant la magie de marque paradoxale de pouvoir *conférer réalité au réel*. Dans ce jardin imaginé, berceau secret, les fleurs éclosent comme pour la première fois, et on observe :

> Dans le jeu de forces qui se créent entre parole et peinture, sens et non-sens, ce qu'on pourrait concevoir comme « expression », production d'une réalité nouvelle qui voit la lumière de façon violente, avec la même force d'un fœtus expulsé des entrailles.[319]

Dans les portraits floraux, la fleur est là : nue, majestueuse, offerte dans son inaccessibilité. Une pratique qui sollicite le ravissement, qui invite explicitement à se changer vers un nouveau règne. En regardant les fleurs du passage floral d'*Água viva*, on s'attarde sur leurs différentes couleurs et textures, leurs souffles, leur appartenance au genre masculin ou féminin, fleurs de vie ou fleurs de mort, innocentes et dangereuses, et c'est là que « nous prenons une leçon de fleurs improvisée : de tout notre corps nous apprenons que nous ne savions plus rien de la plupart des fleurs sinon leurs noms des fleurs photographiées »[320].

La violette est par exemple la fleur de rêve, fleur qui suscite le délire, qui fait sortir, ravit, emmène ailleurs, enchante. Lispector capte le pur mystère-violette, et elle transforme en paroles. Et cette fleur révèle quelque chose de l'écriture lispectorienne même, qui est *introspection profonde*, écriture qui se cache justement *pour capter son propre secret* :

> La violette est introvertie et son introspection est profonde. On dit qu'elle se cache par modestie. Non. Elle se cache pour pouvoir capter son propre secret. Son presque-non-parfum est une gloire étouffée mais elle exige qu'on le cherche. Elle ne crie jamais son parfum. La violette dit des légèretés qui ne peuvent pas se dire. (AV 149)

---

[319] Lucia Helena Vianna, « O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção) », op. cit., p. 63. Ma traduction.

[320] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 131.

Clarice Lispector regarde chaque fleur comme dans un vertige, un temps extatique, suspendu. Sa promenade imaginaire parmi les fleurs dévient parcours d'apprentissage des secrets floraux, exprimés en écriture par une parole distillée, brève : extraits d'un dictionnaire unique dans son genre hybride entre peinture et écriture. Les fleurs présentes dans l'herbier lispectorien de *Água viva* laissent entrevoir une puissante allure inquiétante, subtilement entrelacée avec la manifestation de leur beauté[321]. L'œillet, par exemple, a un parfum qui est « d'une certaine façon mortel. Les œillets rouges hurlent en beauté violente. Les blancs rappellent le petit cercueil d'enfant défunt : alors l'odeur devient poignante et on détourne la tête d'horreur » (AV 149). Et encore, on observe l'immortelle qui malgré son nom est en vérité « toujours morte » (AV 151), l'angélique qui « est dangereuse. Elle a un parfum de chapelle. Elle apporte l'extase » (AV 153), la strelitzia, qui a une « agressivité d'amour [...]. La violence de ta beauté » (AV 153) ; et ensuite la belle-de-nuit, fleur :

> Fantasmagorique et un peu effrayante et elle est pour qui aime le danger. [...] Elle est très dangereuse : elle est un sifflement dans l'obscurité, ce que personne ne supporte. Mais je le supporte car j'aime le danger. (AV 153)

Dans ces portraits floraux la nature est toujours, à la fois, immobile et en mouvement, trace visible d'un entrelacs ravissant de vie et mort. Une autre fleur fait son apparition, avec sa majesté ambivalente :

> La belle orchidée est exquise et antipathique. Elle n'est pas spontanée. Il lui faut une cloche. Mais c'est une femme splendide, et cela on ne peut le nier. On ne peut nier non plus qu'elle est noble puisqu'elle est épiphyte. Les épiphytes naissent sur d'autres plantes sans toutefois en tirer la nourriture. Je mentais quand j'ai dit qu'elle est antipathique. J'adore les orchidées. Elle naissent déjà artificielles, elle naissent déjà art. (AV 151)

Dans la pratique de fidélité à ses fleurs d'écriture la protagoniste de *Água viva* se transforme : sa présence y est comme suspendue, raréfiée. Cependant une fleur ne peut être enfermée dans un portrait, elle se soustrait et ce qui reste est un résidu, un écart, un débordement précieux. Le bord de la page-toile se fait *seuil*, et là « le regard n'est plus une substance mais une ouverture »[322] : Clarice Lispector en *Água viva*, sans cesse, *ouvre* la

---

[321] Clarice Lispector même se mesura avec la peinture, et on s'aperçoit du fait que « ses tableaux, ainsi que ses écrits, provoquent à première vue, le sentiment d'étrangeté et de malaise ». Lucia Helena Vianna, « O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção) », op. cit., p. 53. Ma traduction. Vérifier.

[322] Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, op. cit., p. 80.

limite entre soi, femme-visage-peau, et le radicalement *autre* incarné par la fleur, corolle-pétales-parfum. Elle touche ce bord, *limen*, son lieu/non-lieu d'élection, domaine du contact entre règnes et natures, entre paroles et pures pulsations synergiques.

Dans la galerie de portraits floraux, qui est un *tout* kaléidoscopique, Lispector gagne une intimité interdite avec un règne qui est *autre*. Elle montre des fleurs complètement nues : ces fleurs charnelles sont placées dans un vortex sublime qui entrelace subtilement *Eros* et *Thanatos,* masculin et féminin, fleurs apolliniennes et dionysiaques, qui mélangent les genres et les pulsions – de vie, de mort –, érotiques dans leur façon d'être, de s'offrir, de se dérober. Dans le fond, d'ailleurs, « pleasure is all *Água viva* is talking about »[323]. L'érotisme lispectorien semble se frayer un espace de liberté dans le domaine du non-humain. La passion florale est passion d'amour charnel aussi : Lispector en distille l'impétuosité par le biais d'une écriture entrecoupée, qui combine la mesure des pauses avec la démesure du sentir :

> Avant, je te donne avec plaisir le nectar, le jus doux que maintes fleurs contiennent et que les insectes recherchent avec avidité. Pistil est organe féminin de la fleur qui occupe généralement le centre et contient le rudiment de la semence. Pollen est poudre fécondante produite dans les étamines et contenue dans les anthères. Etamine est organe masculin de la fleur. [...] Fécondation est l'union de deux éléments de génération – masculin et féminin – dont résulte le fruit fertile. « Et Yahweh Dieu planta un jardin dans l'Eden qui est en Orient et il y plaça l'homme qu'il avait formé » (*Gen*. 11-8). (AV 147)[324]

La puissance érotique des fleurs lispectoriennes est oblique : la fleur séduit, conduit à soi, et en s'égarant dans la galerie florale on s'aperçoit que « nous avons oublié que ce sont les plantes qui nous appellent, quand nous songeons à les appeler, qui viennent au-devant de notre corps en éclosion »[325]. Mais la fleur est séduite par une femme, femme-

---

[323] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector,* op. cit., p. 15.

[324] Pour une lecture de ce passage, voir : « La juxtaposition de la première partie dans le style d'un traité de botanique à l'usage des enfants (la sexualité expliquée aux enfants débute comme on sait par la fleur) avec la deuxième partie– la citation biblique – est tout à fait surprenante. La surprise est provoquée par le croisement de deux langues : celle de la botanique et celle du Livre. Ce rapprochement secondarise l'originarieté du récit de la Genèse. Le premier est le plus proche de l'ordre du vivant. C'est une leçon de choses, une leçon de fleurs. Comme si l'auteur de ces lignes se rappelait de ses livres d'enfance et ressuscitait ainsi le lecteur enfant qui est en nous, aux prises avec l'initiation à la différence sexuelle et au mystère de la genèse : ça commence par la fleur. En effet il n'est pas nécessaire d'être un scientifique pour savoir que dans l'univers les plantes sont plus anciennes que les êtres humains : elles nous précèdent. Cependant cela fait partie des vérités qui, par leur simplicité mystérieuse, nous échappent. À force de penser en direction de l'humain nous oublions la fleur qui l'engendre, il y a quelques millénaires. Bien sûr pour tracer le fil entre la fleur et l'humain il faut pouvoir imaginer des milliers de métamorphoses, des générations et des générations de non humains. Dans ce flux on peut s'y perdre, pourtant nous voilà en train de penser le « genre humain » comme issu d'un genre pluriel, hétéroclite, en mutation où le non humain devance et continue (après) l'humain. L'Humain comme Genre ne serait donc plus le sommet de l'Univers(el) ? La Genèse aussi raconte que le jardin précède l'homme. Et donc que la différence sexuelle pré-existe à l'humain ». Nadia Setti, *Passions lectrices*, op. cit., pp. 19-20.

[325] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 122.

écrivaine qui parvient à emmener à soi, qui attire la puissance des fleurs, en les invoquant, en les imitant dans l'espace de la page.

La flore claricienne est énergie inarticulée – du grec ancien *enérgeia*, littéralement *force en action* – signe, manifestation d'une pure immanence traversée par instants d'être, peau vivante du monde. En ce sens, la passion florale lispectorienne dévient elle aussi, justement, force en action, urgence de vie qui canalise en soi les potentialités perceptives des sens. Le ravissement se profile donc comme énergie libérée, charge inarticulée qui se fige dans l'intensité de l'instant. Un ultérieur aspect qui caractérise l'approche secrètement érotique qui lie Clarice Lispector aux fleurs est l'aspect multi-sensoriel que ses écritures florales assument. Les portraits floraux développés par Lispector mélangent en fait subtilement le sens de la vue – qui est dans l'écriture lispectorienne toujours vertigineuse – avec le sens de l'odorat, en y faisant en outre pénétrer aussi le sens du goût, trace d'une ambition de proximité et fusion avec le corps floral, envisagée comme possibilité inouïe de parvenir à sentir une fleur *du dedans* : « Mais l'angélique [...] rappelle l'hostie. Beaucoup ont envie de la manger et de se remplir la bouche de son intense odeur sacrée » (AV 154)[326].-Le portrait capture et remplit, comme une saveur dans la bouche, comme un goût de *tout* qui arrive jusqu'au fond du corps et, comme Nadia Setti le souligne :

> Ces mots n'ont pas seulement un sens pour l'oreille et l'entendement : ils ont un goût, nous prévient l'auteur. Ainsi ce qui est donné " avec plaisir " doit être goûté comme *le fruit même de la lecture.* Parce que de façon assez mystérieuse (cela nous échappe) il y a eu fécondation, peut être entre les parties hétérogènes du paragraphe lui-même. Il se peut qu'après tout nous soyons les lecteurs abeilles qui, en passant d'un mot à un autre, d'un texte à un autre, contribuent innocemment à toute sorte de fécondations fertiles. [327]

Cette richesse sensorielle parvient à intensifier, multiplier et dilater la *force de présence* de la fleur écrite-peinte par Clarice Lispector. Les portraits lispectoriens consacrés à la nature silencieuse des fleurs parviennent à produire au sein de la page un processus d'intensification et de glissement : le tableau prend vie, la page, la représentation s'animent

---

[326] Le sens du goût est éveillé par la rose aussi, dont on lit que « les pétales ont un bon goût dans la bouche – il suffit d'essayer » (AV 147). Dans l'extrême nudité des portraits floraux lispectoriens tous les sens sont évoqués et entrelacés. Dans d'autres écritures lispectoriennes on retrace la même tension. Angela Pralini, protagoniste de *Un souffle de vie*, avoue : « J'ai faim. Et alors je mange trois pétales de rose jaune » (SV 200). Dans le récit « Les malheurs de Sofia », Lispector revient encore sur l'acte d'incorporation de la fleur : « J'avais neuf ans et quelque, un âge dur comme la tige intacte d'un bégonia. Je l'asticotais et quand je parvenais à l'excéder, je sentais dans ma bouche, ô gloire du martyre, l'acidité insupportable du bégonia quand on le triture entre les dents : et je me rongeais les ongles, exultante. » (CS 8). Et encore : « Nous avions déjà roulé sur chaque pente, intensément chouchouté derrière chaque tas de briques, mangé des fleurs » (CS 16).

[327] Nadia Setti, *Passions lectrices,* op. cit., p. 20.

par la présence des pulsations florales évoquées. Mais, soudainement, la digression se termine. En recourant à une stratégie discursive fondée sur la rupture et le détournement, l'écrivaine dans *Água viva* brise et résiste sans cesse à toute continuité narrative : *après avoir fait sortir, elle sort*. Après avoir invoqué et suscité le ravissement floral, elle interrompe le climax. Dans le texte de 1973 le ravissement floral ne dure que quelques instants-pages, l'écriture s'y abandonne et ensuite elle abandonne : elle abandonne tout – les fleurs, le lecteur, le ravissement. Juste après avoir peint la joie profonde et sauvage qui prend forme dans les pétales d'un chrysanthème, elle glisse tout simplement *ailleurs* :

> Le chrysanthème est de joie profonde. Il parle à travers la couleur et l'échevelé. C'est une fleur qui par l'échevelé contrôle sa propre sauvagerie. Je crois que je vais devoir demander permission pour mourir. Mais je ne peux pas, c'est trop tard. J'ai entendu *L'Oiseau de feu* – et je me suis enflammée toute entière. Je dois m'interrompre parce que – n'ai-je pas dit ? n'ai-je pas dit qu'un jour une chose allait m'arriver ? Car cela vient d'arriver maintenant même. Un homme appelé João m'a parlé au téléphone. (AV 157)

Interruption, saut, syncope : l'écriture tranche. L'écriture de *Água viva* se structure d'ailleurs comme « a bouquet of interruptions, of pure cuts »[328]. La voix de la protagoniste abandonne ses fleurs comme si de rien n'était. Le temps d'un instant : tout est interrompu juste pour dire qu'un homme appelé João lui a parlé au téléphone. L'interruption signale qu'on quitte un règne, un certain mode d'être, on se sépare en effet et on revient – en tant que lecteurs aussi – *de ce côté*, du côté du quotidien où la femme peut être interrompue dans sa contemplation des fleurs par la voix d'un homme, qui a même un nom, João. Cela arrive dans la vie ordinaire d'être appelée au téléphone ; et cet appel la rappelle, nous rappelle, vers ce monde, vers ce règne. Le rythme syncopé des glissements ravissants entre règnes représente un point crucial de l'écriture de *Água viva.* L'écriture lispectorienne en ce texte, comme ailleurs, « comes to get the reader and leaves again. Throughout the text she repeats this trajectory to the point of ecstasy »[329].

On fait ainsi retour au règne du quotidien. Mais quelque chose reste et résonne. Ce sont les portraits des fleurs, la démesure de cette mimesis ; ce sont ces portraits soudainement soustraits, portraits-soustraits, peints-écrits exactement dans l'instant de leur fuite, de leur écroulement inévitable : suspendus, extatiques. Fleurs impossibles.

---

[328] Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector,* op. cit., p. 28.

[329] *Ibid.,* p. 62.

2.1.3 *Quand les roses sont mortes, mortes*

Clarice Lispector connaît l'histoire d'une rose : « Je sais l'histoire d'une rose » (AV 129). Dans *Água viva,* juste avant le passage consacré aux *portraits floraux*, Clarice Lispector raconte, encore une fois dans l'espace bref et suspendu de deux pages, la rencontre infinie qui a lieu – un jour, n'importe quand – entre une femme et une rose.

Féminin, singulier : *une* rose. Son histoire. Une femme, son regard. Mais, d'abord, qu'est-ce que ça signifie de connaître l'histoire d'une rose ? Quels sont les événements qui composent l'entrelacs d'existence, splendeur, et déclin d'une rose ? Comment sentir-écrire et même aimer une rose ?

> Parce que aimer une rose humainement exige un long travail, l'expérience traversée de l'invivable : vient ensuite le moment où toute la patience qui l'invivire nous a couté, une rose nous le rend en passion vivable.[330]

Le monde que Clarice Lispector nous ouvre est constellé de choses qui ont une histoire dans la mesure où elles ont un instant-déjà, un moment d'être qui jaillit toujours d'un *(des)encontro* enivrant avec une femme qui les observe et qui en invoque une nudité. L'instant n'épuise pas l'histoire d'une chose, mais il la relance, l'intensifie, la décale ; en survenant, l'instant-déjà transforme une pure succession d'évents en *histoire*. La rencontre que Lispector célèbre par l'histoire d'une rose est la rencontre entre une fleur et une femme qui connaît les roses, leurs histoires, leurs secrets. Cette rencontre est *(des)encontro*, point de contact entre deux différences qui se touchent l'une l'autre dans la plus profonde étrangeté, dans la plus inexplicable des intimités. Il s'agit d'une histoire qui se fait avec *presque rien*. Il ne lui faut, pour se déployer, que juste une chambre, un vase, une rose, une femme. Il faut cependant *une certaine rose.* En se référant à cette certaine rose, la protagoniste de *Água viva* affirme :

> Cette-ci – j'ai eu envie de l'appeler « joyau de la vie », car j'appelle beaucoup les choses – avait tant d'instinct de nature que moi et elle nous avions pu nous vivre l'une l'autre profondément comme il n'arrive qu'entre bête et homme. (AV 133)

La fleur est décrite comme « animal féminin », en soulignant un entrelacs de royaumes, où flore et faune sont tissées ensemble dans un croisement de règnes qui sans cesse inspire l'écrivaine. Il s'agit d'une rose qui pulse de vie, de *vie animale*, comme l'écrivaine

[330] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 101.

l'affirme. Une rose animale : rose-panthère, rose-buffle, rose-poussin, rose-poule, rose-*barata...* : « Elle a agi d'une manière qui me rappelle les mystères animaux » (AV 129-131). La rose agit. La rose est femme, elle est animal, existence élémentaire – ce que pour Lispector ne représente pas une diminution ontologique : tout au contraire. Il reste que l'histoire de la rose ne se fait que par une rose et une femme dans une chambre, espace symbolique où la création au féminin semble pouvoir avoir lieu. Il faut du silence, aussi. Et un peu de lumière. Et la présence intermittente d'une bonne, témoin fuyant de cette histoire minimale, animale, florale. Clarice Lispector sait l'histoire d'une rose. Elle raconte dans *Água viva* : « Tous les deux jours j'achetais une rose et je la mettais dans l'eau [...]. Tous les deux jours la rose flétrissait et je la remplaçais par une autre. Jusqu'à ce qu'il y eût une certaine rose » (AV 131).

Le récit commence par l'évocation d'un rituel précis, celui du remplacement systématique des roses mortes : tous les deux jours une rose vit et meurt, d'où le ton mélancolique de l'écriture[331]. Juste avant l'histoire de la rose la voix narrante affirme : « Je suis mélancolique. C'est le matin. Mais je connais le secret des matins purs. Et je me repose dans la mélancolie » (AV 129)[332]. Quelque chose en effet se passe : une rose arrive, une certaine rose, la rose élue, la rose vivante, qui adresse à la femme un appel précis et qui interrompt le sentiment mélancolique – pour quelque temps. L'appel de cette rose oblige la femme à changer de position, afin de lui répondre. Le *(des)encontro* entre femme et rose fonde sa puissance sur la force du regard qui se répand à travers le temps suspendu d'une chambre silencieuse où, « dans le vase fait spécialement étroit pour abriter la longue tige d'une seule fleur » (AV 131), une rose dégage en éclats de lumière pâle sa propre « couleur rose sans colorant ni greffe, mais du rose le plus vif de par la nature même » (AV 131) :

> Une relation intime s'est établie intensément entre moi et la fleur : je l'admirais et elle paraissait se sentir admirée. Et si glorieuse elle est devenue en son prodige et avec tant d'amour elle était observée, que les jours passaient, et elle ne flétrissait pas : elle gardait sa corolle tout ouverte et turgide, fraîche comme une fleur née. (AV 131)

---

[331] Pour une étude du sentir mélancolique dans l'écriture lispectorienne, voir : Jeana Laura Da Cunha Santos, *Estética da melancolia em Clarice Lispector,* Editora da USFC, Florianópolis, 2000.

[332] La femme est à l'aise dans la mélancolie, au point qu'elle « s'y repose » : son salut, est encore une fois dans le secret « des matins purs ». L'opacité du sentir mélancolique, compris en tant que condition existentielle, « symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l'exaltation », comme Julia Kristeva affirme dans : *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), Gallimard, Paris, 2011, p. 18, émousse l'impact exercé par le réel sur les sens dans la perception – contact qui est donc comme amorti, étouffé. Le sentiment mélancolique se configure comme une sorte d'état de soustraction du sujet à soi-même et au monde, état qui touche à l'espace indifférencié du non-sentir – ou même, à celui du *sentir le non-être*.

L'histoire de la rose est histoire du prodige du regard qui dévient relation intime : une relation absolument secrète, privée et profonde, vécue à l'abri d'autres regards, protégée et enveloppée de mystère. Le ravissement se produit par « la façon dont je regardais la fleur et lui transmettais en ondes mon énergie » (AV 133) : ainsi le passage des règnes s'accomplit. La relation intime avec la rose est pourtant interceptée par la bonne, qui semble avoir deviné cet échange exceptionnel entre femme et rose :

> L'étrange c'est que la bonne m'a demandé un jour à brûle-pourpoint : « et cette rose ? ». Je n'ai même pas demandé laquelle. Je savais. [...] Elle avait aveuglement perçu que quelque chose s'était passé entre moi et la rose. (AV 133)

La bonne, troisième pôle relationnel au sein de la relation, est une présence discrète qui brise la dyade femme-rose. La bonne, personnage clé dans l'imaginaire lispectorien[333], occupe une place ambivalente dans le passage examiné : présence-absence qui emmène la protagoniste à soi-même. La bonne évoquée dans la digression de la rose de *Água viva* perçoit que quelque chose s'est passée, mais elle ne le perçoit qu'*aveuglement* : l'adverbe souligne une étrangeté, une inaccessibilité, un déplacement radical. La bonne est admise à deviner ce que a été pour la protagoniste l'histoire de cette rose. En plus, elle est le témoin nécessaire d'un événement qui devient histoire. Pourtant, celui entre femme et rose reste finalement un rapport *à deux,* secret et exclusif, comme le sont d'ailleurs la plupart des *(des)encontro*s extatiques lispectoriens sur lesquels le présent travail se concentre. La femme regarde une fleur qui la regarde : micro-événement qui prend la forme d'un processus de reconnaissance, de découverte mutuelle. C'est juste le temps d'un instant, car chez Lispector « le moment de la reconnaissance est apparemment un " rien " »[334].

L'histoire d'une rose entrelace de façon subtile les deux dimensions du temps et du regard. La rose claricienne est avant tout regardée, ou mieux, *admirée.* Rose admirée pour sa beauté, « beauté qui élargissait le cœur en ampleurs » (AV 131), rose admirée pour sa façon de se donner. Et elle se donne justement ainsi, vertigineusement :

> Clarice maintient : dans la chambre la rose se répand en présence. Elle rose. Elle entre en la transe de sa propre présence et de toutes ses forces elle est là, de toutes ses roses

[333] Pour une réflexion au sujet du rôle de la figure de la bonne dans *La passion selon G. H.*, voir : Catherine Mavrikakis, « Femmes de chambre : du lieu de la bonne dans *La Passion selon G. H.* », op. cit.

[334] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 62. Ma traduction.

> contenues, elle fait la rose, pour nous, elle se livre à son je-suis-rose dans le flux de sa propre vitalité.[335]

On est près du bord du ravissement. On est dans l'imminence d'une extase. L'histoire de la rose est le récit mystérieux d'un fragment temporel inquiétant-étrange qui réunit l'archétype avec le maintenant, l'instant lumineux de la fleur qui, avec la « corolle toute ouverte et turgescente, fraîche comme une fleure née » (AV 131), s'expose, se fait objet d'une vision vertigineuse. Par sa puissance symbolique et par le fait même d'être *belle*, la rose s'impose : elle capture, elle envahit par la fierté inattendue de son propre corps floral, elle séduit par l'enivrante promesse d'un ravissement :

> Elle paraissait si orgueilleuse de la turgescence de sa corolle tout ouverte et de ses propres pétales que c'était avec une fierté qu'elle se tenait presque érigée. Parce qu'elle n'était pas totalement érigée : avec grâce elle s'inclinait sur la tige qui était fine et cassable. (AV 131)

La tige fine trahit la fragilité mortelle de la rose. Mais si, malgré la faiblesse de la tige, la rose ne se fane pas pendant une entière semaine c'est parce que le regard de la femme la nourrit, la maintient vivante, la soutient par une énergie qui est flux invisible et dense. Le mouvement de la vision reconnaissante est l'acte que Lispector sans cesse met en œuvre envers les choses du monde – prendre soin du monde, (re)garder le monde, parce que :

> « Regarder » vaut d'abord comme *garder*, *warden* ou *warten*, surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. Et c'est ainsi que je « suis » : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je me suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde.*[336]

En re-dessinant l'étymologie du *sentir ensemble*, femme et fleur tissent une relation d'intimité dans laquelle ce n'est pas seulement la femme qui bouge avec son regard vers la rose, mais c'est aussi la fleur qui répond par la généreuse enflure de la corolle ouverte à l'intensité du regard jeté sur elle par la protagoniste de la narration. Dans cet échange l'empathie mutuelle entre rose et femme touche aux sommets d'un véritable échange d'ondes d'énergie : par le seul élan du regard, elles ont pu se « vivre l'une l'autre profondément comme il n'arrive qu'entre bête et homme » (AV 133). La tension qui s'instaure entre la femme et la rose est trace d'une synergie enivrante, qui garde intacte la *différence de nature,* d'où le ravissement peut surgir. « C'est ainsi qu'écrit Clarice Lispector, en prenant soin de

---

[335] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 133.

[336] Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait,* op. cit., p. 75.

laisser aux choses leur possibilité d'être »[337] : la dynamique des *(des)encontros* se révèle en tant qu'acte de liberté par lequel *on laisse être* la chose, manifestation muette de l'altérité, geste qui rend possible une véritable mise en jeu des forces désirantes qui habitent intimement les corps des protagonistes lispectoriennes :

> Cet acte transitif d'*être* et d'*être l'être* – très proche de l'idée de le « faire exister », et donc de « faire », « produire » ou mieux « créer », et pourtant rigoureusement distinct de toute opération – il faudra le concevoir en tant que *désir.* Au-delà de ce qui est, au-delà de ce qui serait. C'est à ce désir qui tend et s'oriente le désir de la beauté : désir de retourner (de « re »-tourner dans les termes de Platon) à la *pro-venience* même. Désir d'être transfiguré dans la splendeur originaire de l'être, dans la naissance de la chose même.[338]

Cette rose, peut-être à cause du désir qui la maintient en vie, résiste singulièrement à la mort, comme d'ailleurs de façon aussi mystérieuse, les roses continuent à exhaler leur parfum après être fanées. Le moment arrive en fait, tragique et suave, quoique différé, de la mort de la fleur :

> Elle a duré en beauté et vie une semaine entière. Alors seulement elle a commencé à donner des signes de quelque fatigue. Puis elle mourut. C'est avec résistance que je l'ai remplacée par une autre. Et je ne l'ai jamais oubliée. (AV 131)

Pour Clarice Lispector en fait :

> Les roses sauvages ont un mystère des plus étranges et délicats : à mesure qu'elles vieillissent, elles sont de plus en plus parfumées. [...] Quand finalement elles meurent, quand elles sont mortes, mortes, alors comme une fleur renaît dans le berceau de la terre, voilà que le parfum qui s'en exhale m'enivre. Elles sont mortes, laides, de blanches elles sont devenues brunâtres. Mais comment les jeter si, mortes, elles ont l'âme vivante ? (DM 139)

Les roses sont « mortes, mortes », redoublement qui en répétant la mort de la fleur essaye de l'exorciser, d'autant plus que la rose renaît toujours « dans le berceau de la terre ». Les roses sont mortes ! Les roses vivent ! Roses vives, toujours, encore, car « d'avoir été regardées depuis un respect si raffiné, d'avoir été si délicatement connues, éclairées par

---

[337] Mara Négron Marrero, *Une genèse au "féminin". Étude sur* La pomme dans le noir *de Clarice Lispector*, op. cit., p. 242.

[338] Jean-Luc Nancy, *Sull'amore,* Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 43-44. Ma traduction. Ce texte consiste en une conference de Nancy sur le thème de l'amour qui eût lieu à Turin en 2008, et qui a ensuite été publiée en Italie dans ce texte.

Clarice, chacune se souvenait encore visiblement, jouissait d'un imperceptible ravivement »[339].

Le néologisme crée par Hélène Cixous – *ravivement* – cueillit l'éclat vivifiant des ravissements floraux lispectoriens. Ra-vie comme touchée par la vie – ce qui arrive, de façon spéculaire, à la femme *et* à la rose. La protagoniste se déclare littéralement *enivrée,* et donc ravie. Ce qui l'enivre est la perturbante coexistence, dans la fleur, non pas juste de mort et de vie, mais la présence simultanée dans le rose d'un sommet de vie et d'un sommet de mort, comme si même mortes les roses pouvaient parvenir à dégager un authentique parfum de vie ; comme si mortes, elles avaient toujours « l'âme vivante ». Ce langage secret, humain-féminin-végétal, culmine dans la tautologie poétique déjà évoquée, « *rose is a rose is a rose is a rose* », qui semble être la seule façon de donner voix au moment pendant lequel la rose – tout simplement – *est*. Tautologie qui semble toutefois ne rendre pas entièrement compte de l'entrelacs inquiétant de vie et mort que Clarice entrevoit dans les roses, et qui demande donc à être relancée, comme si un des niveaux de lecture possible qui jaillissent de la brève et intense histoire entre une femme et une rose présente dans *Água viva* pouvait résonner plutôt ainsi : *rose is (not just) a rose is (not just) a rose is (not just) a rose...* Il y a une palpable idée de mort qui semble dégager par intermittences du velours rose des roses sauvages dont certaines protagonistes clariciennes ne peuvent s'empêcher de s'entourer.

Dans l'entrelacs transparent de cet épisode de ravissement, on peut observer que si la femme tient en vie la fleur, elle est aussi affectée par sa mort. Femme et fleur se vivent l'une l'autre profondément, se meurent l'une l'autre profondément d'une façon animale, elles se découvrent mutuellement dans l'interstice des règnes, dans le paradoxe claricien de l'autre qui est proche dans la *différence radicale.* Et à la mort des roses, les femmes lispectoriennes aussi, en vertigineuse empathie, ressentent la mort ; elles la ressentent dans leur propre chair mystérieuse, elle ressentent cet appel et ce désir, ce parfum enivrant de rose – « mystère fou », parfum de mort :

> La dernière fois que mon amie m'a envoyé des roses sauvages, au moment où elles allaient mourir et où elles devenaient encore plus parfumées, j'ai dit à mes fils : « C'est ainsi que je voudrais mourir : en parfumant d'amour. Morte et exhalant l'âme vivante ». (DM 139)

Oui, Clarice Lispector sait l'histoire d'une rose.

[339] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 131.

2.2 Unheimlich

2.2.1 *Inter-dite*

Il y a encore un secret dans l'écriture florale de Clarice Lispector. Il y a une chambre oubliée ou soustraite, envahie de mystère et hantée par une vérité submergée qui presse pour se répandre, telle un secret qui pousse et qui rampe imperceptiblement pour sortir de l'ombre. Il y a une chambre-récit, encore. Il y a une inquiétude qui s'agite au fond du texte, silencieuse et prête à éclater en parole. Il y a l'expérience impérieuse de l'*ailleurs,* qui surgit de la présence d'un bouquet de roses vertigineusement *vues* par une femme. C'est une écriture du ravissement floral : elle précède chronologiquement les enchantements de *Água viva*. La chambre-récit est « L'imitation de la rose »*,* qui fait partie de *Liens de famille*, recueil qui sort au Brésil en 1960. Il y a cette *chambre à soi*, topographie féminine qui structure les espaces du ravissement. Cette chambre demande à être découverte. Pas tout à fait une serre imaginée, non. Juste un salon, le salon d'un appartement bien rangé, propre, avec des roses arrangées dans un vase. Et une femme, assise sur un fauteuil :

> Elle s'assit sur le canapé comme si elle était une visiteuse dans sa propre maison qui, depuis si peu de temps retrouvée, rangée et froide, rappelait la tranquillité d'une maison d'autrui. Ce qui était vraiment satisfaisant : à l'inverse de Carlota, qui avait fait de son foyer quelque chose qui lui ressemblait, Laura avait un réel plaisir à faire de sa maison une chose impersonnelle : d'une certaine façon parfaite à force d'être impersonnelle. (LF 54)

Et encore :

> Elle ouvrit les yeux et, comme si c'était le salon qui avait piqué un somme et non pas elle, le salon semblait rénové et reposé avec ses fauteuils époussetés et les rideaux qui avaient rétréci au dernier lavage, comme des pantalons devenus trop courts qui vous font rire quand on regarde ses propres jambes. Oh ! comme c'était bon de retrouver tout en ordre et sans poussière, tout astiqué par ses propres mains adroites, et tellement silencieux, et avec un vase de fleurs, comme dans une salle d'attente. Elle avait toujours trouvé belle une salle d'attente, si respectueuse, si impersonnelle. Comme elle était riche, la vie ordinaire, pour elle qui enfin était revenue de l'extravagance. Y compris un vase de fleurs. Elle le regarda. (LF 62-63)

Dans un salon une femme est assise sur le canapé. Elle est chez elle. Il y a un secret ou bien elle a un secret : elle a été *ailleurs,* elle *revient* de quelque part. D'où ? Elle a été loin, et elle est (encore) assise dans son propre salon comme si elle était dans la maison d'autrui. L'impersonnalité enchante pourtant cette femme déplacée, hors lieu dans sa propre maison.

Extravagante : ce mot qui évoque songes, vagabondages, désigne dans le langage commun une absurdité qu'on peut trouver tendre, une bizarrerie, folie masquée en originalité. Mais l'*extra-vagance* raconte surtout, dans le salon d'autrui de la protagoniste de « L'imitation de la rose », d'une femme qui erre, qui se promène comme perdue, qui vagabonde à travers l'espace, en exil ou en promenade infinie et sans destination : son vagabondage se fait *extra* – dehors, quelque part, ailleurs, plus loin, très loin...

La protagoniste du récit « L'imitation de la rose » a un nom, et son nom est Laura. Elle est une femme aux « yeux marrons, les cheveux marrons » (LF 50), si inévitablement marrons que pour elle « avoir des cheveux noirs ou blonds était une audace que, dans sa volonté de trouver la juste mesure, elle n'avait jamais ambitionné » (LF 62). Femme assise sur un canapé, femme revenue, femme secrète à l'allure timidement animale, Laura est une femme « pas intelligente ni sexy mais qui avait quand même ses sentiments secrets » (LF 67). Avoir des sentiments secrets semble être son talent caché, son mystère tacite. Sa façon de vivre ? Laura possède une vague allure animale : mais avec elle il ne s'agit pas de panthères, ni de des chevaux – animaux qui enchantent Clarice Lispector et qui peuplent son bestiaire. Non, pas de férocités, comme on le soupçonne à un premier coup d'œil jeté sur sa figure de femme assise. Le visage de Laura a plutôt « un charme domestique » (LF 50), charme – peut-être – d'animal domestique. Dans l'adjectif *domestique* résonne le rapport profond que Laura entretient avec l'espace de sa propre maison « d'autrui », parfaite exactement à force d'être impersonnelle, comme si rien ne pouvait lui appartenir. Laura exprime le sentiment paradoxal de se sentir perdue dans sa propre maison (sentiment qui appartient à G. H. aussi dans la chambre de la bonne) et l'émotion encore plus paradoxale d'en tirer du plaisir ou de la complaisance. Son visage domestique – *domestiqué* ? – dégage « un air modeste de femme » (LF 51), presque impersonnelle elle-même, dans une sorte de mouvement spéculaire où son visage reflète l'impersonnel du salon. Ou bien, c'est l'impersonnalité de la femme qui envahit les espaces intérieurs, espaces domestiques revêtus d'une patine d'inconnu, familiers et pourtant étrangers, pétris d'un sens d'aliénation subtile ? Laura : une femme normale, brutalement ordinaire, silencieusement médiocre. Un secret émane néanmoins de son visage.

Deux animaux sont rapprochés de la protagoniste du récit au cours de la narration : il s'agit d'un chat et d'une poule. Dans la référence à ces deux bêtes, des indices perturbants semblent se cacher, en diffusant par faibles intermittences la présence vibrante du secret. On apprend que Laura est *revenue*, revenue de son extravagance : elle-même donc, *enfin* : « revenant à l'insignifiance avec gratitude. Comme un chat qui a passé la nuit dehors et qui,

comme si de rien n'était, trouve, sans un mot, une soucoupe de lait qui l'attend » (LF 50). Assise sur le canapé, elle vit comme si de rien n'était. Dans les premières traces de la vie intime de la protagoniste, Olga de Sá souligne comme « l'auteure de l'histoire enregistre l'épaisseur tragique de la vie quotidienne inerme », et observe aussi que « l'introspection est la sienne, pas celle des personnages »[340]. Les pensées de Laura vaguent et son discours intérieur, qui dans le texte prend la forme d'un « silent monologue »[341], a le ton d'une rêverie suspendue. Mais il y a un certain point de son discours intérieur qui se présente comme un point de passion très fort. Il s'agit d'un passage qui d'emblée, à une première lecture, peut paraître marginal. Au fil des rêveries de Laura une langue violente, jusque là submergée, explose au sein du texte, en le secouant, en brisant les barrières d'une mystérieuse interdiction. Quelque chose se dit, obliquement. C'est là que la deuxième image animale, celle d'une poule[342], se présente. Au cours d'une rêverie se référant à une sortie avec son mari, prévue pour le soir même et qui serait sa première sortie après le *retour*, Laura note :

> Et de retour à la paix nocturne de la Tijuca – non plus cette lumière aveugle des infirmières bien coiffées et toutes contentes de partir en congé après l'avoir lancée comme une poule sans défense dans l'abîme de l'insuline –, de retour à la paix nocturne de la Tijuca, de retour à sa vraie vie, eh bien elle sortira au bras d'Armando, en marchant lentement jusqu'à l'arrêt du bus [...]. (LF 60)

L'ensemble de ces mots répétés, de ces images comprimées en une seule phrase déconnectée du reste du texte, est presque insupportable. L'image violente d'une femme médicalisée se configure au sein du récit en tant que véritable « centre de perturbation »[343], établi par l'écrivaine à travers le recours à une déformation grotesque[344], obtenue aussi par le biais de figures structurées selon des associations paradoxales. Par l'émergence dans l'écriture de ces mots et images l'écrivaine, « par le biais de *suspense*, *secrets* ou *découvertes*

---

[340] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 48. Ma traduction.

[341] Earl E. Fitz, *Clarice Lispector,* op. cit., p. 68.

[342] Chez Lispector, l'image de la poule recourt. Raimunda Bedasee affirme que, chez Lispector, « la poule est en vérité la femme anonyme ». Raimunda Bedasee, *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector,* op. cit., p. 35. Ma traduction. La figure de la poule est lue comme « ancienne métaphore de la condition féminine » aussi dans : Márgara Russotto, « La Narradora: Imágenes de la Transgresión en Clarice Lispector », pp. 85-93, dans : *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n° 9, op. cit., p. 88. Ma traduction. Voir aussi : Ligia Chiappini, « Mulheres, galinhas, mendigos. Clarice Lispector: contos em confronto », pp. 435-441, dans : *Vozes femininas: gêneros, mediaçòes e práticas da escrita*, édité par Flora Süssekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo, 7letras, Rio de Janeiro, 2003.

[343] Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 54. Ma traduction.

[344] Au sujet de la dimension du grotesque dans l'écriture lispectorienne : Joel Rosa de Almeida, *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*, Nankin Editorial – EDUSP, São Paulo, 2004.

progressives, de même qu'à travers certaines révélations, garde le lecteur en permanence attentif »[345].

Le « centre de perturbation » représenté par la violence d'un souvenir qui émerge brutalement au sein du discours inquiète et confond. Cet effet perturbant entraîne Laura aussi, qui renferme cette trace mnésique dans une pensée qui se dérobe. Par le retour redoublé-répété, dans l'écriture, à *la paix nocturne de la Tijuca*, par le retour de Laura *à sa vraie vie*, la protagoniste semble parvenir pour l'instant à suffoquer l'émergence de son propre secret. Elle le laisse au fond de l'oubli – ou bien, faudrait-il plutôt dire : au fond du *refoulement* ?

En suffoquant l'image de violence qui perce ses pensées, Laura est aux prises avec une expérience de refoulement. Laura, revenue d'un *ailleurs* qu'elle semble obstinément refuser, apparaît en fait comme une femme aux prises avec un complexe processus de refoulement. Mais comment comprendre et définir exactement le mot « refoulement », de même que le sens le plus profond de l'acte qu'il désigne ?

Le mot refoulement, qui appartient au vocabulaire freudien dès les *Études sur l'hystérie* (1892-1895) est la traduction du terme allemand *die Verdrängung.* Freud affirme qu'il est possible de concevoir la théorie du refoulement, réputée par le père de la psychanalyse le véritable concept fondateur de la théorie psychanalytique toute entière, comme « le pilier sur lequel repose l'édifice de la psychanalyse ; elle est la partie la plus essentielle »[346]. À partir d'une telle affirmation, qui place le concept du refoulement au cœur de la théorie psychanalytique, il est donc possible de tracer avec Freud une première définition :

> Dans tous les cas observés, on constate qu'un souhait violent a été ressenti, qui s'est trouvé en complète opposition avec les autres souhaits de l'individu, inconciliable avec les aspirations éthiques et esthétiques de sa personne. Un bref conflit s'est ensuivi ; à l'issue de ce combat intérieur, la représentation inconciliable du souhait est devenue l'objet du refoulement, elle a été chassée hors de la conscience et oubliée. Puisque la représentation en question est inconciliable avec le moi du malade, le refoulement se produit sous forme de morales ou autres de la part de l'individu. L'acceptation du souhait inconciliable ou la prolongation du conflit auraient provoqué un déplaisir intense ; le refoulement épargne ce déplaisir, il apparaît ainsi comme un moyen de protéger la personne psychique.[347]

---

[345] Assis Brasil, *Clarice Lispector. Ensaio,* op. cit., p. 67. Ma traduction.

[346] Sigmund Freud, « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » (1909), pp. 101-203, dans : *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* (1914), traduit par Yves Le Lay, Samuel Jankélévitch et révisé par Gisèle Harrus-Révidi, Payot, Paris, 2010, p. 115.

[347] *Ibid.,* p. 50.

Refoulé serait l'écart indisponible de réalité psychique qui surgit du conflit ayant lieu entre pulsion et résistance, écart qui – pathologiquement – se produit et grandit dans le cas où la pulsion, paralysée par une intervention du Je en rôle de censeur, est bloquée alors que le mouvement d'investissement énergétique qui lui correspond est cependant gardé actif. Le refoulé correspondrait donc à un investissement énergétique qui reste comme suspendu, qui est chassé du domaine de la conscience mais dont la puissance reste intacte quoique déplacée dans l'espace de l'inconscient. Pour Freud le refoulement est comparable à un essai de fuite dont l'essence « *ne consiste qu'à ceci : mettre à l'écart et tenir à distance du conscient* »[348] : une telle activité « exige une dépense persistante de force »[349].

Le refoulement freudien surgit de l'intimité et de la contiguïté topographique qui existe entre le système *Ics* et le système *Cs,* indiquant respectivement le domaine de l'inconscient et celui du pré-conscient et du conscient, qui sont posés dans un état de proximité, de contact ininterrompu, et qui touchent l'un à l'autre dans une intimité jouée sur la fluidité de la limite qui les sépare. L'ambivalence de même que la force de leur relation émerge avec clarté justement dans le cas du refoulement, qui permet de comprendre jusqu'à quel point « on voit les deux systèmes *Cs* et *Ics* lutter constamment pour s'assurer le primat dans le domaine de l'affectivité »[350]. Sur la limite, bord mobile qui à la fois sépare et établit un contact entre les deux dimensions psychiques humaines, se joue la possibilité du refoulement qui est en fait « essentiellement un processus qui opère sur des représentations à la limite des systèmes *Ics* et *Pcs (Cs)* »[351]. Malgré le rôle absolument central attribué par Freud aux mécanismes de répression, il semble que « right at the centre of Freud's central idea is a gap: Freud does not say exactly how repression takes place. It is as if freudian theory, which promises to reveal what is hidden, itself had hidden secrets »[352].

Le secret appartient intimement au refoulement, d'une façon transversale, il en dérive, il habite même sa théorisation, du moment que la vérité définitive sur l'essence du

---

[348] Sigmund Freud, *Métapsychologie* (1915), traduit, revu et corrigé par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2010, p. 47.

[349] Sigmund Freud, *Métapsychologie*, op. cit., pp. 52-53. Freud affirme en outre que si cette force venait à cesser, « le succès de celui-ci serait mis en question, un nouvel acte de refoulement deviendrait alors nécessaire. Nous pouvions nous représenter les choses ainsi : le refoulé exerce, en direction du conscient, une pression continue, qui doit être équilibrée par une contre-pression incessante ». *Ibidem.*

[350] *Ibid.*, p. 85.

[351] *Ibid*., p. 86.

[352] Michael Billig, *Freudian repression. Conversation Creating the Unconscious*, Cambridge University Press, 1999, p. 1.

refoulement semble être, dans un jeu de miroirs, à son tour comme refoulée, dérobée : présence muette jamais dissipée qui est cependant gardée soigneusement *dedans*, qui habite le sujet obliquement et dégage pourtant l'impulsion irréfrénable de sortir de l'ombre. Le refoulé pourrait être donc compris en tant que secret inconscient qui aspire au conscient, trace suspendue, suffoquée, mise en abîme, et abandonnée dans l'espace inarticulé qui sous-tend à la vie consciente. Mais encore un aspect reste en effet obscur : pourquoi refouler ?

À l'origine du refoulement, il faut tout simplement chercher *le déplaisir*, la peine – force qui pousse avec obstination la représentation d'idéation dans l'ombre de l'inconscient, « a shadowed hinterland of secret desire »[353]. Le désir de parvenir à suspendre une force pulsionnelle surgit au moment où le plaisir qui dérive de la satisfaction d'une pulsion se transforme en déplaisir, ou mieux, en plaisir d'un coté et déplaisir de l'autre. On *inter-dit* une puissance pulsionnelle, on empêche son arrivée dans l'espace du conscient (et de la parole), si le déplaisir qui en dégage dépasse le plaisir que le sujet peut en tirer. Cette interdiction semble avancer progressivement à travers le développement d'une pratique réitérée de *censure*, qui empêche toute mobilité de la pulsion refoulée, en visant à la garder plutôt figée dans l'espace inconscient. Mais, comme Freud l'affirme, refouler ne correspond pas à tuer. Un homme mort a cessé son existence ; un homme emprisonné ne cesse pas d'essayer de sortir de sa cage pour reconquérir sa liberté. De façon analogue, une pulsion refoulée n'a pas éteint sa propre poussée libidinale, qui a été juste déplacée, déroutée, *inter-dite* – c'est-à-dire non complètement dite, dite obliquement, ou bien exposée comme par erreur, inconsciemment. Glissée, tout comme la phrase de Laura, entre des pensées tacites, ce qui trahit une double voix, une double vie : celle du refoulement d'un côté, qui nie, réprime, comprime, et celle de la puissance pulsionnelle emprisonnée, qui brise, mue, bouge et qui sans cesse essaie d'habiter l'espace du conscient, d'habiter la parole en sortant finalement de l'ombre.

Le matériel refoulé, quoiqu'assigné à résidence forcée dans l'inconscient, ne cesse en fait pas d'exister dans le sujet : le rêve et le symptôme en gardent trace, ainsi que la parole, quand elle en est secouée par *lapsus linguae*[354], oublis, trous ou, tout comme il se passe dans la phrase de Laura, par la manifestation violente et soudaine d'une force emprisonnée. La

---

[353] *Ibid.,* p. 17.

[354] « Ces petits faits, les *actes manqués,* [...] ne sont pas si dépourvus de signification qu'on est disposé à l'admettre en vertu d'une sorte d'accord tacite. Ils ont un sens et sont, la plupart du temps, faciles à interpréter. On découvre alors qu'ils expriment, eux aussi, des pulsions et des intentions que l'on veut cacher à sa propre conscience et qu'ils ont leur source dans ces souhaits et des complexes refoulés, semblables à ceux des symptômes et des rêves. Considérons-les donc comme des symptômes ; leur examen attentif peut conduire à mieux connaître notre vie intérieure. C'est pare us que l'homme trahit le plus souvent ses secrets les plus intimes ». Sigmund Freud, « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique », op. cit., pp. 70-71.

phrase oblique de la protagoniste du récit lispectorien restitue un résidu mnésique absolument vivant, « un rudiment qui n'a pas pu parvenir à se développer »[355], et dont la puissance inarticulée et passée sous silence ouvre dans le texte une fracture vertigineuse, qui porte l'attention sur un vécu profondément troublant, qui presse pour sortir.

À la lumière de ces premières réflexions autour de la figure du refoulement, il est possible d'approcher l'histoire de Laura comme histoire d'un refoulement en train d'échouer ; histoire d'une *inter-diction*, d'un essai à la fois obstiné et misérable de refouler un fragment de passé qui ne cesse pourtant de hanter la femme, en pénétrant obliquement dans son salon, dans sa vie, dans sa propre langue égarée, inconsciemment débordante d'une rage comprimée. Le flux des pensées de Laura, dans l'instant où le ton de ses mots change soudainement, en rend compte : la violence du passé refoulé contourne la censure de la conscience et fait irruption dans la langue, pour être tout de suite à nouveau étouffée là où elle devrait appartenir – ou mieux, là où le sujet a l'impression de pouvoir mieux la dominer, dans l'illusion de pouvoir s'en débarrasser : *dans l'ombre*. Ombre qui est silence aussi, mutisme de la langue et immobilité du corps, paralysé, épuisé par la dépense énergétique constante que la lutte contre le retour du refoulé lui impose sans cesse. Mais qu'est-ce qu'est si brutalement mis sous silence dans le refoulement ?

D'après Freud il s'agit des complexes infantiles non élaborés. Dans une lecture qui veuille assumer le corps féminin comme point d'observation privilégié, on pourrait voir dans le refoulement de Laura une parole féminine qui, mise à l'écart, ne cesse pourtant de lutter pour parvenir à *se dire*. Elle se dirait *autrement*, en dehors des « termes clairs » d'une compréhension qui est – à la Lispector – toujours limitation/confinement. Derrière la pensée et au fond du corps, peut-être. Avec Cixous on penserait à la protagoniste de « L'imitation de la rose » aussi en ces termes :

> Mystérieuse à elle-même, ce dont elle s'est longtemps inquiétée, culpabilisée de « ne pas se comprendre » ni se connaître, parce qu'on valorisait autour d'elle la « connaissance » – comme ordonnée, comme maîtrise, un « contrôle » (de connaissances !) établi sur le refoulement, et sur la « prise », l'arrêt, l'assignation, la localisation.[356]

À propos du récit en question Lúcia Helena observe que :

---

[355] Sigmund Freud, *Métapsyochologie*, op. cit., p. 84.

[356] Hélène Cixous, « Sorties », pp. 69-197, dans : *Le rire de la méduse et autres ironie* (1976), Éditions Galilée, Paris, 2010, p. 126.

> Il sera à travers le questionnement des représentations de genre que Lispector, bien qu'elle ne s'identifie pas comme féministe, va rendre dense son réalisme particulier, dans lequel Laura est aussi un conducteur de signification au moyen duquel Lispector discute la " dramaturgie " d'un sujet inscrit sur les réseaux de l'histoire du patriarcat. L'antithèse dessinée par la tension des diverses images du corps de Laura dans ce conte jette de la lumière sur cette question.[357]

Bien que Clarice Lispector, comme Lúcia Helena justement le souligne, n'ait jamais élaboré ni revendiqué une position liée au féminisme, la licité d'une telle perspective de lecture semble être étayée par la richesse de lieux textuels lispectoriens à même d'offrir une mise en scène du langage au féminin aux prises avec une douloureuse (re)naissance. Il faut toutefois à souligner comme chez Lispector :

> As the embodiments of the theme of female sexuality, these narratives subvert the patriarchal, homocentric, male-deity supremacy, authoritarian figures rampant in society. But the challenge that is set forth also aims to underscore general human suffering as well, not solely female.[358]

La tension qui anime la parole lispectorienne touche en fait au noyau des questionnements concernant l'humain, le monde, le non-humain. Ce qu'on retient, et qui fait fonction de fil rouge, est le pouvoir de rupture condensé dans la parole : comme Olga de Sá l'observe en relation à *Liens de famille*, « le projet existentiel de ces personnages est toujours un projet linguistique. L'aller-être existentiel se révèle et se construit au moyen des mots »[359].

S'il est vrai que le corps de Laura traduit une histoire refoulée, il est de même vrai que sa langue porte sur soi le poids énorme de ce que Luce Irigaray appellerait « l'hypothèque du mystère »[360]. Dans l'impossibilité de tracer son propre parcours de dévoilement, la parole féminine de Laura tourne autour de soi-même, telle une nouvelle Cassiopée, reine mythique d'Ethiopie condamnée à tourner éternellement selon une rotation continue, à un mouvement qui met en émoi, étourdit et répète sans créer. Le féminin de Laura, réfugié et errant, la connote comme « châtrée, notamment et surtout de paroles »[361] et occupe l'espace du refoulé, l'espace soustrait de *l'autre voix et de l'autre vie* que le système gérant la « vraie vie » (qui se

---

[357] Lúcia Helena, *Nem musa nem médusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, EDUFF, Rio de Janeiro, 1997, p. 56.

[358] Nelson H. Vieira, « The stations of the body, Clarice Lispector's abertura and renewal », pp. 71-84, dans : *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, op. cit., p. 79.

[359] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 48. Ma traduction.

[360] Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre Femme* (1974), Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 180.

[361] *Ibid.,* p. 176.

compose, comme on le verra, du mari, du médecin – en général, *des autres*...) a écarté ou réduit au silence.

En une ligne, dans l'émergence inattendue de la force du refoulé qui *se laisse dire*, il en va soudainement de toute la vie de Laura : il en va d'elle. Comme Luce Irigaray l'affirme, en fait : « Encore faut-il qu'elle veuille de toutes ces étoffes émerger, qu'elle consente à laisser exp(l)oser sa nudité, et son dénuement, dans le langage. Envers, et contre tous – les mots aussi »[362]. L'impersonnalité domestique qui habite son visage, sa lenteur obstinée (« Laura, un peu lente et en quelque sorte prenant soin de rester toujours lente » (LF 52), « Elle but les premières gorgées avec une lenteur angoissée » (LF 52), trahissent le mystère d'un être vivant qui, à la docilité du petit chat ou de la pauvre poule sans défense, oppose une inattendue et surprenante *ardeur* :

> Est-ce que par hasard quelqu'un verrait, dans cette petite pointe de surprise qu'il y avait au fond de ses yeux, quelqu'un verrait dans cet infime point offensé le manque des enfants qu'elle n'avait jamais eus ? (LF 51)

Laura est une femme qui ressent une nostalgie pour quelque chose qu'elle n'a jamais eu, elle est une femme qui « était obligée de faire gaffe pour ne pas embêter les autres avec des détails [...] elle comprenait très bien que ses parlotes pouvaient lasser une personne » (LF 61). Mais Laura, avec son modeste air de femme, cache en soi aussi le tumulte suffoqué d'un « point offensé » qui pulse secrètement, une ardeur de rage qu'on n'attend pas d'elle et qui est littéralement « chaleur vive, fougue, impétuosité, énergie pleine de vivacité »[363], figure qui renvoie à la famille étymologique du verbe *brûler.* Le texte révèle qu'une telle insoupçonnable ardeur s'était déjà manifestée dans le passé de Laura quand, jeune fille, on lui avait donné à lire l'*Imitation de Jésus-Christ* [364] :

> Elle l'avait lue avec une ardeur ignorante, sans rien y comprendre, que Dieu lui pardonne, elle avait senti que celui qui imiterait le Christ serait perdu – perdu dans la lumière, certes, mais dangereusement perdu. Le Christ était la pire tentation. (LF 52)

---

[362] *Ibid.,* p. 177.

[363] *Le Petit Robert.*

[364] *L'imitation de Christ* a été pendant des siècles un point de référence précis pour la spiritualité chrétienne, au point qu'on peut le considérer le livre le plus lu après l'évangile, médité dans les monastères, lu pendant la vie religieuse et sacerdotale, tenu comme manuel de formation chrétienne robuste pour beaucoup de générations de chrétiens dans le monde. *L'imitation de Christ*, dont l'auteur reste encore inconnu, bien qu'il puisse être colloqué dans l'ambiance monastique du XIII-XIV siècle, représente un simple et concret traité de vie ascétique. La tension spirituelle que l'anime en fait un texte fondamental pour tracer une voie pour la recherche de Dieu, pour l'abandon de l' " homme vieux " et pour donner vie à l' " homme nouveau ", dans le but d'y enraciner intérieurement une profonde spiritualité.

Le passage révèle une intuition et un pressentiment aigus, la trace d'un destin que Laura repousse au fond de soi-même, aussi diligemment qu'inutilement. Dans l'enfance, Laura – « *sans rien y comprendre* », parce qu'il ne s'agit pas de comprendre – eût un pressentiment au sujet de l'*égarement lumineux* qui dériverait de l'imitation de Christ. Aussitôt dans le récit cette pensée est écartée par une autre : « Elle mettrait sa robe marron avec un col de vraie dentelle » (LF 52). Le récit lispectorien parvient à traduire en écriture, dans le flux des pensés de Laura, un mécanisme crucial de la pratique du refoulement : dans sa forme plus simple, en fait, le refoulement « might be considered as a form of changing the subject »[365]. Comme on a précisé, d'après Freud le mécanisme du refoulement n'anéantit pas la pulsion gardée inconsciente, et il est en force de cela que :

> L'affect disparu revient, transformé en angoisse sociale, en angoisse morale, en reproche sans merci, la représentation écartée est remplacée par un *substitut de déplacement,* souvent par déplacement sur l'infime, sur l'indiffèrent.[366]

Mettre une robe marron, grâce à la banalité apparemment rassurante du quotidien, peut servir pour substituer le pôle perturbant. On peut changer de discours, substituer, remplacer : il reste pourtant que la trace refoulée dégage une résistance indiciblement difficile à dissiper. Laura se refuge dans le marron de sa robe – « elle mettrait sa robe marron avec un col de vraie dentelle » (LF 52) :

> Dans la maison, dans le quartier, dans la robe qu'elle mettra pour dîner avec Armando, encore une fois, pas de couleur, rien qui crie, seulement des murmures et des couches qui se chevauchent, d'un même, identique marron. Un couvercle, ce marron, poussière dense qui couvre l'absence de lumière, espace sans hâte et sans sommeil où Laura est parvenue et où, inévitablement, sera de retour à la fin.[367]

Domestiquée, sa parole revient sur le quotidien, y cherche un abri. Obéissante, elle boit diligemment le lait que le médecin, après son mystérieux *retour,* lui a suggéré d'assumer régulièrement, pour éviter de rester l'estomac vide, ce qui « provoque de l'angoisse » (LF 53). Mais la parole de Laura a déjà révélé obliquement son étrange intimité avec l'angoisse. En réfléchissant sur l'angoisse dans *La découverte du monde*, Clarice Lispector écrit :

---

[365] Michael Billig, *Freudian repression. Conversation Creating the Unconscious,* op. cit., p. 54.

[366] Sigmund Freud, *Métapsychologie,* op. cit., p. 62.

[367] Marina Colasanti, « Conto : A imitação da rosa, Do livro : Laços de família », pp. 211-233, dans : *Clarice na cabeceira,* édité par Teresa Montero, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2009, p. 211. Ma traduction.

> L'angoisse peut être ne pas avoir d'espoir dans l'espoir. Ou bien se conformer sans se résigner. Ou bien même ne pas se confesser à soi-même. Ou bien ne pas être ce que réellement on est, et jamais on est. L'angoisse peut être la déréliction de l'être vivant. Peut être aussi ne pas avoir le courage d'avoir de l'angoisse – et la fuite est une autre angoisse. Mais l'angoisse fait partie : ce qui est vivant, du fait qu'il est vivant, se contacte. (DM 566-567)

Et encore :

> J'ai parlé de l'angoisse. Qu'est-ce que l'angoisse ? À vrai dire ma tendance à questionner et à chercher un sens est déjà en soi une angoisse. Celle-ci commence avec la vie. On coupe le cordon ombilical : douleur et séparation. Et enfin je pleure de vivre. (DM 512)

L'angoisse est étroitement liée au refoulement. L'angoisse représente en fait au sein de la doctrine psychanalytique une conséquence du refoulement, une trace nette, écart ou résidu de la présence occultée d'une pulsion qui ne se laisse confiner dans l'inconscient, qui trouble, qui exerce une pression, dont la force se manifeste justement sous la forme d'un sentir angoissé. Pour être complet, le travail du refoulement demande une énergie incommensurable, du moment que « if we have secret from ourselves, then not only must we forget the secrets, but we must also forget that we have forgotten them »[368]. Laura essaie d'*oublier avoir oublié un secret*, une vie passée, vie interdite. Immergée dans son propre essai de refoulement elle boit maintenant le verre de lait que le médecin lui a prescrit sans discuter, « avec le zèle d'une néophyte » (LF 53) : assise, avec son verre dans les mains Laura est tout à fait pareille au petit chat qui, comme si de rien n'était, trouve, sans un mot, une soucoupe de lait qui l'attend. Et la boit. Le texte révèle pourtant, subtilement, qu'elle boit le lait, « avec une légère ardeur » (LF 53), résidu insupçonnable d'un frémissement secret : détail crucial. En donnant à Laura le conseil de boire tous les jours un verre de lait, on apprend que le médecin avait posé sa main contre le dos de la protagoniste, en lui donnant une petite tape « qui l'avait flattée et fait rougir de plaisir » (LF 53). Ardente, envahie par l'inavouable plaisir d'un si petit contact, Laura renouvelle le tremblement ressenti par la douce pression de la main du médecin dans son dos chaque fois qu'elle porte le verre à ses lèvres, dans un rituel intérieur et minutieux auquel elle obéit, muette et secrètement sensuelle. Elle boit diligemment le lait, « qui avait fini par acquérir un pouvoir secret » (LF 53), comme si « seuls les initiés comprendraient cette nuance de vice et de raffinement de la vie » (LF 55).

---

[368] Michael Billig, *Freudian repression. Conversation Creating the Unconscious,* op. cit., p. 13.

Au fil des vagabondages mentaux du *stream of consciousness* de Laura, aux prises avec son nouveau statut de femme *revenue*, on croise, comme dans une construction en forme de spirale, des figures qui reviennent rythmiquement et qui permettent de tracer les éléments de la vie de Laura qui préparent implicitement au ravissement. Laura est guidée dans ses réflexions par la crainte presque obsessionnelle du « vague mépris » (LF 50)[369] que les autres, et surtout sa copine Carlota, pourraient ressentir à son égard, et qu'elle-même, à son tour ressent par moments à l'égard d'Armando[370], son mari, pour lequel « elle éprouvait une pitié poignante » (LF 56), et qui « avec une haleine malheureuse et un sourire figé, s'efforçant héroïquement de comprendre » (LF 56). Armando apparaît comme un homme aux prises avec un secret qu'il n'arrivera jamais à atteindre.

En suivant une structure narrative du genre ébauché, qui semble avancer par glissements et indices secrets, un jeu subtil prend forme s'articulant en une alternance spiralique de refoulements et explosions de parole qui approchent par intermittences le lecteur du mystère submergé qui envahit le passé de Laura, en dévoilant ainsi en échappées des éclairs de vérité sur son *retour*. Ces dévoilements sont toutefois ponctuellement re-engloutis par une langue qui dégage, non sans une certaine ostentation, un calme résolu, rationnel, de même qu'un sens de gratitude, comme quand Laura affirme que « c'était bon d'être de retour, vraiment de retour » (LF 54) – gratitude qui, par l'interférence insidieuse de ce « *vraiment* » résulte tout de suite suspecte, comme si l'attachement nostalgique de Laura à son *extravagance* était bien plus profond de ce qu'elle même, la première, aimerait l'admettre.

La structure même de l'acte de refouler impose en effet d'après Freud la troublante nécessité d'un « *contre-investissement* », que Laura semble pour l'instant repérer dans l'idée de sa propre « vraie vie », celle qui se déroule après le *retour* et dans les protections que l'impersonnalité semble pouvoir lui garantir. L'attachement à l'idée, supposée rassurante, d'une vie de femme *revenue*, que la protagoniste manifeste cycliquement, rythmiquement, assume un ton vaguement inquiétant qui réfléchit la dynamique décrite par Freud dans la *Métapsychologie,* où il explique que :

> L'investissement, dans sa fuite, s'est dirigé sur une représentation substitutive qui, d'une part, était dans un rapport associatif avec la représentation écartée et, d'autre

[369] « Comment expliquer que la difficulté de trouver de la bonne viande était un sujet de conversation intéressant, mais si Carlota l'apprenait, elle la mépriserait » (LF 59).

[370] « Elle en éprouvait une pitié poignante » (LF 56).

> part, étant éloignée d'elle, était soustraite au refoulement (*substitution par déplacement)* [...]. La représentation substitutive joue dès lors, pour le système *Cs (Pcs),* le rôle d'un contre-investissement dans la mesure où elle le garantit contre l'émergence dans le *Cs* de la représentation refoulée ; d'autre part, elle est – ou se comporte comme si elle était – le point de départ de la libération d'un affect d'angoisse, qui ne dévient qu'à ce moment tout à fait impossible à inhiber.[371]

Par le biais du contre-investissement, « le système *Pcs* se protège contre la poussée de la représentation inconsciente »[372] : l'énorme dépense énergétique qui caractérise le refoulement est imputable en grande partie aussi à l'action exercée par le contre-investissement, qui essaie de relancer la puissance pulsionnelle refoulée à travers une substitution qui se réalise par déplacement. La vie après le retour représente à ce point du parcours de Laura le contre-investissement qui semble être à même de se configurer en tant que garantie, protection, défense optimale contre les embûches du passé mystérieux qui lutte pour briser le refoulement et remonter à la surface de sa vie. Une question hante le récit, un secret, et devient ligne après ligne de plus en plus difficile à ignorer, à refouler : elle est revenue. Mais revenue d'où ? Et surtout : revenue, pourquoi ? « Et elle-même, il y avait combien de temps ? » (LF 50).

Le secret, centre perturbant, jaillit goutte à goutte du tissu de la narration, qui en résulte ainsi épaissie, stratifiée par des couches du même marron, et qui distille pourtant d'une façon presque blessante le mouvement oblique par lequel un vécu refoulé émerge à la surface de la parole féminine, qui essaye aveuglement le replonger dans l'inconscient. Pétrie d'une tension souterraine qui gagne peu à peu la surface de la parole, l'écriture se condense elle-même en *moments of being*, qui impriment au texte mouvement de détournement et plongées introspectives. L'ambivalence de la lutte du secret qui presse sans cesse sur les bords de la page pour y pénétrer, est exprimée par l'alternance de deux différentes perspectives du sentir et de la parole, qui se chassent mutuellement, l'une refusant l'autre : celle du passé et celle su présent, celle du conscient et celle de l'inconscient. Si d'un côté Laura affirme que maintenant elle était « de nouveau " bien " » (LF 49) – *bien* qui est entre des guillemets qui en mettent en abîme la véridicité –, de l'autre côté la protagoniste décrit son propre retour comme un retour « à l'insignifiance » (LF 50), état que Laura paraît pourtant accueillir « avec gratitude » (LF 50), dans une exposition réitérée d'ambivalences, oscillations, déchirures. Laura plonge dans le paradoxe de son existence, sans le comprendre. *Sans jamais savoir pourquoi*.

---

[371] Sigmund Freud, *Metapsychologie*, op. cit., pp. 89-90.

[372] *Ibid*., p. 88.

Dans l'essai fatigant d'adhérer avec diligence aux prescriptions qui peuvent lui permettre un retour définitif à la « vraie vie », Laura remonte néanmoins avec ses pensées à son expérience d'*extravagance,* en affirmant avec un soulagement apparent que c'était donc finalement terminée :

> *Finie* cette absence vigilante de fatigue, *fini* ce point vide et éveillé et horriblement merveilleux en elle-même. *Finie* cette terrible indépendance. *Finie* la facilité monstrueuse et simple de ne pas dormir – ni de jour ni de nuit – tout cela dans la discrétion qui avait fait d'elle soudain une femme surhumaine aux yeux d'un mari fatigué et perplexe. (LF 55) *[nous soulignons]*

La description du secret de Laura se développe à travers une structure d'oppositions antinomiques qui joue avec des forces contraires mises en intime relation. Horreur et merveille semblent s'entrelacer dans les mots de Laura. L'état qu'elle décrit possède les caractères perturbants et séduisants d'un ravissement continuel, prolongé, tendu entre forces contraires, dont l'ambivalence se reflète au niveau de la langue. Dans l'*extravagance* la facilité dévient monstrueuse, la liberté si vertigineuse qu'elle dévient écœurante. Ne jamais dormir, par exemple, véritable cauchemar insomniaque, devient facile : « simple » est l'adjectif utilisé pour le décrire. Même cet adjectif *domestique* assume dans le discours de Laura un ton à la fois monstrueux et limpide. Elle pense à sa vie avant le retour et sa parole est la proie d'une étrange possession. Sa description de l'*extravagance* est ambivalente : Laura en est à la fois, en première, troublée et enchantée. La puissance retenue du secret se laisse sentir de plus en plus, s'intensifie au fil des mots. Laura a été une femme *surhumaine*, alors que maintenant, comme on l'a vu, elle est presque *impersonnelle*. L'*extravagance* et le *retour* scellent deux façons d'exister dichotomiques quoique paradoxalement proches, qui se configurent pourtant comme deux différentes façons de *non-vivre* : les deux extrêmes se touchent en arrivant même, pour un instant, à se superposer, en intensifiant une tension entre les pôles représentés par la vie surhumaine et la vie impersonnelle, qui apparaissent comme deux faces d'une même ineffable inquiétude.

La voix de la protagoniste trahit néanmoins une nette nostalgie pour sa vie mystérieuse, la vie qui précédait le retour : nostalgie de sa vie surhumaine qui la trouble tacitement, appel du passé refoulé qui ne cesse d'émerger au fil de ses mots, de hanter sa voix – parce qu'elle : « inopinément, tel un bateau tranquille qui pavoise sur les eaux, était devenue surhumaine. Maintenant fini tout cela. À jamais. Oh, ça avait été tout juste une faiblesse » (LF 56). L'impact de la vieille vie est comme minimisé, dans un ultérieur essai de refoulement,

lorsque Laura la tache d'avoir été « tout juste une faiblesse » : dans la même phrase toutefois, cette même vie passée devient dans les mots de Laura « la pire tentation ». Et quant aux autres ?

> Les gens heureusement l'aidaient à lui faire sentir que maintenant elle était « bien ». Sans la regarder, ils l'aidaient activement à oublier, feignant eux-mêmes l'oubli comme s'ils avaient lu la même notice du même flacon de médicament. Ou bien avaient-ils réellement oublié, qui sait. (LF 50)

Elle a besoin des autres pour être sûre de *se sentir " bien "*. Elle doit oublier. Et après, elle devra oublier avoir oublié. Dans son air modeste, dans sa façon de rester assise sur le canapé avec un verre de lait dans la main, une éblouissante trace de ravissement émerge, insoupçonnable, dès les coins oubliés de la vieille vie de Laura : sa nostalgie poignante de la lumière surhumaine qui l'avait touchée de si près dans l'espace-temps de l'*extravagance*, temps de beauté féroce et de féroce lumière. Temps pur, vertigineux. Lieu perdu dont l'appel est pour Laura une séduction constante. Grumeau de vie qui encore la ravit.

Un événement perturbe les rêveries de la protagoniste. Un fragment de réel l'emmène ailleurs : un élément s'offre à la vue de Laura, et parvient à remettre en jeu les spirales d'énergie qui, dans leur tension extrême, la forcent à une immobilité tendue, presque intolérable, en l'obligeant à rester assise sur son canapé comme dans le salon d'autrui – *comme dans une vie d'autrui*. Un éclat de vie crue touche à l'existence impersonnelle de la protagoniste, en relançant le sens du récit, en faisant trembloter l'instant présent de Laura, en la conduisant au fond du noyau d'impersonnalité surhumaine qui, si secrètement, la hante à toujours.

Les roses.

2.2.2 *Ah ! Les roses*

> Ah ! comme elles sont belles ! s'écria son cœur soudain un peu enfantin. C'étaient des petites roses sauvages qu'elle avait achetées le matin au marché, en partie parce que le marchand avait beaucoup insisté, en partie par défi. Elle les avait disposées dans le vase le matin même, tout en buvant le verre de lait sacré des dix heures. (LF 63)

Achetées le matin au marché, les roses sont prises comme « par défi » : mais défi de quoi ? De qui ? Jeu interdit et dangereux, insoupçonnable malice de Laura, qui *pressent* l'instant qui va arriver, qui perçoit le trouble dégageant d'un bouquet de petites roses sauvages, Laura, soudainement excitée, semble saisir dans la présence des roses la promesse d'un pur moment d'être, instant qui capture, emmène ailleurs : parfum de roses qui est immanquablement, dans le monde lispectorien, « mystère fou » (AV 147). L'entrée sur la scène du récit et dans l'espace du salon de Laura du bouquet de roses sauvages scelle le début d'un entrelacs narratif qui voit l'histoire des roses se mêler à l'histoire de Laura jusqu'à un point de mystérieuse profondeur qu'il ne sera bientôt plus possible de dire où s'arrête l'histoire de la fleur et où commence celle de la femme. Il ne sera bientôt plus possible de distinguer l'instant pendant lequel la fleur, en se dérobant, prend la femme par la main et la conduit à exhaler sa propre âme vivant au nom d'un obscur pacte floral.

En suivant étape après étape le déroulement du processus de refoulement mis en œuvre par la protagoniste de « L'imitation de la rose » on entrevoit dans l'attention que Laura porte aux roses la manifestation ultérieure d'un nouveau, plus souterrain, contre-investissement. Si l'activation du mode pulsionnel « n'aura certes pas pour conséquence de supprimer directement le refoulement mais de déclencher tous les processus qui aboutissent à une pénétration de la conscience par des voies détournées »[373], on observe que les rejetons du refoulé semblent assumer à ce moment-là du parcours de Laura une forme florale : elles semblent se déplacer et se *condenser*[374] dans la présence sur scène des petite roses sauvages.

Si au cours de la première phase du récit la puissance du refoulé semblait correspondre au cadre de « vraie vie », lequel faisait fonction de garantie contre l'assaut de la représentation reniée, à ce moment-là un fragment de réalité, se matérialisant sous forme de beauté florale, effectue un déplacement ultérieur des émotions de Laura. L'élément substitutif

---

[373] Sigmund Freud, *Metapsychologie*, op. cit., 53.

[374] « Par le processus de *déplacement* une représentation peut transmettre tout son quantum d'investissement à une autre, par celui de *condensation,* s'approprier tout l'investissement de plusieurs autres ». *Ibid.*, p. 96.

représenté par les roses condense les pensées de la femme, en les détournant apparemment de la pression du refoulé toujours actif, qui parvient ainsi à transfigurer[375] sa propre hantise :

> Nous constatons qu'on ne saurait même soutenir qu'il tient tous le rejeton du refoulé originaire à l'écart du conscient. Quand ces rejetons se sont suffisamment éloignés du représentant refoulé, soit parce qu'ils se sont laissés déformer, soit parce que se sont intercalés plusieurs intermédiaires, alors, sans plus d'obstacles, ils peuvent accéder librement au conscient.[376]

La présence des roses se fraye immédiatement un accès à la conscience de la protagoniste : son effet est à ce point-là du récit de l'ordre d'un ravissement. En suivant le déroulement de la narration, on observe comme le contre-investissement glisse, en se déplaçant de la figure de la vie domestique/ordinaire, vers le mystérieux bouquet de roses sauvages, qui capturent l'attention de la femme et qui se révèlent d'une ambivalence profonde, aux multiples nuances. Là où le premier contre-investissement, se jouait sur l'opposition de vieille vie et nouvelle vie, ordinaire/extraordinaire, vrai/faux, la nouvelle vie est à embrasser, sans même trop la questionner. Les roses dégagent du premier instant un appel indéchiffrable, qui se soustrait à tout jeu de partition des couples d'opposés. En matérialisant une grammaire symbolique de l'ambivalence, qui attire et repousse à la fois, qui expose tacitement un secret sans pourtant jamais le dévoiler. Obliques, les roses entrent sur scène vaguement : dans la perception de Laura, elles y rentrent comme *par défi.* Comme pour défier une loi implicite. Laura, assise, regarde les roses en pleine béatitude. Elle en est enchantée, tout est suspendu. L'errance de ses pensées est pour un instant mise en abîme. Elle reste immobile, immergée dans une sorte de vague « curiosité soumise » (LF 64). L'attitude de soumission semble reconnaitre implicitement aux roses un pouvoir majestueux, mystérique, supérieur : le pouvoir de faire sortir, la faculté d'emmener ailleurs. Ce qui dans l'esthétique lispectorienne appartient davantage au non-humain *vivant* :

> C'étaient des roses parfaites, plusieurs sur la même tige. Á un moment donné, elles étaient montées avec une avidité légère les unes sur les autres, mais ensuite, le jeu terminé, elles s'étaient immobilisées calmement. (LF 64)

---

[375] Freud affirme qu'au sein du processus du refoulement on assiste à une soustraction d'investissement : il affirme pourtant juste quelques lignes après qu'il serait mieux parler d'une véritable *transformation* de l'investissement, là où avec le mot « investissement » Freud désigne une pression exercée par la libido. *Ibid.,* pp.. 86-89.

[376] *Ibid.*, p. 50.

Maintenant immobiles, calmes, les petites roses révèlent dans leur mouvement presque animal, dans ce que Laura appelle leur « jeu », une ardeur à peine cachée, une subtile avidité de vie, impardonnable, la pire tentation d'une rose, logique obscure de la rose qui pèche : roses vivantes, *trop vivantes*, humaines et trop humaines – ou mieux, elles aussi, *surhumaines*. Les petites roses sauvages se gardent maintenant bien tenues et domestiques sur leurs tiges immobiles qui condensent néanmoins en leur posture figée « tous les mouvements paradoxaux des passions humaines, les mariages douloureux des contraires, qui font la vie même »[377]. Les roses sauvages sont à cet instant-déjà immobiles, comme une femme immobile assise dans un salon impersonnel, comme une femme immobilisée dans le lit d'une clinique, proies de l'abîme de l'insuline, sans défense. Tout à fait pareilles à Laura, les roses, elles-mêmes, semblent savoir faire très bien semblant d'avoir oublié le passé qui les enflammait ; elle semblent renier leur propre nature de fleurs sauvages. La nature ambivalente de ces roses, avides et calmes à la fois rappelle par analogie spéculaire l'esprit le plus intime de Laura, son passé refoulé : elle aussi maintenant immobile et calme est en train d'effacer, de refuser la légère avidité de vie qui la gagnait auparavant.

Les roses. Il faut impérativement savoir les observer des très près, en vertige, en ravissement, pour pouvoir pressentir à travers leurs petites corolles les tremblotements du secret de Laura, qui s'y déplace et qui s'y projette, qui s'y niche, qui habite obliquement ces mêmes tiges, ces pétales :

> Elle les regarda, muettes dans sa main. Impersonnelles dans leur extrême beauté. Dans leur extrême tranquillité de roses. Cette ultime instance : la fleur. Cet ultime perfectionnement : la lumineuse tranquillité. (LF 73)

Ce qui trouble dans cette description est le pouvoir de résonance avec le secret de Laura, avec sa vie *avant le retour*. Ces lignes possèdent l'effet d'un écho subtil, le bruit à peine perceptible d'un secret qui sort de l'ombre en se faisant parole. Une lézarde se profile sur le mur de la chambre-écriture. Les roses sauvages apparaissent en fait « muettes », « impersonnelles » ; Laura est comme enchantée par leur « extrême tranquillité », leur « tranquillité lumineuse », ravie par une « ultime instance », une « ultime perfection ». Tout cela rappelle avec force la « perfection », une certaine « clarté répandue », l'« isolement lumineux », la « terrible indépendance », l'horrible merveille, la « surprise » et l'ardeur raréfiée vécues par Laura *avant son retour*. Les fleurs lispectoriennes, toujours porteuses de

[377] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector,* op. cit., p. 117.

secrets inquiétants, ne peuvent que troubler la rigidité avec laquelle Laura essayait de dominer le tumulte de son propre refoulement : elles gardent dans leurs corolles une obscure promesse de liberté. La profonde ressemblance de nature qui lie si étroitement le passé de Laura aux roses se configure comme une correspondance de marque mystérieuse, susceptible de révéler à la femme son propre désir caché d'extase. Il s'agit pour Laura de se laisser ravir, de se laisser ravir *encore,* même après être revenue, *surtout* après être revenue ; comme si le vrai retour ne pouvait qu'être prélude à un autre, cette fois irréversible, ravissement.

En proie à un sentir excité, Laura continue à réitérer la même exclamation comme si la beauté excessive des roses la privait de mots : « comme elles sont belles ! » (LF 64), « comme elles sont belles ! » (LF 64). Et encore, prise dans une compulsion de répétition engendrée par la difficulté de nommer la beauté troublante des roses, Laura s'aperçoit, « ébahie » (LF 64), qu'elle n'a « jamais vu des roses aussi belles, se dit-elle avec curiosité » (LF 63) pour le répéter, juste quelques lignes après, en affirmant à nouveau que « sincèrement, je n'avais jamais vu des roses aussi belles » (LF 64). Quelques pages plus loin, la protagoniste laisse à nouveau émerger dans sa propre voix, modulée cette fois-ci en première personne singulière, la même affirmation répétée : « Eh oui, sincèrement, je n'ai jamais vu de ma vie une chose si parfaite » (LF 70). Ainsi, dans ce texte la forme syntaxique du ravissement est la répétition, que Guimarães Hill appelle un « immobilisme répétitif »[378] et qui :

> Doit être renversé pour montrer la force d'existence qu'il y a en elle. Ainsi elle pénètre les choses [...] Pour comprendre le quotidien sans la connotation de " routine " elle doit démêler sa répétition, l'isoler, la fragmenter jusqu'à l'épuisement.[379]

Et encore :

> Nous pensons que ce « chant du signifiant » génère dans le texte, l'usure de la parole. [...] Le discours de Clarice vise le silence comme degré zéro de l'écriture, parce que, théoriquement, elle ne croit pas en la puissance de la parole. [...] Au niveau du discours, ce qui est pour elle le plus proche du silence est la répétition, comme la corrosion du signifiant lui-même. Ainsi, par une sorte de paradoxe, ce qui résulte généralement redondante, a lieu dans le contexte de son œuvre, pour s'ouvrir dans un sens innovateur. C'est un paradoxe de se désespérer du signe verbal et de s'y voter à la fois de façon obsessionnelle et réitérée.[380]

---

[378] Amariles Guimarães Hill, « A experiência de existir narrando », dans : *Seleta de Clarice Lispector,* op. cit., p. 143. Ma traduction.

[379] *Ibid.,* p. 141.

[380] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector,* op. cit., pp. 151-152.

Quant au recours, au sein de « L'imitation de la rose », à une langue secouée par des répétitions rythmiques, Lispector affirme, dans un texte au titre éloquent de « Explication qui n'explique pas » dans lequel l'écrivaine revient sur les contes de *Liens de famille*, que :

> L'*Imitation* m'a donné la chance d'adopter un ton monotone qui me satisfait pleinement : la répétition m'est agréable et une répétition qui appuie toujours sur le même pédale finit par creuser peu à peu, une ritournelle assommante dit quelque chose. (DM 305)

Le retour obsessionnel de la même parole ou phrase dans le soliloque de Laura (mais aussi dans ses dialogues avec les autres, qui paraissent souvent être dérangés par la monotonie répétitive de ses mots), vivifiée par l'excitation du moment d'éveil surgissant de la vue des roses trahit sans cesse une trace de désespoir souterrain. La « ritournelle assommante », monotone, est une stratégie d'écriture qui permet de parvenir à *dire quelque chose*. Dire quelque chose sans pourtant vraiment le dire, et surtout, dire quelque chose d'autre tout en ne disant-répétant que le même : celle-ci est une des formes de la langue du ravissement. La répétition représente aussi une des modalités linguistiques caractérisant la langue dépressive, élocution qui s'arrête sur soi-même, sans parvenir à déployer aucun message, en réitérant mécaniquement un rythme insensé. En évitant de prononcer l'inter-dit, on passe sous silence une vérité qui exige pourtant d'être prononcée. Julia Kristeva remarque :

> Rappelez-vous la parole du déprimé : répétitive et monotone. Dans l'impossibilité d'enchaîner, la phrase s'interrompt, s'épuise, s'arrête. Les syntagmes mêmes ne parviennent pas à se formuler. Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes. Enfin, lorsque cette musicalité frugale s'épuise à son tour, ou simplement ne réussit pas à s'installer à force de silence, la mélancolique semble suspendre avec la prolifération toute idéation, sombrant dans le blanc de l'asymbolie ou dans le trop-plein d'un chaos idéatoire inordonnable.[381]

Ma la langue du ravissement porte en soi des brèches, des sauts qui peuvent ouvrir. Sur le plan de l'écriture, l'instant de vie oblique qui traverse Laura dans son contact visuel avec les petites roses sauvages est traduit en écriture aussi par le passage de la troisième à la première personne singulière. En correspondance d'un moment d'être floral, la femme finalement dit, *se dit* – je, moi, Laura : « Elle regarda les roses l'air ravi, pensive, profonde. Eh oui, sincèrement, je n'ai jamais vu de ma vie une chose si parfaite » (LF 70). Ce passage inattendu à la première personne ne dure qu'un instant. Ébahie, Laura est dans

[381] Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie,* op. cit., p. 45.

l'ensorcellement essentiel, pour un instant sa parole se concède le degré zéro de l'auto-perception : dire *je* – son irruption fugace scelle un véritable réveil, « *a moment of awakening* », comme l'aurait appelé Virginia Woolf. Un tel glissement, qui laisse éclater au niveau de la langue l'extreme présence du réel dont le sujet fait expérience dans la perception ravissante, interpelle de même le lecteur, en le stimulant et en le capturant à son tour.

La beauté des roses, miroir floral des bouleversement les plus cachés, est prélude et avertissement d'un ravissement encore plus vertigineux qui – kaléidoscopiquement – entrelacera vie surhumaine de la femme et existence impersonnelle des roses. La portée étrangement inquiétante des roses est bientôt perçue, quoiqu'encore confusément, par Laura : les fleurs cessent d'être simple source d'une contemplation enchantée, elles interpellent Laura en se faisant maintenant porteuses muettes d'un appel envahissant et inquiétant – questionnement impérieux qui dévient de plus en plus difficile à passer sous silence :

> Mais sans savoir pourquoi, elle était un peu gênée, un peu troublée. Oh, rien de particulier, simplement qu'en l'occurrence l'extrême beauté la dérangeait. [...] La dérangeait ? C'était un risque. Oh non ! pourquoi un risque ? Ça la dérangeait, sans plus, c'était un avertissement. Oh non ! pourquoi un avertissement ? Maria portera les roses à Carlota. (LF 65)

« Oh, rien de particulier » : la pire tentation, en vérité, est celle de refouler en minimisant : l'extrême beauté n'est pas facile à minimiser. Le passage cité marque un point de rupture radicale au sein du récit. L'attitude contemplative de Laura est soudainement percée par un pressentiment, par une inexplicable urgence, qui produit dans la protagoniste un moment de gêne, une inquiétude, un véritable dérangement : une angoisse, car *l'angoisse en fait partie*. La présence dans les récits clariciens d'un *point de non retour* est à concevoir comme :

> Une procédure devenue commune dans les histoires de Clarice Lispector par rapport à ce qui concerne la structure de l'intrigue, c'est-à-dire le moment de crise qui s'installe brusquement dans le personnage, en déclenchant un événement apparemment quotidien qui a pourtant le pouvoir de provoquer une perturbation profonde qui celui/celle qui en fait l'expérience.[382]

La parution sur scène des roses a déjà inauguré un point de non retour, avec la perception de la part de Laura du danger vague qu'émane d'elles. Laura ne sait pas de quoi il

[382] Gilda Neves da Silva Bittencourt, « Contos: a vitrina de Clarice Lispector », pp. 107-113, dans : *A Ficção de Clarice nas Fronteiras do (im)possível*, edité par Rita Terezinha Schmidt, Editora Sagra Luzzato, Porto Alegre, 2003, p. 110. Ma traduction.

s'agit. Mais elle pressent, elle ressent. *Sensitiva.* Une nouvelle errance des pensées imprime au récit un cours de plus en plus inquiétant. Les roses sauvages, contre-investissement pulsionnel, deviennent à cet instant précis du texte trace de quelque chose d'encore plus complexe, qui a très étroitement à faire avec le refoulement. Roses perturbantes, les petites fleurs sauvages posées dans un vase à l'intérieur du salon de Laura s'installent au cœur du « centre perturbant » du récit en se faisant à ce moment-là matérialisation florale de l'*inquiétante étrangeté*.

2.2.2 *Intimes étrangères*

Sigmund Freud consacre à la figure de l'*inquiétante étrangeté* un essai qui date de 1919 et qui constitue au sein de cette lecture une référence fondamentale pour l'approche de la dimension secrète et ravissante de l'œuvre lispectorienne toute entière. *Das Unheimliche* indique, sur un plan général, l'angoisse et l'effroi émanant d'un élément qui est perçu par le sujet comme, à la fois, connu et inconnu, familier et cependant obscurément étranger. S'approcher du concept de *Unheimlich* signifie s'approcher d'un secret, découvrir ce que nous avons de plus proche, ce qui nous est intime et qui peut néanmoins être perçu comme inquiétant, étrange. Signifie demeurer près d'un bord, à la limite, entre espaces contigus qui s'entrelacent sans cesse. La limite, espace/non-espace qui à la fois sépare et unit, ligne qui embrasse et circonscrit, est pour nous une figure herméneutique fondamentale au sein de cette étude : les concepts de seuil, demeure, distance, identité, relation, intervalle, contact, dérive, semblent pouvoir être lus à travers l'écriture lispectorienne en tant que paradoxe du non-lieu qui dévient *demeure*, maison-écriture.

Laura, protagoniste du récit « L'imitation de la rose » habite une frontière. Son salon impersonnel dessine le périmètre précis de l'interdiction, en renfermant en soi le sens symbolique du retour de la femme à une tranquille vie domestique, dans un espace clos, aliéné et aliénant, salon d'autrui où a lieu le contact imprévu entre « vraie vie » et *extravagance* à travers la présence des roses. Le salon-prison devient, par le biais des roses, zone de frontière où peut émerger une parole féminine. Le salon de Laura se fait donc théâtre du *Unheimlich*, condition de possibilité de son émergence. *Das Unheimliche* freudien a d'ailleurs essentiellement à faire avec maisons, avec des secrets domestiques, avec les ombres qui hantent les espaces que nous habitons et par lesquels nous sommes à notre tour habités. L'écriture lispectorienne s'offre en tant qu'approche de l'inquiétant-étrange conçu justement comme figure liminale. Tout au cours de ses passions florales, et plus en général dans son apprentissage de découverte du monde, l'écrivaine creuse au fond du réel, comme poussée par un désir implicite d'atteindre aux manifestations de l'intime étranger dont le réel, vu à travers la parole claricienne, semble être mystérieusement parsemé.

Freud explore dès les toutes premières lignes de son essai la nature liminale qui caractérise le *Unheimlich*, en soulignant l'importance de concevoir l'inquiétante étrangeté avant tout justement en tant que figure de frontière, se situant « à l'écart »[383], espace souvent

[383] Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté », op. cit., p. 27.

négligé qui appartient essentiellement à la discipline esthétique (définie par Freud comme « doctrine des qualités de notre sensibilité »[384], et qui l'interpelle radicalement. La réflexion au sujet de l'étrangement inquiétant, affirme Freud, se développe en fait sous l'impulsion d'une véritable « investigation esthétique »[385]. Il n'est donc pas un hasard si l'essai freudien se développe autour d'une réflexion aux fortes connotations littéraires. Par une enquête lexicologique scrupuleuse, qui entrelace plusieurs langues[386], Freud explore les possibles traductions de l'adjectif allemand *unheimlich* notamment sous forme d'oxymoron d' « intime étranger » (locution applicable de même à l'inconscient en général), qui indiquerait « ce qui n'appartient pas à notre maison et pourtant y demeure »[387].

La maison comme espace privé habité secrètement par une présence fuyante, représente le noyau qui permet de comprendre le sens le plus profond du terme, qui semble se révéler premièrement à grâce aux révélations dans ses stratifications étymologiques. C'est à travers ce travail d'investigation lexicologique que Freud parvient en fait à « faire ressortir l'étrangeté du mot *unheimlich* et montrer comment son antonyme, *das Heimlich,* [...] peut, dans un retournement inattendu, devenir à son tour étranger »[388]. S'il est vrai que « le mot allemand *unheimlich* est manifestement l'antonyme de *heimlich, heimisch* (du pays), *vertraut* (familier), et on l'est tenté d'en conclure qu'une chose est effrayante justement pour la raison qu'elle *n'*est *pas* connue ni familière »[389]. Il faudra néanmoins, avec Freud, « aller au-delà de l'équation étrangement inquiétant = non-familier » [390] et interroger encore plus en profondeur le mystère qui appartient au mot *Unheimlich,* pour en saisir et en relancer la portée d'inquiétante étrangeté. Dans le but de parvenir à une profonde compréhension du mot en question, Freud décide de commencer par une analyse étymologique de son contraire, bien plus commun dans la langue parlée : *heimlich.* Parmi les différentes acceptions du terme *heimlich* offertes par les dictionnaires et citées par Freud, on observe ce « qui fait partie de la

---

[384] *Ibidem.*

[385] *Ibid.,* p. 121.

[386] Freud fait référence surtout au latin, au grec, à l'anglais, à l'espagnol. Voir : *ibid.,* p. 36.

[387] J.-B. Pontalis, « Préface », pp. 7-20, dans : Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté », op. cit., p. 13.

[388] *Ibidem.*

[389] Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté », op. cit., p. 33.

[390] *Ibid.,* p. 35.

maison, non étranger, familier »[391] et ce qui est « cher, intime »[392]. Une telle signification voit en fait dans le terme quelque chose qui est au contraire : « caché, dissimulé , de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres en soient informés, soient au courant, qu'on veut le soustraire à leur savoir, cf. *Geheim* (2) [= secret, adj.] »[393]. Ce contraires cependant ne s'excluent pas et permettent d'approcher le point que tient premièrement à cœur à Freud. Parmi les différentes nuances qui appartiennent à l'éventail de significations qui peuvent lui être attribuées :

> Le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son opposé *unheimlich.* [...] Cela nous rappelle plus généralement que ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable et celui du caché, du dissimulé.[394]

Das Geheim, le mystère, le secret : ce mot habite obliquement l'adjectif *heimlich,* en dévoilant la possibilité d'une coïncidence de sens inattendue. Le secret du *Unheimlich* consisterait donc au fait qu'il porte en soi trace d'un contact inattendu avec son propre contraire, en suggérant comme l'inquiétante étrangeté soit inexorablement nichée exactement en cette ambivalence. C'est dans la maison[395] qu'il faut donc chercher, dans le familier qui est paradoxalement inconnu, dans l'intime qui se révèle mystérieusement comme le plus étranger, et dans le mot *heimlich* même, apparemment rassurant et cependant terme « dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich* »[396]. Deux définitions possibles surgissent donc de l'examen lexicologique présenté par Freud : l'inquiétante étrangeté y ressort comme « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »[397] et aussi, en citant les mots consacrés par Schelling à la figure au *Unheimlich,* comme « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »[398].

---

[391] *Ibid.,* p. 37.

[392] *Ibid.,* p. 38.

[393] *Ibid.,* p. 43.

[394] *Ibid.,* p. 47.

[395] « Nombre de langues modernes ne peuvent pas du tout rendre notre expression : une maison *unheimlich* autrement que par la formule : une maison hantée ». *Ibid.,* p. 99.

[396] *Ibid.,* p. 51.

[397] *Ibid.,* p. 31.

[398] Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté », op. cit., p. 49.

La définition élaborée par Schelling et reprise par Freud laisse qu'un mot puissant fasse irruption dans la trame du discours : le mot secret, fil rouge qui se démêle tout au cours du travail d'approche de l'écriture lispectorienne. Dans *das Unheimliche* un « merveilleux scandale » s'accomplit : un secret sort de l'ombre, alors qu'il aurait dû à toujours y demeurer. En sortant, le secret brise, provoque désordre, effraye, confond, trouble – et ravit. Sa portée effrayante réside dans son statut oxymoronique, familier/non-familier, secret gardé dans l'intimité, secret qui révèle néanmoins une radicale étrangeté qui est portée dedans, présence imperceptible prête à sortir de l'ombre : de l'ombre de l'inconscient. Le secret se configure donc comme l'intime étranger qui nous hante, qui nous habite, et le sujet dévient lui/elle-même maison hantée par ce qui ne doit pas se dire, par ce qui ne doit pas sortir, mais qui monte malgré et contre tout à la surface de la vie, inexorable, effrayant : inquiétant-étrange. La sortie du secret pourrait être mise en relation avec ce que Freud affirme au sujet des crises hystériques, c'est-à-dire qu'elles surgissent du sédiment d'une réminiscence, là où le secret est trace suspendue mais obstinée, gardée dans le silence, mémoire submergée et exilée qui pourtant revient, qui échappe de l'ombre par le mouvement d'une sorte d'inexorable « retour non intentionnel »[399].

Une demande pourtant semble s'imposer à ce point-là de l'analyse. Il reste encore une question, cruciale : mais qu'est-ce que c'est le secret familier étrange qui se dévoile dans *das Unheimliche* freudien ? Qu'en-est-il de cet indicible qui est à la fois si intime et pourtant si inconnu ? Quoi, quel élément, quelle pensée peut condenser en soi la double vérité de l'inquiétante étrangeté, son être à la fois le même et l'autre ? Le refoulé est comme l'inquiétante étrangeté : chargé d'ambivalence. Il est ce qui était connu, mais qui a été écarté, ce qui a été vu et a ensuite été effacé. De même, le secret ne serait que du matériel refoulé qui était familier et qui est devenu étranger à travers le mécanisme refoulant même. Le cœur de la réflexion au sujet du *Unheimlich* consiste dans le fait même de voir « l'origine de l'inquiétante étrangeté dans le familier refoulé »[400] :

> Si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette espèce de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant et, dans ce cas, il doit être indiffèrent qu'il ait été lui-même angoissant à l'origine ou

[399] *Ibid.*, p. 85.

[400] *Ibid.,* p. 121.

> qu'il ait été porté par un autre affect. Deuxièmement, si là est réellement la nature secrète de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich,* puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.[401]

Il est intéressant d'aborder le *Unheimlich* premièrement à travers les roses sauvages de Laura, qui enchantent pour leur beauté et troublent pour leur étrangeté. L'effet de déplacement inquiétant que Lispector parvient à créer doit son intensité au fait d'attribuer aux roses la faculté de se faire figure du *Unheimlich* même. On s'attendrait pas des roses, fleurs belles par antonomase, une séduction si obscure. Mais comme Freud l'affirme, en étroite analogie avec les démarches ayant lieu dans « L'imitation de la rose », dans l'inquiétante étrangeté « il doit être indiffèrent qu'il ait été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect ». Ambivalent dans son mélange de beauté et mort car, comme Freud le souligne, dans le domaine du *Unheimlich* il s'agit toujours « de notre relation à la mort »[402]. Les roses sauvages, occasion de pur enchantement, deviennent au cours du récit occasion d'un ravissement fatal. Les roses sauvages, quoique muettes, parlent sans cesse dans le récit lispectorien, *de notre relation à la mort.*

Le familier refoulé s'empare de Laura peu à peu. Un secret sort de l'ombre, et il le fait en assumant une forme de rose. Le trouble provoqué par la simple présence des roses dans la même pièce où Laura se trouve, dans la même maison, porte la protagoniste à décider, impulsivement, de casser sa condition de proximité des fleurs et de leur beauté excessive et étouffante : par l'intervention de la bonne Maria – bonne qui est encore une fois figure-clé (comme c'était le cas dans le passage consacré à une rose dans *Água viva* et comme l'est d'une façon emblématique dans le parcours de G. H. –, la protagoniste fera délivrer le bouquet à la copine qui l'attend le soir même pour un dîner, en le lui offrant en tant que cadeau. Laura ne veut à ce point-là que se défaire de la charge d'angoisse que dérive de son contact avec les roses, substitut par déplacement de sa propre représentation pulsionnelle refoulée. À ce point-là Laura juste veut confusément effacer, refouler les roses – confusément, car :

---

[401] *Ibid.,* pp. 97-99.

[402] *Ibid.,* p. 101.

> This sense of ambiguity arises not out of a desire for duplicity on the characters' part but out of a « realistic » confusion over what is going on (the reality, or more properly, « realities ») around them and an ever greater confusion over how they can deal with it, how they can control life by assigning words to it.[403]

Dans le vortex d'indécision et d'hésitation qui l'arrache violemment, Laura est la proie d'un instant de ravissement aussi quand, en imaginant la réaction surprise de Carlota à la réception des roses :

> Dans cette scène imaginaire et charmante qui la faisait sourire béatement, elle s'adressait à elle-même comme à une tierce personne appelée Laura. Une tierce personne pleine de cette foi douce et pétillante et reconnaissante et tranquille. (LF 66)

Laura se réfère à soi-même en s'exprimant à la troisième personne, en transposant sur le plan de la langue l'écart vertigineux que la vue des roses est en train d'ouvrir, dans un glissement intermittent entre instants de ravissement au cours desquels un discours à la première personne fait irruption dans l'écriture, aux instants extatiques qui voient la protagoniste *en absence,* en train de s'écarter de soi-même, de se voir du dehors, comme une autre : *l'autre femme*. Laura décide enfin d'offrir les roses, *ses roses*. En les offrant en " don " à Carlota, elle finit par offrir ce qui elle se refuse : la nudité de la fleur, sa beauté intolérable. Ne pouvant pas supporter leur « perfection tentatrice » (LF 73), porteuse d'un secret indicible, la protagoniste veut se séparer des roses, les abandonner, en ressentant toutefois le déchirement dû à la perte, la puissance féroce du désir de possession de la fleur, émoussé maladroitement par l'appui à la conviction que « une chose belle est faite pour se donner ou pour se recevoir, pas seulement pour se posséder. Et, surtout, jamais pour " s'être " » (LF 71). Laura semble penser que seul le partage avec un *autre* permet de s'approprier de la beauté. Quoique bouleversée par l'errance de ses propres désirs, elle s'efforce violemment d'opérer un choix ferme, sans pourtant y parvenir. Son discours, sous un aspect de rationalité domestique, cache la scission dérangeante du délire. Aux prises avec l'échec de tout effort de résolution, immergée dans le quotidien qui la protège et l'emprisonne, Laura tout comme les autres personnages de *Liens de famille,* réfléchit :

> Uniquement sur ce qu'ils ressentent, et leur dialogue intérieur est réduit à la méntalisation des suggestions sensorielles. Quand en un " moment privilégié ", ils

[403] Earl E. Fitz, *Clarice Lispector*, op. cit., p. 44.

> voient l'univers, cette vision est " naïve " et ils se sentent reconnaissants d'être de retour à la réalité banale.[404]

Laura regarde encore les roses. Assise, immobile, elle est emportée par cette unique activité totalisante et aliénante : « regarder cette tranquille indifférence des roses » (LF 71). C'est un ravissement, un regard perdu dans l'espace du salon où Laura observe le bouquet de roses comme plongée dans une sorte d'état de transe : « Comme une droguée, elle regardait légèrement avide la perfection tentatrice des roses, la bouche un peu sèche, elle les regardait » (LF 73). Si les roses sont si perturbantes, c'est parce qu'elles représentent une précise tentation, *la pire*, si terrible et indicible qu'au cours du récit n'est jamais vraiment nommée, refoulée engloutie par le silence féminin et par l'impossibilité de la saisir en parole. Les roses montrent sans voiles leur féroce nudité, qui est la nudité de Laura, son image la plus dénouée, la plus perturbante, son ardeur suffoquée. Laura, tendue vers cette « ultime instance », vers l' « ultime perfection », avide de la « terrible indépendance » des roses qu'elle-même avait vécu, frémit. Enivrée, comme droguée, elle s'y revoit et elle s'y perd : ravissement. Les roses, « si belles et si tranquilles avec leurs délicates et mortelles épines » (LF 68), font sortir, déterrent, une passion apparemment exsangue. Leurs épines parlent de mort. Leur présence se dilate : tout en est envahi. Et, probablement, c'est à cause de cela si soudainement Laura ressent très clair et lancinant « ce premier sentiment d'inconfort qui l'avait vaguement incitée à éviter de trop regarder les roses » (LF 69). En tant que manifestation ravissante du *Unheimlich* les roses du récit, sans qu'on puisse même s'en apercevoir, parviennent à occuper le centre du récit, car « Clarice opérait des émergences : apparitions du réel dans le langage, urgences de vérité »[405]. On n'apprend qu'obliquement comme elles sont arrivées dans le salon de Laura, dans ses mains. Elles y sont pourtant : elles y sont comme si elles y avaient été depuis toujours.

Les roses sont là : exposées/explosées. Elles exposent au secret, à la sortie de ce qui devait à tout prix rester dans l'ombre. Elles exacerbent ce que le musicien brésilien Caetano Veloso, qui fût lecteur de Lispector, appelle la tension entre « the nuances of normality » and « the unspeakable luminosity of madness »[406]. Dans le récit, les roses sortent du salon pour être données. En sortant de la pièce, elles *font sortir* la femme, l'emmènent ailleurs – vers

---

[404] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., pp. 47-48. Ma traduction.

[405] Leyla Perrone-Moises, « Devant la maison de Clarice », pp. 13-28, dans : *Études françaises*, vol. 25, n° 1, 1989, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://id.erudit.org/iderudit/03576a9r, p. 28.

[406] Les mots de Veloso, qui parurent dans le *Jornal do Brasil* en 1992, sont citées dans : Benjamin Moser, *Why this world. A biography of Clarice Lispector,* op. cit., p. 234.

l'*extra-vagance*. Les roses deviennent dans l'écriture de Clarice Lispector et à ce point du récit des icônes parfumées de *la pire tentation* – c'est-à-dire, de l'ardeur impardonnable d'une femme qui était parvenue à *vivre comme une rose*. Une femme qui ne peut pas s'empêcher, bien qu'elle y essaie avec toutes ses forces.

Elle ne veut qu'être à nouveau une rose.

2.2.4 *Rose hantée et trop vivante*

« Fleur hantée et trop vivante » est le titre d'un texte indéfinissable et perturbant qui date du 6 mai 1972, qui est la reprise remaniée d'un texte que Lispector avait déjà publié le 7 juin 1969 sous le titre de « La nuit la plus dangereuse ». Les deux textes sont présentés dans *La découverte du monde*. Dans les deux fragments cités l'écrivaine revient sur des figures incroyablement proches de celles qui animaient le récit « L'imitation de la rose », de 1960. On y redécouvre un salon, des roses, une femme, un appel mystérieux qui trouble, une promesse où mort et vie touchent l'une à l'autre en se fondant dans un charme aux pouvoirs ravissants. Clarice Lispector rentre à nouveau dans le même salon, espace de frontière, pièce liminale où la femme parvient douloureusement à se dire, à *se saisir* pour le temps d'un instant ; elle y rentre neuf ans après « L'imitation de la rose », pour y faire ensuite à nouveau retour trois ans après, appelée, séduite, ravie par le besoin de regarder à nouveau une rose dans le noir.

Les trois textes s'offrent implicitement à la lecture en dégageant un désir secret, l'urgence d'une ouverture dialogique, qui y résonne comme une demande à cueillir. Il s'agit en fait encore une fois d'un secret à capter, les deux fragments étant à concevoir en tant qu'indices d'une même écriture qui manifeste une inépuisable tension vers le ravissement floral. Leur secret consiste aussi au fait qu'ils évoquent impérieusement, en l'enrichissant de nuances précieuses, l'atmosphère des instants ravis vécus par Laura : dans un mouvement synergique qui pose en relation les trois textes, on découvre comment les deux fragments « La nuit la plus dangereuse » et « Fleur hantée et trop vivante » puissent être lus comme véritable contrechant du récit de 1960, comme si dans ces textes Lispector mettait en mots tout ce que Laura *ne dit pas,* comme s'ils devenaient l'espace de l'*exp(l)oison* du dire féminin qui dans « L'imitation de la rose » reste non-dit, *implosé* plus qu'explosé. Clarice Lispector, quelques années après avoir écrit l'histoire de Laura revient dans le même salon, touche encore au même instant d'être, au même *Unheimlich.*

Dans les deux fragments aussi, comme c'était le cas dans « L'imitation de la rose », la nudité obscure d'une fleur est regardée de très près. La langue y est vertigineusement ravie : la nature fragmentaire des deux textes se développe en faisant abstraction de tout échafaudage véritablement narratif, qui y est comme défié et dont l'impossibilité semble y être mise lucidement à nu. En essayant de les lire en tant qu'idéal point de rupture à même de conduire plus loin dans l'exploration de l'histoire du ravissement de Laura, on en saisit le

profond trouble floral qui y a lieu. Il y a un salon, encore. Et une femme. Et une rose. Et *la nuit la plus dangereuse,* qui se dilate et engloutit la vie d'une femme indiciblement ravie :

LA NUIT LA PLUS DANGEREUSE – 7 juin 1969

Je le jure, croyez-moi, le salon était plongé dans l'obscurité – mais la musique m'a appelée au milieu du salon – une chose éveillée se trouvait là – le salon s'est obscurci tout entier au cœur de l'obscurité – j'étais dans les ténèbres – j'ai senti que même obscur le salon était clair [...] – qu'ai-je rencontré ? – rien sinon le salon obscur qui s'emplissait d'une clarté qui n'éclairait pas – et je tremblais au centre de cette lumière difficile – crois-moi même si c'est difficile d'expliquer – je suis une chose parfaite et gracieuse – comme si je n'avais jamais vu une fleur – et saisie de peur j'ai pensé que cette fleur était l'âme de qui venait de mourir – et la fleur m'impressionnait comme s'il y avait une abeille dangereuse qui voletait autour de la fleur –une abeille glacée d'épouvante – devant l'irrespirable grâce de ce scintillement qu'était la fleur – et ensuite la fleur se glaçait d'épouvante devant l'abeille qui était toute douceur des fleurs qu'elle aspirait dans le noir – crois-moi, je ne comprends pas – un rite fatal s'accomplissait – le salon était rempli d'un sourire pénétrant – il s'agissait seulement d'un blanchissement de ténèbres – aucune preuve n'est restée [...] – je suis la seule preuve de moi – et ainsi je t'explique ce que les autres ne comprennent pas et qui m'envoie à l'hôpital – je ne comprends pas qu'on puisse avoir peur d'une rose – on a fait l'expérience avec des violettes qui étaient plus délicates – mais j'ai eu peur – j'avais une odeur de fleur de cimetière – et les fleurs et les abeilles m'appellent déjà – je ne sais pas comment ne pas aller – à vrai dire je veux aller – ne pleure pas ma mort – je sais déjà ce que je dois faire et ici même à l'hôpital – ce ne sera pas un suicide, mon amour, j'aime trop la vie et c'est pourquoi je ne me suiciderai jamais, je préfère être la clarté mobile, sentir le gout du miel si je suis désignée pour être une abeille. (DM 279-280)

FLEUR HANTÉE ET TROP VIVANTE – 6 mai 1972

Je le jure, croyez-moi – le salon était sombre – mais la musique m'a appelée au milieu du salon une chose éveillée qui se trouvait là – le salon tout entier s'est obscurci dans l'obscurité –j'étais dans les ténèbres – mais j'ai senti que même obscur le salon était clair – je me suis protégée de la peur par la peur elle-même – comme je me suis déjà protégée de toi en toi-même – qu'ai je trouvé ? – rien sinon que le salon sombre s'emplissait d'une clarté qui semblait la clarté d'un sourire – et qui était immanente dans la fleur – et je tremblais au milieu de cette lumière difficile – crois-moi c'était comme si je n'avais jamais vu une fleur – c'était quelque chose de parfait et plein de grâce qui paraît surhumain mais qui est vie – et apeurée j'ai inventé que cette fleur était l'âme de quelqu'un qui venait de mourir – j'ai inventé ça parce que je n'avais pas la force de voir directement la vie d'une fleur – et je regardais ce centré illuminé qui avait une énergie très légère au point de donner l'impression qu'il bougeait et il se déplaçait – et la fleur était toute vibrante comme s'il y avait une abeille dangereuse autour d'elle – une abeille glacée de peur ? – non – mieux vaut dire que l'abeille et la fleur émues se rencontraient, vie contre vie, du parti de la vie – ou glacée d'épouvante devant l'irrespirable grâce de ce vacillement de bougie allumée qui était la fleur – l'abeille c'était moi – et la fleur tremblait devant la douceur dangereuse de l'abeille – crois-moi, car je ne comprends pas – un rite fatal s'accomplissait – le salon était plein de ce sourire pénétrant – il ne s'agissait pourtant que d'un blanchissement des ténèbres [...] je suis l'unique preuve de moi – et en me donnant j'explique ce que moi seule, qui ai vu, je peux expliquer – je ne comprends pas qu'on puisse avoir peur d'une rose – car la fleur était une rose – j'ai déjà essayé avec des violettes qui étaient très délicates – mais j'ai eu peur – elle avait l'odeur d'une fleur de cimetière – et les fleurs et les abeilles déjà m'appellent – le pire c'est que je ne sais pas comment ne pas y aller – l'appel c'est pour que j'y aille – et en vérité profondément je veux y aller – c'est ma rencontre avec mon destin cette rencontre téméraire avec la fleur. (DM 536-537)

Pendant la nuit la plus dangereuse de sa vie toute entière, une femme se perd dans son propre salon, dans un jeu d'obscurité déchirée qui l'invite et l'enveloppe dans les éclats d'une lumière qui n'illumine pas. Elle est là, caressée par « une clarté qui n'éclairait pas ». Mais le salon, de quelque façon, brille cependant, obscurément éblouissant, percé par une « lumière difficile », cachant-révélant un centre luminescent, vibrant et parfumé, hypnotique, qui appelle, attire, noyau séduisant et trop vivant du *salon hanté*[407]. La femme avance, elle s'enfonce jusqu'au centre, elle va *jusqu'au centre des choses*, jusqu'au fond des choses, point refoulé de sa propre vie, le plus dangereux : elle va au fond de son propre salon animé, salon « au sourire pénétrant » – elle s'y perd, elle y tremble. Un sens de mort habite en profondeur ces écritures florales clariciennes : il se répand, fluide, visqueux, et glisse dans les textes. La mort s'y introduit et passe à travers le corps de la femme, qui la dégage comme un parfum. Un parfum qui appartient à la nature de la fleur, rose claricienne imbibée de vie et de mort, rose qui respire ainsi, exhalant dans l'instant extatique de la mort son âme vivante.

« *J'avais* une odeur de fleur de cimetière » ; « *elle avait* l'odeur d'une fleur de cimetière » : passage, glissement, de l'écriture qui, d'un texte à l'autre, passe du *je* de la femme au *elle* de la rose : écart qui ne scelle toutefois pas une distance, mais qui célèbre plutôt une fluidité continuité/contiguïté entres corps floraux de femme et de rose, superposition de deux pôles pouvant s'échanger, en synergie mimétique, pouvant se confondre, se fondre – *pour un instant* pendant lequel la peau de la femme sent un parfum fou de rose, en extase, en syncope. Une absence habite la nuit plus dangereuse, la page hantée et trop vivante crée par la voix de Clarice Lispector. Une femme y est, mais comme absente, refoulée peut-être – c'est bien elle ; elle y est en effet, là, assise docilement sur le canapé, dans l'ombre, elle est dans le salon, parce que celle-ci est bien son histoire à elle. Ces roses sont à elle, et elle est aux roses. Elle a un nom, ce qui n'arrive pas toujours avec Clarice Lispector. Femme hantée et trop vivante : Laura.

Dans son propre salon impersonnel, pendant un après-midi à l'apparence semblable à beaucoup d'autres, la voix de Laura est suspendue, retenue. Muette, elle regarde les roses. Sa voix est bridée, encore, comme elle le sera toujours, comme elle l'a toujours été : Laura, si diligemment capable de suffoquer son ardeur, d'éteindre le minuscule point noir luisant qui brille au fond de ses yeux, au fond de sa parole et de sa vie refoulées. Point infime, infinitésimale, dont la puissance n'est pourtant pas à sous-estimer, force d'ombre qui, éveillée, ne se laisse pas replonger au fond du « comme si de rien n'était ». Laura est absente,

[407] Voir : « Le salon hanté » (DM 295).

soustraite à elle-même. Cela peut se révéler indispensable, vu que pour arriver au cœur d'une rose il faut « s'approcher avec une telle absence de soi »[408]. Pourtant, elle est partout. Même entre les lignes des deux fragments écrits par Clarice quelques années après « L'imitation de la rose ». Laura est *surtout* là-dedans, là où elle n'est pas, là où elle est absente, c'est là qu'on la voit en nudité, dans ces deux textes miroirs. Son absence est partout. Elle y est parce que ce n'est que là, *ailleurs,* qu'elle peut parvenir à parler. Laura, ravie, est emmenée ailleurs, dans une *extravagance textuelle* qui la voit errer près d'autres bords, dans d'autres pages, comme si l'écriture lispectorienne était « une écharpe de soie qui continuellement se déclenche. C'est comme si Clarice n'avait écrit qu'un seul unique livre au cours de toute la vie »[409]. Les deux fragments entrelacés deviennent ainsi déploiement imaginaire de sa voix à elle, extravagante, extatique, voix inter-dite – d'autant plus retenue et suffoquée dans le récit consacré à son histoire que déployée, au contraire, dans les deux fragments kaléidoscopiques qui lui font ici d'écho imaginaire. En ces sens, avec Gilles Deleuze, le lecteur critique se met à l'écoute des signes :

> L'odeur d'une fleur, quand elle fait signe, dépasse à la fois les lois de la matière et les catégories de l'esprit. Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens : nous devons être égyptologues. Car il n'y a pas de lois mécaniques entre les choses, ni de communications volontaires ente les esprits. Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation – l'apprenti.[410]

Si Laura pouvait vraiment parvenir à parler, elle parlerait ainsi, comme Lispector le fait dans les deux textes : sans ponctuation, sans pauses, dans un rythme agité, tremblotant. Par soupirs, à bout de souffle : ravie. Absorbée comme elle est par la tension extrême qui se produit en elle entre force de pulsion et force de résistance, Laura pourrait parvenir, d'une façon imaginaire, *à dire son propre ravissement*. Par le recours à une autre voix, qui touche au récit sous forme d'écho qui arrive de loin, Laura pourrait dire aussi la violence de son propre passé, se re-approprier de la violence qu'elle a subi et qui lui appartient : violence d'hôpital qui habite les fragments du même kaléidoscope, car une voix anonyme dans les fragments murmure : « je t'explique ce que les autres ne comprennent pas et qui m'envoie à l'hôpital ».

---

[408] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 134.

[409] Vilma Arêas, *Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos,* Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p. 15. Ma traduction.

[410] Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* op. cit., p. 112.

Mais il reste que la voix de Laura, lue-entendue, *entre-entendue* à travers le réverbère des deux fragments cités, n'est qu'une voix susurrée, déployée en rêve, une voix – peut-être – impossible. La voix de Laura est encore soustraite, enlevée. Ce qui lui arrive, elle ne peut le raconter à personne, parce que personne ne comprendrait, personne ne s'attendrait, personne ne saurait. Dans le silence d'un regard ébahi posé sur les petites roses sauvages et impersonnelles qui occupent, désormais énormes, le centre du salon, Laura reste encore muette. Son discours intérieur prend dans le texte la forme d'un discours indirect libre. À ce point-là du récit la langue de la protagoniste est pourtant hantée, habitée par une girandole de paroles qui envahissent la page.

Ayant violemment perçu l'inquiétante étrangeté de l'appel qui émane des roses, un désir brûlant s'insinue en elle, ambivalent, urgence à la fois de s'en délivrer à toujours et de les posséder de la façon la plus vertigineuse. C'est là que le processus d'écroulement du refoulement si péniblement gagné, et pourtant si fragile, commence. L'écriture en montre les cicatrices, la parole de Laura en expose les indices.La trace d'un refoulement en train de s'écrouler se manifeste dans la page à travers une succession de moments extatiques qui surgissent de la violente scission ayant lieu dans la protagoniste entre pulsion et résistance : posséder les roses, s'en délivrer – scission qui se réitère en répétitions successives : posséder les roses, s'en délivrer... posséder les roses, ou bien s'en délivrer ?

La voix de Laura arrive à prononcer, quoique sous forme d'élocution accrochée à l'indécision qui paralyse, le dilemme de l'appropriation de la beauté, en y révélant toute la perçante ambivalence, exprimée dans la formulation antinomique et dichotomique représentée par l'opposition nette entre deux forces contraires mais également puissantes. La vraie langue de Laura est, après la vue des roses, secouée par les hésitations qui, en alternance frénétique, la poussent vers les fleurs en lui empêchant de s'en séparer, pour la repousser tout de suite dans sa solitude détachée de tout, en la persuadant aveuglement qu'elle « devait les donner » (LF 71) : un impératif catégorique qui lui impose de gagner une distance de l'inquiétante étrangeté des fleurs.

Au fil des mots, Laura se répète sans cesse qu'il faut donner les roses, s'en délivrer parce que... « oh oui, elle savait pourquoi » (LF 71). Il serait juste ainsi, en se débarrassant des fleurs sauvages, qu' « elle oublierait les roses et leur beauté » (LF 67). Laura se plaît, littéralement ravie, et seule l'idée de les offrir à Carlota la pousse à imaginer un dialogue au cours duquel elle parlerait « avec un cri étouffé de ravissement » (LF 66). Le rôle de compensation joué par le contre-investissement conflué dans le bouquet de roses sauvages

semble s'effriter, semble ne plus remplir sa fonction libératrice de support symbolique du refoulement : une fois l'investissement affectif orienté sur une substitution de la pulsion originelle, l'angoisse déferle en fait d'une façon de plus en plus irrépressible, et il se rend à ce point nécessaire « inhiber le développement d'angoisse émanant du substitut »[411]. Mais comment le faire ?

En refoulant, encore, en détournant de la vue et de l'espace perceptif la trace pulsionnelle qui, obstinée, revient et exige d'être vue, écoutée[412]. Oublier, refouler, laisser glisser derrière soi tout ce qui la trouble – la beauté, le passé, l'inquiétante ineffable perfection qui la hantait, « cette chose qui un jour avait répandu sa clarté, comme un cancer, son âme » (LF 57).

Dans le but d'endiguer le surplus d'angoisse engendré en elle par la présence des roses, Laura semble décider de s'en délivrer finalement. Mais, une fois la décision apparemment prise, en Laura une force secrète s'éveille encore et s'y oppose drastiquement : une puissance primitive, ardente, littéralement indomptable. Les roses, « si belles, si tranquilles avec leurs délicates et mortelles épines » (LF 68) possèdent un charme impérieux : leur tranquillité peut tuer, les roses lui murmurent quelque chose, ce qui enivre Laura d'une façon qui est désormais sans remèdes. Les épines, « délicates et mortelles », exercent sur la protagoniste un appel qui est d'autant plus séduisant qu'il est radical. Les épines des roses, qui sont tout simplement « mortelles », se font *signe*, matérialisation du risque-avertissement que Laura perçoit intensément, quoique confusément, emblème de la menace qu'elle pressent sans la comprendre – incompréhension qui est sa plus intime façon de vivre –, menace qui consiste justement à l'abandon de toute compréhension, à la pure tentation du vertige impersonnel, du surhumain, de l'*ailleurs*. Les épines, fragments tranchants de la couronne qui blesse le Christ au cours de la Passion[413], deviennent au sein du récit « icônes qui inscrivent

---

[411] Sigmund Freud, *Métapsychologie*, op. cit., p. 91.

[412] « Par l'ensemble du mécanisme de défense mis en œuvre, on a obtenu une projection du danger pulsionnel vers l'extérieur. Le moi se comporte comme si le danger d'un développement d'angoisse ne venait pas d'une motion pulsionnelle mais d'une perception, et il est donc fondé à réagir contre ce danger extérieur par les tentatives de fuite que sont les évitements phobiques. [...] mais les tentatives de fuite devant les revendications pulsionnelles sont, en général, vaines et le résultat de la fuite phobique n'est pas, en fin de compte, satisfaisant ». *Ibid*., p. 93.

[413] Ricardo Iannace développe dans son étude une lecture de « L'imitation de la rose » qui met ponctuellement en lumière les enjeux symboliques présents dans le récit lispectoriens et renvoyant à la Passion de Christ. Voir : Ricardo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia,* op. cit., pp. 95-106.

l'épisode de la crucifixion »[414]. Les roses, leurs épines mystiques, leurs pétales impersonnels. Elle les regarde :

> Et quand elle les regarda, elle vit les roses. Et alors, malgré elle, suavement, elle se suggéra à elle-même : ne donne pas les roses, elles sont belles. Une seconde après, encore très suave, l'idée se fit tout doucement plus intense, presque tentatrice : ne les donne pas, elles sont à toi. (LF 69)

« Ne donne pas les roses », « ne les donne pas » : répété, l'impératif catégorique revient dans la monologue intérieur de la protagoniste jusqu'à l'épuisement de toutes ses forces. Laura répète tout au cours de cette partie du texte, entre soi et soi, « avec incrédulité » (LF 69) que les roses *lui appartiennent*.

Merveilleux scandale, joie tremblotante, pur plaisir inouï : l'appropriation, l'acte d'avoir, de posséder quelque chose, « le plaisir de les avoir tant qu'elles étaient vivantes » (LF 70). Laura répète, avec inquiétude, prise dans le vortex d'une obscure litanie, un enchainement d'adjectifs et pronoms possessifs – *mes roses, ses roses, les roses à elles, les siennes* – ainsi que de verbes qui décrivent l'acte de l'appropriation – *elles lui appartiennent, elles sont à elle, je veux les garder, je les garderai*. Encore des petites fractures et encore cet avertissement, la certitude, l'urgence de devoir s'en délivrer, qui émerge cycliquement, implacable : « elle *devait* les donner ». Mais non, elle ne peut vraiment pas s'en détacher, il en va d'elle, et elle ne le veut pas, « se révolta-t-elle soudain » (LF 72) : c'est une révolte – de Laura contre elle-même. L'essai stoïque, héroïque de laisser vaincre la force de résistance, menacée et torturée par l'impétuosité de la pulsion, qui lutte pour défier l'action du refoulement, qui vise au silence et à l'épuisement définitifs. Qui sous-tend à l'immobilisme, à la mort.

L'idée de l'appropriation des roses dévient à ces instants du récit une véritable furie ravissante, un besoin tragique, comme si la voix imaginaire de Laura ne cessait pas de dire, d'essayer de dire, lignes après ligne, sous forme de supplication ou en prière, rien d'autre que cela :

> Dieu, faites-moi reconstruire au moins une fleur. Non pas une orchidée, mais une fleur qu'on cueille dans les champs. Oui, mais j'ai un secret : j'ai besoin de reconstruire avec une urgence des plus urgentes, aujourd'hui même, tout de suite, en cet instant. Je ne peux pas dire ce que c'est. (DM 101)

[414] *Ibid.,* p. 101. Ma traduction.

Ce petit fragment, cheville perdue ou impossible, ne sort jamais de la bouche de Laura. Elle en est cependant habitée, hantée, de façon si submergée que cette prière reste confinée dans l'inarticulé pulsionnel de son silence. Mais comment reconstruire *au moins* une fleur ? Comment en savourer le secret, secret de la rose qui est en même temps le secret de la femme, secret qui reste pourtant toujours secret ?

Les deux fragments de *La découverte du monde* évoqués*, lus* en tant qu'écritures d'une voix dérobée, la voix de Laura, l'autre voix, celle qui n'est pas tourmentée par le cercle de la répétition, ni par l'impasse de l'hésitation, ondulent en proximité du secret. En gardant en transparence présente la parole qui se déploie au cours des deux fragments, on comprend – le temps d'un instant – que Laura, à chaque instant-ligne, ne cesse de *voir la rose.* Étrange destin celui de se voir pour la première fois en voyant une rose. Étrange miroir, vie étrange. Mais elle voit.

Elle voit, et *voir est irréversible*. Après avoir vu, ou tout juste un instant avant voir, elle sait : elle *doit* y aller. La force obscure qui la gouverne en ce mouvement se configure comme une impulsion qui est « le contraire de la soumission » et qui peut être comprise comme « l'avidité qui affecte le sujet pour le déplacer du lieu de l'immobilité, de l'emprisonnement, vers une position d'agent de son propre destin »[415]. Prélude d'un ravissement qui émeut.

Et encore, dans une cartographie textuelle fluide, qui entrelace et superpose, Laura parle maintenant par moments une autre voix, impossible, nouée aux échos d'autres écritures, entrelacée de l'écriture lispectorienne plus infinie, parce que du coup dans le timbre de *l'autre voix* de Laura on entend la parole de G. H., lorsqu'elle dit : « Je n'ai jamais su voir sans tout de suite avoir besoin de plus que voir » (GH 30).

Laura dans son imaginaire *extravagance* inter-textuelle, déploie une voix profonde. Pour pouvoir *dire* qu'elle doit y aller : tout comme une abeille doit aller à la fleur, elle qui est à la fois rose et femme-abeille, parce que encore, dans un kaléidoscope aux renversements infinis, « la rose est l'abeille est la rose est Clarice Lispector »[416]...

---

[415] Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 122. Ma traduction.

[416] Claire Varin, *Langues de feu,* op. cit., p. 51.

Juste aller donc, car « l'appel c'est pour que j'y aille – et en vérité profondément je veux y aller – c'est ma rencontre avec mon destin cette rencontre téméraire avec la fleur ».

Répondre à l'appel. Parce que là, enfin, « la femme est : la femme-et-l'autre. Ensemble vivant, impersonnel, qui ne peut se résumer. Ni faire histoire. Mais vit. Se passe »[417]. Dire *oui,* dire *encore*, aller vers la vie en aspirant un parfum de mort qui enivre, parce que à ce point-là, tout ce qu'elle sait, tout ce qu'elle pressent – *elle*, la femme sans nom, Laura, la femme sans voix, l'abeille, la rose... – ne sera jamais le suicide[418], elle en est sûre, attachée à la vie comme un insecte, sans comprendre, mais adhérente à la vie, fidèle à la vie *sans jamais comprendre pourquoi*, elle l'affirme, elle le sait, elle ne se suicidera jamais, parce que, murmure la voix impossible de Laura : « Je préfère être la clarté mobile » (DM 280).

[417] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 130.

[418] Clarice Lispector critique Virgina Woolf pour le fait de s'être suicidée. Voir : Claire Varin, *Langues de feu*, op. cit., p. xxx. Voir aussi, dans les textes lispectoriens : « Si Angela est une suicidaire en puissance, comme j'ai fini par le comprendre, je la fais se suicider ? Non. Je n'en ai pas le courage : sa vie m'est très précieuse. Oui mais voilà : elle a le goût du risque et moi aussi » (SV 74), et aussi : « Je suis effrayé par ma puissance, toutefois circonscrite : pourrais-je me tuer à force d'être désespérée par le désespoir ? Non. Je refuse de me tuer. Je veux vivre jusqu'à devenir un être vieux, méditatif, comateux de cette lucidité, plus profonde et même indicible et intouchable de semi-coma sénile » (SV 196). Voir aussi : « Elle ignorait être elle-même suicidaire, même si elle n'avait jamais songé à se tuer » (HE 73).

2.3 La vie en rose

2.3.1 *Appropriation ou possession ?*

Le désir d'appropriation de la beauté, notamment dans sa manifestation florale, est au sein de l'écriture lispectorienne un sujet ambivalent. L'histoire de Laura, qui se développe en passages progressant en forme spiralique présente, comme on l'a observé, une sorte de vortex intérieur fondé sur le dilemme concernant l'appropriation des roses ; vortex duquel il est pour la protagoniste extrêmement difficile de sortir, du moment que les roses sauvages qu'elle-même achète au marché portent trace d'une ambivalence radicale qui semble la condamner à une impasse sans possibilités de sortie. En essayant de saisir le sens du désir de s'approprier d'une fleur, il est intéressant d'ouvrir à nouveau le récit « L'imitation de la rose » à un ultérieur jeu de résonances avec d'autres écritures lispectoriennes de même qu'à une pensée philosophique, en découvrant ainsi des nouveaux points de passion inattendus.

Il est toujours au sein du recueil kaléidoscopique *La découverte du monde* qu'un autre fragment floral s'offre en tant que suggestion, indice d'encre à saisir et à relancer dans le but d'enrichir le dessin jusqu'ici ébauché. Si le récit de 1960 raconte le mélange bouleversant de désir, nécessité et impossibilité de posséder les roses éprouvées par une véritable *femme rompue* au passé perturbant, il est dans un petit texte au titre « Cent ans de pardon », qui date de 25 juillet 1970, que Clarice Lispector raconte une façon possible – sa propre façon – d'y parvenir, de posséder une fleur.

Le petit récit n'a pas pour protagoniste une femme, mais une petite fille, une très jeune Clarice. L'écrivaine, qui y narre sa propre histoire en première personne, raconte exactement le péché floral d'enivrante appropriation dont elle, fillette, s'était tachée : Clarice a été une jeune voleuse de roses[419]. Aux toutes premières lignes du texte Clarice déclare effrontée : « Moi, quand j'étais petite, je volais des roses » (DM 372). Le texte de 1970 s'ouvre par une fière déclaration de culpabilité, par l'admission explicite d'un acte interdit, appropriation indue que la voix narrante assume sans réserves sur soi, en le revendiquant même ouvertement. L'écrivaine ne cherche ni du pardon ni même de véritable compréhension : elle raconte, c'est tout. Elle semble parler à ceux qui, comme elle, sont secrètement familiers avec le ravissement, avec le tourbillon engendré par les passions

[419] Joue sur cette image le titre d'une étude consacrée à la vie et à l'œuvre de Lispector : Laura Freixas, *Ladrona de rosas : Clarice Lispector, una genialidad insoportable*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2010.

florales. Au cours du texte Clarice en effet semble s'adresser à une secte imaginaire composée par les voleurs assidus de roses. Elle affirme : « Qui n'a jamais volé ne va pas me comprendre. Et qui n'a jamais volé des roses, en ce cas il ne pourra jamais me comprendre » (DM 372). Clarice raconte :

> Isolée dans son parterre, se trouvait une rose à peine entrouverte rose vif. Je suis restée bouche bée, à regarder avec admiration cette rose altière comme une femme faite qu'elle n'était pas encore. Et alors cela est arrivé : du fond de mon cœur, je voulais cette rose pour moi. Je la voulais, ah, comme je la voulais. (DM 372)

L'attitude du corps trahit l'état ravissant d'un doux vortex dans lequel la jeune fille semble avoir été engloutie : elle est debout, face à la rose, et elle est « bouche bée » – description qui renvoie à l'état du corps aux prises avec l'état d'activité/passivité qui caractérise le ravissement. Comme ébahie, elle semble voir dans la fleur l'imminence de féminité épanouissante que son propre « corps menu de fillette » (DM 373) n'a pas encore vécu. En profonde analogie avec la fillette-Clarice, la rose aussi se tient « comme une femme faite qu'elle n'était pas encore ». Et ensuite, tout simplement, *elle veut* : et là, c'est la violence du désir, une soif pressante, l'envie folle de posséder la rose. Pas de dilemmes, pas de questionnements intérieurs, juste la poussée enivrante qui fait bouger le jeune corps de la fillette vers l'appropriation de ce qui est beau : la rose. Au désir correspond une action. Mais comment obtenir la rose interdite, rose d'autrui, protégée par la présence sévère du jardinier, soustraite au toucher et niée à l'appropriation ?

> Au cœur de mon silence et du silence de la rose, il y avait mon désir de la posséder comme une chose rien qu'à moi. Je voulais pouvoir la cueillir. Je voulais la humer jusqu'à sentir la vie obscure d'un tel enivrement de parfum. Alors j'ai craqué. Le plan s'est formé en moi instantanément, plein de passion. (DM 373)

Même dans le petit récit « Cent ans de pardon » la beauté de la rose, magnifiquement et magnétiquement séduisante, n'a rien à faire avec la promesse vague d'une contemplation cathartique ou apaisante. Même pour la fillette qui volait les roses, si jeune, si libre, la fleur silencieuse dégage une promesse qui apparaît, dès le début, différente, étrange. En la possédant, il s'agit en fait de sentir « la vie obscure d'un tel enivrement de parfum », de s'étourdir doucement par un contact corporel intense, qui *fait sortir* et qui révèle en ondes de parfum un mystère fou. Ce qui pousse la fille à accomplir l'acte interdit du vol de la rose ne consiste donc pas à une curiosité, ni à une expérience de marque ludique, ni encore à une vague attirance pour ce qui est défendu. Non : là aussi, tout comme pour Laura au centre de

son propre salon impersonnel, la rose dégage un appel absolu, une invitation vers l'étrange, vers l'impersonnel floral, vers une clarté qui n'illumine pas. La fille craque, cède à une tentation. Son désir est puissant. Elle bouge vers la fleur, vers le *(des)encontro* avec elle-même, et en se dirigeant vers la fleur son pas n'est ni léger, ni enfantin, ni insouciant, ni juste heureux ou excité : elle bouge vers la fleur avec un pas solennel, lourd, débordé de pure *passion*. Son pas est orphique, elle veut toucher son Eurydice.

Rien d'enfantin en cette fillette-Clarice, alors que Laura semblait au contraire replonger dans une enfance tardive avec ses rêveries, ses hésitations, son ton de petit chat domestique. Mais si la jeune fille du récit de *La découverte du monde* est si forte et solide dans sa résolution de voleuse, c'est aussi parce qu'elle n'a pas encore connu la vie surhumaine qui avait englouti Laura, le désert splendide de l'extravagance : la fillette n'a pas encore touché une rose, n'a pas encore été touchée par une rose et par son gouffre de beauté. Elle n'en sait rien, protégée qu'elle est par l'enveloppe transparente du non-comprendre, innocence féroce de ne « jamais avoir vu une fleur » (DM 536).

La force du désir inaugure ici un *(des)encontro* qui est véritable initiation florale. Le récit assume le ton, à l'intensité croissante, au temps dilaté, d'un contact dangereux, fortement pétri de désir :

> Avant d'arriver à la rose, un siècle de cœur battant s'est écoulé. Me voici enfin devant elle. Je m'arrête un instant, dangereusement, parce que de près elle est encore plus belle. Finalement, je me mets à casser la tige, m'égratignant aux épines et suçant le sang des mes doigts. (DM 373)

Le geste de la jeune Clarice, qui porte à la bouche le doigt égratigné par l'épine de rose et en suce le sang, a ici toute la valeur symbolique de l'étape initiatique par excellence. L'épine qui, en pénétrant dans la jeune chair de la fillette fait jaillir une goutte de sang, évoque aussi la figure d'une rupture, la perte d'une virginité : la fille touche, s'approprie, vole et au même temps *elle est touchée* – elle possède et elle est à son tour mordue, blessée, prise. Une trace de sang coulant tout au long de sa jeune main garde intacte la marque écarlate de ce premier contact floral.

Dans l'apprentissage en rose entrepris à bout de souffle par les femmes clariciennes un pacte est scellé : un pacte de sang, comme dans les plus furieuses passions d'amour charnel, comme dans une sororité secrète et vertigineuse. Le processus initiatique du *devenir-femme* semble exiger qu'on soit à tout moment prêtes à *devenir-rose*. L'expérience d'initiation florale vécue par la fillette de « Cents ans de pardon » vise à la pure appropriation : une fois

sa toute première rose volée, elle marche vite et attentive, parfaitement consciente d'avoir accompli un acte défendu, se sentant néanmoins forte : elle a une rose dans ses mains, une rose à elle, « ma rose » (DM 373). Et ensuite ? Quoi faire avec la rose ? Peut-on, d'ailleurs, faire quelque chose avec une rose ? Cela n'intéresse pas du tout la jeune fille Clarice. Elle n'en fera rien, elle fera tout ce qu'elle pourra en faire : en vertige, *la posséder* – la fleur comme une chose à elle. *Ma rose,* dit-elle. Et affirme, tranchante : « Qu'est-ce que je faisais avec la rose ? Voilà ce que je faisais : elle était à moi » (DM 373).

Le vol de la rose est donc aussi initiation au plaisir effronté et interdit d'appropriation de la beauté, acte initiatique qui inaugure une véritable pratique du plaisir, pratique assidue d'une *félicité clandestine*[420] :

> Ce fut si bon. [...] Ce fut si bon que simplement je pris l'habitude de voler des roses. Toujours de la même façon : ma camarade faisait le guet, je cassais la tige et je fuyais la rose à la main. Toujours le cœur battant et toujours avec cette gloriole que personne ne me retirait. (DM 374)

Par le recours à la répétition (« ce fut si bon [...] ce fut si bon »), l'écrivaine cueillit encore une fois en écriture la portée ravissante de l'expérience du bonheur clandestin qui dérive du vol de la rose. La fillette ensuite, profondément enivrée par l'expérience troublante d'appropriation de la rose, commence à voler de fruits aussi, des *pitangas*, et elle affirme être fière de ce qui personne n'a jamais su, de son secret précieux, c'est-à-dire de son identité secrète de voleuse de beautés naturelles :

> Je ne me repens pas : un voleur de roses et de pitangas a droit à cent ans de pardon. Les pitangas, par exemple, ce sont elles-mêmes qui demandent à être cueillies, au lieu de mûrir et mourir sur leur branche, vierges. (DM 374)

Quand, à cause de sa hâte, la fillette finissait par écraser une pitanga déjà très mûre, ses doigts semblaient d'amblé « couverts de sang » (DM 374). Encore du sang. Encore une beauté truculente, vivante. Encore une blessure. La constellation d'images qui composent le *devenir-femme* claricien au sein de l'expérience des passions florales entrelace étroitement beauté et blessure, interdiction du vol d'une fleur et droit absolu à « cent ans de pardon » pour celle qui s'approprie des beautés florales. Le pardon et le salut, les cents ans de pardon du

---

[420] Clarice Lispector, *Felicidade clandestina,* Editora Sabiá, Rio de Janeiro, 1971 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Ce recueil comprenait les contes du recueil *A legião estrangeira* (1964) (édition française : *Corps séparés*) plus neuf autres textes écrits d'abord sous forme de chronique dont une partie est publiée en France dans *La découverte du monde.* Le texte qui donne le titre au recueil, « Bonheur clandestin » apparaît dans *La découverte du monde* sous le titre « Torture et gloire », voir : DM 19-21.

fragment cité, étaient ce que Laura confusément cherchait dans sa « vraie vie », dans son retour, dans le refoulement imparfait de son passé caché de femme-rose. Privée de la liberté qui caractérise les appropriations furtives entreprises par la jeune Clarice, Laura se trouve dans le refoulement de ce même désir : elle est une femme qui ne possède rien. Elle cherche à redevenir domestique, à peine femme, modeste – jusqu'à l'instant où elle regarde des roses arrangées dans un vase et tout change. Il y a un moment où Laura se perd dans un bouquet de roses sauvages. Là, une hantise florale s'empare d'elle. Là, surgit en elle le besoin furieux de s'approprier d'une beauté.

Au sein du processus de venue à l'écriture qu'on retrouve chez Clarice Lispector la beauté semble se configurer en tant que source, commencement, début, temps auroral qui, en frappant par la violence dont il est pétri, ouvre des scénarios esthétiques de même qu'existentiels profondément ambivalents. Pour Lispector la beauté n'est pourtant jamais perçue pas en tant que but, fin à atteindre, résolution apaisante ou occasion d'extases purement contemplatives. Si la beauté est pour l'écrivaine liée à l'avènement d'instants de matrice extatique, il faut mettre en lumière qu'il s'agit toujours de ravissements problématiques, bouleversants, obscurément porteurs d'une puissance inquiétante-étrange. La beauté en tant qu'occasion de passage de la limite, initiation dont les femmes clariciennes font l'expérience en plongeant dans des instants extatiques, est un passage à accomplir par le biais d'une pratique assidue d'écriture.

Face à la radicale ambivalence de la beauté lispectorienne, dont le charme consiste exactement à son âme double, ou même multiple, kaléidoscopique, l'attitude des personnages qui habitent le monde claricien est essentiellement celui de l'*abandon* dans son acception à la fois active et passive. Dans son analyse du *Unheimlich,* Freud observe que l'éveil d'un sentiment d'inquiétante étrangeté dans le sujet, ne peut advenir sans que celui-ci se mette « préalablement en condition, qu'il éveille en lui la possibilité [de l'émergence] de ce sentiment »[421], ce qui suggère la nécessité d'une attitude active du sujet qui s'apprête à s'approcher du *Unheimlich*, étrangeté inquiétante qui a en Clarice essentiellement à faire avec le charme obscur qui dégage du non-humain. Il arrive que, dans la subtile complexité des ravissements lispectoriens, les protagonistes des récits développent une attitude et ambiguë face à la beauté, en demeurant souvent dans la déchirure profonde qui se crée entre leur désir fou de parvenir à posséder la beauté et l'impossibilité de s'approprier effectivement du réel, dont la parfaite liberté consiste à son être irrémédiablement *autre* – ce qui pénètre

[421] Sigmund Freud, « *Das Unheimliche.* L'inquiétante étrangeté », op. cit., p. 31.

obliquement dans l'écriture de Clarice, dans sa capacité de « *laisser entrer une chose avec son étrangeté* »[422].

Le thème du désir d'appropriation d'une beauté qui peut devenir matrice extatique donne ici lieu à une évocation des thèses kantiennes formulées par le philosophe allemand dans l' « Analytique du Beau », premier livre de la première section de la première partie de la *Critique de la faculté de juger*[423], dans la conviction que la conception kantienne de la Beauté, conception claire-obscure, fuyante, structurée sur l'ambivalence, puisse s'offrir en tant que précieux *point de passion* textuel au sein cette étude.

L' « Analytique du Beau » se structure par *moments*, temporalité qui représente le cœur pulsant de l'écriture lispectorienne, et qui bien semble être en consonance avec le ton et le rythme du monde claricien. Le premier moment du jugement du goût s'offre donc en tant que suggestion à laisser résonner :

> DÉFINITION DU BEAU TIRÉE DU PREMIER MOMENT[424]
> Le *goût* est la faculté de juger d'un objet ou d'une représentation par une satisfaction *dégagée de tout intérêt*. L'objet d'une semblable satisfaction s'appelle *beau*.[425]

La première des quatre définitions au caractère antinomique (satisfaction *sans intérêt*, plaisir universel *sans concept*, finalité *sans représentation de fin*[426], objet d'une satisfaction nécessaire et pourtant *sans concept*) élaborées par Immanuel Kant se développe à partir de la forme logique du jugement représenté par la *qualité*. Ce premier moment du

---

[422] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 123.

[423] Immanuel Kant, *Critique de la faculté du juger* (1890), traduit et présenté par Alain Renaut, Flammarion, Paris, 2000.

[424] Le premier des quatre moments de l'« Analytique du beau » (qui correspondent aux quatre formes logiques du jugement: qualité, quantité, relation, modalité) est celui qui est consacré au « jugement de goût considéré du point de vue de la qualité ». Immanuel Kant, *Analytique du Beau*, traduction, présentation et commentaires de Jean-Jacques Barrère et Christian Roche, Éditions Nathan, Paris, 1995, p. 31.

[425] *Ibid*., p. 38. La définition du beau tirée du second moment (quantité) est: « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept ». *Ibid*., p. 47. Celle tirée du troisième moment (relation) est : « La *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue *sans représentation de fin* ». *Ibid*., p. 63. La définition tirée du quatrième moment (modalité) est : « Le *beau* est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire ». *Ibid*., p. 67. Les définitions proposées sont toutes caractérisées par une structure antinomique, et elles sont profondément liées et impliquée l'une par l'autre.

[426] Gabriela García Hubbard travaille sur l'antinomie kantienne de *finalité sans fin* en relation à la nature même du texte lispectorien *Água viva* : « Dans *Água viva* il y a finalité, il y a mouvement, mais sans fin, sans un but déterminé, sans utilité, sans un système de réappropriation, d'appréhension. À l'instar du " sans ", du manque, de la coupure qui ont des significations particulières chez Lispector, la liberté, le non-savoir, la spontanéité et l'improvisation (qui sont traits de la beauté), trouvent également une place particulière dans la lecture de *Água viva* ». Gabriela García Hubbard, « La beauté kaléidoscopique », op. cit., pp. 168-169.

jugement de goût joue un rôle de grand relief pour la possibilité de lire l'approche de Clarice Lispector à l'égard de la beauté à la lumière des thèses kantiennes concernant la philosophie esthétique. Dés le début de son analyse à propos du premier moment, comme l'on était en train d'observer, Kant affirme qu'au sein d'un jugement de goût (qui est *esthétique*, et qui n'est pas du tout un jugement de *connaissance*) : « on veut uniquement savoir si la simple représentation de l'objet est accompagnée en moi de satisfaction, quelque indifférent que je puisse être d'ailleurs à l'existence de cet objet »[427]. La particularité du jugement de goût consiste exactement en ce *non-intérêt* extrême – ou bien, elle consiste en la totale absence d'intérêt que le sujet épreuve par rapport à l'existence de la chose. La pureté du jugement de goût prendrait donc forme à partir d'une absence, d'une soustraction, et elle se caractériserait en tant que satisfaction à même de mettre de côté n'importe quel attachement du sujet à la présence (conçue d'une façon très générale en tant que « possibilité d'existence ») de la chose dont on est en train de développer un jugement esthétique : « la satisfaction se change en intérêt lorsque nous l'allions à la représentation de l'existence d'un objet »[428].

C'est au sein de l'analyse consacrée au jugement de goût considéré du point de vue de la qualité que Kant développe une digression au sujet des intérêts impliqués dans les jugements sur l'agréable et sur le bon, dans le but de mettre en relief comme, par opposition à ces deux derniers, la pureté qui caractérise le jugement esthétique est absolue. La satisfaction attachée à l'agréable se structure autour d'une *inclination*, situation définie par Kant en tant que « dépendance de la faculté de désirer à l'égard des sensations »[429]. L'inclination est une figure profondément liée à celle du *désir* ; elle pourrait être en fait conçue en tant qu'envie, volonté, intention, poussée, élan, ambition à pouvoir bénéficier, à pouvoir jouir du *plaisir* suscité dans le sujet par l'objet agréable dont il est question : « Par conséquent, la satisfaction ne suppose pas un simple jugement sur l'objet, mais une relation entre son existence et mon état, en tant que je suis affecté par cet objet »[430]. Il est intéressant de souligner comme la satisfaction provoquée par un objet agréable se déroule selon une idée de *relation*, et précisément selon l'idée d'un rapport entre *existence de l'objet* et *état du sujet*, ce qu'on pourrait aussi indiquer sous le nom de « affection ».

---

[427] Immanuel Kant, *Analytique du Beau*, op. cit., p. 33.

[428] *Ibid*., p. 32.

[429] *Ibid*. p. 34.

[430] *Ibid*. p. 35.

Pour ce qui concerne la satisfaction attachée au bon, elle est déterminée par « le concept d'un but »[431], dans le sens que « pour trouver une chose bonne, il faut nécessairement savoir ce que doit être cette chose, c'est-à-dire en avoir un concept. Pour y trouver de la beauté, je n'ai pas besoin de cela »[432]. Cet aspect de la satisfaction provoquée par le bon se différencie donc d'une façon très nette du type de satisfaction attachée à l'agréable, qui « plaît aux sens dans la sensation »[433], et qui ne prévoit aucun recours aux concepts dans le but de pouvoir se dérouler. Un tel écart résume en soi la différence qui existe entre agréable et bon, étant le premier étant à subsumer sous le seul domaine des sens, et étant le deuxième par contre toujours « ramené à des principes de la raison par le concept d'une fin »[434].

Dans la mesure où le bien, en tant qu'objet de la volonté[435], tend à s'orienter toujours selon un intérêt (qui peut néanmoins être l'« intérêt suprême », ou bien le bien moral) on parvient à établir un très important point de contact entre les satisfactions liées au bon et celles attachées à l'agréable : elles jaillissent toujours d'un *intérêt* – bien que la nature de cet intérêt soit essentiellement différente dans les deux cas. Si la position kantienne à l'égard de la satisfaction attachée au beau pourrait bien être scellée par l'affirmation selon laquelle « il ne faut pas avoir à s'inquiéter le moins du monde de l'existence de la chose, mais rester tout à fait indifférent à cet égard pour pouvoir jouer le rôle de juge en matière de goût »[436], il semble indispensable à ce point là de l'analyse d'établir un lien entre la position du philosophe et l'approche de la beauté que les textes de Lispector suggèrent.

Clarice Lispector ne vise aucunement à « jouer le rôle de juge en matière de goût ». Le lien qui peut fonder la possibilité d'approcher la troisième critique kantienne des œuvres de Clarice Lispector consiste en leur commune appartenance à celle qu'on pourrait appeler une *pensée liminale*, pensée à laquelle fait écho une écriture qui est aussi, à son tour, vertigineusement, assidûment, et parfois désespérément liminale, fluide : une écriture en fuite, en transfiguration, écriture vivante. La philosophie kantienne pourrait sans doute être lue en tant que pensée de la limite, essai spéculatif consacré à la compréhension et à l'analyse des

---

[431] *Ibidem.*

[432] « Des fleurs, des dessins tracés avec liberté, des lignes entrelacées sans but, ou des rinceaux, comme on dit en architecture, ce sont là des choses qui ne signifient rien, qui ne dépendent d'aucun concept déterminé et qui plaisent pourtant ». *Ibidem.*

[433] *Ibid*. p. 33.

[434] *Ibid*. p. 36.

[435] « La volonté est la faculté de désirer déterminée par la raison». *Ibid*., p. 37.

[436] *Ibid.* p. 33.

facultés cognitives, morales et esthétiques humaines considérées selon leurs puissances, leur ambition, leurs limites, en développant la réflexion à propos de leur domaine d'application (et en ce sens la *Critique de la faculté de juger* pourrait être conçue en tant que structurellement fondée sur le concept même de *limite*, qui trouve une formulation lampante aussi dans le quatre moments de l'« Analytique du beau »). Pour ce qui concerne Lispector, son écriture peut se configurer ici en tant que pratique littéraire de cette même pensée de la limite. L'idée de la limite est une idée problématique, qui porte les signes ambivalents du marge et du bord, figures dont les enjeux philosophiques et poétiques sont innombrables. La limite même, en étant lieu/non-lieu qui à la fois sépare et unit des territoires contigus, s'offre à la pensée en tant qu'invitation à écouter, à laisser résonner, à déployer en y développant la portée oblique, transversale.

L'écriture dévient chez Lispector image même de la limite, « seuil d'entrée d'ancestrale caverne » (AV 25), salon et chambre à soi où une femme lutte pour parvenir à dire et à se dire, et en tant que telle elle se configure comme passage à franchir sans cesse, fil de soie à entrelacer dans la composition de textes-toiles d'araignées, bord fluide à repousser pour ouvrir brèches, interstices et interlignes, figures de kaléidoscope, outil qui rend possible la vision tremblotante du beau, perspectives nouvelles, inattendues, pour creuser sans cesse dans l'expérience première et toujours relancée qui est la découverte claricienne du monde. À la lumière de cela, il est possible de revenir sur le discours kantien pour découvrir en quelle mesure et de quelle façon la réflexion du philosophe au sujet du jugement esthétique puisse jeter un autre éclairage sur le texte de Clarice Lispector.

En revenant au premier moment de l'« Analytique du beau », on apprend avec Kant que l'objet du jugement de goût provoque « une satisfaction *dégagée de tout intérêt* ». Le trait caractéristique du jugement esthétique kantien est donc la pureté absolue, l'altier détachement, l'absence d'implication et de participation du sujet par rapport à l'existence de la chose observée. Mais sur quels tons et quelles positions se module-t-elle l'expérience d'approche de la *chose belle* selon Lispector ?

Le monde claricien tout entier est envahi par la nature puissante qui dégage de toute rencontre ayant lieu entre sujet humain et réalité non-humaine. D'abord l'approche, l'affection, la relation se structurent, d'une façon tout à fait différente par rapport au point de vue kantien, autour d'une condition fondée sur la fidélité la plus assidue, sur la *réciprocité*, conçue en tant que regard jeté et partagé, comme payé de retour et ensuite immédiatement

relancé, d'une façon fluide, entre sujet et objet : entre femme et rose. Le récit « L'imitation de la rose » s'offre en tant qu'écriture ayant comme noyau le bouleversant face à face qui se passe, un jour, entre une femme et « la tranquille indifférence des roses » (LF 71) : mais qui est indifférent, et à quoi ? Est-ce que l'indifférence réside dans l'objet observé, beau, indépendant, existant malgré tout d'une façon cruellement autonome et presque méprisant dans sa beauté effrontée, ou est-elle plutôt rapportée à l'état d'âme du sujet qui observe, ce qui permettrait un clair renvoi aux thèses kantiennes ?

Au sein de ce premier moment on découvre une situation qui défige la figure même de l'indifférence. Si Laura, protagoniste de « L'imitation de la rose », est au début doucement enchantée par la « tranquille indifférence » des fleurs, qui lui semblent impossibles à posséder (sinon, d'une façon paradoxale, par le geste de les offrir à quelqu'un[437] – c'est à dire à Carlota, copine qui se pose en tant que pôle externe à même d'ouvrir la relation à deux qui existait entre Laura et les petites roses sauvages), dans *Água viva* la relation entre femme est rose était décrite en s'articulant en une structure dynamique de profonde synergie emphatique tout à fait différente. Les deux récits offrent, si attentivement comparés et lus l'un à la lumière de l'autre, une transposition textuelle des deux moments possibles d'approche de la réalité non-humaine qui a lieu dans l'écriture lispectorienne. Dans les pages d'*Água viva,* l'intimité est une forme de reconnaissance mutuelle qui représente le secret d'une relation muette jouée sur la puissance de découverte et de transfiguration du regard. Dans le passage consacré à *la* rose on narre l'histoire d'un amour, d'un échange d'ondes d'énergie qui parvient à garder en vie une rose pendant un temps suspendu et dilaté, véritable expérience d'une attraction *réciproque* – qui serait conçue d'après Kant en tant que « dépendance de la faculté de désirer à l'égard des sensations ».

Le sujet féminin entraîné dans cette relation ressent un net *intérêt* pour l'existence de *la* rose, du moment que tout simplement : « je l'admirais et elle paraissait se sentir admirée » (AV 131). L'intérêt dévient dans ce passage du roman même, et tout simplement, un *amour,* même l'expérience d'un érotisme dérobé : il est en fait « avec tant d'amour » qu'elle « était observée» (AV 131). Et, en dernière analyse, comment serait-il un tel amour, « cette envie, ce désir » sinon l'intérêt le plus sincère pour l'existence de la chose aimée ? L'approche entre femme et rose ne serait-il donc une passionnée cour amoureuse, dont les étapes pourraient se configurer en tant que moments de l'apprentissage du plaisir d'exister, qui est à la fois reconnaissance de l'autre et fou désir de proximité extrême ?

[437] « Elle savait pourquoi. Parce qu'elle devait les donner. Oh oui, elle savait pourquoi » (LF 71).

La rencontre entre femme et rose racontée dans *Água viva* est très contenue, brève, instantanée dans sa manifestation textuelle ; elle crée une intensité qui est soudainement laissée tomber, qui se résout dans la mort de la rose et qui ne donne pas forme aux implications du désir d'appropriation qu'on croit pouvoir percevoir dans les lignes qui tracent le parcours de cette rencontre. C'est toutefois dans « L'imitation de la rose » que le désir d'appropriation de la beauté des roses dégage sa puissance, d'une façon à la fois plus nette, plus subtile, plus problématique.

Laura ne décide pas, on décide à sa place. Elle ne possède pas, *elle sera possédée...* En même temps, c'est exactement le fait de n'avoir jamais rien possédé la condition existentielle qui lui confère le droit de désirer de s'approprier des roses. Mais comment faire ? Comment y réussir ?

Contrairement à ce qui se passe dans le passage d'*Água viva*, dans « L'imitation de la rose » on n'assiste pas à la naissance d'une véritable relation emphatique, fondée sur la réciprocité : en première instance, les petites roses de Laura sont *plusieurs* : différence considérable par rapport à *la* rose d'*Água viva*, unique et irremplaçable, *une certaine rose*. Les roses de Laura sont « indifférentes », muettes, comme éloignées, soustraites, lointaines et, peut-être exactement à cause de cela, encore plus obscurément séduisantes. La protagoniste met en œuvre deux différentes stratégies à même de développer une approche de plus en plus intime de la beauté des fleurs. Laura en fait, comme on l'a observé, ne réussit à s'approcher des roses qu'en essayant de se séparer d'elles, en les offrant à une amie :

> Une chose belle était faite pour se donner ou pour se recevoir, pas seulement pour se posséder. Et surtout jamais pour « s'être ». Surtout ne jamais être la chose belle. A une chose belle il manquait le geste de donner. On ne devrait jamais garder une chose belle, telle que celle qu'on garde dans le silence parfait du cœur. (LF 71)

Le « geste de donner » (et par là, de *se donner*), qui est inconnu aux roses sauvages, représente pour la protagoniste une façon de participer de la beauté mystérieuse et indifférente que caractérise ces fleurs. La décision de s'en débarrasser est un geste en vérité étrangement ambivalent : comme si seulement dans leur absence elle pourrait en posséder la beauté *excessive*, fleurs vivantes, hantées. Dans ce récit il est néanmoins possible de retrouver une deuxième (et peut-être encore plus cruciale) modalité de rapport entre sujet et beauté de la chose, et il s'agit de ce qui est annoncé dès le titre même du récit. Il s'agit de l'imitation : *mimesis*.

La figure de la mimesis habite ces réflexions de façon avant-coureuse, oblique, qui seconde et donne un fil de voix au titre du récit du 1960, narration qui fait fonction de support à même de guider la découverte des secrets floraux lispectoriens et qui déclare tout ouvertement de quoi il s'agit : *imiter une rose*.

La femme imite la rose, et en l'imitant elle parvient à en toucher la beauté, à s'en approcher de plus en plus, à en cueillir l'essence cachée, en dévoilant le mystère d'une présence qui est indicible. L'expérience de la mimesis est en outre à la fois double, non-univoque : elle surgit du désir d'appropriation de la beauté qui pousse le sujet en direction de l'objet beau, mais elle est en même temps, signe et manifestation d'une sorte de *possession* qui s'empare du sujet même. La beauté de l'objet pourrait en effet à son tour *posséder* le sujet, dans un jeu d'activité/passivité qui redéfinirait l'équilibre du rapport dynamique qui a lieu entre eux. Et si jusqu'à ce moment-là Lispector s'éloigne de la conception kantienne du jugement de goût en tant que jugement dégagé de tout intérêt, c'est exactement le passage à travers la *mimesis* qui ouvre à une surprenante position lispectorienne tout à fait proche de la pureté qui caractérise le jugement esthétique conçu par le philosophe allemand.

Selon un dynamisme analogue à celui qui caractérise le processus qui conduit au pur ravissement, la mimesis se configure justement en tant que passage, traversée, phase temporelle condensée en un instant de proximité extrême. Si la mimesis n'aboutit pas, pourtant, à la métamorphose, à la transformation, c'est parce qu'elle garde le caractère temporel de l'illumination, de l'intuition profonde, du franchissement jamais définitivement accompli, ni possible à accomplir une fois pour toutes – élément qui est en effet implicite dans l'image même de la limite. Les deux figures de ravissement et mimesis révèlent ainsi une surprenante et profonde proximité, dont la compréhension est indispensable pour essayer de saisir, ne fût il que pendant un instant, l'expérience lispectorienne de la beauté. Il est possible de concevoir ravissement et mimesis en tant qu'expériences très proches l'une de l'autre, et même liées par un fil rouge : elles peuvent être comprises en tant que chevilles appartenant à une même mosaïque, étapes constitutives un parcours unitaire.

La mimesis paraît jaillir de ce que Kant appellerait une *inclination* du sujet à l'égard de la chose belle dont le jugement s'agit. La mimesis selon Lispector naît d'un désir qui cache une ambition d'appropriation, ou même presque de *confusion* et de participation, mélange, sonorité, proximité du soi avec la chose belle. La puissance de ce désir est en outre amplifiée par la réciprocité sujet/objet que Lispector ébauche souvent dans les pages consacrées à ses protagonistes, femmes qui se trouvent aux prises avec la beauté – beauté qui surgit et éclate,

en dernière analyse, de la rencontre et de l'approche mutuel ayant lieu entre deux pôles mis en relation à travers les règnes dont le monde se compose. Mais il serait partiel de parvenir à définir l'approche lispectorien de la beauté simplement en tant que poussée déterminée par la force d'un désir de possession.

La mimesis même en effet dévoile, subtilement, un aspect qui appartient plutôt à l'ordre de la possession du sujet *de la part de* l'objet beau. D'après ce point de vue il est en outre possible de concevoir la mimesis en tant que *prélude* au passage à travers le ravissement, qui dévient à son tour un moment strictement lié à l'expérience que le sujet fait de la beauté, conçue aussi d'après Lispector en tant que, tout simplement, pur « plaisir d'exister », plaisir qui emmène ailleurs, douce violence du monde qui presse contre une peau de femme. Le sujet lispectorien paraît éprouver au début une sorte d'élan, d'appel, une poussée qui le conduit vers la chose belle, comme un désir d'en voir/toucher la nudité, d'en cueillir le frémissement le plus secret, de trembler dans l'instant de ce contact effronté, en s'y approchant de plus en plus. En ce premier moment le sujet est affecté par la chose, et on reconnaît une puissante *inclination* qui le conduit vers elle : le sujet ressent un intérêt pour l'*existence* de la chose, et il vibre sous la force charmante d'un appel qui a le son enveloppant d'une séduction. Dans la page lispectorienne on assiste pourtant souvent à une sorte de transfiguration de ce désir, glissement qui a lieu par le moyen de la mimesis, temps suspendu et fugace pendant lequel quelque chose *se passe*.

Ce qui se passe dans la mimesis pourrait être conçu comme un entrelacs d'activité et passivité, la pratique d'un abandon qui est comme joué, *mis en scène* : appropriation (le sujet veut s'approprier de la beauté de la chose) et possession (le sujet est comme possédé par la beauté de la chose) donnent corps à un ensemble qui est préparation et prélude à l'entrée de la femme dans l'espace secret du ravissement. Dans les récits de Lispector le ravissement même n'est pas du tout *un état* : il est plutôt passage qui ressemble profondément au pur jugement de goût kantien.

Dans le pur ravissement la chose belle est souvent comme abandonnée, dépassée : l'inclination du sujet se dégrade, s'estompe sur le fond et prend en même temps la forme d'une véritable pureté. Pendant la phase de la grâce ravissante le sujet s'éloigne de la chose et de tout intérêt qui surgissait d'elle, elle est *autre/outre* : le désir d'appropriation ouvre, par le biais de la mimesis, à un profond état extatique qui se fait expérience de proximité extrême au monde vécue par un corps de femme, mais qui passe aussi par l'abandon de la chose en soi et

par le plongeon dans un instant d'ambivalence qui scelle à la fois la proximité la plus inouïe et la distance la plus incommensurable.

La grâce du ravissement est instant de pur égarement, figure temporelle de la liberté et de la pureté qui caractérisent le pur jugement esthétique de Kant, qui appellerait cette figure « contemplation ». Le désir d'appropriation ainsi que la possession exercée sur le sujet par la beauté de la chose semblent se résoudre dans le pur instant extatique, figure qui s'insère dans la constellation mimesis-ravissement-grâce, en la complétant, et qui jaillit silencieusement de la vision d'un bouquet de roses sauvages, d'une pomme posée sur la table, d'une *barata* qui rampe dans une chambre oubliée : « Je sentirai nette l'impuissance d'avoir plus qu'une inspiration, de la dépasser, de posséder la chose même – et être réellement une étoile » (PCS 94).

La grâce du ravissement consiste à ce détachement doux, à la perception brûlante de cette « impuissance » : une impuissance qui libère, pourtant, un plaisir transparent qui fait finalement abstraction de l'intérêt. Le ravissement dévient ainsi expérience du moment de lumière qui dégage du Beau ; la grâce étant l'instant même du ravissement, temps indicible, fragment suspendu, *heure de l'étoile* :

> ... je l'ai vu soudain et c'était un homme si extraordinairement beau et viril que j'ai senti une joie de création. Non que je l'aie voulu pour moi pas plus que je ne veux pour moi l'enfant que j'ai vu aux cheveux d'archange courant après le ballon. Je voulais seulement regarder. L'homme m'a regardée un instant et a souri calme : il savait combien il était beau et je sais qu'il savait que je ne le voulais pas pour moi. Il a souri parce qu'il n'a senti aucune menace. (AV 170-171)[438]

La vision de la beauté (dans ce cas-là, une beauté humaine qui frappe aussi dans la mesure où elle implique un élan suscité par la puissance de la différence sexuelle) provoque « une joie de création ». La protagoniste insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle *ne veut pas pour soi* l'homme dont la beauté la frappe tellement : une fois en plus, entre sujet qui regarde et *chose* regardée (il s'agit en ce cas là d'un homme, mais est-ce que telle une situation est essentiellement différente par rapport à la rencontre femme/rose ?) quelque chose d'ineffable se passe, et ça se passe au delà des mots, *derrière la pensée*, parce que tout cela, affirme-t-elle « je ne le comprenais pas ». Loin donc des concepts qui, exactement comme d'après Kant, ne jouent pas de rôle au sein du jugement de goût, qui n'a rien à voir avec le

[438] Pour la première version de ce passage voir : DM 344.

jugement de connaissance qui s'en détache et en dessinant une structure ambivalente et claire-obscure, exprimée aussi par la puissance liminaire des formulations de marque antinomique.

La beauté claricienne est découverte du monde, parcours articulé en étapes, fuites, glissements. La beauté est, elle aussi, défi, bord du précipice, risque, secret, chemin qui n'aboutit jamais à un appui résolutif. La découverte du monde est découverte de la beauté, est apprentissage, *processus* car pour Clarice Lispector à chaque instant de l'écriture, avec l'art, « n'est pas pureté, elle est purification ; elle n'est pas liberté, elle est libération »[439] – là où *purification* et *libération*, sont à concevoir en tant qu'étapes-étoiles jamais fixées de l'apprentissage ravissant du monde qui est l'écriture de Clarice Lispector.

[439] Nicolino Novello, *O ato criador de Clarice Lispector*, op. cit., p. 22. Ma traduction.

2.3.2 *Pratiques mimétiques*

En avançant dans le développement du récit « L'imitation de la rose », Laura cesse de s'efforcer : elle ne cherche plus rien. Elle est dans cette fracture : la lutte insoutenable entre résistance et pulsion a épuisé son pouvoir, et elle en est comme étourdie. Il ne s'agit plus ni de salut, ni de pardon. Il s'agit d'un appel, de pressentir finalement avec tout son être le point caché de sa propre ardeur, de voir quel est, enfin, « le défaut qui soutient tout notre édifice »[440]. Le salon de Laura se fait bord d'une vie vide, terrain de la « vie ordinaire » (LF 63). Laura, en assonance avec les sentiments de Angela, protagoniste de *Un souffle de vie*, exprime dans son attachement troublant aux roses et dans l'urgence de s'en délivrer : « la peur de vivre, la peur de respirer. De toute urgence il me faut lutter parce que cette peur me paralyse plus que la peur de la mort » (SV 61).

La vie vide est la vie de Laura dès son retour, *la vie d'autrui*, *la vie ordinaire* d'une femme qui doit se débarrasser des roses, vie d'une femme rassurée par la fatigue du repassage des chemises de son mari : Laura est en effet « une repasseuse hors pair » (LF 55)... La vie vide s'oppose à la vie impersonnelle, qui vit, pulse. Qui est matrice de ravissement. La vie vide, ordinaire où Laura s'immerge dans l'espace du salon est perçue comme une « eau familière et légèrement écœurante » (LF 57) : un familier qui a en soi quelque chose de dérangeant, de dégoûtant, d'inquiétant. Clarice le suggère lucidement. Laura l'affirme. Sa vie est écœurante : « oui, légèrement écœurante, mais quelle importance puisqu'elle-même était un peu écœurante, elle le savait » (LF 57). L'écœurant lui appartient intimement, elle le porte en soi comme un secret, point qui l'habite obscurément, comme une pulsation. Entre le salon et Laura, un flux ininterrompu de reflets a lieu. L'impersonnalité, l'inquiétante étrangeté se transfèrent sans cesse au sein du texte de la femme au salon, comme dans un mouvement fluide d'aller-retour. Tout se fait miroir, résonance de la vie intime de Laura[441], qui pénètre partout.

La vie vide se révèle dans les traits opaques d'un visage domestique-domestiqué, apprivoisé, dans l'absence présumée d'ardeur qui est, en vérité, refoulement de ce même ardeur. C'est dans l'impersonnel que Laura trouve instinctivement son ardeur. Un petit ensemble de *presque riens* – la main du médecin sur le dos, les pétales, une rose à voler – la

---

[440] Clarice Lispector, *Le seul moyen de vivre. Lettres,* op. cit., p. 102.

[441] *La vie intime de Laura* est le titre d'un livre de Clarice Lispector : *A Vida íntima de Laura*, Livraria Jose Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1974 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *La Vie intime de Laura, suivi de « Le Mystère du lapin pensant »*, traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 2004.

fait frissonner. Laura jure fidélité à ce presque rien, et elle le fait par un pacte solennel. Et ce pacte, qui se fait en écriture :

> A la splendeur effrayante d'oser le réel, qui n'est pas beau, qui n'es pas organisé, d'oser le vivant, qui n'est pas symbolisé, qui n'est pas personnel, d'être dans le noyau de l'*est* qui est sans moi, d'écrire au courir des signes sans histoire.[442]

Dans le récit « L'imitation de la rose » le vivant est non-humain, mais il est beau – le beau par antonomase, et même organisé : pourtant, par le biais de sa seule présence muette il *désorganise,* et impérieusement invite la femme *dans le noyau de « est » qui est sans moi.* Laura hésite, tremble. De quel côté de la vie pourra-t-elle finalement respirer, exister ?

Dans l'histoire de Laura tout se joue face aux roses : face à face. Deux abîmes se dévisagent : un abîme qui semble vouloir soustraire la femme aux gouffres de l'autre, les roses contre sa « vraie vie », la lumineuse indifférence contre la fatigue de repasser les chemises d'Armando, l'horrible merveille de sa vie surhumaine contre la paix nocturne de la Tijuca. Mais dans le flux des pensées de Laura des images truculentes[443] brisaient l'exaltation apparente du ton de ses rêveries[444], en perturbant brutalement la digression, qui devint ainsi fragment à même de révéler le refoulement avec lequel Laura est aux prises.-Laura, confuse par l'alternance effrénée du désir de garder les roses pour soi et l'urgence impérative de s'en débarrasser, semble tomber dans une sorte de ravissement en forme de transe qui empêche le choix, l'action, la vie. Même lorsqu'elle semble finalement parvenir à prendre la décision de garder les fleurs, elle n'accomplit aucun choix.

Encore une fois, une bonne comme un deus ex-machina pénètre dans la salle, prête à s'emparer du bouquet pour pouvoir le livrer à Carlota, en parfaite cohérence avec les accords pris avec Laura. Laura, agacée, ne dit rien. Elle aurait voulu garder les fleurs, mais est-ce vraiment ce qu'elle voulait ? Ne voulait-elle en vérité plutôt s'en délivrer ? Elle est confuse, absente : elle ne s'oppose pas. Elle voit enfin, comme en dehors de soi, sa propre main – qui

---

[442] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 136.

[443] Voir : *supra* § 2.2.1

[444] C'est Ricardo Iannace qui utilise les termes *exaltation* et *truculence* en référence au passage analysé : « Dans une œuvre de nature morte la quadrature ferme les proportions, mais le transfert de ce style pictural de marque figurative au récit serait largement illusoire. " L'imitation de la rose " ne se développe pas selon un dessin linéaire, ni l'ambiance créée est calme et inerte comme dans les peintures fanées du genre. Le livre annoncé, le verre de lait et le vase avec les fleurs tremblotent, cueillis dans un réseau métaphoriquement exalté, parfois même truculent ». Ricardo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia,* op. cit., p. 106. Ma traduction.

est à cet instant-là à tous les effets *une main d'autrui* – tendre le bouquet à la bonne Maria pour qu'elle le donne à Carlota. Par l'irruption de la bonne dans la salle, Laura est finalement dispensée de toute décision. Il est clair, à ce point-là, que ce n'est pas elle qui décide. Elle ne prend aucune décision : ce sont les roses qui décident.

Les roses se dérobent, abandonnent la scène, avec le même mouvement imperceptible par lequel elles étaient entrées sur scène. Et en sortant, elles ont finalement accompli leur devoir, qui consiste à *ravir* la femme, à faire sortir le secret. Laura n'a pas le moindre pouvoir sur les roses, elle ne se débarrasse pas des roses : ce sont les roses qui l'abandonnent – roses qui, pour permettre l'avènement d'un véritable instant d'être, doivent se dérober, créer un vide et libérer le salon de leur présence encombrante. Dans l'imminence d'un écroulement, l'abandon des roses livre Laura à la force troublante du désir :

> C'est seulement au moment de tendre le bouquet prêt qu'elle remarqua que Maria n'était plus dans le salon – et elle se retrouva seule avec son héroïque sacrifice. Vaguement douloureuse, elle les regarda, distantes comme elles étaient au bout de son bras tendu – et sa bouche se dessécha encore plus, cette envie, ce désir. Mais elle sont à moi, dit-elle avec une énorme timidité. (LF 73)

Tout d'un coup, « sans aucune transposition, sans aucun obstacle, les roses étaient dans les mains de la bonne, elles n'étaient plus à elle » (LF 74) : mais est-ce que les roses l'avaient jamais été, « à elle » ? Ce n'est que dans la soustraction que Laura parvient à toucher la beauté secrète d'une rose sauvage : cette perfection, « cette envie, ce désir », le rêve de posséder les roses pour un instant la surmonte, s'empare d'elle encore une fois – et toujours. Laura ne sait pas encore que l'*abandon des roses*, est déjà sur le point de se faire *abandon aux roses*. En *s'y abandonnant*, elle en respire le mystère. Mais avant, c'est l'horreur de la perte, la violence de se voir enlevé ce qu'elle croyait lui appartenir ; c'est la confusion due à la disparition de ce qui ne semblait n'être qu'à elle. Agitée, furieuse, confuse, Laura pense même descendre dans les rues, rattraper la bonne et, nouvelle fillette voleuse de pétales, « arracher les roses de ses mains et les voler. Parce que les reprendre maintenant serait un vol » (LF 74).

Enivrée soudainement par la rêverie paradoxale qui consisterait en l'acte de *voler ses propres roses*, Laura gagne douloureusement, peu à peu, conscience du fait que les roses ne lui ont jamais vraiment appartenu, même pas lorsqu'elles étaient là, dans son salon, dans ses propres mains. Elles ne lui appartenaient *surtout pas* quand elles étaient là, visibles et palpables, leur parfum flottant dans la salle, Laura soumise à leur charme obscur. S'il y a un instant au cours duquel la femme s'approprie effectivement des fleurs, cela n'a lieu que

pendant l'*instant-déjà* où elles lui sont enlevées : « Et alors la porte de la rue claqua. La porte de la rue claqua. Alors lentement elle s'assit, calme, sur le canapé. Sans s'y adosser » (LF 75).

La porte se ferme derrière les roses. Encore une fois l'événement est scelle par le redoublement de la phrase « Et alors la porte de la rue claqua. La porte de la rue claqua » (LF 75) Elles sont parties, donc : c'est tout. Laura en entend le bruit, une porte qui claque. Laura revient s'asseoir sur le canapé, dans un salon maintenant privé de fleurs, plus nu, plus prêt pourtant à accueillir l'instant de nudité de Laura. En sortant de scène, les roses libèrent un espace.

Indice terrestre, minuscule, crucial : Laura s'assoit, mais *elle ne s'adosse pas* au canapé. Tout contact est suspendu, empêché. Toute la vie est, d'un coup, mise entre parenthèses. Elle n'a plus besoin de s'adosser, de faire appui : *elle n'a plus besoin*. Est-ce le signe d'une soudaine « lumineuse indifférence » ? Un isolement radical permet maintenant à Laura de garder une distance corporelle, existentielle avec les choses, avec tout. Est-elle maintenant prête à demeurer auprès de soi-même, vertigineusement plongée, en ravissement.

Dans le fait de s'asseoir sans s'adosser au canapé, Clarice Lispector suggère subtilement qu'on est au seuil d'une nouvelle étape de ravissement : plus extrême, aucun point de contact, aucun appui. Juste un instant, à vivre *sans* – sans les fleurs mêmes, qui étaient étincelle et occasion, *prétexte*, qui devaient pourtant disparaitre. Cet espacement re-dessine la topographie toute entière de la salle où Laura se trouve, qui apparaît maintenant presque sans fin : un espace indéfini, avec une femme soudainement écartée, *non-adossée.* Cet espace vide, laissé libre par l'absence des roses, se transfère maintenant au-dedans de Laura même. Introjection profonde : une rose s'épanouit obscurément *au-dedans de la femme*. Laura absorbe en soi cette clarté qui n'illumine pas, qui coule et prend forme, qui se fraye un passage, qui *a lieu* en elle. Elle inspire la traînée de parfum répandue par les roses, en s'arrêtant justement près de leur *absence* :

> Mais les roses lui manquaient. Elles avaient laissé un espace clair en elle. On enlève d'une table propre un objet et par la marque plus propre qu'il a laissée, on voit qu'à l'entour il y avait de la poussière. Les roses avaient laissé un endroit sans poussière et sans sommeil en elle. [...] Cette rose manquait. Comme un manque plus grand. A vrai dire, comme le manque. Une absence qui entrait en elle comme une clarté. Et de même, autour de la marque des roses la poussière disparaissait. Le centre de la fatigue s'ouvrait et formait un cercle qui s'élargissait. Comme si elle n'avait repassé une seule chemise d'Armando. (LF 75-76)

La soustraction des roses, le bruit de la porte qui claque, scellent la fin d'une rencontre, le début du *(des)encontro* le plus vertigineux : non-rencontre avec la fleur qui devient rencontre de la femme avec ses propres ombres, avec soi-même. Un *presque rien* imprime un changement profond au ton du récit, au ton des pensées de la protagoniste, à l'attitude de son corps même, assis-non-adossé. Ses rêveries agitées, sa parole toujours hésitante et imperceptiblement déchirée, son angoisse ininterrompue du mépris des autres, son sentiment d'inadéquation, semblent avoir laissé la place à une non-pensée limpide qui noue indifférence et luminosité – pensée qui reste désespérée, comme désespérée était d'ailleurs la langue d'une femme s'efforçant de vivre une vie d'autrui.

Ce qui arrive est l'ouverture douce d'un espace, conquête fluide d'une distance lumineuse : les non-pensées de Laura, en profonde assonance avec la posture de son propre corps, d'un coup *ne s'adossent pas*, ne s'adossent plus, ne s'appuient sur rien, ses mots ne cherchent aucune complaisance, aucun abri, aucune compréhension. Sa pensée vibre doucement, se répand, vague, *ose le réel.* Laura se prépare, muette, à laisser être ce qui est sur le point d'arriver. Un glissement. Elle le pressent. *Elle doit y aller*. Le ton est maintenant doucement sans remède. Assise, elle respire, tranquille, « sans avoir mal » (LF 76), « sans aucune fatigue » (LF 76) : *sans* – sans essayer de comprendre, sans désormais plus s'efforcer, sans s'adosser, sans faire semblant, sans rien faire, juste assise.

La porte claque et ensuite, juste après le bruit, soudainement le « cœur blanchit comme blanchissent les cheveux » (GH 69). La voix de G.H. pénètre à nouveau, et rampe jusqu'aux lignes qui racontent le ravissement de Laura, son imitation imminente de la rose. La voix de G. H., *l'autre femme,* s'offre encore une fois en tant que contrechant de la voix perdue de Laura. Ce sera un blanchissement de ténèbres, un instant d'être, tout comme le sera pour une multitude de femmes clariciennes aux prises avec une passion ravissante, avec la passion de l'exister. De façon fluide, sans déchirures, sans presque qu'on puisse s'en apercevoir, quelque chose arrive. Et tout change, tout est diffèrent, autre, tout est autrement. Laura assise, immobile, enveloppée par une force qui est maintenant suspendue, ressent en elle le poids gracieux d'un nœud en train de se dénouer, fils que se débouillent, une liberté douce. La voix de Angela, aussi, résonne : « Une angoisse. Je voulais pouvoir tout vivre d'une seule fois et ne pas vivre petit à petit. Mais alors viendrait la mort » (SV 218).

Se vouloir toute entière. Toute entière à tout moment : c'est du ravissement, c'est de la mort. Ravie, elle sent les roses, encore assise, elle doit les sentir dans leur absence-essence ; elle doit les sentir parce qu'elle doit absolument reconstruire une rose, la reconstruire en elle-

même, non pas petit à petit, elle veut *une rose toute entière, vivre une rose d'une seule fois* – Clarice Lispector écrit ce fragment, une autre parole perdue de Laura : « Oui, mais j'ai un secret : j'ai besoin de reconstruire avec une urgence des plus urgentes, aujourd'hui même, tout de suite, en cet instant » (DM 101).

Elle doit sentir les roses avec son propre corps, non pas goutte à goutte, non pas larme à larme, mais toute entière, corolle ouverte plongée dans sa pire tentation, elle doit juste le faire, elle doit y aller et elle doit *devenir une rose* – voilà, voilà l'ultime scandaleux secret de la femme qui pèche : « Mais, avec les lèvres sèches, elle essaya un instant d'imiter en elle les roses. Ce n'était guère difficile » (LF 76).-Ça arrive, sans même qu'on puisse s'y opposer : *Laura imite les roses*, et le temps de la mimesis n'est que le battement sourd et extatique d'un instant d'être. En dehors de ce moment ravi, *le reste du temps* est comme suspendu, écroulé, et puis il est comme accéléré ; le *moment of being* brouille le reste du temps, son ordre est anéanti[445]. Le reste du temps, face à la lueur enivrante de l'instant-femme perd soudainement de sens.

La protagoniste constate, entre soi et soi : « C'était encore l'après-midi. Une très belle après-midi. D'ailleurs ce n'était déjà plus l'après-midi. C'était le soir. De la rue montaient les premiers bruits de l'obscurité et les premières lumières » (LF 77). Le temps est absorbé dans la puissance de l'instant, qui l'engloutit, qui en sublime la durée. Le temps d'un instant, tout change. Il est beaucoup plus simple de ce qu'on aurait pu l'imaginer : il arrive tout juste comme ça, et « sans aucune fatigue, du reste. Tout comme la luciole s'allume » (LF 77). Imiter une rose n'est pas une décision, mais un instant d'être.

Elle imite les roses tout comme la luciole s'allume, tout comme l'abeille se nourrit de l'essence de la fleur, tout comme un petit chat boit une coupe de lait, tout comme un animal vit son propre corps : comme Cixous l'affirme, le vivant, « n'est pas personnel » [446].

Mimēsis, dans les multiples acceptions d'imitation, création, expérimentation, est une stratégie discursive qui parvient à prononcer la limite, expérience qui, dans sa mise en œuvre, la plus radicale ne connaît et ne concède pas de retour en arrière. En mimesis, Clarice s'approche ; elle découvre, elle touche, elle goûte et elle existe. Dans l'espace de la mimesis

---

[445] « Les processus du système *Ics* sont *intemporels*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps. La relation au temps elle aussi est liée au travail du système *Cs.* Pas davantage les processus *Ics* n'ont égard à la réalité. Ils sont soumis au principe de plaisir ; leur destin ne dépend que de leur force et de leur conformité ou non-conformité aux exigences de la régulation plaisir-déplaisir ». Freud, *Métapsychologie*, op. cit., p. 96.

[446] Hélène Cixous, *Entre l'écriture,* op. cit., p. 136.

la femme se fait rose et elle *fait les roses* : elle les *fait exister* dans la mesure où elle en garde l'instant d'être, et elle les *fait* en devenant rose : « Elle rose. Elle entre dans la transe de sa propre présence et de toutes ses forces elle est là, de toutes ses roses contenues, elle fait la rose, pour nous, elle se livre à son je-suis-rose dans le flux de sa propre vitalité »[447]. La femme est est enfin ailleurs, *extra* – dans le ravissement, dans un salon-jardin, près d'un espace impossible. La mimesis, pratique ravissante de la pure ardeur, est l'instant ambivalent d'une joie qui fait mal, d'une l'écriture qui *nous fait mal*[448] en emmenant là où la pensée cesse de penser, là où Clarice Lispector – vertigineusement – *ose le réel,* là où elle, bien avant sa protagoniste, cesse de s'adosser. Dans la chambre, la femme dévient ce qu'elle est, pure turgescence d'un pétale rose, elle va là où elle ne peut plus s'empêcher d'aller : elle dévient soi-même, en devenant rose. Laura, femme mimétique, apprend dans le ravissement que pour devenir femme, pour oser devenir la femme qu'elle est, il faut avant tout se perdre, juste cela, encore et sans remède ; se perdre en donnant vie à une mimesis florale absolue et, cette fois-ci, sans retour :

> « Se transfigurer » – se transférer, se transformer, comme nous préférons – implique une expansion de soi et une métamorphose du « même », si vous voulez, et donc une altération, mais pas une altérité. Le désir ne s'adresse pas à l'« autre », s'adresse au « même » et à son altération, ce qui n'en fait pas un « autre », mais qui le (re)met au monde (à l'être de l'être, à l'existence) selon ce désir même de mettre au monde.[449]

Le salon de Laura, lieu mystérieux, impersonnel, se configure de plus en plus au fil du discours comme un possible carrefour d'écritures lispectoriennes, centre perturbant de la toile d'araignée se tissant autour des instants de ravissement floral. Le récit de 1960, surface poreuse qui se laisse traverser par d'autres *moments of being* de l'œuvre lispectorienne, ne cesse d'engendrer un entrelacs de voix, en dévoilant de façon de plus en plus claire son caractère de récit-matrice pour l'expérimentation de la dimension extatique de l'écriture de Clarice Lispector.

Il y a un autre texte lispectorien qui raconte l'expérience d'une fillette aux prises avec une transformation en rose : il s'agit de Clarice même dans son enfance à Recife, déjà amoureuse des fleurs, âgée probablement de neuf ou dix ans. « Restes du carnaval » est le

---

[447] *Ibid.*, p. 133.

[448] « Là où la joie devient si aiguë qu'elle fait mal, c'est là que cette femme nous fait mal ». Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p.118.

[449] Jean-Luc Nancy, *Sull'amore,* op. cit., p. 44. Ma traduction.

titre de ce récit autobiographique qui date du 16 mars 1968 et qui est contenu dans le « creuset, le laboratoire d'une partie importante de son œuvre »[450] qui est le recueil *La découverte du monde.* Ce récit de vie d'une fillette qui fût une rose, représente une véritable expérience mimétique, imitation-création qui dépasse le simple travestissement en trahissant un désir transformateur. C'est un jour du carnaval quand :

> Se produisit, par hasard, l'inattendu : il y avait du papier crépon de reste, en quantité. La mère de mon amie – cédant peut-être à mon appel muet, à mon muet désespoir d'envie, ou peut-être par pure gentillesse, puisqu'il restait du papier – décida de faire pour moi aussi un costume de « rose ». Lors de ce carnaval, ainsi, pour la première fois dans ma vie, j'allais avoir ce que j'avais toujours voulu : j'allais être autre que moi-même. (DM 104)

Être autre, autre que soi-même : le désir exprimé par Clarice doit être lu avec attention. Être autre que soi-même signifie non pas être juste *quelqu'un d'autre*, mais plutôt découvrir son propre être en transformation, parvenir à habiter un autre règne, changer de nature. La soif d'altérité qui anime la jeune Clarice est nette. L'inattendue transformation de Clarice en rose, grâce au costume de papier crépon qui reproduit une corolle, livre la fillette à l'excitation incrédule et ravie : « même les préparatifs m'enivraient de bonheur » (DM 104). Mais encore une fois le ravissement floral claricien ne consiste pas juste à un état de pur bonheur, quoique clandestin et inattendu. Un sens de fin, de mort semble ponctuellement s'insinuer dans l'expérience extatique du *devenir rose* raconté par Lispector. La grave maladie de la mère de Clarice s'empire soudainement, ce même jour de carnaval. La jeune Clarice, déjà habillée en rose, est ainsi envoyée acheter un médicament :

> Je partis en courant, costumée en « rose » – mais mon visage encore nu n'avait pas le masque de jeune fille qui devait couvrir ma vie enfantine si exposée –, je courus, courus, perplexe, stupéfaite, parmi les serpentins, les confettis et les cris du carnaval. La joie des autres m'affolait. Quand, deux ou trois heures plus tard, le calme revint à la maison, ma sœur me coiffa et me maquilla. Mais quelque chose était mort en moi. [...] moi j'avais été désenchantée ; je n'étais plus une rose, j'étais de nouveau une simple petite fille. (DM 105)

Être de nouveau tout juste une « simple petite fille » semble intolérable pour la jeune Clarice, qui veut être rose, qui est *déjà* rose. Le bruit carnavalesque qui se répand dans la ville engendre dans la fillette une forme différente de ravissement, qui ressemble plutôt à une sorte d'étourdissement triste : la joie des autres la trouble, la plonge dans un état d'inquiétude, l'enveloppe dans une violente émotion d'aliénation. Elle est là, dans la foule, touchée par les

[450] Jacques et Teresa Thiérot, « Note », p. 7, dans : Clarice Lispector, *La découverte du monde,* op. cit., p. 7.

confettis : mais elle est *ailleurs*, dans sa propre maison, dans la maladie de sa mère, ce qui serait ce « secret d'enfance traumatisant »[451], qui engendre la culpabilité et la crainte. La rentrée à la maison scelle la mort de quelque chose, la mort de la rose : l'enchantement est fini, la jeune Clarice n'est plus une fleur, et même si elle porte maintenant le maquillage de rose sur son visage, même si la coiffure et la jupe en papier crépon l'invitent encore à la pratique carnavalesque de transformation mimétique elle semble, malgré soi, s'y soustraire inexorablement. Cependant elle se tient sur le seuil de la maison, le visage maquillé en rose et le cœur lourd, un insidieux sens de culpabilité qui l'écœure vaguement :

> Je descendis dans la rue et là debout je n'étais pas une fleur, j'étais un clown pensif aux lèvres rouge vif. Dans ma faim de sentir une extase, parfois je retrouvais ma gaieté, mais prise de remords je me rappelais que ma mère était dans un état grave et de nouveau je mourais. [...] Et c'est seulement des heures plus tard que vint le salut. Auquel sur-le-champ je me raccrochai tant j'avais besoin de me sauver. (DM 105)

La mimesis est désormais perçue par la fillette comme mascarade, farce, tromperie. Habillée en rose, elle n'est plus une rose : elle est un clown. Une violente faim de vie l'habite intimement. Être déguisée, devenir autre, être une rose : voilà ce qui peut faire sortir Clarice, l'enchanter à nouveau, la nourrir, la sauver, lui faire à nouveau saisir sa propre nature florale, son propre secret, le besoin de se raccrocher à son propre secret. Un jeune garçon la regarde avec intensité et, grâce à ce regard audacieux la fillette ressent l'extase – et elle redevient rose. Le regard de l'autre, qui est ici aussi l'autre de la différence sexuelle, restitue Clarice à elle-même, lui révèle sa vraie nature, sa faim d'être autre, son secret invisible. Le garçon regarde Clarice, et elle pousse et s'épanouit, tout juste comme il arrivait à la rose de *Água viva,* qui grâce au regard de la femme ne mourait pas. Dans le carnaval, les pétales en papier crépon rose de la jeune Clarice s'ouvrent en femme, elle revient au cœur de la mimesis : « Et alors moi, petite bonne femme de huit ans, je passai le reste de la soirée à me dire qu'enfin quelqu'un m'avait reconnue : j'étais pour de bon une rose » (DM 106). *Re-connaître* veut dire ici entrevoir le secret, « le secret : sa " *natura florum* " »[452]. En imitant la rose, en devenant finalement à la fois autre que soi-même et en devenant ainsi pour de vrai soi-même, elle goûte par la fleur en crépon rose à l'être hors-de-soi/en-soi : extatique.

D'ailleurs, on ne naît pas ni femme, ni rose : *on le dévient*.

---

[451] Claire Varin, *Langues de feu,* op. cit., p. 48.

[452] *Ibid.,* p. 51.

2.3.3 *Un train qui est déjà parti*

Laura, son salon maintenant vidé des roses, son ravissement mimétique, glissent encore une fois au centre de la toile, avec la faim de sentir une extase qu'elle partage avec la jeune Clarice, protagoniste de « Restes de carnaval ». Dans la trame du récit « L'imitation de la rose » la mimesis n'habite la narration, comme on l'a vu, que vers la fin, prélude de l'abîme.

Mimétique, Laura évoque en soi la splendeur immobile des roses. Le vers de Gertrude Stein, qui a habité par intermittence ces pages, révèle encore sa prégnance par rapport à l'instant de la mimesis, moment dans lequel la femme et la rose en se rencontrant et se sont. Le vers qui célèbre le clin d'œil où la rose est, où la femme est rose, pourrait, à la lumière du récit de Clarice Lispector, subir à nouveau une torsion. En cassant le rythme soutenu de la tautologie poétique on parviendrait à écouter l'irruption de la puissance du ravissement mimétique dans la trame du langage : imitation-création-ravissement qui dit inévitablement le deux d'une relation, d'un regard, de je et tu – proches, vis-à-vis, con-fus, posés dans une réversibilité intense mais jamais complètement accomplie, toujours tendue sur l'espace d'une imminence : *une rose est une femme est une rose est une femme.*

L'imitation de la rose représente pour Laura le geste extrême, le geste obscène – ce qui ne conviendrait pas à une femme domestique. La mimesis représente un péché posé sous le veto d'une tranchante inter-diction : impossibilité de dire. En se mesurant en mimesis avec une pratique d'effraction de la limite, la femme s'égare. Comme la protagoniste du récit l'affirme, en faisant allusion à sa lecture de *L'imitation de Christ*, « celui qui imiterait le Christ serait perdu – perdu dans la lumière certes, mais dangereusement perdu » (LF 52). La mimesis est la « pire tentation » : participer du réel non-humain. Encore : *roser*, se faire rose. Imiter les roses signifie se perdre fatalement dans la lumière : excéder, s'égarer, se laisser enlever de force. Avec peur, avec inévitabilité ; avec plaisir. Avec une joie des plus difficiles. En imitant les roses, Laura contrevient nettement au précepte médical qui, suite au mal obscur qui s'était emparé d'elle dans le passé, lui recommande : « essayez tout doucement, ne faites pas d'efforts pour aboutir » (LF 53). Ce même mal obscur revient sous forme de roses. Transformé, transfiguré : un mal qui est une rose, qui est une joie qui fait mal. Imiter les roses signifie faire les choses avec ardeur, mais l'effort dont il s'agit dans la mimesis mise en œuvre par Laura n'est pas vraiment orienté à l'aboutissement performatif. Clarice affirme : « j'essaye toujours d'aboutir par ma propre façon de m'exprimer » (DM 388).

Il ne s'agit pas de faire ou de comprendre les choses, d'accomplir des taches : il s'agit de faire des choses-roses, se faire chose-rose. Il s'agit d'un effort élémentaire qui est aussi un acte de transgression, puissance animale inarticulée qui s'empare de la femme mourante, vivante, trop vivante. L'effort ne consiste pas à aboutir : comme Lispector l'écrit dans *Un souffle de vie* : « " Réussir " n'est pas mon fort. Je me nourris de ce qui reste de moi et c'est peu. Reste toutefois un certain silence secret » (SV 59). L'effort consiste à vivre. Celle qui imite la rose est une femme dangereusement perdue dans la lumière, un être qui n'a pas pu s'empêcher de se rendre « lumineuse et inaccessible » (LF 80), une créature qui, en mimant/ imitant le destin de la fleur, se soustrait juste dans le moment pendant lequel elle semble s'offrir, se livrer à sa « vraie vie ».

Il n'y a pas d'épiphanie dans le ravissement de « L'imitation de la rose » parce que rien n'est vraiment dévoilé, révélé. Quelque chose d'ineffable est simplement *vécu* dans le ravissement d'un instant d'être dont l'enjeu révélateur/explicatif est chez Lispector toujours soustrait. D'après João Camillo Penna cette tension que plusieurs critiques ont à tort appelé « épiphanie » :

> Explique le mouvement, décelable dès *Près di cœur sauvage*, de dépouillement et d'éloignement du monde des références et des représentations littéraires. Ce mouvement, qui n'est surtout pas un thème, qu'on entrevoit partout dans son écriture, est précisément une manière *d'écrire la vie*, qui marque peut-être l'apparition d'un nouveau type d'écriture, une écriture *pour* ou *de* la vie, une écriture du *bios.*[453]

Il n'y a pas de réconciliation dans le ravissement mimétique de Laura, il n'y a qu'un retour vertigineux à elle, à « elle surhumaine et tranquille dans son isolement lumineux » (LF 56). Vers la fin du récit, en plein ravissement dans « sa rencontre avec le silence »[454], Laura est une femme ravie dans le sens qu'elle a été emportée, enlevée, emmenée ailleurs : « parfois il faut aller très loin. Parfois la bonne distance est dans l'extrême éloignement. Parfois c'est dans l'extrême distance qu'elle respire »[455]. Sa solitude, affirme l'écrivaine, est « déjà presque parfaite » (LF 80). Le ravissement l'a livrée à un état du penser-sentir qui l'entraîne vers un destin auquel il est désormais inutile de s'opposer.

---

[453] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 124.

[454] Maria Lucia Homem, « A Imitação da Rosa – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta », pp. 49-67, dans : *Leitores e leituras de Clarice Lispector,* organisé par Regina Pontieri, Hedra, São Paulo, 2004, p. 49. Ma traduction.

[455] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 168.

Le refoulement est mis définitivement en échec par la pratique mimétique, qui porte en présence, dans le corps même, le trouble d'une étrangeté intime. Ambivalent, confus, effrayant. Mais l'effort consiste à vivre.

L'inquiétant secret se nichant dans les lignes de « L'imitation de la rose » touche à l'œuvre claricienne dans son intégralité et se transforme en questionnement : comment faire, enfin, pour vivre ?

Dans l'histoire de Laura le choix/non-choix de vie se joue entre refoulement et désir de s'abandonner à l'ombre, entre une vie de complaisance et une existence impersonnelle de femme-rose qui, muette, fantasmatique, habite les interstices des règnes. Elle est dans les règnes et dans l'écriture de façon oblique.

Vers la fin du récit la même porte qui avait laissé sortir les roses, laisse maintenant rentrer quelqu'un, Armado, le mari de Laura, qui rentre à la maison : « d'ailleurs la clé entra avec son bruit familier dans le trou de la serrure [...] La clé entra dans la serrure, la silhouette sombre et précipitée entra, la lumière inonda violemment le salon » (LF 77). Par l'introduction dans l'économie du récit du point de vue du mari de Laura, Armando, un décalage perspectif s'instaure au sein de la narration, dans l'espace scénique du salon, en permettant de voir Laura d'un autre point de vue, de la voir maintenant de l'autre côté du miroir, errant dans toute sa distance incommensurable. Armando, point observant inclu/exclu, pénètre dans l'espace de la narration, dans l'espace domestique, dans la chambre à soi de Laura. Il semble se précipiter comme si, quoique dans l'incompréhension, il pouvait pressentir que les choses étaient en train de précipiter. Il rentre dans le salon et il observe sa femme, Laura. Anxieux, effrayé.

Puis, elle parle. Sa voix n'avait été écoutée que juste une fois au cours du récit, au moment où elle donnait à la bonne l'ordre de livrer les roses à Carlota. Ensuite, plus rien. Juste un monologue silencieux entre soi et soi. Son silence était tellement épais, que pour entre-entendre sa voix il avait fallu ouvrir l'écriture du récit, la mettre en jeu dans une pratique d'extravagance textuelle, susciter des débordements qui pouvaient déclencher une voix de femme face à une rose dans le noir. Mais là, elle parle : ravie, en pleine mimesis, « Calme et douce, elle dit : " C'est revenu, Armando, c'est revenu " » (LF 78).

Dans cette brève affirmation, exprimée encore une fois par la répétition, Laura explique tout, sans pourtant rien dire. C'est bien là son retour. C'est bien, quoi ? « Qu'est-ce qui est revenu ? Finit-il par demander d'un ton inexpressif » (LF 79). Et ensuite, juste

quelques lignes après, il le répète, encore : « Qu'est-ce qui est revenu ? dit-il brusquement d'un ton dur » (LF 79).

Laura est assise, elle ne s'adosse pas du canapé, immobile. Elle sourit. Et dans cet instant-déjà, il est désormais déjà trop tard. Armando, lui aussi, a maintenant tout compris – quoique « tout en essayent de ne jamais comprendre » (LF 79).

Oui, il a tout pressenti, il a tout compris sans jamais savoir pourquoi :

> Car inopinément il s'était rendu compte avec horreur que le salon et sa femme étaient calmes et sans hâte. [...] Il commençait à ne plus pouvoir s'empêcher de la voir assise les mains croisées sur son giron, avec la sérénité de la luciole qui a sa propre lumière. (LF 79)

La mimesis se configure donc finalement en tant que retour. La pratique mimétique en rose de Laura scelle l'instant de son véritable retour, du moment qu'uniquement par l'imitation créative des roses la protagoniste accède de nouveau au refoulé qui sans cesse luttait pour sortir de l'ombre. En touchant au perturbant dont les roses sont signe palpable et visible, Laura rentre dans l'ombre, dans *la lumière qui n'illumine* pas dont elle avait *déjà* fait l'expérience. C'est à l'extravagance qu'elle fait retour, à son passé refoulé, au passé qui sort de l'ombre et l'appelle impérieusement, qui la séduit. Le retour définitif de Laura est retour à sa propre indifférence lumineuse.

Dans un renversement encore une fois spéculaire par rapport à la perspective tracée au débout par l'approche refoulant de la protagoniste, le retour devient à ce moment-là retour à la simplicité inquiétante de la vie impersonnelle. Laura semblait croire, essayait de croire que « une joie humble et non l'imitation de Christ » (LF 77) aurait été son destin, mais un bouquet de roses l'a ensuite conduite à nouveau vers les abîmes d'une vie inter-dite et indicible.

Le ravissement mimétique plonge maintenant Laura au fond de l'allure vide et impersonnelle du salon, avec lequel elle entretient désormais une relation de plus en plus intime : soit elle soit la pièce apparaissent en fait inexplicablement calmes. Armando même les voit ainsi, se réfléchissant l'une dans l'autre, confuses, mutuellement englouties, comme si l'impersonnalité de la pièce avait à ce point-là englobé la femme en soi, ou comme si la lumineuse indifférence de Laura se répandait fluide jusqu'à pétrir de soi l'espace de la pièce même.

Laura est maintenant inquiètantement étrange, assise, *unheimliche,* elle sort de l'ombre en exhibant au regard du mari son propre corps immobile. Armando, les autres, elle-

même avaient essayé de refouler son ardeur effrayant. Puis les roses étaient arrivées, tout avait changé, puis les roses l'avaient abandonnée, tout était clair et terrible. La vue du calme inquiétant qui dégage du corps lumineux de sa femme provoque en celui qui l'observe de l'extérieur un véritable sens d'horreur. Armando, en observant sa femme enveloppée par l'absence qui se fraye un chemin en elle, pressent qu'il est maintenant son tour à lui : il doit briser maintenant *son propre refoulement* aussi, il doit abandonner ses essais obstinés « de ne jamais comprendre ». Il n'a pas de choix, elle est là, sous ses yeux, et il doit juste la *voir*.

Désormais, il a vu. Il l'a entendu par la voix de Laura, « c'est revenu, Armando, c'est revenu ». Mais voir est plus fort : voir est irréversible. Il doit voir. Qu'est-ce qui est revenu ? Laura parle encore :

> Je n'ai pu l'empêcher, dit-elle, et l'ultime pitié à l'égard de l'homme était dans sa voix, l'ultime demande de pardon déjà mêlée à l'arrogance d'une solitude déjà presque parfaite. Je n'ai pas pu l'empêcher, répéta-t-elle, lui livrant, soulagée, la pitié qu'à grand-peine elle avait réussi à garder jusqu'à son arrivée. A cause des roses, dit-elle avec modestie. (LF 80)

À chaque mot une tension se transfigure, en se dénouant syllabe après syllabe, climax de la voix d'une femme qui est désormais ailleurs. La tension qui habite la voix de Laura en passant par le besoin du pardon parvient à l'arrogance de celle qui est seule. Laura parle, et la modulation de sa voix glisse désormais définitivement de l'impersonnel au surhumain, conçu ici en tant que pur floral corporel qui absorbe la protagoniste dans le gouffre obscur d'une existence secrète. Le surhumain, dimension que Laura avait connu dans son passé obscur, la traîne à nouveau dans sa lumière difficile, qui est pourtant la seule possible. Elle passe ainsi au-delà de la pitié, au-delà de la vie : ailleurs, surhumaine comme seule une rose pourrait l'être. À jamais seule.

Dans la scène conclusive Armando voit sa femme. Malgré soi-même, cette fois-ci il a tout *vu* : elle devait y aller. Il détourne donc ses yeux « honteux de l'impudeur de sa femme qui, éclose et sereine, s'était figée devant lui » (LF 80). Laura immobile et tranquille est encore assise sur le sofa, rose impersonnelle, femme-rose, si obscène et ravissante. Si nue.

Le pire péché, son être si « éclose et sereine ». Éclose : adjectif floral.

Armando la regarde maintenant, encore. Il a été abandonné, il s'abandonne donc, soudainement, inexplicablement, finalement « vieilli, curieux » (LF 80). La distance entre eux est désormais immense :

> Elle était assise avec sa petite robe d'intérieur. Il savait qu'elle avait fait son possible pour ne pas devenir lumineuse et inaccessible. Avec timidité et respect il la regardait. Vieilli, fatigué, curieux. Mais il n'avait pas un seul mot à lui dire. Depuis la porte ouverte, il voyait sa femme assise sur le canapé sans s'y adosser, de nouveau vigilante et tranquille comme dans un train. Qui était déjà parti. (LF 80-81)

L'image du train qui est désormais déjà parti, image qui conclut le récit, concentre en soi toute la radicalité vertigineuse du ravissement de Laura. Encore : une femme assise regardait vertigineusement les roses. Au début, elle essaie avec ardeur de s'en approprier. Ensuite, elle ressent l'urgence déchirante de s'en débarrasser. Finalement, elle en sera pour toujours possédée.

« Cela a été à cause des roses » : elle le dit et, lecteurs ravis par le timbre surhumain et obscurément malicieux de sa voix, on a l'impression de pouvoir maintenant deviner, « dans son regard marron et innocent, l'embarras vaniteux de n'avoir pu résister » (LF 79).

3. Deuxième figure de ravissement. Bêtes

3.1 Si mon monde n'était pas humain

3.1.1 *Cet* it

Je réfléchissais sur l'animal – sûre
Qu'il était messager encore déguisé
En fourrure et plumes. Avec un tel vertige
Et un saut dans les environs
Du hérisson ou du blaireau. Un tel leur
Se taire et rester cachés me faisait du mal.
Comment je voulais traverser les noms ! les lois !
Les royaumes ! les nomenclatures ! les chromosomes tous !
Les formes ! les substances !
Dans leur cœur s'approchant
Au mien je terrifiais.

– Mariangela Gualtieri[456]

Le salon de Laura donne sur une autre chambre : une autre chambre qui est un autre texte appartenant à la maison-écriture de l'œuvre lispectorienne. Deux espaces se télescopent : le salon où Laura, face aux roses, s'égare et la salle où une femme au nom dérobé, G. H., sonde les profondeurs d'un ravissement. Le salon de Laura évoque avec force la vicissitude de passion vécue par G. H. : à la place des roses il y a dans le roman de 1964, qui devient ainsi *l'autre chambre,* un insecte qui rampe, noyau de vie élémentaire – une *barata.* À l'intérieur de ces deux chambres lispectoriennes, véritables *rooms of one's own* qui perturbent, une inquiétante étrangeté se manifeste et la femme en est prise, ravie. Une différence cruciale se profile du rapprochement de « L'imitation de la rose » à *La passion selon G. H.* et, plus en général, à la typologie de ravissement qui caractérise les instants de contact lispectoriens avec le royaume animal : Lispector n'imagine jamais de blesser une fleur, alors que, comme on le verra, son rapport avec les bêtes implique très souvent un

[456] Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia,* op. cit., p. 41. Ma traduction.

sentiment de violence. Un autre différence majeure : dans son expérience de ravissement G. H. reste, contrairement à Laura, à tout instant *dans le langage*[457]. Dans sa passion la violence renverse tout système symbolique et s'inscrit dans une urgence de vie. Laura, de son côté, opère une geste de dissidence radicale qui la soustrait à la vie, qui la perd, alors que G. H., rompue, rampante telle une blatte, va malgré tout vers la vie : à chaque pas du roman, à chaque mot, elle se (re)trouve. Ce moment de contact s'appelle en langue lispectorienne *(des)encontro* : il se produit, dans l'espace d'un regard échangé à bout de souffle, entre Lispector et l'existence animale, déconvenue qui présente des spécificités à sonder, en palpitant secrètement dans une multitude de textes lispectoriens et en se configurant comme pôle à la forte potentialité extatique.

La rose de Clarice Lispector laissait déjà briller, dans l'ouverture toute grande de la corolle de même que dans la fierté altère de la tige, son allure *animale* – comme l'affirmait la protagoniste de *Água viva* – et se faisait ainsi image de l'impondérable proximité/tangence de la femme non seulement avec la texture séduisante du monde végétal, mais aussi avec la présence d'une faune perturbante : « Il te paraît étrange de parler de rose alors que je m'occupe des bêtes ? Mais elle a agi d'une manière qui rappelle les mystères animaux » (AV 130-131).

En évoquant sa rencontre avec une rose rose, la femme du texte de 1973 ébauchait une correspondance fluide et profonde parmi les différentes existences non-humaines. Le lien qui existe dans le sentir lispectorien entre flore et faune, royaumes extrêmement proches l'un de l'autre, est mystérieux et se révèle en tout son énigme dans la figure même de l'instant d'être extatique, qui est passage, mimesis, superposition de peaux étrangères : au cours des instants de ravissement, les règnes touchent l'un à l'autre dans l'étrange syncrétisme d'une expérience sensible centrée sur une réversibilité troublante, toujours offerte quoique toujours essentiellement inachevée.

Lorsqu'elle se concentre sur l'âme des animaux la voix narrante (je) de *Água viva* affirme : « j'ai besoin d'étudier les bêtes » (AV 123). Et une petite étude fait en effet la suite, dans un aperçu d'éclats et de regards échangés avec des chats, des chiens, des loups, des chevaux, des oiseaux avec leur « légérissime présence d'instant » (AV 127). Les protagonistes des textes lispectoriens recherchent une proximité profonde avec les bêtes. Clarice Lispector

[457] « Laura, dans le récit " L'imitation de la rose ", reste dans la " non-réalité ", " comme un train qui était déjà parti ". GH revient à la vie quotidienne, à sa chambre, à ses murs lumineux, à la blatte, pour reprendre immédiatement la narration et expérimenter la folie une fois de plus ». Raimunda Bedasee, *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector,* op. cit., p. 63. Ma traduction.

regarde les animaux, défie leur nature *autre* ; en mimesis elle apprend, en les scrutant, *comment être vivante.* Entraînée par la puissance d'une liberté vertigineuse, la bête est *libre de la pensée*. Lispector s'attarde près du monde animal avec humilité et trouble ; elle traverse le royaume de la faune poussée par une avidité d'extases de liberté, car :

> Les animaux bénéficient, dans le monde de Clarice Lispector, d'une liberté inconditionnée, spontanée, originaire que rien – ni notre domestication dégradante, ni leur apparence fragile et sans défenses – serait capable d'annuler.[458]

Mais qu'est-ce c'est, pour Clarice Lispector, une bête ?

> Je suis revenue. Je pense aux tortues. [...] Tous les êtres vivants, qui ne sont pas l'homme, sont un scandale d'émerveillement : nous avons été modelés et il est resté beaucoup de matière première – it – et alors les bêtes se sont formées. Pour quoi une tortue ? Peut-être le titre de ce que je t'écris devrait-il être un peu ainsi et en forme interrogative : « Et alors les tortues ? » Toi qui me lis, tu dirais : c'est vrai, qu'il y a longtemps que je ne pense pas aux tortues. (AV 141-143)

Une bête est « un scandale d'émerveillement », une façon d'exister, d'habiter une chair, d'en être habités. Comme c'était le cas avec les roses, avec les bêtes aussi il s'agit pour Lispector de l'expérience d'une sororité difficile. Il faut, pour Lispector, penser-sentir, creuser dans cette présence obscure, dans leur façon d'être matière primaire qui nous précède. Et là, « avec Clarice, le mot *pensée* perd sa condition exclusivement philosophique pour être un donné du sentiment-expérience que la proximité avec les bêtes, par exemple, rend possible »[459].

Clarice Lispector, hantée par les questionnements liés au vivant non-humain, se demande explicitement ce qui se passerait *si son monde n'était pas humain.* Elle le fait dans un petit texte contenu dans *La découverte du monde* :

> JE M'ACCOMMODERAIS
>
> Si mon monde n'était pas humain, il y aurait quand même de la place pour moi : je serais une tache diffuse d'instincts, de douceurs et de férocités, une tremblante irradiation de paix et de lutte. Si le monde n'était pas humain, je m'accommoderais d'être un animal. Un instant donc je méprise le côté humain de la vie et j'expérimente l'âme silencieuse de la vie animale. C'est bon, c'est vrai, elle est la semence de ce qui ensuite devient humain. (DM 522)

---

[458] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 131. Ma traduction.

[459] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 36. Ma traduction.

Sa faim d'*être autre* pourrait être assouvie en expérimentant à la première personne la vie animale. Face à l'animalité se crée une tension qui ne cesse pas d'habiter la narration claricienne ; pression d'un désir constant qui se fait souvent exigence vitale ; l'appel de l'animalité est soif d'un face à face – corps à corps ravissant – qui entraine la femme regardant/regardée (par) la bête. Comme Benedito Nunes l'affirme, la profonde attraction que Clarice Lispector porte au royaume animal se répand partout dans son œuvre :

> Le lecteur attentif pourra constater l'importance croissante que les animaux acquièrent de roman en roman de l'auteure, jusqu'à *Un apprentissage.* À peine accidentel dans les trois premiers, *Prés du cœur sauvage, Le Lustre* et *La ville assiégée,* la présence des animaux gagne une majeure signification dans le quatrième, *La pomme dans le noir,* et se révèle essentielle dans *La passion selon G. H.* [460]

Source d'inspiration infinie, fil rouge qui palpite au fond de ses textes, l'existence animale dévient ainsi dans la découverte claricienne du monde *autre* par antonomase : l'Autre – un autre qui nous appartient, *autre qui nous regarde,* qui habite nos maisons et notre imaginaire ; Autre qui nous est à la fois intime et étranger, *das Unheimliche* freudien dont les animaux de Clarice Lispector sont manifestation.

L'expérience d'instants extatiques se module à travers la multiplicité du réel tout en gardant une cohérence limpide, vouée au « désir de percer l'énigme de la matière »[461]. Immergée dans un kaléidoscope d'existences non-humaines, l'écriture lispectorienne devient un geste de « traduction du réel »[462], car :

> Elle se tend entre la volonté d'isoler la substance afin d'en déchiffrer le mystère, et celle d'unifier les choses et les êtres. Solitaire et solidaire. Archer en mouvement, elle recherche cette tension dans l'écriture.[463]

Une force de liberté se dégage d'une lecture qui repère dans des différents lieux textuels cette même ardeur de déchiffrement, cette volonté de se confondre avec la texture vivante du réel, l'urgence de se laisser emporter par le tumulte d'une existence animale qui est

---

[460] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 127. Ma traduction. Il faut souligner que la lecture de Nunes proposé dans ce texte s'arrête au 1973, c'est-à-dire juste avant la parution d'*Água viva*. *Água viva* scelle un nouveau niveau d'attraction et de ravissement aux égards de l'existence animale au sein de l'œuvre lispectorienne.

[461] Claire Varin, *Langues de feu*, op. cit., p. 29.

[462] *Ibid.*, p. 30.

[463] *Ibidem.*

regard sans parole, sans pensée, qui est origine et désir. Une bête est un secret, un énigme nécessaire : les animaux sont associés par Clarice Lispector à la dimension du mystère, dont il se font manifestation puissante. Les bêtes sont au sein de sa page ces étranges êtres qui « ne refusaient pas la vie secrète qui s'élabore la nuit » (OU 56). Une bête est pour Lispector la trace vivante d'une ancienne nostalgie, pulsation primordiale d'un désir simple, avoué par la voix narrante d'*Água viva*, lorsqu'elle affirme : « Ne pas être née bête c'est une mienne secrète nostalgie. Parfois elles clament du loin maintes générations et je ne peux répondre qu'en devenant inquiète. C'est l'appel » (AV 133). L'animalité est pour Lispector intimement liée à la dimension du mouvement, d'une puissance corporelle inépuisablement tendue vers l'*être* :

> ALLER VERS
> Cette nuit un chat a tellement pleuré que j'ai éprouvé une de mes plus profondes compassions pour ce qui est vivant. Cela ressemblait à une douleur et, selon nos termes humains et animaux, c'en était une. Mais plutôt qu'une douleur, n'était-ce pas « aller », « aller vers » ? Car ce qui est vivant va vers. (DM 27)

La façon animale d'être vivant correspond à une sorte de *tension* dont l'intensité blesse. Toujours dans *Água viva* la protagoniste, femme-*animal,* semble connaître intimement cette façon d'exister quand elle affirme se sentir « âprement vivante » (AV 57). En ce sens l'animal comme « ce qui est vivant » est défini par son mouvement même, par la nécessité intime et indicible de son propre *aller vers,* qui le gouverne : impulsion de vivre ou – mieux – d'*exister* qui reste pourtant mystérieusement touchée par les bords d'une étrange douleur. La marque douloureuse qui enveloppe l'existence animale dévient ainsi dans les mots de Angela de *Un souffle de vie* (énième *femme aux animaux* de la galerie de personnages féminins lispectoriens) un « doux *martyre* » et, en même temps, une *joie* :

> Oh, doux mystère animal. Oh, joie douce. Quelle fascination. Mais quelle terrible fascination, ce défi de la bête ! Oh, doux martyre de ne pas savoir parler mais seulement aboyer. [...] Mon chien m'apprend à vivre. Il est seulement « étant ». « Être » est son activité. Et être est ma plus profonde intimité. (SV 78-79)

En se mettant à l'écoute du *ton* que l'écriture lispectorienne assume en correspondance des vertiges animales qui la plongent dans un ravissement troublant, on retient une multiplicité de sensations ambivalentes : si d'un coté on perçoit les frémissements de pure joie éprouvés dans le contact avec un animal, de l'autre on est néanmoins mis face à face avec un certain sens d'horreur, une attraction fatale, une allure terrible qui se configure

souvent brutalité imminente et inévitable. Les personnages clariciennes bougent, confuses, enragées, séduites, à la recherche ininterrompue d'un face à face avec les bêtes, avec leur façon d'exister – si pure, si douloureuse. Pour saisir la puissance vitale attribuée par l'écrivaine à l'existence animale dans sa spécificité, et pour pouvoir donc ensuite en comprendre les particularités ravissantes, il faudra essayer de penser aux bêtes comme la manifestation la plus puissante de ce que Clarice Lispector appelle le *it* :

> Mais il y aussi le mystère de l'impersonnel qui est le it : j'ai l'impersonnel en moi et il n'est pas corrompu et pourrissable par le personnel qui parfois me trompe : mais je me sèche au soleil et suis un impersonnel au noyau sec et germinatif. Mon it est dur comme un silex. (AV 69)

Et encore : « Je suis terriblement lucide et il semble que j'atteins un plan plus haut d'humanité. Ou de l'inhumanité – le it » (AV 139). Dans *Água viva* la protagoniste s'approche de la figure du *it,* centre perturbant et ensorcelant qui tient l'écriture d'*Água viva* et sa dynamique kaléidoscopique. Le *it* habite le texte de 1973 en scandant le rythme de l'écriture, et en ébranlant au même temps tout effort de pensée analytique. La voix narrante affirme justement : « Je ne pense pas mais je sens le it » (AV 89).

Si « la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c'est ce dont la philosophie, par essence, a du se priver » [464], dans l'écriture lispectorienne penser et sentir se rejoignent sans cesse. L'écriture claricienne parvient à mettre en parole une certaine non-pensée, le *penser-sentir,* le *it*. Encore une fois dans le (*des)encontro* avec l'animalité, la tension claricienne est orientée à une expérience de pure désarticulation, qui est une des figures lispectoriennes du ravissement : « Et je veux la désarticulation, ainsi seulement c'est moi dans le monde. Ainsi seulement je me sens bien » (AV 221). La désarticulation, présence pure et vertigineuse du soi *dans le monde* correspond à un état de ravissement que la femme atteint en traversant le monde et le règnes, en plongeant dans la désarticulation en osant le réel.

Pourquoi *it* ? Qu'est-ce que désigne cette petite particule ? Élément grammatical emprunté de la langue anglaise, pronom personnel/impersonnel, neutre, particule qui fuit et brise la spécification du genre, complément d'objet qui – par excellence – indique *la chose*, le *it* lispectorien désigne *ce qui est vivant,* la pure pulsation de la matière vive, activité inarticulée qui se répand partout dans la texture du monde. Le *it* est pour Lispector une

[464] Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris, 2006, p. 23.

passion première, élémentaire. L'animal ainsi que le fruit, l'eau, l'air – « L'air est it » (AV 115) –, la pluie, la rose dégagent sans cesse le *it*. Le *it* est souffle de vie, *cœur sauvage* qui bat, quelque chose qui pourrait être décrit, le langue claricienne, comme le « rayonnement presque mathématique des choses et des personnes » (UA 162). Tout en est pétri, imbibé, *habité* : même la femme, surtout la femme – surtout celle qui dit : « Je suis pur it qui palpitait rythmiquement. Mais je sens que bientôt je serai prête à parler en il ou elle. Histoire je ne te promets pas ici » (AV 91).

Le *it* est nature, animalité, rythme, impersonnalité frémissante. Ravies, les femmes des textes lispectoriens captent les pulsations luminescentes de tout ce qui existe : « Mais il y a it. Qui supporte ? It est mou et est huitre et est placenta » (AV 91). Et encore : « La transcendance en moi est le *it* vivant et mou et a la pensée qu'a une huître » (AV 69). Le *it* est dans le monde lispectorien l'expression essentielle de l'existence animale. Seul le recours à la figure fluide du *it* permet en effet de comprendre comment l'animalité lispectorienne se situe au-delà ou en déça des querelles philosophiques concernant le statut ontologique de la bête vue par le regard investigateur humain. L'animal est pour Lispector quelque chose de plus simple, de plus immédiat : *besoin*, urgence absolue, *aller vers* :

> J'ai besoin de sentir de nouveau le it des animaux. Il y a longtemps que je n'entre en contact avec la vie primitive animalique. J'ai besoin d'étudier les bêtes. Je veux capter le it pour pouvoir peindre non pas un aigle et un cheval, mais un cheval aux ailes ouvertes de grand aigle. (AV 122-123)

Au sein de l'écriture lispectorienne le besoin d'animalité peut donc s'exprimer en tant que nécessité ressentie par la femme de percevoir et rentrer en contact quasiment télépathique avec le *it* des bêtes. L'instant condense la puissance même du *it*, dont il scande le tempo. Le *it*, en tant que figure de l'origine, source d'une semence indifférenciée, est naissance ininterrompue, accouchement étourdissant :

> J'ai une chose importante à te dire : le it est l'élément pur. C'est le matériel de l'instant du temps. Je ne chosifie rien : je suis en train d'avoir le vrai accouchement du it. Je me sens étourdie comme qui va naître. (AV 83)

Le *it* est la peau poreuse du monde qui permet la traversée des règnes, l'écran constamment en train de se défaire pour révéler une nudité ultérieure du monde dans la désarticulation de tout langage qui vise à subdiviser, encadrer, géométriser, classer. La parole du *it* avance par détournements, sauts, fragments kaléidoscopiques. Le moment extatique,

instant de contact avec l'animalité, est expérience qui a lieu et qui se répand derrière la pensée, près d'une écriture qui se fait *hors la loi*. La présence des animaux dans l'imaginaire de Lispector assume la valeur symbolique et narrative d'un modèle précis « for the kind of seeing and writing outside the law that she is attempting. [...] Thus, animals' immediate, nondominative, presymbolic awareness is what Lispector is striving for »[465].

Les animaux lispectoriens semblent dégager ce que Benedito Nunes appelle de façon très évocatrice « un pouvoir obscur, non pas forcement désagrégeant »[466]. Cette obscure puissance serait justement « le témoignage permanent d'une plénitude ontologique : identité sans fente, substantielle, immune de l'inquiétude de la " conscience malheureuse " »[467], comme si l'existence des animaux était adhérence totale à l'être, auprès duquel ils demeurent « sans discontinuité »[468]. Tel est le désir qui porte Lispector à oser ce qui est non-humain., dans l'instant-présence, instant-centre qui scelle un accouchement originaire, une perturbante intuition : « En ce centre j'ai l'étrange impression que je n'appartiens pas au genre humain » (AV 65). Entre personnalité et impersonnalité, dans une écriture intensifiée sans cesse par les secousses des ravissements, Lispector se penche inévitablement jusqu'au bout de la texture non-humaine du monde : multiforme et kaléidoscopique, le *it* ne correspond pas à un animal spécifique car la particule à laquelle Lispector fait recours en *Água viva* exprime en fait plutôt un syncrétisme fascinant. *It* n'est pas, comme l'écrivaine même l'affirme, le cheval : *it* est plutôt synthèse, contact, fusion d'éléments hétérogènes, multiplicité non réductible. Le *it* dans sa transversalité fluide, dans son trait toujours oblique rend possible le rapport d'analogie mystérieuse qui peut exister entre une rose et une panthère :

> Une panthère noire en cage. Une fois j'ai bien regardé dans les yeux d'une panthère et elle m'a bien regardée dans mes yeux. Nous nous sommes transmuées. Quelle peur. Je suis sortie de là toute offusquée en dedans, le « X » inquiet. Tout s'était passé derrière la pensée. J'ai la nostalgie de cette terreur que m'a donnée changer de regard avec la panthère noire. Je sais faire de la terreur. (AV 213-215)

La description du *(des)encontro* entre femme et panthère est très proche de la narration de la rencontre entre femme et fleur. On y capture encore une fois un regard, un moment indéfinissable –*it* ou bien « X » –, un échange « d'ondes d'énergie » qui a lieu selon

---

[465] Josephine Donovan, « Ecofeminist Literary Criticism: Reading the Orange », op. cit., p. 83.

[466] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 131. Ma traduction.

[467] *Ibidem.*

[468] *Ibidem.*

l'empreinte vitale et vivifiante du *it* – secousse corporelle intense qui relie entre elles deux créatures posées dans une situation de regard qui se fait, en climax, reconnaissance, réciprocité, instant de contact. On raconte une transmutation, jusqu'à la profondeur d'une mimesis qui grandit par l'empathie d'un regard qui, une fois échangé, n'est à jamais révocable. Dans l'animalité le cri d'une origine ancienne et refoulée se manifeste et attire, produit des frémissements et demande impérieusement une proximité, ce qui correspond à l' « être *après,* être *auprès,* être *près de,* voilà, en apparence, différentes modalités de l'être, voir de l'*être-avec.* Avec l'animal »[469]. La voix de la protagoniste de *Água viva* l'affirme :

> Parfois je m'électrise à voir les bêtes. J'entends maintenant le cri ancestral en moi : il semble que je ne sais pas qui est plus la créature, si c'est moi ou la bête. Et je me confonds toute. J'ai peur, semble-t-il, d'envisager des instincts étouffés que devant la bête je suis obligée d'assumer. (AV 125)

L'animal est instant et miroir : sa proximité fait trembler :

> Je frisonne toute à entrer en contact physique avec des bêtes ou avec une simple vision d'elles. Les bêtes me fantastiquent. Elles sont le temps qui ne se compte pas. Je parais avoir certaine horreur de cette créature vivante qui n'est pas humaine et qui a mes propres instincts mais libre et indomptables. Un animal ne remplace jamais une chose par une autre. (AV 123)

Dans les galeries zoologiques de Lispector, les animaux semblent posséder « a greater ontological integrity. Yet human frailty exudes its own strange pathos and as Lispector observes, " sometimes it is our very vices that save our soul " » [470]. C'est à la lumière de cela que dans *Água viva* la protagoniste avoue :

> Je n'humanise pas les bêtes parce que c'est une offense – il faut respecter en eux la nature –, c'est moi qui m'animalise. Ce n'est pas difficile et ça vient simplement. Il suffit de ne pas lutter contre et de s'abandonner. (AV 125)

La femme lispectorienne *s'animalise, s'électrise* : ravie, *elle ne remplace plus une chose par une autre,* attitude existentielle qui se configure au sein du parcours lispectorien en tant que véritable découverte qui se passe derrière la pensée. Face à une telle façon d'exister – bestiale, sensible, frissonnante – une puissance de mort perce le parcours de découverte

---

[469] Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 27.

[470] Giovanni Potiero, « Clarice Lispector: An intuitive approach to fiction », pp. 74-85, dans : *Knives and Angels: Women and Writers in Latin America*, edité par Susan Bassnett, Zed Books, London and New Jersey, 1990, p. 75.

lispectorienne, et s'y installe comme une spécificité liée au domaine animal. Prélude aux ravissements les plus féroces de son *corpus,* qui surgissent de la rencontre avec l'existence animale, le *heart of darkness* des animaux pulse sous la parole de Lispector comme une véritable poussée de *crainte et tremblement* : vibration de vie, secousse de mort, l'animalité dévient dans l'écriture de Clarice Lispector une expérience de violence, d'enchantement, une façon terrible *d'être vivante* : « Alors j'accepte le pire et j'entre dans le cœur de la mort et pour ceci je suis vivante. Le cœur sensible. Et me vibre cet it » (AV 145).

3.1.2 *Le cheval est nu*

La nécessité vitale de parvenir à capter et écrire le *it* des animaux est bien exemplifiée au sein du corpus claricien par le charme profond que l'écrivaine ressent pour les chevaux, animaux qui exercent sur l'écrivaine brésilienne un charme qui touche parfois aux sommets de la possession. « Fils de la nuit et du mystère », le cheval archétypal est symboliquement :

> Porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante. Il représente l'impétuosité du désir. […] La place éminente occupée par le cheval dans les rites extatiques des chamans nous amène à considérer le rôle de cet animal dans les pratiques dionysiaques et, plus généralement, dans les rites de possession et d'initiation.[471]

Lori, la protagoniste de *Un apprentissage ou le livre du plaisirs*, compare sa propre âme à un cheval noir dans une carte qu'elle désire remettre à Ulysse, son maître, son amant, son ami :

> Il existe un être qui habite en moi comme si c'était sa maison, et il est. Il s'agit d'un cheval noir et lustré qui bien que totalement sauvage – car jusqu'au présent il n'a jamais habité chez personne et on ne lui a jamais mis ni rêne ni selle – bien que totalement sauvage a par là-même une douceur première de qui n'a pas peur : il mange parfois dans ma main. Ses naseaux sont humides et frais. Je baise son front. Quand je mourrai, le cheval noir n'aura plus de maison et il va beaucoup souffrir. A moins qu'il ne choisisse une autre maison et que cette autre maison n'ait pas peur de ce qui est à la fois sauvage et suave. Je te préviens : il n'a pas de nom : il suffit de l'appeler et on trouve son nom. (UA 32)

La description du cheval noir, imaginé comme une partie de l'âme humaine s'installant dans le corps, évoque des images profondément liées à la pensée platonicienne, notamment avec référence au mythe du char ailé présenté par le philosophe athénien dans le *Phèdre*. L'âme humaine serait selon Platon semblable à un char ailé, conduit par un aurige qui dirige deux chevaux. L'aurige représente dans l'économie du mythe la partie rationnelle de l'âme, le cheval blanc est l'image de la partie irascible de l'âme, liée aux sentiments du courage et de la force et occupant un rôle de médiation entre âme rationnelle et pure passion, pôle représenté par un cheval noir qui symbolise l'instance de l'âme humaine animée par la

[471] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *Dictionnaire des symboles* (1969), Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1994, pp. 184-192.

soumission aux passions inférieures, corporelles, pulsionnelles[472], et qui pour sa propre nature se révolte contre l'autorité de l'aurige et tend à traîner par sa vigueur indomptée la bige *vers le bas*.

L'image du cheval noir décrite par Clarice Lispector pourrait s'approcher de l'image du cheval récalcitrant de Platon dans la mesure où le cheval est pour l'écrivaine brésilienne un point d'extrême proximité du *it*. Le cheval noir, qui est selon Platon caractérisé par le « goût de la démesure »[473], se fait ainsi image de vie primordiale qui habite le corps, et qui s'y installe comme si c'était sa maison. Ce que les deux perspectives partagent ne consiste pas seulement dans le rapprochement de la figure du cheval noir avec le domaine de l'âme humaine, mais aussi dans sa condition de créature sauvage, fière, forte ainsi que dangereuse. Mais alors que pour Platon l'instance symbolisée par le cheval noir, totalement indocile et rebelle, constitue un grave obstacle à l'élévation de l'âme vers la contemplation des Idées, pour Lispector le cheval noir est une créature à la nature « à la fois sauvage et suave », porteur d'un tempérament double et contradictoire, définissable de façon emblématique comme « douceur première de qui n'a pas peur », expression du *sentir le it* qui s'oppose au penser qui vise à dominer le réel.

Si pour Platon l'étrangeté violente du cheval noir est à réprimer par l'ascension mise en œuvre par l'intellect, cette figure animale occasionne pour Lispector plutôt un sentiment d'intimité absolue : le cheval noir lispectorien représente une entité structurellement intégrée dans le corps de même que dans l'âme de la femme, dont le corps est, pour l'animal, *sa propre maison.* Le cheval noir de Platon est emblème d'une corporéité opaque, instinctuelle, dominée par les instincts les plus élémentaires, tels que la soif, la faim et en général chaque appétit purement sensible qui porte l'homme vers le bas. Pour Platon une telle tendance est à contraster par la force discursive des facultés liées à l'intellect qui seules peuvent engendrer une ascension vertueuse.

Le cheval noir de Lispector est aussi une figure liée aux pulsions conçues en tant que *it*, mais vécue dans toute sa mystérieuse beauté. Contrairement à la division hiérarchique scellée par le philosophe grec, Lispector travaille symboliquement sur l'ambivalence, et parvient ainsi à faire de son cheval noir une figure profonde et perturbante : créature de la limite, le cheval noir lispectorien renferme en soi la douceur extrême de l'exister, la paix

---

[472] Pour une lecture du mythe de Platon voir : *Les mythes de Platon*, édité par Jean-François Radeau, Flammarion, Paris, 2004, pp. 161-180.

[473] *Ibid.*, p. 174.

calme de l'animal qui se nourrit en mangeant de la paume d'une main de femme. Sans menaces ni turbulences imprévisibles il se laisse appeler par la femme et, quoique *sans nom*, il répond ; il répond à l'acte même de l'*appel* – geste de reconnaissance profonde le plus intense. En ce sens, la figure de l'anonymat, transversale et cruciale dans l'écriture lispectorienne, s'enrichit d'un élément ultérieur : le cheval noir anonyme de Lori est *it*, *chose vivante* par antonomase, âme obscure, *Autre* que la femme porte en soi et avec lequel elle établit une relation secrètement intime.

L'image du cheval remonte fréquemment à la surface de l'écriture de Lispector, qui est profondément charmée par la fière élégance équine, symbole absolu de liberté : les chevaux deviennent ainsi dans l'écriture lispectorienne associés à une féminité « suave et sauvage » qui se manifeste sous la poussée d'une présence à la fois vivifiante et mystérieuse. Le cheval noir de Clarice Lispector est placé dans une condition de proximité extrême avec le corps de la femme qu'il habite : il est image d'une intégration émouvante, prélude d'une nostalgie infinie (« Quand je mourrai, le cheval noir n'aura plus de maison et il va beaucoup souffrir »), pur *it* qui pulse *dans le corps*, qui pulse et vit *dedans,* figure de l'impersonnel qui se mélange au personnel, en y prenant demeure comme la plus intime altérité. En ce sens, le cheval de Lispector devient une figure ultérieure du *Unheimlich* freudien, pour son étrangeté intime, dépouillée ici de toute angoisse.

Il s'agit d'un intime étranger qui est à la fois essentiellement *autre* et pourtant seul gardien du secret enraciné au cœur de l'être même de la femme qu'il habite ; intime étranger qui ne hante pas la femme de façon inquiétante, mais qui au contraire l'accompagne, la guide, la garde – en la (re)gardant du dedans. Le cheval noir est pour Clarice Lispector l'absence de *peur* et l'anonymat – les deux choses avançant apparemment parallèles :

> Dans ma nuit j'idolâtre le sens secret du monde. Bouche et langue. Et un cheval lâché d'une force libre. Je garde son sabot en amoureux fétichisme. Dans ma nuit profonde souffle un vent fou qui m'apporte des filets de cris. (AV 93-95)

En s'approchant de la nature animale ou, plus en général, du domaine hétérogène et multiple de *ce qui est Autre* – elle s'approche d'un *tu* : il est important de souligner que ces « two "thous" », c'est-à-dire la femme et l'animal, « are very close, but they are not the same »[474] – même quand, par moments, toute ligne de démarcation semble se faire ligne de fuite, limite franchie et fluide, dissipée pour être ensuite sans cesse retracée. Dans le monde

[474] Josephine Donovan, « Ecofeminist Literary Criticism: Reading the Orange », op. cit., p. 83. La lecture proposée par Cixous y est reprise et ultérieurement elaborée.

lispectorien la relation entre femme et bête se configure comme un rapport qui sans cesse oscille :

> Entre le degré du plus *proche* et celui du *même,* si la créature extraordinaire ne s'acharnait pas à se présenter comme écart abyssal et irréversible de la bête. Alors que les différences spécifiques – tracées dans le cadre du *logos,* de la *téchne* et de la *polis* comme propres du genre humain sont de plus en plus renforcées dans le jeu symbolique de l'auto-représentation, tandis que les similitudes avec la bête souffrent le sort plus ambigu. Au bord d'un éloignement de l'animalité qu'on voudrait sans retour, les similitudes semblent revenir et presser la créature pensante dans la pulsation même de son corps. Comme si le soma, dans sa mémoire biologique, savait garder une ancienne histoire de continuité animale que l'homme même ne rappelle pas ou il a peur de narrer, sauf à travers des rites d'initiation qui confirment et imitent le détachement.[475]

La structure ambivalente de la relation être humain-animal est essentiellement liminaire et résulte historiquement centrée sur le fait que l'homme craint, par rapport à la bête, « la continuité ou même le mélange, sur le fil de la mémoire d'une inquiétante origine qui possède, justement, un mystérieux effet de séduction »[476]. Dans l'écriture claricienne toutefois la limite est déjà vertigineusement franchie, dans l'infatigable quête d'une parole qui puisse rendre compte du fait que :

> The possibility of meaning, of writing [...] is the unmeaning, unwriting, unliterary, cruelty, of language – and well beyond. It is the cacophony of the sound, the silence of the word, the materiality of the medium: the viscosity and smell and sheen of paint, the hardness of the stone, the gestures of bodies that do things our minds wonder at, in love and joy. It is the betrayal of the truth, the revelation of the impurity of truth, in joy and love. [...] Desistance before the law, in the face of necessity, passivity beyond passivity, vulnerability, these are revelations beyond humanity, animality, divinity, and responsibility. In the name of language, well beyond language, beyond reading and writing, beyond words. In the depths of words is something beyond words. In the depths of humanity, in the face of an animal, is the earth beyond any world – our world, if you wish, never only ours.[477]

La voix narrante de *Água viva* l'affirme, en ravissement : « Je me sentais ainsi : la femme et le cheval » (AV 129). Se sentir femme *et* cheval : la fluidité du rapport claricien au monde non-humain s'offre, éblouissante, dans l'affirmation citée. Il y a un lieu textuel où Clarice Lispector *se sent et écrit* justement ainsi. Pour un instant en fait elle y parvient, elle pense au cheval, elle pense-cheval – elle écrit donc ainsi : *la femme et le cheval.* Elle le fait

---

[475] Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995)*,* Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 41-42. Ma traduction.

[476] *Ibid.,* p. 42.

[477] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », pp. 174-191, dans : *Animal Philosophy. Essential readings in continental thought,* édité par Peter Atherton et Matthew Calarco, Continuum, London, 2004, p.191.

par instants, ce sont des *esquisses* qui composent kaléidoscopiquement un texte dans le recueil paru au Brésil en 1974 sous le titre *Onde estivestes de noite.*

Le texte auquel on fait ici référence porte le titre de « Esquisses de chevaux » et se compose de quinze esquisses, quinze *sketches* consacrés aux chevaux. Lispector se mesure avec une écriture qui trace un hommage aux animaux qui davantage la fascinent et la remplissent de paix et d'inspiration. Comme dans un petit traité qui se compose d'aphorismes Lispector ébauche le cheval avec une écriture fragmentée qui entrelace féminité et animalité, et qui parvient en conclusion du texte à l'élaboration de deux fragments plus longs et articulés, portant respectivement le sous titre de « Dans le mystère de la nuit » et « Étude de cheval démoniaque », texte ce dernier qui abandonne la forme aporétique en faveur d'un essai narratif différent. « Esquisses de chevaux » semble surgir d'une tension définitoire qui fait face à la demande primordiale du *qu'est-ce que c'est* :

> PSEUDO-DOMESTICATION
>
> C'est quoi un cheval ? C'est une liberté, si indomptable qu'on n'a pas besoin de l'emprisonner pour l'obliger à servir l'homme, mais, d'un seul mouvement de sa tête rebelle – secouant sa crinière comme une chevelure dénouée – il révèle, profondément, sa nature, farouche toujours, limpide, libre. (OU 51)

Et juste ensuite, Lispector fait suivre une interrogation qui concerne notamment la question de la *forme* du cheval :

> FORME
>
> La forme du cheval représente ce qu'il y a de meilleur dans l'être humain. J'ai en moi un cheval, qui s'exprime rarement. Mais quand j'aperçois un autre cheval, celui qui est en moi il prend la parole. Sa forme est parole. (OU 51-52).

Cet animal fait partie de l'âme de la femme qui, tout simplement, l'abrite dans son propre corps comme ce qu'elle a de meilleur. De plus, la liberté dont le cheval est symbole infini aurait donc à faire avec les mots, et cette étrange animalité portée *dedans* pourrait être vue comme poussée vers l'acte même d'écrire. L'idée du cheval comme « ce qu'il y a de meilleur dans l'être humain » revient aussi dans un autre fragment du même texte, qui aborde cette même question en l'illuminant de façon encore plus subtile :

> LUI ET MOI
>
> Pour essayer de dire par les mots ce que je ressens de plus secret, de plus subtil – et me dérobant à mon exigence de véracité –, je dirais : si j'avais pu choisir, je serai née cheval. Mais – qui sait – le cheval n'est peut-être pas conscient du symbole magnifique de vie libre que nous percevons en lui. Dois-je conclure que le cheval existe d'abord pour que je puisse le percevoir ? Qu'il symbolise la splendide et libre

> animalité de l'être humain ? Que les humains possèdent déjà ce qu'il y a de meilleur dans le cheval ? Alors je renonce à être cheval et j'assume glorieusement mon humanité. Le cheval me révèle ce que je suis. (OU 52-53)

Le cheval devient dans l'imaginaire lispectorien emblème de vérité et aussi, en tant que tel, porteur d'un sens de paix qu'on ne retrouvera pas souvent dans la galerie zoologique lispectorienne. Le cheval, à l'haleine « radieuse et tranquille » (OU 55), est caractérisé par une douceur qui est « celle d'une être qui a assumé la vie et son arc-en-ciel. Cette douceur se retrouve dans le satin de la robe qui laisse deviner les muscles élastiques, mobiles et précis » (OU 52). La vision même de l'animal dégage un sentiment de relâchement, qui semble manifester une intensité surgissant au-delà des mots, vision de chevaux en un moment « fixé comme par un appareil photographique, où quelque chose aurait été capté que les mots sont impuissants à dire » (OU 54). En gardant toujours présente la tension dont le cheval est image, on s'aperçoit qu'elle est rattaché à la forme même de la parole, et au même temps sa figure semble se relancer au-delà de ce qui est communicable, pour ouvrir au territoire vaste de l'expérience de ravissement.

« Esquisses de chevaux », après avoir tracé et rendu hommage à la douceur du cheval, se termine avec les deux fragments les plus longs et articulés, en ouvrant une perspective nouvelle : celle qui voit dans la créature équine une irréfrénable pulsion de vie et de mort, qui conduit vers un état de possession et initiation, qui rappelle le symbole le plus traditionnel concernant le cheval.

Dans « Le mystère de la nuit » la voix narrante décrit une sorte d'élan fou des chevaux en train de courir les uns après les autres, en évoquant à nouveau la mythe platonicien : dans *Phèdre* la dynamique était simple et fondée sur une structure rigide verticale d'ascension et de descente de marque morale, dans l'imaginaire lispectorien les chevaux se poursuivent *en désordre* :

> La nuit. Les chevaux déchargés de leur fardeaux et conduits dans les herbages galopaient, élégants et libres, dans l'obscurité. [...] Des chez moi j'épiais, à l'écoute de la colline tapissée d'herbages où, dans l'obscurité, retournés à la chasse et à la guerre, des chevaux sans nom galopaient. [...] Quand au milieu de la ronde sauvage un poulain blanc apparaissait – c'était un étonnement dans l'obscurité. Tous s'arrêtaient net. Un cheval prodigieux était *apparu,* il était apparition. Il se cabrait, un instant il gardait la pose. Immobiles, sans le regarder, les autres chevaux attendaient. Mais, que l'un d'eux frappât du sabot – et le charme était brisé par ce claquement bref : comme fustigés, pris d'un enjouement subit, ils s'élançaient, ils s'entrecroisaient sans jamais se heurter, le cheval blanc était perdu parmi eux. Jusqu'au moment où un hennissement de colère soudaine les réprimandait - une seconde ils étaient attentifs mais, presque aussitôt, ils se dispersaient en de nouvelles arabesques, dos sans cavalier, qui trottaient, l'encolure basse, les naseaux affleurant le poitrail. Crinières hérissées. Chevaux incultes, chevaux maîtres du rythme. (OU 55-57)

La course effrénée des chevaux dévient pour la femme une expérience d'observation enchantée et participante. La voix narrante le suggère, en avouant : « Alors, dans l'obscurité de ma chambre, la peur me prenait, une terreur de roi, l'envie de dénuder mes gencives et de répondre par un autre hennissement. [...] Je verrai les choses comme les voit le cheval. C'était ce que je désirais le plus au monde » (OU 56). Clarice Lispector écrit la femme et le cheval. Elle hennit, elle est initiée au secret des chevaux, bêtes qui « avec leur intelligence limitée [...] avaient connu le mystère essentiel des êtres » (OU 57). Il n'est toutefois qu'avec le dernier long fragment, au titre « Étude de cheval démoniaque » que le ravissement parvient clairement à habiter le symbolisme lispectorien inspiré par les chevaux, en conférant une allure tout à fait nouvelle aux animaux que Lispector semble aimer davantage.

Si en effet jusque-là le cheval dégage pour Lispector une puissance apaisante, qui ravit doucement par le biais d'une secrète intimité, c'est avec le dernier passage du texte qu'on est mis face avec le caractère démoniaque du cheval. L'étrange récit commence en créant une atmosphère d'inquiétant conte de fée :

> Jamais plus je ne connaîtrai le repos car j'ai volé le cheval de chasse du roi. Je suis désormais plus vile que ma vilenie. Jamais plus je ne connaîtrai le repos : j'ai volé le cheval de chasse du Roi au cours d'un sabbat de sorciers. (OU 58)

La protagoniste et voix narrante du récit s'interroge sur « ce qu'elle a fait », en commençant à (se) poser des questions qui produisent dès le tout début du texte un sens d'étrangeté, dû aussi à la différence de ton repérable entre le reste des fragments et celui-ci, dont on perçoit tout de suite l'atmosphère mystérieuse. La protagoniste s'interroge : elle ne sait plus ce qu'elle a fait, comme dans une sorte d'amnésie, comme ravie.

> Qu'avons-nous donc fait, le cheval et moi, nous tous qui dans l'enfer trottons avec l'allégresse du vampire ? Lui, le cheval du Roi, il m'appelle. Trempée de sueur, je résiste, je n'irai pas. La dernière fois, quand il m'a fallu descendre de sa selle d'argent, j'étais si triste d'avoir été ce que je n'aurais pas dû être, j'ai juré que je n'irais plus. Pourtant le trot continue en moi. Je bavarde, je fais le ménage, je souris, mais je sais que le trot est en moi, il me manque, c'est comme si je mourais. (OU 58)

La nature *démoniaque* de ce cheval l'appelle, et l'appel est irrésistible comme celui du it. L'appel du cheval devient dans cet étrange récit un lien ancestral qui perturbe profondément la femme :

> Non, je ne pourrai m'empêcher d'y aller. Je sais que, la nuit, quand il m'appellera, j'irai. Une fois encore je veux que le cheval mène ma pensée. C'est avec lui que j'ai appris à penser. Si on peut appeler penser cet espace entre deux battements de cœur. La mélancolie m'envahit, je sais, rien qu'à mon égard - oh, involontaire, ce n'est pas ma faute –, à mon regard involontairement resplendissent d'une joie mauvaise, je sais que j'irai. (OU 59)

Il s'agit donc, simplement, d'*aller – aller vers*, mouvement qui se configure comme le noyau pur de l'animalité lispectorienne. Et aller assume ici encore une fois une valeur antithétique par rapport à l'acte humain du penser : le cheval pense entre deux battements de cœur – la femme, animale, parvient à faire l'expérience de cette même façon de penser-sentir : cœur qui bat. Et le penser-sentir dont le rythme est scandé par battements cardiaques ouvre au ravissement nocturne :

> Quand dans la nuit il m'appellera vers un enfer de fascination, j'irai. Comme un chat sur les toits je descends. Personne n'est au courant, personne ne me voit. Pressentant le surnaturel, les chiens, seuls, aboient. Et dans l'obscurité je me présente à lui, à ce cheval de roi qui m'attend. Muette, fulgurante, je me présente. Obéissant à la Bête. (OU 59)

L'appel de l'animal est prélude au ravissement, *invitation au voyage*, promesse d'un obscur égarement ; c'est une hypnose subtile sans voies de fuite, la femme ne désire que pouvoir *aller vers* – vers le cheval, qui est son propre destin, et qui l'attend, n'attend qu'elle. Elle se présente devant lui comme devant un prêtre, comme devant un amant, sur le point de célébrer un rituel initiatique. Elle obéit, vestale fidèle, aveuglement confiante dans le pouvoir du cheval, la Bête – avec majuscule, pouvoir condensé d'animalité, de *it*. La femme face à la Bête est *sous le charme*.

Et dans ce ravissement, l'ombre prend à peine forme d'un *crime*, tache de sang qui fait son apparition dans la trame du petit récit et qui recouvre, au sein de cette analyse une importance remarquable, en ébauchant le potentiel de violence qui pétrit pour Lispector la puissance animale :

> À l'aube je nous trouverai épuisés à côté du ruisseau, ignorant quels furent nos crimes avant de parvenir à l'aurore innocente. Dans ma bouche, sur ses pattes, la marque d'un sang noble. Quelle fut notre victime immolée ? (OU 59)

Femme et cheval deviennent ainsi complices dans le crime, un crime pourtant inconnu, et duquel ils sont purifiés juste par l'éclosion d'une aurore qui est pure profusion d'innocence. Le sang révèle une intimité entre femme et cheval qui assume une valeur

initiatique absolue lorsque la femme se demande, comme toujours absente à soi-même, absente à ce qu'elle-même a vécu : *quelle fût notre victime immolée* ?

Et dans cette absence, dans la perception vague d'un péché qui reste inconnu, et dont il ne reste qu'une tache de sang, émerge aussi le sentiment de l'horreur, sous la forme d'une pulsion diabolique, ensorcelante et sorcière : « Ma vie avec le cheval diabolique prend place la nuit, sorcière de l'horreur voilà ce que je suis. La nuit est ma vie » (OU 59-60). La dimension nocturne confère à la rencontre entre la femme et le cheval une connotation ultérieurement inquiétante : la femme même se découvre en tant que créature de la nuit, obscure capable de mettre en œuvre ensorcellements et magies, capable de vivre en intimité secrète avec le *it*. La nuit devient ainsi dans les mots lispectoriens une temporalité « joyeusement pécheresse » (OU 60), et la protagoniste du fragment se réfère au temps nocturne en le définissant : « ma vie mélancolique, mon orgie » (OU 60), en traçant ainsi les contours d'un enchantement aux tonalités dionysiaques.

À la fin de l' « Étude de cheval démoniaque » la femme s'adresse directement au cheval, dans un appel finalement renversé. Là où la Bête l'appelait sans cesse, à la fin du récit c'est la femme sorcière, belle de nuit, qui lance dans l'air sombre de la nuit son propre cri :

> Ah ! vole, vole-moi le cheval car, de larcin en larcin, jusque'à l'aube j'ai beaucoup volé, pour moi et pour mon funeste complice et, de l'aurore, j'ai fait le pressentiment de la terreur, le pressentiment de la joie démoniaque et perverse. Délivre-moi, vole-moi vite le cheval pendant qu'il est encore le temps, pendant que la nuit n'est pas tombée, pendant qu'il fait encore jour, un jour sans ténèbres, si jamais il est encore temps, car pour voler le genet j'ai dû tuer le Roi et, en l'assassinant, j'ai volé la mort du Roi. L'allégresse orgiaque de notre meurtre me consume d'un plaisir aigu. Vole sans plus tarder le dangereux cheval du Roi, vole-moi avant que la nuit ne vienne et m'appelle. (OU 60)

Dans les dernières lignes du passage la figure du Roi semble pouvoir se poser comme contre-figure même de la Bête : les deux personnages évoqués, Roi et Bête, l'un et l'autre marqués par la majuscule, deviennent dans cette *esquisse* les pôles de tension entre lesquels se pose la protagoniste, femme nocturne. Elle fait appel au cheval après avoir tué le Roi, autorité symbolique, Loi à briser, Roi assassiné auquel la femme *a volé la mort même.* Ravie par une joie qui est à la fois « démoniaque et perverse », plongé dans un véritable ravissement d'assassine, l'appel de la femme laisse découvrir par une sombre intuition comme le Roi aurait pu être bien plus bestial que la Bête.

Dans son appel nocturne, la sorcière implore l'animal de la racheter, ou mieux – littéralement – *de la voler*, ce qui veut dire aussi qu'elle implore *la Bête de la ravir* : elle

désire être emportée ailleurs, *au bout de la nuit,* vers une aurore d'innocence féroce. L'assassine plonge ainsi dans son plaisir interdit de tueuse, secouée par l'« allégresse orgiaque » qui fait suite au crime de l'assassinat du Roi. Le cheval appartenait au Roi : elle le vole, elle tue le Roi, elle demande au cheval d'être emportée et séduite. Elle n'implore finalement qu'une rencontre – pour être sauvée et /ou pour se perdre à toujours encore plus au fond de sa nuit sans lumière. En invoquant l'appel de la Bête la femme dionysiaque s'incline devant la puissance ancestrale du *it*. Elle porte en elle la tache d'un assassinat qui a à faire avec la vie animale. Dans *Água viva* la protagoniste semble soupirer après la perspective de pouvoir célébrer des véritables sacrifices d'animaux :

> Je sacrifie des animaux pour en recueillir le sang dont j'ai besoin pour mes cérémonies de sortilège. Dans ma fureur je fais l'offrande de l'âme en sa propre noirceur. La messe m'épouvante – moi qui l'exécute. Et l'esprit trouble domine la matière. Le fauve montre les dents et dans le loin de l'air galopent les chevaux des chars allégoriques. (AV 93)

On cherchera le grain de violence qui se dégage du rapport entre féminité et animalité, suavité/sauvagerie de l'aller vers, dépouillée de tout : aller vers le ravissement, l'initiation, la joie démoniaque. Aller vers la nuit, aller dans la nuit comme en s'enfonçant dans une nudité. La femme aux chevaux veut être volée, elle est prête. Le cheval devient marque de cette nudité finale, qui permettra à la femme, dans sa rencontre nocturne avec la Bête, de se sentir – enfin – nue.

Clarice Lispector l'affirme dans son texte « Esquisses de chevaux », et ce n'est que la toute première ligne du fragment, ouverture et inauguration qui illumine dans une lecture circulaire le dernier passage du dernier fragment : « DÉPOUILLEMENT : Le cheval est nu » (OU 51). Encore une fois, plus au fond, au fond de la nuit du récit même, le cheval devient ce dépouillement même. Le cheval, donc : esquissé mille fois, angélique ou démoniaque, blanc, noir, est enfin nu, justement nu – nu comme un animal, frémissant, *it*.

3.1.3 *Histoire sans pitié*

Tu es encore là ? Sorti d'un instant encore entrouvert ?
Le filet n'avait qu'une maille et toi tu es passé à travers ?
Je ne puis assez m'étonner, me taire.
Ecoute
comme ton cœur me bat vite.

– Wislawa Szymborska[478]

L'irruption dans l'imaginaire animalier lispectorien du *cheval démoniaque* marque au sein de la présente recherche une ouverture importante. La centralité du *it* animal trahit une ambivalence qui se manifeste comme une puissance fortement perturbante : dans l'écriture lispectorienne le *it* se révèle en même temps comme matrice de vie et matrice de violence. Noyau élémentaire de vie, le *it* des animaux est un appel impérieux. La femme claricienne, aux prises avec son étrange défi de la limite insaisissable qui la sépare des animaux, ressent souvent une inexplicable pulsion de violence et de mort envers les animaux. Elle *se veut bête,* et craint ne pas être née telle mais, dans un entrelacs ambivalent, au désir d'assimilation correspond une impulsion tranchante d'annulation :

> La nature est enveloppante : elle m'emmêle toute et est sexuellement vivante, rien que cela : vivante. Moi aussi, je suis férocement vivante – et je me lèche le museau comme le tigre après avoir dévoré le cerf. (AV 55)

La femme/bête, femme/tigresse dévore le cerf, se lèche le museau, favorise sa nature la plus intime, la violence la plus secrètement enracinée dans son propre corps féroce. Oui, elle est juste « férocement vivante » : rien que cela. Du rapport avec l'animalité se dégage une puissance tout à fait singulière. Si dans « L'imitation de la rose » une violence *subie* – la médicalisation brutale de l'*extravagance* de Laura – hantait la protagoniste en engendrant un processus qui aboutit au ravissement, dans le royaume animal la violence du ravissement est exécutée par les êtres humains sur les animaux.

On repère dans le *corpus* lispectorien des épisodes de violence qui se manifestent sous la forme particulière d'instants de brutalité extatique*,* moments au cours desquels une puissance destructrice, qui habite secrètement la femme, se manifeste de façon explicite

[478] Wislawa Szymborska, « Tout hasard », dans : *Dans le fleuve d'Héraclite,* traduit du polonais par Christophe Jezewski et Isabelle Macor-Filarska, Maison de la poésie, Nord/Pas-de-Calais, 1995, p. 99.

envers l'animal. Une des protagonistes lispectoriennes exprime justement ce genre de pulsion lorsqu'elle affirme avoir « besoin de plus que de la force humaine. Je suis forte mais aussi destructrice » (AV 143). La proximité avec les bêtes déclenche un mécanisme brutalement destructeur, et alors « a textual violence permeates the vertiginous doublings and mirrorings in which author, narrators, characters and readers engage »[479]. Celle qui se lie mystérieusement à l'animalité est en effet une violence qui culmine, à plusieurs reprises, dans l'acte d'assassinat d'un animal par la main d'une femme. Il s'agit de femmes qui se découvrent, non pas sans un vertigineux sens d'effarement, brutalement « prête[s] à tuer » (GH 77). L'animal semble rappeler à la femme lispectorienne son propre indéniable statut de *corps séparé*, et pour ceci profondément fragile, comme si à la rencontre avec l'animalité le sujet féminin faisait l'expérience vertigineuse d'une « perte de son autonomie substantielle, de sa propre identité spirituelle »[480].

Afin de pouvoir cueillir la spécificité des émotions ambivalentes éveillées par Lispector dans la relation à l'animalité, il faudrait tracer les contours de *l'espace littéraire* lispectorien, là où la parole de l'écrivaine :

> Inhabits what Genet calls in French: "les domaines inférieurs" (the nether realms). They dwell somewhere in that most evasive of countries without a precise address, the one that is most difficult to find and work with, and where it is even difficult to live without effort, danger, risk. This risky country is situated somewhere near the unconscious: to reach it you have to go through the back door of thought.[481]

Aux prises avec un espace situé aux bords de l'inconscient, le contact entre femme et animal demande un scénario précis pour pouvoir se déployer : celui du *domaine inférieur.* Le *domaine inférieur*, n'a rien à voir avec l'établissement d'une domination de l'homme sur la bête, mais se profile plutôt comme espace lié intimement à la dimension du danger. Néanmoins, en analogie avec l'allure perturbante qui caractérisait les roses lispectoriennes, le domaine qui se fait théâtre du *(des)encontro* avec l'animalité appartient souvent à un espace domestique. Dans le cas emblématique de G. H. le face à face a lieu dans une pièce que la protagoniste appelle « le " bas-fonds " de ma demeure » (GH 57), le domaine inférieur de son propre appartement. Près de l'espace sombre de ces domaines inférieurs, des bas-fonds, du refoulé, une tension précise se développe, tension qui grandit entre « la réalité irréductible,

[479] Marta Peixoto, « Rape and textual violence in Clarice Lispector », op. cit., p. 114.

[480] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 126. Ma traduction.

[481] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, op. cit., p. 114.

mais insuffisante, du sujet humain » et « la réalité auto-suffisante mais non humaine de l'être »[482]. Dans une tension toujours suspendue entre auto-suffisance et réalité irréductible, la femme regarde les bêtes et en elle s'alimente, émerge, s'intensifie le besoin d'une violence. Et dans des multiples déséquilibres qui voient les protagonistes lispectoriennes tendre vers un côté ou vers l'autre, on observe que dans l'écriture de Lispector la vie animale trahit « un fond de dégoût de l'humain »[483]. Angela dans *Un souffle de vie* affirme : « La vie est à ce point cruelle et nue qu'un chien vivant vaut mieux qu'un homme mort » (SV 202). Ce « fond de dégoût de l'humain » signale un effet de distanciation : le sens de non-appartenance au genre humain qui s'empare parfois des protagonistes lispectoriennes détermine un mouvement d'éloignement intérieur qui débouche parfois dans l'acte de violence, car violence et amour se rejoignent dans l'animalité, dans une dimension d'écriture qui nous conduit « through the forest where the wild things are. *CL* leads us down into the forest where are the wild things, where violence and love are wild and impure »[484].

Face aux bêtes l'amour éclate en violence, avec effroi, avec exaltation, avec un sens d'égarement indicible. Un désir, une urgence, une férocité s'emparent de la femme : détruire. Se jeter contre une bête, la tuer. L'annuler, en annuler la différence, dépasser la brutale façon animale d'être un corps qui ne sait pas penser mais seulement aboyer, impossibilité de tolérer ce *doux martyre,* s'en emparer en le détruisant.

Martyre doux qui débouche sur une barbarie quotidienne, sur un deuil qui se renouvelle mécaniquement jour après jour :

> NOTRE BARBARIE
>
> Quand je pense à la joie vorace avec la quelle nous mangeons une poule à la sauce du sang, je me rend compte de notre barbarie. Moi qui serais incapable de tuer une poule, tellement j'aime les vivantes, agitant leur vilain cou et picorant des asticots. Devrions-nous ne pas les manger, et surtout pas dans leur sang ? Jamais. Nous sommes des cannibales, il ne faut pas l'oublier. C'est respecter la violence que nous avons. Et, qui sait, si nous ne mangions pas la poule au sang, nous mangerions des gens avec leur sang. Mon manque de courage pour tuer une poule alors que j'ai celui de la manger morte me perturbe, m'effraie, mais j'accepte. Notre vie est barbarie : on naît avec du sang et c'est dans le sang qu'on coupe le lien qu'est le cordon ombilical. Et tant de gens meurent dans le sang. Il faut croire au sang en tant que part de notre vie. La barbarie. C'est aussi de l'amour. (DM 322)

[482] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 126. Ma traduction.

[483] *Ibid*., p. 131.

[484] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », op. cit., p. 185.

Un sentiment inattendu caractérise les ravissements lispectoriens jaillissant des face à face avec l'animalité : le désir éclatant d'une brutalité. Comme Benedito Nunes l'affirme en réfléchissant sur l'impétuosité violente de l'action et de la parole de G. H. face à la *barata,* la protagoniste du roman de 1964 manifeste devant l'insecte « sa propre inquiétude destructrice, sa capacité de violence. [...] C'est l'animal qui arrive à donner le pas dans le chemin du désordre, de la désorganisation et de la tragédie »[485]. L'animal assume souvent, en rapport frontal avec l'immobilisme intérieur des protagonistes, une fonction précise qui en fait :

> L'image d'une nécessité aveugle et fatale qui parvient à ses propres fins en se servant de la liberté impuissante du personnage. Il agit la violence dont la femme n'est pas capable pour soi-même – violence qui, une fois concrétisée, elle commence, dans l'entretemps, à reconnaître comme possibilité latente, irréalisable sans une interférence étrange et extraordinaire, inconsciemment redoutée et refusée.[486]

Emblématique en ce sens est le récit « Légion étrangère », ce qu'on pourrait appeler, avec Lispector, un récit se développant justement sur « le délicat abîme du désordre » (CS 135) : cet aspect permet de le concevoir, avec Hélène Cixous, comme *un texte de l'étrangeté*, « a text of strangeness »[487].

Le récit se structure sous la poussée d'une force qui semble s'intensifier au fur et à mesure jusqu'à la narration d'un instant de férocité extatique. On y raconte l'étrange souvenir d'un après-midi qui émerge du passé et s'installe dans la narration de la protagoniste comme « centre perturbant » : la narration qui a lieu au présent, à la veille de Noël, se développe autour d'un souvenir. La voix narrante est celle d'une femme, maitresse de maison et mère de famille, qui raconte l'arrivée dans son appartement d'un tout petit animal reçu en cadeau : « Aujourd'hui chez nous est apparu un poussin. Apporté par une main qui voulait avoir le plaisir de m'offrir une chose nouveau-née » (CS 135).

> À peine sorti de sa cage, sa grâce nous a sautée aux yeux. Demain c'est Noël, mais le moment de silence que j'attends toute l'année est arrivé un jour avant la naissance du Christ. Une chose qui piaille de soi-même éveille la très suave curiosité qui devant une mangeoire est adoration. Ca alors, a dit mon mari, c'est nouveau. Il s'était senti trop grand. Sales, bouche bée, mes fils se sont approchés. Moi, un rien culottée, j'étais heureuse. Le poussin, lui, piaillait. Mais Noël, c'est demain, a dit l'aîné, l'air embarrassé. Nous étions tout sourire, un peu perdus, curieux. (CS 135-136)

---

[485] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 48. Ma traduction.

[486] *Ibid.*, p. 130.

[487] Hélène Cixous, *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, p. 74.

Un peu perdus, les membres de la famille regardent le minuscule animal gracieux. La femme pourtant – détail crucial – reste un peu écartée, juste « un rien culottée ». Ils sont heureux, un peu ravis. Mais, en rapide progression, les sensations qu'ils éprouvent devant le petit poussin gagnent en intensité et en trouble :

> Mais les sentiments sont l'eau d'un instant. Très vite – tout comme la même eau est déjà différente quand le soleil la rend très légère, et encore différente quand elle s'énerve à essayer de mordre une pierre, et différente aussi pour le pied qui y plonge - très vite nous n'avions sur le visage qu'aura et illumination. En cercle autour du poussin souffreteux, nous étions bons et fébriles. A mon mari, la bonté confère rudesse et sévérité, nous y sommes déjà habitués ; il se crucifie un peu. Chez les garçons, qui sont plus graves, la bonté est une ardeur. Moi, la bonté m'intimide. En tournemain la même eau était différente, et nous regardions contrefaits, empêtrés dans notre manque d'habilité à être bons. Or, avec l'eau déjà différente, peu à peu nous montait au visage la responsabilité d'une aspiration, le cœur lourd d'un amour qui avait désormais cessé d'être libre. (CS 136)

Face au poussin « qui piaille de soi-même » l'amour, le temps de quelques instants à peine, cesse d'être libre. Il sont là : empêtrés. Ce qui émerge, non sans un certain sens d'angoisse, est la responsabilité pour l'autre – un autre minuscule, sans défenses, un autre qui piaille, indiciblement *autre*. La présence tremblotante du poussin s'insinue de plus en plus dans la perception des protagonistes, en les surmontant progressivement :

> De surcroît maladroits à cause de la peur que le poussin avait de nous ; nous étions là, et aucun de nous méritait de comparaître devant un poussin ; à chaque piaillement il nous égaillait. A chaque piaillement il nous réduisait à ne rien faire. La constance de son éprouvant nous accusait d'une joie frivole qui à ce moment-là n'était même plus une joie, mais quelque chose qui nous tracassait. L'instant du poussin était passé et lui, de plus en plus pressant, nous expulsait de son lâcher. Nous, les adultes, nous aurions déjà clos le sentiment. Mais chez les petits garçons il y avait une indignation silencieuse, et ils nous accusaient de ne rien faire pour le poussin ou pour l'humanité. Nous, le père et la mère, le piaillement de plus en plus soutenu nous avait déjà conduits à une respiration forcée : ainsi va la vie. (CS 137)

Le poussin « plein de grâce » est décrit comme « une chose brève et jaune » (CS 138), par sa seule présence aiguë, par ses piaillements rythmiques, il enveloppe la famille qui le regarde dans un sens d'inattendue étrangeté. L'innocente présence occupe un espace précis : de façon soudaine le poussin pénètre dans l'intimité d'une famille, dans le cadre symbolique d'une maison, et il l'habite dès le premier instant comme une déchirure vivante, chair fragile qui tremblote. Et il demande, piaillement après piaillement, *qu'ils soient bons,* qu'ils soient là, qu'ils soient là pour lui.

Mais ce qui engendre dans les protagonistes un sens d'angoisse est le fait qu'en vérité le poussin, dans son piaillement inarticulé et insistent, *ne demande pas,* il ne demande

rien. Une demande rendrait, peut-être, les choses un peu plus simples. Le poussin piaille, c'est tout. Il crie sa propre existence frémissante. Il jette son cri dans l'air d'une maison. Une demande, quoique chiffrée, est déjà à la relation, alors que le piaillement est signe d'une étrangeté totale. Le poussin *a besoin* : c'est tout. Il exprime par son corps tremblant une pure pulsion inarticulée qui jette la famille dans un état de désordre. Face au poussin, de façon paradoxale, ils se sentent fragiles.

Le cri émis par le petit animal semble percer l'âme des six personnages (les quatre garçons et les deux parents) qui le scrutent pris par des émotions qui mutent de façon imprévisible en passant du pur enchantement de tendresse jusqu'à l'étrange sentiment de vide qui surgit peu à peu face au poussin. La résonance du piaillement impose au développement du récit un rythme en forme de climax, une puissance angoissante se répand dans la narration, ce qui rappelle le *doux martyre «* de ne pas savoir penser mais seulement aboyer », de ne pas savoir demander mais seulement piailler, piailler :

> Le poussin, lui, il piaillait. Sur la table vernie, il n'osait pas faire un pas, un mouvement, il piaillait en dedans. Je ne savais même pas comment pouvait tenir tant de terreur dans une chose qui n'était que des plumes. Des plumes qui couvraient quoi ? une demi-douzaine d'osselets fragiles assemblés pour quoi ? pour le piaillement d'une terreur. En silence, par respect de l'impossibilité de nous comprendre, par respect de la révolte des garçons contre nous, en silence nous regardions plutôt agacés. (CS 138)

Le poussin effraye en tant que corps vivant et terrorisé. Mais son piaillement est impérieux. Le poussin est en fait *à peine corps* : frêle entité vivante, le poussin est juste des plumes, existence « brève et jeune », pétrie de grâce et de terreur. Le poussin ne cesse pas de trembler, et son tremblement touche les âmes des protagonistes qui le regardent comme on regarde « une chose pleine de terreur, non de beauté » (CS 139). Ils le regardent littéralement *agacés*. Le poussin est terreur, donc. Ils le ressentent, ils absorbent cette terreur – et il n'y a pas de beauté. Mais terreur de quoi ? « Père et mère, nous savions comment serait brève la vie du poussin. Celui-ci aussi le savait, tout comme le savent les choses vivantes : grâce au choc profond » (CS 138).

Le poussin tremblotant devient une image absolue du *it* : choc profond de vie, matière frémissante, grâce et brutalité d'être au monde. Le poussin est *vie crue.* Le poussin en tant que manifestation pure du *it* est simplement une *chose vivante* : et par là inutile, à savoir *gratuit* : « C'était gratuit, pas le moins du monde nécessaire – un des poussins doit être inutile » (CS 138). Mais comment regarder ce qui est pure chose vivante, inutile, hurlante,

gratuite ? Comment en prendre soin, se mettre en relation, comment prendre dans ses propres mains le *it – autre* par antonomase ? La protagoniste du récit est ainsi angoissée par la perspective d'un maternage troublant. Elle est invoquée comme pour une mission. Elle qui est mère de quatre fils, est dépassée par l'idée de prendre soin du minuscule animal :

> Le plus jeune n'a plus supporté.
> – Tu veux être sa mère ?
> J'ai dit oui, en sursautant. J'étais envoyée, aux côtés de cette chose qui ne comprenait pas mon unique langage : j'aimais sans être aimée. Ma mission pouvait échouer, et les yeux de quatre petits garçons guettaient avec l'intransigeance de l'espérance le premier geste d'un amour efficace. J'ai reculé un peu, souriant dans une totale solitude, j'ai regardé ma famille, je voulais que tous sourient. (CS 139)

La femme a donc été choisie pour aimer le *it*. Comment faire ? Comment aimer l'impersonnel ? Les hommes de sa propre famille lui attribuent tacitement ce rôle : quant à elle, il ne lui reste que sourire. Troublée, elle s'efforce de se rappeler « comme est l'amour » (CS 139) parce qu'elle ne s'y reconnait pas, elle voudrait se soustraire, et elle finit pour avouer à soi-même un secret lourd. Comme en transe, elle affirme : « j'ai ouvert la bouche, j'allais leur dire la vérité : je ne sais pas comment » (CS 139). Elle, mère de quatre garçons, ne sait pas du tout comment :

> Mais si un soir une femme venait me voir. Si elle tenait un enfant dans ses bras. Et si elle me disait : guérissez mon fils. Je répondrais : comment fait-on ? Et elle répéterait : guérissez mon fils. Je dirais : je ne sais pas. Et elle répéterait : guérissez mon fils. Je dirais : je ne sais pas. Et elle répéterait : guérissez mon fils – alors parce que je ne sais rien faire et parce que je ne me souviens de rien et parce que c'est le soir – alors je tends ma main et je sauve un enfant. Parce que c'est le soir, parce que je suis seule dans la nuit d'une autre personne, parce que ce silence est trop grand pour moi, parce que j'ai deux mains et que je peux sacrifier la meilleure et parce que je n'ai pas le choix. Alors j'ai tendu la main et j'ai pris le poussin. (CS 140)

Dans *Água viva* la voix narrante affirme que tenir un petit oiseau dans les mains est une expérience terrible :

> Tenir un petit oiseau dans la paume mi-fermée de la main, c'est terrible, c'est comme avoir les instants tremblants dans la main. Le petit oiseau effarouché bat confusément des milliers d'ailes et soudain on a dans la main mi-fermée les ailes fines se débattant et soudain ça devient intolérable et on ouvre vite la main pour libérer la proie légère. (AV 126)

Elle ne sait pas comment, elle sait peut-être juste que cela sera *terrible,* et pourtant elle le fait, soudainement et simplement : « alors j'ai tendu la main et j'ai pris le poussin ». Elle tend la main et elle le prend, ce qui signifie – dans la lecture participante d'Hélène

Cixous – que « c'est seulement à partir de ma nuit que je peux étendre la main et secourir »[488], comme dans ce fragment tiré de *La découverte du monde* :

> UN PETIT POUSSIN
> Un des mes fils a acheté un petit poussin jaune. Comme il fait pitié. On sent en lui le manque de la mère. L'effroi d'être né de rien. Et aucune pensée, seulement des sensations. Est-ce qu'il va grandir ? Il en a tout l'air. Et pourtant je ne le souhaite pas : comment garder dans un appartement un coq ou une poule ? Pour le tuer et le manger ? On ne tue pas ce qu'on élève. Il suffit d'attendre de lui donner à manger, et de lui donner un amour venu de la chaleur des mains. (DM 91)

Le récit « La légion étrangère » commence ainsi :

> Si on m'avait interrogée au sujet d'Ofélia et de ses parents, j'aurais répondu avec la bienséance de l'honnêteté : je ne les ai guère connus. Devant le même jury auquel je répondrais : je ne me connais guère – et à la face de chaque juré je dirais avec le même regard limpide de celui qui s'est laissé hypnotiser par l'obéissance : je ne vous connais guère. Mais parfois je me réveille de mon long sommeil et je replonge docilement dans le délicat abîme du désordre. (CS 135)

C'est à l'instant de prendre dans ses mains le nouveau poussin que la protagoniste se souvient d'Ofélia. Le décalage temporel s'instaure dans le texte de façon subtile, en créant dans le lecteur une sorte d'égarement qui laisse presque croire au lecteur qu'Ofélia soit là, la veille de Noël. Toutefois il ne s'agit pas de Noël, mais de Pâques. La présence d'Ofélia se donne au départ sous la forme d'une intense réminiscence dont les traits sont présents dans la mémoire de la protagoniste de façon très vive :

> C'était une fillette très belle, aux longues boucles dures, Ofélia, avec des cernes comme sa mère, les mêmes gencives un peu mauves, la même bouche de qui s'est coupé. Mais celle-là, la bouche, parlait. Elle se mit à venir nous voir. Elle sonnait, j'ouvrais le judas, je ne voyais rien et j'entendais une voix décidée :
> – C'est moi, Ofélia Maria des Santos Aguiar. (CS 143)

La visite de la fillette n'était pourtant pas pour les enfants de la protagoniste, encore trop petits à l'époque des visites habituelles d'Ofélia pour partager des jeux avec elle : la fillette rendait visite à la femme. La présence d'Ofélia « avec ses boucles et ses volants, avec sa délicatesse ferme, c'était une visitation dans le salon pas encore rangé » (CS 144). Ofélia devient progressivement une auto-invitée vaguement insidieuse, observante et jugeante. Le rapport qui s'instaure entre les deux assume des traits perturbants : « La voix monocorde de la petite fille, la voix de quelqu'un qui récite par cœur, m'étourdissait un peu, elle se glissait

[488] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 148.

entre les mots que j'écrivais ; elle disait, disait » (CS 148). Dans les mots de Hélène Cixous, Ofélia « est une petite femme prématurée, mais non par excellence, par défaut, par agression, par naïve violence, dans la maîtrise absolue, elle est impérieuse, autoritaire et elle fait la leçon à Clarice »[489]. La femme protagoniste, identifiée par Cixous comme Clarice même, se sent subtilement observée par la jeune fille, qui exerce sur elle une sorte de charme obscur et non définissable, fondé sur un jeu de projections intenses. Ofélia représenterait une autre Clarice, Clarice-fillette, un autre poussin qui fait irruption sur scène :

> Elle m'avait dit que j'avais acheté trop de légumes – donc – ils n'allaient pas tenir dans mon petit réfrigérateur – donc ils s'abîmeraient avant le prochain marché. Quelque jours plus tard je voyais les légumes abîmés. Donc, oui. Une autre fois elle avait vu moins de légumes éparpillés sur la table de la cuisine, je lui avais tacitement obéi. Ofélia avait regardé, regardé. Elle semblait prête à ne rien dire. J'attendais debout, agressive, muette. Ofélia avait fini par dire sans la moindre emphase :
> – Ce n'est pas beaucoup jusqu'au prochain marché.
> Les légumes finirent au milieu de la semaine. Comment est-ce qu'elle sait ? je me demandais avec curiosité. « Donc » serait peut-être la réponse. Pourquoi moi jamais, jamais je ne savais ? Pourquoi savait-elle tout, pourquoi la terre lui était si familière, tandis que moi je restais à découvert ? Donc ? Donc. (CS 145-146)

La protagoniste évoque à ce point du récit un après-midi particulier. Elle se souvient d'un jour, le jour de la veille de Pâques, où elle avait acheté au marché un poussin pour ses enfants. Après y avoir joué avec, les enfants sortent de la maison pour aller jouer ailleurs : à ce moment précis, la maison presque vide, Ofélia se rend chez la protagoniste, comme d'habitude. Ofélia entend le piaillement du poussin arriver de la cuisine : elle ne le voit même pas. Le temps d'un instant à peine de piaillement la fillette, pour la toute première fois, fait l'expérience brutale du désir. Ofélia est tout de suite comme entrainée dans la demande impérieuse. La femme, « ressentant la suspension du supplice » (CS 148) qui s'est emparé du cœur d'Ofélia répond impérieusement. Dans la dureté du regard échangé, dans la pulsion sadique qui semble s'insinuer dans la femme, une vérité troublante émerge lorsqu'elle avoue dans son silence : « Je me vengeais » (CS 153).

Qu'est-ce que c'est, demande Ofélia. Ofélia ne cesse de répéter son questionnement obstiné qui creuse vers l'essentiel de la chose. La réponse est nette : « C'est le poussin » (CS 149). Oui, c'est le poussin : « – Un poussin ! Répéta-t-elle comme si je l'avais insultée, – Un poussin » (CS 149). Une tension forte, extrêmement subtile, s'instaure à ce point du récit entre Ofélia et la femme. Le récit se configure, instant après instant, comme « une histoire

[489] *Ibidem.*

sans pitié »[490], qui mêle de façon surprenante des forces sadiques mélangées avec une sorte douceur insupportablement poignante qui donne une nouvelle impulsion à la narration, car comme Marta Peixoto l'affirme :

> Although in Lispector's fiction the ritual sacrifices, the charged commerce between victimizer and victim, narrator and double, do not bring and enduring illumination, and much less result in dramatic change, they are essential as acts that set her narratives in motion.[491]

La scène du face à face entre Ofélia et la protagoniste, noyau dérangeant du récit, se configure comme une véritable scène d'initiation au désir : la fillette ressent avec brutalité le désir impétueux de posséder le poussin, de l'avoir pour soi, de le voir, de le prendre – elle aussi – dans ses propres mains. Soudainement, *elle veut*, elle le veut pour soi : soudainement, vraiment, « elle voulait tout » (CS 150). Comme il arriva à Laura avec son bouquet de roses sauvages, la limite entre appropriation et possession est fluide. Percée par la brutalité du désir, Ofélia cesse de se maitriser, attitude qui la caractérisait auparavant : elle est là, débout devant la femme qui ne cesse de soutenir son regard. De son côté la femme affirme, tout simplement : « sans bouger, je la regardais » (CS 150). Ofélia semble surmontée par l'offense du désir qui envahit tout son être. Elle le refuse, comme insultée, parce que « pour la première fois quelque chose la précède »[492]. Et d'un coup pourtant elle en est comme obscurément possédée, quoiqu'une résistance extrêmement solide l'éloigne encore de l'objet de son propre désir. Le corps frémissant du poussin est une invitation, mais elle n'a « pas envie d'entrer dans ce monde blessé, le monde d'amour, et d'être à la merci de l'autre »[493]. Elle fuit la « possibilité d'être blessée, altérée »[494]. Elle n'a pas encore envie de se retrouver soudainement à la merci... d'un poussin :

> Un poussin avait scintillé une seconde dans ses yeux et s'y était immergé pour n'avoir jamais existé. Et l'ombre s'était faite. Une ombre profonde qui couvrait la terre. De l'instant où involontairement sa bouche tremblante avait failli penser « je le veux aussi », dès cet instant l'obscurité s'était condensée au fond de ses yeux en un désir rétractile qui, si on l'avait touché, se serait renfermé encore plus comme une feuille de pavot. Et qui reculait devant l'impossible, l'impossible qui s'était approché et, tenant, lui avait presque appartenu : le noir des yeux vacilla comme de l'or. Une malice alors

---

[490] *Ibidem*.

[491] Marta Peixoto, « Rape and textual violence in Clarice Lispector », op. cit., p. 114.

[492] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 148.

[493] *Ibid.*, p. 149.

[494] *Ibidem.*

> passa sur son visage – si je n'avais pas été là, par malice elle aurait volé quelque chose. Dans ses yeux qui clignèrent à la sagacité dissimulée, dans ses yeux à la grande tendance à la rapine. Elle me regarda rapidement, et c'était l'envie, vous avez tout, et le reproche, parce que nous ne sommes pas la même et j'aurai un poussin, et la convoitise – elle me voulait pour elle. (CS 149-150)

Le désir fait irruption et, une fois ressenti, il n'est plus possible de le dominer. Cruelle, lucide, la femme se dit que « cette fois je l'avais exposée au meilleur du monde : à un poussin » (CS 150). Et pourquoi serait-ce un poussin le meilleur du monde ? Pourquoi si irrésistible, un poussin ?

Le rapport qui est en train de s'établir entre les deux personnages féminins se fonde sur une tension mutuelle qui révèle une marque féroce : le ravissement d'Ofélia se réverbère sur la femme, qui la regarde comme un sphinx muet. Le corps de la fillette semble le témoigner tacitement, fluide, en mutation – retenu et relâché par les poussés ondulatoires du désir :

> Sans me voir, ses yeux brûlants me fixaient dans une abstraction intense qui se mettait en contact intime avec mon intimité. [...] Quelque chose arrivait que je ne parvenais pas à comprendre l'œil nu. Et de nouveau revint le désir. Cette fois ses yeux s'angoissèrent comme s'ils ne pouvaient rien faire avec le reste du corps qui recouvrait son indépendance. Et ils s'élargissaient encore, effarés par l'effort physique qui s'opérait en elle. (CS 150)

Une résonance profonde s'instaure dans la femme pendant ce face à face avec la fillette désirante qui lutte pour essayer de contenir son propre désir. Un jeu de projections croisées ébauche dans un point de passion, un point de contact d'une intimité avec une autre intimité. À ce point du récit il est possible de dessiner une triangulation intra-psychique qui voit dans la femme adulte, dans la fillette et dans le poussin trois dimensions d'une seule féminité posée sans défenses près du *délicat abîme du désordre* : le poussin y prend demeure comme pure pulsion inarticulée, et engendre le désir – qui est désordre. Ce qui, quoique sans mots, résonne de façon angoissante est une demande destinée à rester sans réponse :

> Là, face à mon silence, elle se livrait au processus et si elle me posait la grande question, celle-ci devait rester sans réponse. Elle devait se donner – pour rien. Cela devrait arriver. Et pour rien. Elle s'accrochait à elle-même, ne voulant pas. Mais moi j'attendais. Je savais que nous sommes ce qui doit arriver. Je ne pouvais lui servir que du silence. (CS 151)

Dans ce défi une douleur émerge, comme palpable : encore une fois, ce sentiment d'ambivalence émerge par le biais d'une figure d'oxymoron, très chère à Clarice Lispector. Une *joie difficile*. Ofélia est en train de naître à soi-même, dans la douleur d'une naissance qui

se fait sous la première déchirante lueur du désir : c'est une histoire d'initiations entrelacées. Devant la fillette – devant elle-même fillette ? – la femme assume le rôle de mère symbolique qui accompagne, sans révéler, sans ne faire rien de plus ou rien de moins qu'*être là*. Elle apprend à se faire *pure présence*, à rester dans l'extase d'un regard, solidement présente dans le déroulement de ce que pour Ofélia est apprentissage au désir, initiation cruelle à une nudité qui fait mal :

> Non sans douleur. En silence je voyais la douleur de sa joie difficile. La lente colique d'un escargot. [...] L'agonie lente. Elle grossissait toute, se déformant avec lenteur. Par moments ses yeux devenaient purs cils, dans une avidité d'œuf. Et la bouche en proie à une faim tremblante. (CS 151)

En ce processus, la fillette fait l'expérience d'une véritable « métamorphose » (CS 152) qui est aussi *déformation*, abandon et reconfiguration de toute forme précédemment figée. Mimétique, avide d'extases, prête à voir-toucher le poussin, Ofélia aussi dévient semblable du pur *it* informe, qui pulse, qui existe :

> Elle se déformait de plus en plus, presque identique à elle-même. Je me risque ? je me laisse sentir ? se posait en elle la question. Oui, se répondit-elle par mon entremise. Et mon premier oui m'enivra. Oui, répondit mon silence à son silence. [...] Oui, répétai-je enivrée. (CS 151-152)

Le ravissement entraîne la femme aussi, encore plus en profondeur : là, face à l'effort de la fillette elle se dit à son tour : « Et émerveillée d'incompréhension, je sentais battre en moi un cœur qui n'était pas le mien. Devant mes yeux fascinés, là devant moi, comme un ectoplasme, elle se changeait en enfant » (CS 151). Dans l'instant de ravissement mimétique où la femme sent battre en soi le cœur de l'autre (« Écoute / comme ton cœur me bat vite », dirait la poète Wislawa Szymborska), Ofélia devient ce qu'elle est, finalement, dans une étape clé du rituel initiatique, « jusqu'à ce qu'une fois la petite fille retourne à la petite fille sur un coup de don »[495]. Un enfant : la métamorphose est accomplie. Mais et le poussin ? L'enfant est maintenant prête à le prendre dans ses mains : « De la cuisine venait le piaillement faible. Nous gardâmes le silence comme si Jésus était né. Ofélia respirait, respirait » (CS 152). Avec Hélène Cixous on observe que :

> Là se passe une scène admirable parce que toute de silences et de ruses d'amour. Approches imperceptibles de Clarice : comment faire pour donner à la petite fille le poussin dont, elle le voit, elle mourra si elle ne l'a pas ? Alors qu'elle ne peut lui

[495] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 149.

> donner, parce que la petite fille dressée, rigide de refus, le cœur bandé, se trouverait dans la position de quelqu'un à qui on a fait le don intolérable, celui qui engendre la dette.[496]

En ce sens la protagoniste/Clarice adulte s'annule, disparait dans le silence tout en ne cessant pas de rester présente, figée. Elle ne bouge pas pour que la fillette puisse se donner naissance, à elle, à son corps désirant. En s'annulant, la femme met en place une pratique d'impersonnalité, et qui dévoile néanmoins la portée sadique de son comportement face à Ofélia ; impersonnalité qui a à faire avec le sadisme, en atteignant « un plus haut facteur qui désigne l'*élément impersonnel* du sadisme, et qui identifie cette violence impersonnelle avec une idée de la raison pure, avec une démonstration terrible capable de subordonner l'autre élément »[497]. Encore une fois la question, à laquelle elle ne sait *comment répondre. Quant à la petite fille,* comment prendre un poussin ? Mais aussi, surtout, comment le donner ?

> La seule manière d'arriver à lui donner le poussin à jouir, c'est de ne pas le lui donner, c'est de le lui laisser prendre : que Clarice s'efface, que celle qui tient lieu de mère symbolique, se retire de telle façon que l'enfant puisse bénéficier de quelque chose comme donné par Dieu, par personne, sans qu'elle soit aucunement dans un rapport de dette. Clarice devient silence. Nulle. [498]

Dans cet instant vide, la fille parle son propre désir – obliquement, elle y arrive, elle s'y abandonne, elle se donne pour rien, pour un frémissement de plumes jaunes. Encore, les deux protagonistes se dévisagent :

> – Tu peux aller à la cuisine jouer avec le poussin. [...]
> Je sais que j'aurais dû lui en donner l'ordre, pour ne pas l'exposer à l'humiliation de vouloir autant. [...] Mais à ce moment-là ce n'était pas par vengeance que je lui donnais le tourment de la liberté. C'est que ce pas, ce pas aussi elle devrait le faire seule. (CS 153)

Donc c'est le silence encore, un silence féroce, pause extatique pendant laquelle résonne le poids du « tourment de la liberté ». S'achève la lutte intime de la transformation d'Ofélia en petite fille désirant le vie fragile et palpitante de la " chose " poussin :

> Nous nous sommes dévisagées, dissemblables, corps séparés ; seule l'hostilité nous unissait. J'étais sèche et inerte sur ma chaise afin que la petite fille se fasse douleur à

---

[496] *Ibid.*, p. 149.

[497] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* : *le froid et le cruel* (1967), Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 19. Dans la lecture deleuzienne, la violence se caractérise par une sorte de « non-langage ». *Ibid.,* p. 22.

[498] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 149.

> l'intérieur d'un autre être, ferme pour pouvoir lutter en moi ; chaque fois plus forte à mesure qu'Ofélia avait besoin de me haïr et avait besoin que je résiste à la souffrance de sa haine. Je ne peux pas vivre cela à ta place – lui dit ma froideur. Sa lutte se rapprochait de plus en plus et en moi, comme si cet individu qui était né extraordinairement doté de force s'abreuvait à ma faiblesse. Se servant de moi, elle me meurtrissait avec sa force ; elle me griffait en essayant de s'agripper à mes murs lisses. (CS 154)

Le besoin de la haine, accepté et assumé par la femme, fait d'elle encore une fois une mère symbolique qui sait très bien que haïr et désirer font partie du même élan vital, du même amour, du même besoin désespéré d'exister. Elle reste là : elle se laisse haïr. Femme adulte et fillette comme deux corps séparés, intimes, une même femme qui se dévisage. La tension se relâche grâce à des mots tous simples qui sont échangés.

> Enfin sa voix retentit, écho d'une rage basse et lente :
> – Alors je vais voir le poussin dans la cuisine.
> – Oui, va le voir, je dis calmement. (CS 154)

Ofélia prend le poussin dans ses mains d'enfant. Et là, c'est la joie enivrante du contact, le relâchement instantané d'une tension, le tenir dans les mains enfin, extase infinie enfantine de l'appropriation/possession. La femme l'observe :

> S'il courait, elle le suivait, elle semblait ne le laisser libre de ses mouvements que pour se sentir en manque de lui ; mais s'il se recroquevillait, en hâte elle le protégeait, peinée qu'il soit en son pouvoir, « le pauvre, il est à moi » ; et quand elle l'attrapait, c'était avec une main tordue par la délicatesse – c'était l'amour, oui, le tortueux amour. (CS 155)

Le contact entre Ofélia et le poussin met un terme à l'intimité de la femme avec la fillette – elle affirme même : « elle m'avait lâchée, elle n'était plus moi » (CS 156). Le rituel progresse, la maîtresse qui le célébrait reste maintenant écartée et assiste au tortueux amour qui se fait jeu sous ses yeux. En effet la main d'Ofélia est *tordue* d'un délicatesse qui effraie un peu : son amour est tortueux – « *le pauvre, il est à moi* » –, destiné à prendre des voies difficiles, son destin est celui des joies difficiles. Et c'est à cet instant précis, en effet, que l'inquiétante étrangeté revient à la surface, subtilement, pour ensuite exploser. Et l'explosion se manifeste par un silence qui tonne, qui gronde, un silence qui déborde d'une violence muette : « Je sentis que le silence régnait depuis un certain temps. Je la regardai un instant. Elle était assise, les doigts croisés sur son giron » (CS 156).

Dans le récit, une coupure narrative a lieu : il n'est en fait que le temps d'un moment, et Ofélia doit rentrer chez soi. Elle disparaît de la scène domestique. Sa présence reste,

pourtant. La femme, elle, demeure, mais elle n'arrive plus à travailler et elle ne comprend pas pourquoi. Elle s'interroge :

> J'étais perplexe et à contrecœur j'ai cherché en moi-même ce qui pouvait bien me bloquer. J'allais y renoncer quand j'ai revu un visage extrêmement calme : Ofélia. Une vague idée m'est alors passée par la tête et soudain celle-ci s'est inclinée pour mieux entendre ce que je sentais. (CS 157)

Elle ne pense pas : elle sent. L'horreur : « Je me suis arrêtée lentement sur le seuil de la cuisine. Sur le sol gisait le poussin mort » (CS 157).

Ce n'est qu'un moment, peut-être juste l'instant maladroit des « colères sacrées » (SV 174) d'un enfant, ou un moment de pure, aiguë férocité extatique ; ce n'est qu'un moment et un poussin meurt, on tue un poussin. Ofélia ne dit pas un mot, elle s'en va : d'ailleurs, « la violence est ce qui ne parle pas, ce qui parle peu »[499]. Un poussin gisait mort sur le sol de la cuisine, et la main d'Ofélia, auparavant tordue de délicatesse, semble soudainement évoquer ici ce que Lispector appelle ailleurs, à travers la voix de Angela dans *Un souffle de vie*, « le virus d'une violence cruelle et d'un très doux amour » (SV 131). C'est le désir d'avoir pour soi, pour elle seule. Le pauvre poussin avait été, finalement, à elle. Mais entrelacée à l'horreur, c'est la compassion ; parce que la femme sait. Elle sait très bien, à ce point-là. Elle sait, enfin, *comment.* Elle sait juste que :

> La petite fille est dans l'état où elle ne peut posséder le poussin qu'en le perdant au moment où elle l'a. Et cependant elle l'a eu autant mais aussi peu qu'elle le pouvait. Et cependant Clarice le lui a laissé prendre autant qu'elle le pouvait, donc jusqu'à la perte totale.[500]

La femme, mère, fillette elle-même, a accompagné Ofélia jusqu'à la dernière étape de son initiation au désir. Jusqu'à tuer l'objet aimé pour essayer de le posséder encore, encore plus, pour dissiper son altérité, avide, fébrile désir *d'être autre*. Dans ce dernier passage, comme un secret, se glisse dans le texte le contact le plus déchirant entre ces deux intimités, finalement les deux parties d'une même âme :

> Ofélia, j'ai essayé en vain d'atteindre à distance le cœur de la petite fille silencieuse. Oh, n'aie pas peur ! parfois on tue par amour, mais je te jure qu'un jour on oublie, je te jure ! on ne sait pas aimer, écoute, j'ai répété comme si je pouvais l'atteindre avant que, renonçant à servir le vrai, elle n'aille hautainement servir le néant. Moi qui n'avait pas eu l'idée de la prévenir que sans la peur il y avait le monde. Mais je jure

[499] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* : *le froid et le cruel,* op. cit., p. 16.

[500] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 150.

> que c'est ça la respiration. J'étais très fatiguée, je me suis assise sur le tabouret de la cuisine. Où je suis maintenant, préparant lentement le gâteau de demain. Assise, comme si durant toutes ces années j'avais patiemment attendu dans la cuisine. Sous la table frémit le poussin d'aujourd'hui. Le jaune est le même, le bec est le même. Comme à Pâques on nous le promet, en décembre il revient. Ofélia, elle n'est pas revenue : elle a grandi. Elle est partie pour être la princesse hindoue que dans le désert sa tribu attendait. (CS 157-158)

Et on est là avec elle, on ressent juste que « dans la cuisine s'est accompli notre deuil quotidien »[501], sur le sol de la cuisine gisait la vie, infiniment « cruelle et nue ».

En correspondance de la conclusion du récit « Légion étrangère » Ofélia est partie : jamais plus elle ne reviendra. Son apprentissage continue ailleurs – *dans le désert.* La femme reste dans la cuisine. Devant ses yeux un nouveau poussin, un éternel retour du même. On ne sait pas aimer, et alors on tue un poussin, on tue quelque chose de minuscule, brève, jaune, piaillant. On réprime, on suffoque une pulsion inarticulée : et ce n'est guère difficile. On ne sait pas aimer, on ne sait pas accueillir ce qui pulse de terreur et de grâce. On tue. Comme l'affirmait Angela, dans *Un souffle de vie* :

> Aujourd'hui j'ai tué un moustique. Avec la plus brutale des délicatesses. Pourquoi ? Pourquoi tuer ce qui vit ? Je me sens assassine et coupable. Et jamais plus je ne vais oublier ce moustique. Dont j'ai tracé le destin. La grande tueuse. Moi, comme une pelleteuse, qui m'attaque à un atome si délicat. Pardon, petit moustique, pardon, je ne le ferai plus. Je pense que nous devons faire des choses défendues – sinon nous étouffons. Mais sans sentiment de faute et pour démontrer que nous sommes libres. (SV 87)

La protagoniste/Clarice condense la douleur poignante du deuil qui, inexorable, arrive tous les jours en un détail qui semble condenser en soi toute l'étrangeté, la douceur intolérable, la férocité extatique qui pétrissent le récit « Légion étrangère », où – comme il arrive très souvent chez Lispector – sans cesse « the line between victim and victimizer blurs, or in a sudden reversal, the two exchange places »[502]. Comme dans un vertige la protagoniste, immobile dans sa propre cuisine, exposée à la vue du poussin mort sur le sol, affirme juste : « À une distance infinie, je voyais le sol » (CS 157). Tout comme Laura dans son propre salon, assise sur le sofa et pourtant emportée loin par un train « déjà parti », une autre femme lispectorienne est racontée dans son être simplement, dramatiquement, *située à une distance*

---

[501] *Ibid.*, p. 149.

[502] Marta Peixoto, « Rape and textual violence in Clarice Lispector », op. cit., p. 102.

infinie. Quoique dans sa propre maison, dans sa propre cuisine, elle est dans une maison et dans une vie d'autrui, elle vit à une distance infinie : elle est *ailleurs.*

Ces femmes, seules, dans leurs maisons, dans leurs salons et leurs cuisines, plongées dans leurs chambres obscures, ces femmes, si seules, elle vivent à une distance infinie : distance infinie d'elles-mêmes, de leurs propres existences profondes. Cette femme, seule, corps séparé, femme séparée. Tout près d'elle – et, pourtant, *à une distance infinie* –, toujours, tous les jours, malgré tout, *sous sa table frémit le poussin d'aujourd'hui.*

3.2 Le ciel tout entier et un buffle

3.2.1 *Carnage*

Dans un petit texte au titre éloquent de « Explication qui n'explique pas », rédigé le 11 octobre 1969 et présenté dans *La découverte du monde*, Clarice Lispector revient sur les treize récits qui composent le recueil *Liens de famille* en dévoilant par indices leurs différentes natures et origines, et en ébauchant ainsi une réflexion qui porte sur sa propre expérience d'écriture. L'écrivaine s'attarde sur chaque récit du recueil et, en quelques lignes, elle essaye de « reconstruire quelque chose, si cela en vaut la peine » (DM 304). En réfléchissant sur les récits de *Liens de famille*, l'écrivaine révèle : « Ce n'est pas facile de me rappeler comment et pourquoi j'ai écrit un conte ou un roman. Dès qu'ils se détachent de moi, moi aussi je me sens distante d'eux » (DM 304). C'est donc à partir d'une certaine distance, et dans un écart temporel s'élevant à neuf ans, que Lispector revient sur ses propres textes : un tel retour prend forme sous la marque d'un sens d'*inquiétante étrangeté* – ses propres écritures lui deviennent étrangères.

La voix de l'écrivaine assume la valeur d'une ressource herméneutique précieuse, qui se configure comme une ultérieure figure de *(des)encontro* : « Explication qui n'explique pas » est en effet une sorte de déconvenue, écart perspectif qui permet véritablement de *lire Clarice à travers Clarice*.

Le conte « Le buffle », dernier récit du recueil, est le texte qui représente dans l'économie de ce travail le seuil-passage qui mène, de la façon la plus radicale, aux profondeurs du règne animal. Dans « Explication qui n'explique pas », en se référant à ce récit, Lispector affirme :

> *Le buffle* me rappelle très vaguement un visage que j'ai vu chez une femme ou chez plusieurs, ou chez des hommes ; et une des mes mille visites que j'ai faites à des zoos. Cette fois-là un tigre m'avait regardée, je l'avais regardé, il avait soutenu mon regard, moi non, et aujourd'hui encore je le fuis. Le conte n'a rien à voir avec cela, il a été écrit et laissé de côté. Un jour je l'ai relu et j'ai senti un choc : malaise et horreur. (DM 306)

Comme on vient de le voir, Clarice Lispector affirme avoir ressenti un *choc* en relisant le récit « Le buffle » : un choc engendrant en elle « malaise et horreur ». L'explication

élaborée par Lispector pourtant, en complète cohérence avec le titre du texte même, *n'explique pas*, ne vise aucunement à éclaircir – tout en explicitant néanmoins obliquement la force de ce récit en toute sa puissance perturbante. Par renvois et images, l'écrivaine trace les contours du charme obscur et choquant qui se dégage du récit, qui semble bouleverser non pas juste le lecteur, mais l'écrivaine aussi. En s'approchant du récit on fera l'expérience du face à face avec une présence majestueuse et effrayante – tigre-buffle littéraire qui « m'avait regardée, je l'avais regardé, il avait soutenu mon regard, moi non, et aujourd'hui encore je le fuis »... C'est un récit qui fait mal, et il arrive de le relire, en ressentant le choc dont Lispector parle.

Ainsi le conte – bête textuelle – semble assumer les traits intimidateurs du tigre : le texte-tigre, le récit-buffle regardent le lecteur, et le lecteur regarde le texte. Le texte-bête soutient le regard du lecteur, bien sûr : le lecteur non, il fuira le texte. Le récit replonge tout de suite dans le noir, après l'instant de choc qui ouvre pourtant à une irréparable intimité. On le fuit. Et pourtant, on y revient. On revient y chercher quelque chose de dérobé qu'il faut impérativement atteindre – ne fut-ce que juste pour un instant. On revient y chercher un secret, qui exige tacitement ce retour, vérité de l'œuvre qui veut être poursuivie, veut être (re)gardée. Le secret du récit a à faire avec un ravissement, qui dans ce cas est une vertigineuse violence au croisement des règnes humain et animal.

Récit qui fait peur, qui effraye, « Le buffle » est un des points de passion les plus aigus de la toile d'écriture lispectorienne : on y raconte le ravissement profond vécu par une femme égarée face à une animalité sauvage confinée au-delà des barreaux d'un jardin zoologique. On y raconte l'après-midi d'une femme qui, bouleversée, se promène au zoo en regardant avec des yeux voracement interrogatifs les animaux en cage. Vers la fin du récit, elle parviendra à la rencontre avec un buffle noir, dont elle soutiendra le regard sans le fuir – pour un instant, juste pour un instant : *instant-buffle*, synergie terrible qui bouleverse les règnes. Le ravissement consiste en cette expérience féroce du choc :

> Dans son immobilité exaspérante le buffle conduit [la femme] vers un monde brutal, celui du plaisir et de l'extase, vers un univers sublime d'insipidité âcre [...]. On se réfère ici à un texte allégorique, aussi énigmatique que révélateur. L'émotion existentielle, qui se lève à la limite extrême, culmine dans l'extase.[503]

[503] Gilda Salem Szklo, « "O Búfalo". Clarice Lispector e a herança mística judaíca», pp. 107-113, dans : *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, op. cit., p. 107. Ma traduction.

Pour sa puissance, pour l'ardeur qui l'anime et qui exige un travail patient, pour le désordre qu'il invoque dans une langue contenue, ce conte s'offre en tant que seuil à franchir pour éclore le ravissement lispectorien comme contact entre féminité et animalité. Point de départ et point d'arrivée d'une réflexion autour du vivant non-humain en ses potentialités ravissantes, le récit structure narrativement la question cruciale qui lie la violence et l'animalité dans l'espace littéraire de Clarice Lispector.

D'après une certaine partie de la critique « Le buffle » :

> Whose meaning is the subject of much debate, represents one of her most mysteriously metaphorical expressions of epiphany. [...] The blackness, a heart of darkness, hypnotizes the woman, who is freed from the cycle of love and hate during the moment she and the buffalo stare into each other's eyes. The woman experiences an epiphany, "looking without eyes", revealing to her the forces of life. Transcending her experience, she confronts life for the first time as a result of her moment of crisis.[504]

La tension qui se dégage du récit oriente la réflexion au-delà de la figure de l'épiphanie, vers une image de ravissement qui s'approche plutôt de l'*épiphanie dérobée* ou même une *anti-épiphanie*, révélation soustraite, intuition sans contenu, perception d'un fragment d'intensité qui situe inexorablement la femme « derrière la pensée » ; révélation ouverte dont l'objet reste – de façon paradoxale – à jamais inaccessible. Dans « Le buffle » le ravissement habite chaque page tel un mystère qui imprègne la narration de façon secrète. L'écriture se répand visqueuse, exigeante, en avançant par spirales, par étapes initiatiques qui créent une atmosphère dérangeante engendrant une malaise difficile à gérer et qui semble s'emparer du lecteur. La force de « Le buffle » est une force secrète*, où s'unissent* violence et beauté inattendue. « Le buffle » est une promesse, le compte rendu d'un « miracle infime »[505], point de passion dévastatrice qui – seul – remet en jeu la vie.

L'histoire se passe au printemps, et ce n'est pas un hasard car le récit tend vaillamment vers la vie et met en scène une naissance primordiale et inattendue: « Or c'était le printemps » (LF 199). C'est ainsi que « Le buffle » commence. Mais la proverbiale douceur vivante qui se dégage à la saison printanière est recouverte par une ombre vorace, qui

---

[504] Roberto Gonzáles Echevarría, *The Cambridge History of Latin American Literature: Brazilian Literature. Bibliographies,* Cambridge University Press, Cambridge, 1996, vol. 3, p. 223.

[505] « Les personnages de cette écrivaine extraordinaire sont des êtres angéliques qui ont accompli un miracle infime duquel ils racontent le banal et subversif secret ». Antonio Tabucchi, quatrième de couverture, dans : Clarice Lispector, *Legami familiari,* Feltrinelli, Milano, 1994,. Ma traduction.

enveloppe et engloutit tout. Le monde du printemps se forge sous la plume lispectorienne tout au cours du récit comme le théâtre du contact inévitable de la femme avec une Nature brutalement vivante, soudain éveillée. Le printemps pousse la protagoniste du récit à sortir de chez soi : sous l'effet d'une force indicible elle se rend au zoo, en se dirigeant ainsi vers une rencontre troublante avec l'animalité, dans un face-à-face ambivalent auquel elle sait bien ne pas pouvoir se soustraire : « Le monde du printemps, le monde des bêtes qui au printemps se christianisent en pattes qui griffent sans faire de mal... Oh non, assez de ce monde ! » (LF 207).

La saison printanière semble avant tout imposer à la femme son propre *tempo*, dans une initiation troublée à la pratique de la patience : « La patience, la patience, la patience, c'est tout ce qu'elle rencontrait dans le printemps au vent » (LF 202). Une femme s'enfonce donc dans le monde du printemps, elle se dirige à la rencontre du plus étrange. Comme hypnotisée, comme en marchant sous le charme d'un appel modulé en ultrasons, elle se rend au zoo, animal parmi les animaux, bête mourante, femme brutalement affamée de vie. Au cours de cet après-midi-là, la lumière du jour promet du vertige. C'est une lumière impérieuse et solennelle, tacite promesse de mort, vie sur le point de s'éclore : il y a dans l'air un éclat obscur, une urgence de salut. Une femme seule, bête « faible et affamée » (LF 206), erre dans un jardin zoologique. Son corps garde pourtant en soi une force retenue, inquiétante, point intermittent de *vie crue* suggéré par le détail des poings « fermés dans les poches de son manteau » (LF 199).

Dans sa poitrine, le ressentiment qu'elle éprouve pour son homme sans nom – présence-absence qui reste toujours écartée – et « dont le seul crime avait été de ne pas l'aimer » (LF 201) est décrit au fil des lignes du récit « comme un animal distant et implacable »[506]. Sa présence, en marge de l'écriture même, devient ainsi, littéralement, *pré-texte,* appui nécessaire au déroulement des faits racontés, trace qui appartient au *passé.* La protagoniste s'y adresse de façon directe une seule fois : « Je te hais ! dit-elle à l'homme dont le seul crime avait été de ne pas l'aimer. Je te hais, dit-elle en toute hâte. Mais elle ne savait même pas comment faire » (LF 202-203). Cependant, la protagoniste sait ce qu'elle est venue chercher au zoo : elle l'affirme de façon très directe, limpide – et ce ne sont que les toutes premières lignes du conte. Elle se rend au zoo, elle dit, en quête d'*un carnage* : « La femme

[506] María José Somerlate Barbosa, *Clarice Lispector: des/fiando as Teias da Paixão,* EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001, p. 82. Ma traduction.

détourna ses yeux de la cage où seule l'odeur chaude rappelait le carnage qu'elle était venue chercher au Jardin zoologique » (LF 199).

Prise par une furie d'assassine, par une ivresse de violence elle ne veut pas *juste tuer* : elle assume plutôt une nette volonté du désastre, ravie à l'idée de perpétrer l'« action de tuer des personnes ou certains animaux en grand nombre » dans l'acte d'assassinat qu'on peut définir un véritable « massacre sanglant »[507]. Ce désir trahit de même, si observé de près, une ambition d'incorporation symbolique de la chair animale, pulsion élémentaire : dans l'acte orgastique du massacre les identités et les limites corporelles se défont, se confondent, s'unissent dans le couler indistinct du sang, dans les blessures des corps déchirés qui se superposent, se mélangent, en se faisant *un* – corps total, mourant :

> Dans ce meurtre collectif, les forces individuelles se concentrent en un seul point. Ils deviennent tous égaux et semblables. Chacun est comme l'autre. Le massacre est le théâtre d'une unité originelle. L'ivresse de l'égalité gomme les différences, les distinctions de rang et de tache. [...] Le massacre est cette forme récurrente de violence dans laquelle les hommes peuvent déchaîner toutes leurs forces destructives, pour réaliser pendant un bref moment l'état utopique auquel ils parient depuis longtemps, l'état d'absolue liberté et égalité, unité et totalité. Ce que leur vie ne saurait leur apporter ce que leur constitution refuse, ils l'obtiennent en anéantissante la vie autrui.[508]

Le mot même de *carnage* trace de façon profonde les contours du type de désir ravissant par lequel la protagoniste du récit est possédée : ce mot fortement évocateur laisse en fait résonner avec clarté sa racine étymologique, indice crucial pour une pénétration dans l'après-midi de printemps brutal que Lispector décide de raconter dans ce récit. Le mot carnage rend en fait compte de façon immédiate de la *chair,* en l'invoquant, en la défiant. Dans le mot carnage (qui est probablement le forme normanno-picarde de *charnage,* dérivé de l'ancien français *char* « chair ») le triomphe de la chair sur le corps est scellé. Le carnage comme boucherie, hécatombe, tuerie, destruction et dévastation est concevable en tant qu'extrême et ultime possibilité de retour à une chair primordiale indifférenciée, humaine-animale, impersonnelle. Le carnage comme ravissement.

Le conte « Le buffle » dégage, dès le tout début et par le biais de la figure du carnage, un sens d'insoutenable furie retenue de la chair. La protagoniste du récit traîne en fait son propre corps confus parmi les cages du jardin zoologique, et le poids du corps semble être

---

[507] *Le Petit Robert.*

[508] Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence* (1996), traduit par Bernard Lortholary, Gallimard, Paris, 1998, pp. 169-170.

insupportable, secoué comme il est par une soif obsessionnelle quoiqu'encore indéfinie comme si ce corps ne lui appartenait pas. Elle veut un massacre, donc, elle est gouvernée par sa propre « mission mortelle » (LF 206). Il est toutefois important de souligner dès maintenant que la figure du carnage s'inscrit au sein de l'économie symbolique du récit de façon transversale. L'interrogation d'une telle figure est en effet à relancer : s'il est vrai que l'irruption de ce mot dès les premières lignes du récit parvient à imprimer au récit une tonalité intimement liée à l'expression d'une violence, à la nécessité du désastre, il faut dire que ce massacre n'aura jamais lieu. Il sera donc question de se laisser guider par les potentialités évocatrices de cette figure pour saisir la portée ravissante de cette *quête du carnage*. Ce mot, qui apparait aux premières lignes du récit, effleurera à nouveau la trame du discours près de la fin de cet essai de lecture, en révélant son possible sens caché.

Dès le début du récit, une violence est mise en jeu, une haine inorganisée se configure comme but à atteindre, dans la tension vers une confusion qui englobe, meurtrière et majestueuse.

Une femme seule qui marche. Sans nom : encore une femme anonyme parmi les protagonistes lispectoriennes. Elle observe les animaux en cage. C'est elle, pourtant, la plus emprisonnée, la plus captive : « Les poings fermés dans les poches de son manteau, elle regarda autour d'elle, entourée par les cages, encagée par les cages fermées » (LF 199). Le zoo, jardin secret habité par des animaux sauvages gardés en captivité dans des cages représente un des lieux symboliques d'emprisonnement par antonomase. Il en dérive un sens de dépaysement, une tristesse, une rage. Mais c'est au zoo qu'elle cherche sa propre vérité, son bain de sang purificateur, seul acte à même de produire « le théâtre de l'égalité originaire ».

Dans ce récit une femme se rend au zoo en se rendant ainsi à la rencontre avec une animalité emprisonnée qui est offerte aux regards. L'animalité qu'elle cherche est pourtant, finalement, la sienne. Sa propre animalité encagée est, dans un processus de projection psychologique, vue toujours *en dehors de soi*, à la fois dans les yeux d'une girafe, d'un singe, d'un hippopotame. L'animalité est vue et ensuite scrutée par la femme avec une participation croissante, jusqu'à un point de telle intensité mimétique que la protagoniste, au cours d'un des moments de repos appuie son front « si fort contre les barreaux qu'un instant elle eut l'impression qu'elle était encagée et qu'un coati l'observait » (LF 207). Pour un instant elle dévient, donc, animal en cage, animal regardé par les autres animaux, bêtes parmi les bêtes emprisonnées. Le coati regarde la femme, tout comme une rose regardait une autre femme

dans un autre récit, sur la scène d'un autre théâtre de ravissement. Elle regarde et elle est regardée, elle est regardée de près, tout comme une blatte regardera G. H., en jeu kaléidoscopique.

Après avoir entrevu dans les yeux du coati son inexprimable secret de bête, après l'avoir regardé, elle parvient pendant un petit instant à renverser le point de vue. L'échange de regards se passe toujours en vertige :

> De l'intérieur de la cage le coati la regarda. Elle le regarda. Sans échanger un seul mot. Elle ne pourrait jamais haïr le coati qui, dans le silence d'un corps fureteur, la regardait. Troublée, elle détourna les yeux de l'ingénuité du coati. Le coati curieux qui posait une question comme un enfant questionne. Et elle qui détournait les yeux pour dissimuler sa mission mortelle. (LF 206)

Seulement au zoo cette femme (comme Clarice Lispector même, habituée assidue des jardins zoologiques qu'elle affirme avoir visités « mille fois ») ose rentrer en contact avec la bestialité qu'elle auberge secrètement en soi, seulement au zoo elle a sa chance de la croiser, parce que là, au zoo, ce n'est pas juste l'animalité : c'est l'*animalité emprisonnée*. On pourrait affirmer que :

> Parmi ces êtres qui nous sont très proches, les animaux, surtout certains animaux, la bête littéraire ou métaphorique, est ce qui incarne la cruauté la plus suprême, en configurant l'intolérable non-humain, de ce que, pour cela même, peut être abattu pour être détenteur d'une force, d'une " pulsion " [...] incroyablement destructrice.[509]

Il s'en suit que le choix du zoo scelle la radicale nécessité vécue par la protagoniste de faire face à ses propres pulsions destructrices en tant que *pulsions retenues*. Dans un après-midi lumineux, elle sortira et « alors elle alla seule à éprouver sa violence à elle » (LF 203). Elle se promène apparemment libre, enchaînée en vérité par la pesanteur même de son corps à peine vivant, secoué par des forces opposées qui le frappent de l'intérieur. Ses mouvements sont lourds, comme si elle bougeait au ralenti, sous le poids immense d'une ancienne fatigue de vivre. Ses pas sont pourtant imperceptiblement secoués par un sens de violence, qui les vivifie de façon inquiétante.

Elle est une femme seule, sans nom, sans âge, *elle entre dans le rien,* enragée enveloppée par son manteau, elle bouge lente sous le soleil d'un après-midi printanier sans date. Elle porte sur soi le poids de ses propres pulsions offensées, piégée dans une sorte de cirque triste, « encagées par les cages fermées ». Tout en elle annonce le désastre secret qui

[509] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 22. Ma traduction.

est en train d'avoir lieu, instant après instant. Dès le début du récit la protagoniste semble être plongée dans un état de ravissement et de un bouleversement profond. La vue altérée et l'impression de tomber dans une sorte de léthargie sont les indices, les symptômes d'un état de ravissement.

Le symptôme[510], marque inscrite dans la chair du corps, se configure en tant que signe qui manifeste, et Derrida nous rappelle que « le symptôme, vous le savez, cela veut dire aussi la chute : le cas, l'événement malheureux, la coïncidence, l'échéance, la méchance »[511], permet de prévoir un état, en suggérant une évolution pathologique possible. Le symptôme, tout en révélant, parle toujours par indices, hiéroglyphiques et renvois. Comme Julia Kristeva l'affirme, dans le symptôme « un langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur ou cancer, que les écouteurs de l'inconscient n'entendent pas car c'est en dehors de ses sentiers du désir que se blottit son sujet égaré »[512].

Le référence au vocabulaire médical et, plus précisément, au domaine de la symptomatologie, s'appuie fortement au texte qui, juste quelques lignes après le passage cité, laisse émerger à la surface de l'écriture et de façon explicite le mot « maladie » :

> La femme au manteau marron détourna les yeux, malade, malade. Sans parvenir – devant l'aérienne girafe qui posait, devant ce oiseau silencieux sans ailes – sans parvenir à trouver en elle-même le pire point de sa maladie, le point le plus malade, le point de la haine, elle qui était venue au Jardin zoologique pour tomber malade. (LF 200)

Un kaléidoscope de symptômes se dégage peu à peu du corps de la protagoniste du récit, qui est la proie d'une forme de ravissement constant qui s'empare d'elle de façon subtile. Elle marche, elle est apparemment imperturbable. En faisant attention, on repère pourtant une constellation de détails qui décrivent plus subtilement la perturbation physique dont elle est en train de faire l'expérience. Elle marche, « mais le ciel tournait dans son estomac vide » (LF 206) ; elle observe, mais sa vue s'offusque en s'égarant pourtant dans une couche d'obscurité mystérieuse ; et encore, quand ses yeux s'emplissent de larmes, « il s'agit de larmes qui ne coulèrent pas, retenus au-dedans de la patience de sa chair héritée » (LF 202-203). Et pourtant, elle se rend au zoo avec « une mission mortelle » qui se verbalise en un questionnement incessant. À bout de souffle, elle se demande en fait : « Comment creuser la

---

[510] Il est intéressant de remarquer comme l'étymologie du mot « symptôme », renvoie dans son origine indo-européenne à la racine de *piptein* « tomber », *ptoma* et *ptôsis* « chute ». *Le Petit Robert*.

[511] Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis,* op. cit., p. 19.

[512] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Éditions du Seuil, Paris, 2007, p. 19.

terre jusqu'à trouver l'eau noire, comment frayer un passage dans la terre dure et arriver jamais à elle-même ? » (LF 202). Parce que c'est ça qu'elle veut, en avançant dans son égarement inquiétant. Non pas juste le carnage destructeur : elle veut l'eau noire, elle veut les larmes qui coulent *au-dedans*, elle (se) veut elle-même. Et elle veut arriver à elle-même par le biais d'une rencontre absolue avec une bête emprisonnée.

Le récit, dont le prélude est enveloppé dans une atmosphère de mort, dévoile en effet au fil des mots une déchirante poussée vitale, qui reste toujours obscure et inquiétante et qui imprime sa force ravissante au corps de la protagoniste. La femme veut malgré tout désespérément exister, rentrer en contact avec la source de ses propres ombres captives, comme si c'était sa dernière chance de saisir la vie. Elle cherche, elle cherche... Elle veut boire à la source. Elle veut boire l'eau noire, qui est le sang le plus secret, qui est une *água viva* dense, obscure, primordiale. Et pour le faire, elle doit creuser, aller au fond, arriver jusqu'au bout d'un zoo qui se fait caverne, trou sans fond. Elle veut tuer, elle veut le carnage. Ce désir arrive à se faire prière lorsqu'elle elle murmure étourdie : « Dieu, apprenez-moi seulement à haïr » (LF 201).

La femme veut le point ultime, infime et infini : le premier instant de la haine – comme un baptême sacré : elle devient, comme l'écrit Claire Varin, « une féline rougissante, une bête traquée, un tigre blessé mis à nu »[513]. Il s'agit pourtant, comme il est toujours le cas dans l'écriture de Lispector, d'une « métamorphose sans simples transformations »[514], étant le type d'animalité qui séduit l'écrivaine brésilienne toujours « une animalité irréductible à l'anthropocentrisme »[515].

Mais où est-ce que ces symptômes conduisent, d'où jaillissent-ils ? Qu'est-ce qu'ils racontent, enfin ? Quelle histoire, quelle douleur ? Et surtout : quel désir ? Son désir est désir de carnage :

> Or, c'était le printemps et, serrant les poings dans les poches de son manteau, elle tuerait ces singes qui lévitaient dans leur cage, des singes heureux comme des herbes, des singes qui entrecroisaient des sauts nonchalants, la guenon avec un regard résigné d'amour, et l'autre guenon qui donnait à téter. Elle les tuerait de quinze balles sèches : les dents de la femme se serinèrent à lui faire mal à la mâchoire. (LF 201)

---

[513] Claire Varin, *Langues de feu,* op. cit., p. 97.

[514] Evado Nascimento*, Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 32. Ma traduction.

[515] *Ibid.,* p. 24.

Dans la conviction que l'irruption du symptôme se fasse aussi dans la langue, qui en est intimement habitée, on laisse encore résonner la prière de la protagoniste, en l'entrelaçant pourtant de façon ponctuelle avec *ce que son propre corps dit,* en restant à l'écoute des sursauts muets de sa chair déconcertée. Il y a en effet un verbe clé, le verbe *apprendre,* qui se combine dans le récit lispectorien au verbe *chercher.* « Apprenez-moi seulement à haïr ! », implore-t-elle, en interpellant Dieu, elle qui essaye d'apprendre des animaux à haïr, elle qui est venue chercher un carnage. L'enjeu insaisissable de sa promenade au zoo a le poids étouffant d'*une question de vie ou de mort*. Sa quête est infatigable, extrême. Elle veut le point de passion, elle veut l'instant d'être, *l'instant-haine*, elle veut la pureté de l'impersonnel. Elle veut du sang. Surtout, elle veut le *comment,* parce que c'est exactement celui-ci l'aspect qui lui fait défaut. Point vif de son questionnement déchirant, exaspérant : *comment* haïr ?

> Elle se remit alors à marcher, à présent rapetissée, dure, les poings de nouveau fortifiés dans ses poches, l'assassine inconnue, et tout était emprisonné dans sa poitrine. Dans sa poitrine qui ne savait que se résigner, ne savait qu'endurer, ne savait que demander pardon, ne savait que pardonner, qui n'avait appris que la douceur de l'infélicité et ne savait qu'aimer, aimer, aimer. Imaginer que peut-être elle n'éprouverait jamais la haine dont son pardon avait toujours été fait obligea son cœur à geindre sans pudeur, elle se mit à marcher si vite qu'elle semblait avoir rencontré un destin imprévu. Elle courait presque, ses chaussures la déséquilibraient et donnaient à son corps une fragilité qui une fois de plus la réduisait à une femelle de proie, ses pas épousèrent mécaniquement le désespoir implorant des êtres délicats, elle qui n'était que délicatesse. (LF 209)

Il faut observer de près ce corps féroce. Ses poings fermés, détail qui revient. Non pas juste fermés mais bien, à cet instant-là, même « fortifiés dans ses poches ». Prêts à blesser, serrés en poings, dans l'imminence suspendue d'une violence. Dans l'attente d'une atrocité. On la voit marcher vite, très vite : trop vite. Sa course doit épuiser un destin indéchiffrable, son pas accéléré doit consommer la terre sur laquelle elle bouge. Elle est appelée « l'assassine inconnue », et la détermination tranchante avec laquelle elle fantasme l'idée de tirer quinze balles dans la tête d'un petit singe remonte à grande force à la surface du discours. Et c'est justement là que le texte vibre et confond, mais sans mentir, sans expliquer. Parce que c'est là que le texte offre et cache en intermittence son propre secret, enjeu mystérieux du récit. Cette surprise déplace, relance et redessine la topographie émotive du texte. On y voit du coup une femme qui ne sait que « aimer, aimer, aimer ». On dit d'elle qu'elle « n'était que délicatesse ». Une femme à l'étouffante douceur, une femme vouée au pardon, une femme emprisonnée dans l'amour...

Et le carnage qu'elle était pourtant venue chercher ? Et la brutalité qui imprègne son propre corps au point de lui obnubiler la vue et de lui faire serrer les poings dans les poches en lui faisant percevoir le besoin de tuer comme une *faim*, appétit qui couve dans le corps instant après instant ? Qu'est-ce que tout cela a à faire avec la délicatesse, avec la résignation et avec l'amour, amour, amour, amour ? Est-elle une femme résignée ? Est-elle une femme à la fois résignée et furieuse ? Il faut la regarder encore un instant :

> Elle s'approcha des grilles de l'enclos, aspira la poussière de ce vieux tapis où du sang gris circulait, chercha la tiédeur impure, le plaisir parcourut son échine jusqu'au malaise, mais ce n'était pas encore le malaise qu'elle était venue chercher. Dans son estomac l'envie de tuer se contracta en colique de faim. (LF 203)

Et encore :

> Alors, née du ventre, de nouveau monta, implorante, telle une vague nonchalante, l'envie de tuer – ses yeux s'embuèrent, reconnaissants et noirs d'un quasi-bonheur, ce n'était pas encore la haine, pour l'instant seulement l'envie tourmentée de haine comme un désir, à la promesse du dénuement cruel, un tourment analogue à celui de l'amour, l'envie de la haine qui se promettait un sang sacré et un triomphe, la femelle rejetée s'errait spiritualisée dans la grande espérance. (LF 207)

Emprisonné dans sa poitrine, un secret. Il faut oser le désastre pour s'approcher du regard d'un buffle, pour gagner une proximité avec sa chair noire, avec la force qui en dégage. Il faut défier le récit, qui occulte, qui confond et ensevelit des indices. Et qui, seul, révèle ses propres étincelles d'être. La protagoniste ne cesse de réclamer son droit à la haine, son urgence d'apprendre à haïr. Elle hait déjà, pourtant.

Oui, elle hait déjà, très fort, violemment. Elle s'adresse à Dieu en demandant la folle grâce de la haine, mais c'est depuis longtemps, depuis toujours qu'elle hait. Elle est décrite comme une « femelle de proie ». Et elle l'est, oui : la proie de sa propre haine. De la haine qu'elle-même porte en soi comme une obscure présence, comme l'ombre encombrante d'un énorme buffle noir. Haine qu'elle-même ignore, refoule, repousse au fond de soi. Elle est proie d'une haine qui se manifeste de façon transversale, oblique : dans les signes du corps, dans ses gestes incontrôlés, dans les poings serrés dans les poches, dans sa bouche qui se contracte si violemment que « les dents de la femme se serrèrent à lui faire mal à la mâchoire » (LF 201). Cette constellation de signes du corps, à l'apparence assez marginaux, racontent une vérité fondamentale pour l'approche du récit « Le buffle ». La protagoniste hait, la haine est pour elle un *instant-déjà,* mais dans sa prière une vérité semble néanmoins briller : elle a besoin d'apprendre *comment* haïr. Près du début du récit, quand elle adressait à

l'homme qui ne l'aimait pas son « *je te hais !* », elle atteignait déjà implicitement la vérité de sa propre quête : « Je te hais, dit-elle en toute hâte. Mais elle ne savait même pas comment faire » (LF 203). Son drame : haïr sans savoir comment haïr, *tout en haïssant.*

À rendre terriblement pénible chaque pas est le fait que la femme ne gouverne aucunement la vague de haine emprisonnée dans sa poitrine : elle en est au contraire gouvernée. Cette force inarticulée, dangereuse, finit pour instiller en elle le désir d'un carnage, soif interdite d'un bain de sang. La violence est sur le point d'avoir le dessus. Confusément, dangereusement, elle demande une initiation. Un rite symbolique, un instant sacré qui puisse enfin sceller la permission de haïr, son droit inaliénable à la haine. Dérobée de sa propre haine, elle finirait écrasée par « le désespoir implorant des êtres délicats » (LF 209) : « Jamais le pardon : si cette femme pardonnait encore une fois, ne fût-ce qu'une seule fois, sa vie serait perdue » (LF 208).

Au cours du récit la protagoniste erre du côté de la mort, dans l'épaisseur angoissante d'une *non-vie* gérée par l'aveugle insistance d'une pulsion vers la haine ; pulsion qui lutte pour être vécue et qui, tandis qu'elle reste enterrée dans l'inconscient, se projette sans cesse *en dehors*, errant sans paix à la seule recherche d'un appui, d'un miroir, d'un peu de chair vivante à dévorer. Dans un renversement paradoxal, en ne reconnaissant pas sa propre haine, en niant sa présence poignante, la femme la retrouve partout : elle la voit éparpillée autour d'elle, toujours placée en dehors de soi, tout son monde semble en être pétri. Elle la perçoit même dans les éléments inanimés qui l'entourent ; elle perçoit de la haine même dans les barreaux d'une cage. Et se sentir haïe par la cage en fer d'un zoo engendre en elle un étrange sentiment de soulagement : « Un réconfort passager lui vint de la manière dont les grilles semblaient la haïr en lui opposant la résistance d'un fer glacé » (LF 209).

Une telle résistance haïssante semble de quelque façon la rassurer, semble la soutenir dans sa quête infatigable. Un animal devra lui apprendre comment haïr. Ce qu'elle veut est donc cela : un chaman, un prêtre à la tête de lion ou de singe ou de buffle qui sache célébrer son baptême et l'accueillir dans la haine primordiale, animale. Encore une fois, elle invoque Dieu. Et en prière inquiète elle demande, anxieuse : « Ah, Dieu, qui sera mon compagnon en ce monde ? » (LF 203) :

> Mais où, où trouver l'animal qui lui apprît à lire sa propre haine ? La haine qui lui appartenait de plein droit mais que, en proie à la douleur, elle n'atteignait pas ? Où apprendre à haïr pour ne pas mourir d'amour ? Et avec qui ? (LF 207)

Il n'est d'ailleurs pas un hasard si la protagoniste du récit affirme se diriger « à la rencontre de ce qu'elle était venue chercher : la haine sèche et non pas des larmes » (LF 203), comme si les deux grandes catégories de l'univers lispectorien le sec et l'humide[516] revenaient ici avec force, pour fournir un indice ultérieur. La haine dont la protagoniste a besoin *pour vivre* est une haine sèche : nette et contrôlée, maitrisée, définitive. La haine larmoyante, humide, mouillée, celle qui envahit et possède insidieusement, est la plus dangereuse. Elle la connaît : c'est le genre de haine qui s'agite en elle, renfermée dans l'espace opprimé da la poitrine. Elle s'y baignera, et les paroles d'une autre femme claricienne, Angela, s'insèrent obliquement dans le texte :

> Du coup je me baigne totalement dans cette obscurité dévorante, je veux connaître la profondeur de ma haine. Je veux connaître tous les sentiments. Une personne doit-elle avoir expérimenté en soi cette force maudite pour être une personne complète ? Je ne sais pas, mais c'est démoniaque. Je vais vous faire un aveu éhonté : c'est bon de la haïr. Mon âme, assassine en puissance, connaît alors les obscurités riches de sang, et cette connaissance me fait sentir le pire de moi-même. Et, bien sûr, riche est l'âme assassine. (SV 181)

Elle précipite dans le néant, « comme une poupée » : sans volonté, sans parole. Sa passivité présumée la réveille pourtant, réveille en elle un élément qui se révélera fondamental dans son apprentissage de la haine : le ressentiment, la rage ressentie en se voyant transformée « en mécanique », en voyant le manège faire d'elle tout simplement « ce qu'on voulait ».

Ce qu'elle porte dans son sac est en train de tomber par terre : renversé, il finit par être brutalement exhibé aux regards distraits et questionneurs des gens qui passent, intéressés – le temps bref d'un instant – par le spectacle d'une « candeur si exposée ». La haine qu'elle garde soigneusement cachée en soi demande impérieusement à être reconnue et regardée en tant que telle, exposée dans la poussière d'une rue, dans un jardin zoologique, sous la lumière d'un après-midi de printemps. Non plus cachée, non plus occultée. *Vue.* Obscène et sacrée comme toute nudité. Dans le souvenir du sac renversé, ce qui tombe par terre c'est maintenant elle, ses *objets intimes* finissent au sol et toute sa vie à elle, si précautionneuse, elle qui se demande « si elle pouvait enlever ses chaussures, comment éviter la joie de marcher déchaussée ? Comment ne pas aimer le sol que l'on foule ? » (LF 209). Mais pourquoi *éviter* une telle joie ? Pourquoi *ne pas aimer* ? Pourquoi *ne pas haïr* ?

[516] Voir, à ce sujet, Olga de Sá, « Linguagem : entre o seco e o úmido », pp. 129-159, dans : *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit.

Et c'est là, justement « au milieu de la foule », au milieu de la foule des animaux encagés, qu'elle doit, qu'elle peut, qu'elle veut *faire sortir.* Ravissement : *elle sort,* elle tombe dehors, extatiquement hors de soi, exposée, une indicible nudité. Affranchie de « la mesquinerie d'une vie intime de précautions », de la précaution soigneusement perpétrée par la protagoniste de ne jamais se permettre la haine, de la précaution dangereuse de « n'être que délicatesse », de juste « aimer, aimer, aimer », elle cherche une syncope qui remet en jeu sa propre existence :

> Elle gémit de nouveau, s'arrêta devant les barreaux d'un enclos, appuya son visage brûlant contre le froid rouillé du fer. Les yeux profondément fermés, elle essayait d'ensevelir son visage dans la dureté des grilles, son visage tentait de se frayer un passage impossible entre les barreaux resserrés. (LF 209)

Dans l'effort de pénétration ayant lieu entre la chair de son visage et la froideur du fer de l'enclos, la femme gémit dans le mouvement du *désir de s'emprisonner* en se glissant à l'intérieur de l'espace renfermant de la cage, comme dans un processus de régression, de récupération et auto-imposition de la limite : la cage rassure, parfois. La cage contient ce qui déborde, l'indomptable. Se renfermer et fuir, donc : les deux désirs, concomitants. L'enclos en tant que figure liminaire de confin et de confinement restitue symboliquement toute la complexité de la tension qui perturbe la protagoniste, scindée entre le désir de libérer ses pulsions et celui de les ensevelir en les refermant à l'intérieur – d'une cage, d'un sac, de son propre inconscient –, immobiles, objets secrets gardés dans le noir.

La haine qu'elle veut, elle la possède déjà ! Elle est *déjà* dedans et dehors – dans et hors la cage – ; elle est déjà soi et autre. Et à ce point-là :

> Elle ouvrit les yeux lentement. Ses yeux venus de sa propre obscurité ne distinguèrent rien dans la lumière défaillante de l'après-midi. Elle reprit son souffle. Peu à peu elle recouvra la vue, peu à peu les formes se solidifièrent, elle fatiguée, écrasée par la douleur d'une fatigue. Sa tête se dressa, questionnant les arbres aux bourgeons naissants, ses yeux virent les petits nuages blancs. Sans espérance, elle entendit la légèreté d'un ruisseau. Elle baissa de nouveau la tête et se mit à regarder le buffle au loin. Dans un manteau marron, respirant sans intérêt, sans personne qui s'intéressât à elle ni elle à personne. (LF 209-210)

3.2.2 *L'instant-buffle*

> Sans espérance, elle entendit la légèreté d'un ruisseau. Elle baissa de nouveau la tête et se mit à regarder le buffle au loin. Dans un manteau marron, respirant sans intérêt, sans personne qui s'intéressât à elle ni elle à personne. (LF 209-210)

Au loin, « sans espérance », « détachée » (LF 210), la femme reprend son souffle et c'est alors qu'elle entrevoit le buffle. Finalement, dans son parcours étayé de cages en fer, elle arrive à s'approcher de « ce grand terrain sec entouré de hautes grilles, le territoire du buffle » (LF 201). Diversement des autres animaux du zoo, le buffle dispose d'un espace vaste qui lui permet un mouvement plus ample, en offrant un semblant de liberté qui dissout le cadre coercitif du zoo. Les hautes grilles, pourtant, l'entourent...

La femme s'approche du terrain du buffle comme on s'approcherait d'un pays inconnu, terre inexplorée qui se répand devant elle. Éprouvée et même « écrasée par la douleur d'une fatigue » (LF 209), la protagoniste s'apprête à atteindre le dernier instant de son apprentissage de ravissement. En regardant de loin le buffle noir, à bout de forces, elle arrivera jusqu'au bord du tremblement nécessaire qu'elle est venue chercher au zoo. Et elle le trouvera : son carnage intime. Le buffle lui apprendra, par la seule force d'un regard muet qui sonde les profondeurs d'abîme, *comment haïr*, *comment vivre*. Deux corps féroces, deux violences sur le point de se voir mutuellement, animal sauvage face à animal sauvage, comme s'il s'agissait du reflet de deux miroirs posés l'un face à l'autre, se multipliant sans fin : yeux de femme dans yeux de buffle. Vertiges et déformations. Elle le voit. Il est son dernier animal, la *bête ultime*.

La femme s'approche, le regarde et, de façon inattendue, ce qu'elle ressent est juste « une certaine paix, enfin » (LF 210), immergée dans « le silence du crépuscule qui lui faisait du bien » (LF 210). Une paix inquiétante pourtant, prélude constellé de petits indices qui secouent son corps fragile : « La brise qui jouait dans les cheveux de son front comme si c'étaient les cheveux d'une personne morte récemment, d'un front encore en sueur » (LF 210). L'assassine inconnue est maintenant cadavérique, dans une paix apparente, qui annonce le contact avec le buffle. Son corps s'y prépare. Son front perlé de sueur raconte l'imminence du dernier face à face avec l'animalité, avec la pure haine inarticulée. La femme regarde « détachée » (LF 210). Parce qu'il faut avant tout voir le buffle, son corps, ses proportions, le mystère de sa calme féroce :

> Le buffle noir se tenait immobile au fond du terrain. Puis il déambula au loin avec ses hanches étroites, ses hanches concentrées. Le cou plus épais que les flancs contractés. Vu de face, sa grande tête plus large que son corps empêchait de voir le reste de son corps, telle une tête décollée. Et sur la tête des cornes. De loin il se promenait à pas lents avec son poitrail. C'était un buffle noir. Si noir que, à distance, sa face n'avait pas de traits. Sur la noirceur la blancheur dressée des cornes. (LF 210)

L'anatomie du buffle est *chair,* dimension conçue en tant que texture corporelle primordiale et indifférenciée. Au fil des mots du récit, dès qu'on s'approche du grand buffle noir, ou mieux, dès que le buffle commence à déambuler au loin avec ses hanches étroites, l'animal semble à la fois *prendre et perdre forme* au sein de la page, comme dans un processus de progressive dissolution, non plus museau, mais *tête* sans traits. Cette distinction rappelle la réflexion deleuzienne consacrée à la peinture de Francis Bacon :

> Portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-Chien, un esprit-chauve-souris... C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage.[517]

Et dans le visage/museau du buffle lispectorien qui se fait *tête,* là où « la tête du buffle vue d'en face est une pure tête amputée du reste du corps »[518], émergent les deux dimensions contiguës de la *présence en soi* et de la *sortie de soi* dont la protagoniste même du récit faisait l'expérience : voir un buffle de près/être vue de près par un buffle. Et, comme c'est toujours le cas pour Lispector, *voir est irréversible.* Parce que le buffle aussi, à un moment précis, « dans le silence de l'enclos » (LF 210), voit la femme :

> De loin, dans sa calme promenade, le buffle la regarda un instant. L'instant après, la femme vit seulement le muscle dur du corps. Peut-être ne la regarda-t-il pas. Elle ne pouvait savoir, car des ténèbres de la tête, elle ne distinguait que les contours. Mais de nouveau il sembla l'avoir vue ou sentie. (LF 211)

Dans la description citée, le lecteur assume la point de vue de la protagoniste : on voit ainsi dans le corps du buffle une tête noire sans traits. Les yeux de la femme n'en distinguent plus les contours : une obscurité semble engloutir toute organisation anatomique de l'animal – non museau mais tête. On imagine, pour un instant, la bête noire comme elle

---

[517] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 27.

[518] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 130.

aurait pu être portraiturée par le peintre Francis Bacon : une chair sombre sans bords ni contours, une chair vivante se modifiant sous nos mêmes regards angoissés. Pourtant l'attitude du buffle est en net contraste avec une telle image : le buffle du récit est tranquille, stable. Rien en lui, en son attitude, en sa façon de bouger, en son regard rassurant donne l'impression du bouleversement, de la désorganisation. Il semble plutôt que, sous la poussée d'une projection psychologique, la femme voit le buffle comme une chair désagrégée alors que *c'est plutôt elle* celle qui souffre d'un tel état de désagrégation : c'est elle qu'on pourrait effectivement imaginer comme une figure à la Bacon. Et on la voit pour un instant ainsi, sans contours figés, visage liquide sur le point de se dissoudre, traits cassés qui fondent dans l'entité primordiale de la *tête* – tête/bête. Et c'est ainsi que dans le récit « au lieu des correspondances formelles », la narration atteint – en analogie avec ce que la peinture de Bacon constitue – « une *zone d'inidiscernabilité, d'indécidabilité,* entre l'homme et l'animal »[519].

L'insistante suprématie de la tête telle qu'elle est perçue par la protagoniste, fait du buffle une image totémique : le buffle noir pourrait devenir pour la protagoniste à ce point-là un *totem* à adorer. Le regard du buffle, qui bouge doucement vers la femme avec « son corps noirci de rage tranquille » (LF 211), commence à être perçu par la protagoniste. Le buffle commence à s'insinuer en elle. Les mouvements presque imperceptibles du corps de la protagoniste racontent sa façon de reculer, « méfiante » (LF 211), devant la vue de l'animal se dirigeant vers elle. Elle atteint le point de contact désormais inévitable tout en « gardant le corps immobile » (LF 211), comme paralysée et sur le point de vivre un moment d'être des plus bouleversants :

> Et une fois de plus le buffle sembla la remarquer. Comme si elle n'avait pas supporté de sentir ce qu'elle avait senti, elle détourna soudain son visage et regarda un arbre. Son cœur cessa de battre dans sa poitrine, son cœur battait creux entre l'estomac et les intestins. Le buffle lentement fit un autre tour. La poussière. La femme serra les dents, tout le visage lui fit un peu mal. (LF 211)

La protagoniste semble ne pas pouvoir *supporter de sentir ce qu'elle avait senti* : elle détourne le regard, tout comme elle l'avait déjà fait pour ce qui concernait les « objets intimes » représentés par ses sentiments les plus féroces, par sa haine méconnue. Mais cette fois-ci, cela ne suffit pas de détourner le regard. Parce que le buffle est là, il est déjà rentré dans le champ visuel de la protagoniste : immense, il n'en sort pas. Qu'est-ce qu'elle ressent ?

[519] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 28.

Le cœur qui bat dans son ventre, le cœur qui descend et pulse « entre l'estomac et les intestins » comme dans une cavité noire qui résonne ; ses dents qui se serrent encore une fois, comme il lui était déjà arrivé, morsure qui trahit la fatigue d'une violence retenue. Des manifestations symptomatiques – de quoi ?

On peut le dire avec les mots de Clarice Lispector, utilisés lorsqu'elle écrit un commentaire consacré à ce récit : le corps de la protagoniste manifeste justement « malaise et horreur ». Le même sentiment que Lispector ressent envers son récit ; la même sensation qui envahit le lecteur. Mais dans la femme il y a une ambivalence aussi, qui consiste dans la force tenace qui malgré tout, malgré la malaise, malgré l'horreur, la tient là. Elle pourrait s'en aller, fuir, horrifiée, fatiguée. Mais elle reste. Oui, elle « se serait peut-être en allée mais le silence du crépuscule lui faisait du bien » (LF 210). Elle reste parce qu'elle commence à sentir *du bien*. Elle reste parce qu'elle est de plus en plus prise par une sorte d'étrange enchantement. Paralysée de même qu'hypnotisée, malade et horrifiée de même qu'intimement – enfin – *chez elle*, à sa place, animal parmi les animaux, déterminée à aller jusqu'au bout de cet après-midi qui touche désormais à sa fin, étrangement charmée par ce qu'elle voit, elle absorbe la paix crue du ravissement, inquiétude qui promet un souffle de vie, vivement, « une certaine paix enfin » (LF 210). Elle est sur le point de pénétrer dans la phase cruciale de son propre ravissement, du carnage symbolique qu'elle est venue chercher au zoo. Quelque chose en elle commence en effet à s'effondrer, « elle soupira lentement » (LF 211) :

> Une chose blanche s'était répandue en elle, blanche comme du papier, fragile comme du papier, intense comme une blancheur. La mort bourdonnait à ses oreilles. Des nouveaux pas du buffle la remmenèrent à elle-même et, avec un nouveau long soupir, elle refit surface. Elle ne savait pas où elle avait été. Elle était debout, très faible, émergée de cette chose blanche et lointaine où elle avait été. (LF 212)

La vue du corps noir du buffle répand en elle *une blancheur,* et une sorte de transe douce s'empare alors d'elle. Elle va et vient. L'avancement implacable du buffle est ce qui permet à la femme de revenir : comme un appel, les pas de l'animal *ramènent la femme à elle-même.* Elle fait retour, elle semble se préparer à ce qui va suivre. Le pas du buffle donne un *tempo,* promet un salut difficile. Et ce qui suit est juste cela, juste le buffle, *l'instant-buffle*, noir et infini et brutalement nécessaire :

> Le buffle à présent plus grand. Le buffle noir. Ah ! s'écria-t-elle pour le provoquer. Ah ! s'écria-t-elle. Son visage était couvert d'une mortelle blancheur, son visage soudain émacié reflétait pureté et vénération. Ah ! L'aiguillonna-t-elle, les dents serrées. Mais, lui tournant le dos : le buffle totalement immobile. (LF 212)

Le buffle, qui semblait avoir remarqué la femme, lui tourne le dos. Elle aussi d'ailleurs, après l'avoir vu de loin, « détourna soudain son visage et regarda un arbre » (LF 211). En essayant de reconstruire le jeu de regards croisés et déviés ayant lieu entre la femme et l'animal, on s'aperçoit d'une résistance, d'une impossibilité de même que d'une trame complexe d'approches, éloignements, perceptions, fuites impossibles : on y retrouve la chronique, encore, d'un *(des)encontro*. Comment regarder un buffle ? Comment être vue par un buffle ? Avec un sens de mort, une angoisse, se manifestant dans le corps par les dents serrées, dans la blancheur presque spectrale du visage de la femme. Dans son visage pourtant aussi « pureté et vénération », qui semblent révéler la nature de l'enchantement dont la femme est la proie : elle est là, elle reste là, son carnage aboutit dans l'acte inattendu d'adoration d'un animal sacré. Sa sauvagerie est comme plaquée par la présence immense d'un buffle noir qui lui donne encore le dos :

> Ah! s'écria-t-elle en secouant les barreaux. Cette chose blanche se répandit en elle, visqueuse comme une salive. Le buffle de dos. Ah! s'écria-t-elle. Mais cette fois parce que en elle coulait enfin un premier filet de sang noir. (LF 212)

Telle un animal en cage, elle secoue les barreaux, comme pour fuir, puisqu'encore une fois, dans un nouveau renversement de perspective, même si elle est apparemment libre, *la cage est toujours de son côté*. Elle crie : et ce n'est que la première fois. Avant, ce n'étaient que des gémissements inarticulés et à peine perceptibles. En écriant de façon répétitive et presque mécanique ce cri, ce « ah ! », qui exprime à la fois peur, stupeur et rage, la femme provoque le buffle, dont l'indifférence placide semble être prélude d'une quelque inéluctable violence.

Encore du blanc dans la description de son état d'âme : *une chose blanche* en elle, dimension chromatique qui s'oppose nettement au corps noir du buffle. Une blancheur qui évoque la viscosité gluante d'une sécrétion corporelle ayant lieu dans la bouche : une salive, trace d'une faim, d'un appétit qui raconte la voracité insatiable. Et exactement à cet instant tout change : la présence que la femme perçoit dans son propre corps, en passant du domaine du fragile-sec, touche enfin à une texture humide. Et cette blancheur humide la baigne comme des larmes qui coulent par-dedans. Et seulement à cet instant-là, la blancheur semble absorber le noir du buffle, en virant sa couleur pour devenir enfin un *sang noir,* essence sombre de vie que la femme cherchait de façon si désespérée dès le début de son pèlerinage.

La dialectique ayant lieu dans le passage cité entre le blanc et le noir, interpelle ici certains fragments du parcours de passion vécu par G. H. qui fait l'expérience d'un face à face perturbant avec une blatte. L'intérieur de l'insecte qui, coupé en deux par la porte de l'armoire violemment fermée par G. H., coule en dehors du corps est décrit comme une matière blanche et pâteuse, qui se répand, en contraste net avec la cuirasse noirâtre qui est le squelette externe de la *barata.* Ce qui semble intéressant à souligner dans le passage de « Le buffle » est la transformation chromatique : la blancheur qui se répand en elle devient finalement sang noir, liquide de pure haine distillée. Elle sent son flux de larmes qui coulent au-dedans. Finalement elle est une initiée baignée par le premier filet d'*água viva*. La vie la touche, enfin. Et un instant de vie des plus brutaux est sur le point de l'entraîner :

> Le premier instant fut de douleur. Comme si, pour que coule ce sang, le monde s'était contracté. Elle s'immobilisa, écoutant s'égoutter comme dans une grotte cette première huile amère, elle la femelle bafouée. Sa force était encore coincée dans les barreaux, mais une chose incompréhensible et chaude, enfin incompréhensible, arrivait, une chose analogue à une joie ressentie dans la bouche. Alors le buffle se tourna vers elle. (LF 213)

Un instant de *joie difficile*, perçue dans le corps, dans la bouche, une force, un destin imprévu coulent dans la femme – goutte à goutte, elle coule et se laisse couler, elle se veut tout entière à chaque instant. Toute entière et *incompréhensible*, adjectif répété deux fois, et accompagné d'un deuxième adjectif qui surprend, en créant un binôme des plus singuliers : elle ressent « une chose incompréhensible et chaude », et ce qu'elle décrit évoque même l'image d'un sang féminin qui coule pour la première fois, dense, incompréhensible, « première huile amère » qui vivifie la femme, démarche symbolique qui raconte l'initiation du corps à une phase *autre* – et là aussi « le premier instant fut de douleur ».

Le buffle se tourne vers elle, et cela ne pouvait arriver lorsqu'elle vit l'expérience du sang noir que coule dedans comme une goutte de pure animalité refoulée, sang animal qui jaillit, sang féminin qui sort. Pour la première fois, le buffle regarde la femme, toujours à distance, il « la dévisagea » (LF 213) : entre défi, promesse et incompréhension. Transpercée par le regard de l'animal la femme évoque pour la deuxième fois l'homme qui l'a abandonnée : « Je t'aime, dit-elle alors avec haine à l'homme dont le grand crime impunissable était de ne pas vouloir d'elle. Je te hais, dit-elle en implorant amour au buffle » (LF 213).

Dans un renversement qui entrelace la haine et l'amour en confondant les identités de l'homme et du buffle, la protagoniste parvient à sa propre demande à elle. Il s'agit d'*une imploration* – humble, solennelle. Elle implore d'être aimée : *je te hais, aime-moi donc. Aime-moi en m'apprenant à haïr*. Son message est ambivalent, scindé. Comme Benedito Nunes justement l'observe, en Clarice Lispector une puissance cruciale est attribuée à :

> Ces sentiments forts et violents qui polarisent la vie affective en métamorphose constante. La colère est le revers de l'amour. Tourmentant, tyrannique et malin, l'amour trahit toujours une " volonté de haine " et la haine une volonté d'amour.[520]

Son amour est débordant de rage, sa haine est confuse : c'est avec une haine puissante, « haine dont son pardon avait toujours été fait » (LF 208), qu'en pensant à son homme elle dit « je t'aime ». Mais ce n'est pas justement l'amour d'un homme ou d'un amant ce qu'elle demande au buffle. Il n'y a pas un simple glissement de l'homme au buffle : la femme implore maintenant une révélation. Elle veut être initiée à la haine animale, distillée, pure et majestueuse. À ce point-là, le buffle semble cueillir l'imploration que la protagoniste lui adresse. Il dirige donc son regard vers la femme, en bougeant toujours « sans hâte » (LF 213). Avec sa rage toujours tranquille, le buffle « s'approchait, la poussière se soulevait » (LF 213). La femme, de sa part, attend, immobile et comme perdue, « les bras ballant le long de son manteau » (LF 213). Son corps révèle un prélude au ravissement :

> Lentement il s'approchait. Elle ne recula pas d'un pas. Jusqu'à ce qu'il arrive aux barreaux où il s'arrêta. Le buffle et la femme étaient face à face. Elle ne regarda par ses traits, ni sa bouche ni se cornes. Elle regarda ses yeux. (LF 213)

Entre eux, juste des barreaux, limite infranchissable, protection, ligne de fuite. Seuls les yeux vont au-delà, les traversent. La tête décollée du buffle défigure ses propres traits : dans un vertige, son museau-tête se réduit à deux petits points vifs. Il ne restent que les yeux. Les yeux du buffle hypnotisent, caressent, rassurent. La femme tombe dans une épaisseur sensorielle de marque extatique, où tout est comme filtré, où tout se fait écho, sommeil intense :

> Et les yeux du buffle, ces yeux regardèrent ses yeux à elle. Et une pâleur si profonde fut échangée que la femme plongea dans une torpeur endormie. Debout, dans un sommeil profond. Deux yeux petits et rouges la regardaient. Les yeux du buffle. La femme, surprise, eut un étourdissement, elle dodelinait lentement de la tête. Le buffle

[520] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 99. Ma traduction.

> calme. Lentement la femme dodelinait la tête, effrayée de la haine avec laquelle le buffle, tranquille de haine, la regardait. (LF 213-214)

Le léger mouvement de la tête souligne l'état d'étrangeté, d'aliénation progressive qui l'enveloppe et qui est rendu dans le texte par le recours à la répétition du verbe « dodeliner ». Devant l'enclos qui la sépare de *son* animal, la femme se sent capturée, possédée. Yeux dans les yeux avec le buffle noir qui la regarde, elle est désormais dans son pouvoir, ravie, traversée obliquement par une ardente soif de mort devant l'immense corps noir de l'animal. Son corps parle de ravissement : elle est plongée dans une sorte de *transe* où, débout, elle est « presque innocentée, hochant une tête incrédule, la bouche entrouverte » (LF 214). Le buffle l'enchante. La haine est la force du buffle. Il n'est pas dominé par sa haine, au contraire. Le regard du buffle devient le regard d'un dompteur expert qui maîtrise la femme debout face à lui : il dompte la femme indocile, *l'assassine inconnue* – il le fait sans recours à la violence. Il le fait par le biais d'un regard qui combine tranquillité et haine. Le buffle, par son regard muet *donne sens.* À la promenade au zoo, à la vie de la protagoniste qui avec désespoir cherche « un fragment d'intensité »[521]. Le face à face entre la femme et le buffle se configure ainsi comme une authentique rencontre : relation muette entre deux corps/chairs/ matières féminine et animale, fragments d'intensité, flux énergétiques qui dépassent les barreaux des différents règnes qui composent le monde, sensibilités qui parviennent à se frôler par le biais d'un regard vertigineux :

> La matière est une rencontre. Ceci est son caractère concret. C'est *sentir ensemble, rhizome*. La matière est une dimension arborescente, se développe en se propageant continuellement dans de nouvelles branches. C'est un plan critique, flux aléatoire d'intensités relationnelles. Après tout, quoi est « tangible » si non la rencontre entre donations de sens ? « Se toucher » est se remplir mutuellement du vertige des affections de l'autre vertige. Ceci signifie « vie sensible » : devenir hybrides, s'incorporer, se codifier et se modifier dans des nouveaux territoires affectifs. La vie est un corps expressif, un *Corps Sans Organes*. Quoi est « matière », alors ? Une trace mutuellement impressionnée. C'est une constellation affective, à la fois linguistique et physique, qui se converge en directions communes de sens. C'est un ensemble « de portes », de routes ouvertes, de contact, accès et connexion, « rupture non-signifiante » [...]. La matière est proximité et crise. c'est le flux moléculaire du sens qui survient. [...] Plus membrane que barrière, c'est une variation affective qui est transmise par transfusion de contact en contact.[522]

---

[521] Aldo Pardi, préface à : Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo?*, traduit par Aldo Pardi, Ombre Corte, Verona, 2007, p. 25. Ma traduction. Ce recueil rassemble les leçons sur Spinoza données par Gilles Deleuze à l'Université Paris VIII pendant l'année universitaire 1980-1981 : Gilles Deleuze, *[Sur Spinoza] : année universitaire 1980-1981*. Document sonore, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1998.

[522] *Ibid.,* pp. 26-27.

« Proximité et crise », avec « malaise et horreur » (l'autre couple de mots suggéré par Lispector à propos de son propre récit), se posent au sein du discours comme binômes auxquels on ne peut pas renoncer dans le but de saisir un instant de nudité de cette écriture.

Un buffle noir, un devenir matière. Le buffle est l'expression d'un pouvoir absolu. Chaman, totem, miroir, mère, sphinx, le buffle noir devient pour la protagoniste à la fois maître et seul compagnon dans ce monde. Dans ce monde qui est pour elle un monde *autre,* domaine animal où la femme se sent absolument chez soi. Voilà le buffle majestueux, tache informe noire sans contours qui se répand : avec son poids, avec sa forme dont les bords en dissolution ne font que renforcer le sens de sa corporeité opaque, qui – tout simplement – est *là.* Parce que le buffle tue par la simple présence de sa chair. La femme le regarde, elle l'interroge : le *buffle-sphinx* muet, semble dire *déchiffre-moi, ou bien je te dévore*. « Déchiffre-moi, mon amour, ou bien je serai contrainte de te dévorer » (UA 17) est une phrase qui appartient aussi à la voix intime de la femme, qui à son tour – muette – semble défier le buffle en adressant à lui sans mots, les mêmes mots : elle aussi veut être déchiffrée, et elle aussi peut dévorer. Avec le buffle c'est donc « cette distante proximité de l'autre comme étrangement familier »[523], mais la femme, même dans son inquiétant désir de carnage, cherche la vie, malgré tout. Elle est là, finalement, initiée sans secte dans l'instant d'un baptême profane. Elle est là et ce sont désormais les dernières lignes du récit. Plongée dans un évanouissement extatique, elle est finalement reconnue comme être haïssant par le regard du buffle.

Au contraire de Laura, femme aux roses qui à la fin du récit *s'en va*, se dérobe sans appel, on assiste dans « Le buffle » à une dynamique différente. La femme sans nom de ce récit commence par une absence : l'absence à elle-même. Elle erre, spectre qui hante un zoo, assassine inconnue qui demande une aumône, elle est dès le premier moment en proie au ravissement qui lui empêche tout véritable contact avec elle-même. Ce n'est qu'étape après étape, dans un apprentissage de la haine, qu'elle fera l'expérience d'une naissance symbolique scellée par le regard échangé avec son propre *cœur de ténèbres,* incarné par le buffle noir, dans un regard jeté à travers un miroir sans fond. Tout au long du récit, elle est immergée dans une constante forme d'extase, orientée par l'impulsion mystérieuse à un acte de carnage cathartique. Une violence la domine, un refoulement la trouble : seulement l'émergence de sa

[523] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante,* op. cit., p. 20. Ma traduction.

haine secrète, célébrée dans le *(des)encontro* avec le buffle, remettra en jeu son existence. L'instant-buffle est le seul *fragment d'intensité* qui semble apaiser son angoisse, en la libérant.

Mais là l'écriture replonge dans le noir, près des dernières lignes du récit où le destin imprévu de la protagoniste anonyme tombe dans la profondeur d'une grotte – anfractuosité qu'elle connait, trou noir qu'elle porte en soi, comme quand « elle s'immobilisa, écoutant s'égoutter comme dans une grotte cette première huile amère » (LF 213). Encore un instant, le dernier donc, et irréversible – *instant-buffle* :

> Innocente, curieuse, entrant de plus en plus profondément dans ces yeux qui sans hâte la fixaient, ingénue, avec un soupir ensommeillé, sans vouloir ni pouvoir fuir, prisonnière de leur mutuel assassinat. Prisonnière comme si sa main s'était collée à jamais au poignard qu'elle-même avait planté. Prisonnière, tandis qu'elle glissait envoutée le long des barreaux. Dans un si lent vertige qu'avant que son corps ne s'effondre mollement, la femme vit le ciel tout entier et un buffle (LF 214).

Le récit se termine ainsi, dans un sens de mystère vague, avec une angoisse finalement relâchée, dans un ravissement qui, en tant que désir de tuer est toujours un « assassinat mutuel », potentiellement réversible : la femme tue, et en tuant elle est aussi anéantie, « mais l'assassinat ne commence que quand finalement ils se regardent tous les deux yeux dans les yeux »[524]. Dans les toutes dernières lignes du récit, la femme parvient finalement à ce qu'elle désirait : en vertige, elle obtient son carnage, dans le massacre intime qui devient ici *mutuel*. La dernière partie du récit met en scène l'instant terrible pendant lequel femme et buffle se tuent l'un l'autre, comme pour pouvoir se remettre en vie. Un poignard dans la main ? Et elle le plante – où ? Dans le corps de l'animal ? Détail impossible, indéchiffrable, crypté : il ne nous est pas donné de savoir.

Sous l'effet d'une « une domination irrésistible »[525] la femme devient une proie. Ces termes appartiennent intimement au domaine sémantique des expériences extatiques, l'adjectif « *envoutée »* indiquant un état de profond ravissement dans lequel la femme serait comme captivée, charmée, ensorcelée, et même séduite. Une force obscure, propagation du contact avec l'instant-buffle, la domine de façon absolue, et elle s'effondre, dominée et domptée – elle, animal sauvage prête à se soumettre à l'autorité du regard dompteur du buffle.

Dans le carnage symbolique dont la femme fait enfin l'expérience pénètre donc la prise absolue d'une extase sensible, qui l'emporte sur tout le reste. L'ombre d'un poignard planté, et encore le corps, désormais au bout de forces, qui s'effondre au sol. Et en l'observant

[524] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 130.

[525] *Le Petit Robert.*

ainsi, immergée dans cet état qui traverse et amplifie vertigineusement sa perception en lui permettant de voir « le ciel tout entier », on ressent la puissance inexplicable de cette étrange « chose incompréhensible et chaude, enfin incompréhensible » (LF 213), qui résiste à toute explication ultérieure et qui est la seule force qui puisse permettre à une femme, si cela est possible, de *voir un buffle.*

3.3 Il y a une blatte, donc

3.3.1 *Séductions de l'immonde*

J'aime le laid d'un amour d'égal à égal.

– Clarice Lispector (AV 95)

Depuis longtemps, six mois environ, G. H. ne pénétrait dans la chambre de Janair. La chambre est plongée dans la lumière et le silence : la chambre est propre et ordonnée, ce qui étonne G. H., qui craignait se trouver dans un endroit sale et chaotique[526]. Il y a cependant quelque chose, dans cette pièce, qui trouble et dérange G. H. d'une façon insupportable : « C'est que, bien que je sois entrée dans la chambre, il me semblait que j'étais entrée dans le rien. Bien qu'à l'intérieur j'étais d'une certaine façon toujours dehors » (GH 66). Le trouble indéchiffrable qui s'empare d'elle la pousse à décider de tout ranger, laver, comme pour se rapproprier de ce coin de son appartement – espace qui finalement lui appartient. Mais en ouvrant la porte de l'armoire G. H. se trouve devant (on pourrait même dire *vis-à-vis*) « un cafard qui se déplaçait lentement en direction de l'ouverture » (GH 69). En fermant d'un coup la porte de l'armoire, G. H. arrive *presque* à tuer la blatte, qui reste pourtant agonisante : « une cariatide vivante » (GH 78). Le lent processus de la mort de l'insecte délivre G. H. à la Vie. C'est exactement là, dans la *presque-mort* de la blatte, qu'une phase cruciale de l'apprentissage de G. H. commence ; c'est là, *vis-à-vis* avec l'insecte *en train de mourir* que le corps à corps a lieu.

Le corps à corps jaillit du ravissement. Avant tout en effet, au début, c'est le pur ravissement – qui est dégout, nausée, répugnance mais aussi enchantement à même d'empêcher la protagoniste de s'en aller, en quittant la scène terrible qui se passe devant elle :

> Je restais là, tassée, hébétée, face à cet être poussiéreux qui me regardait. Prends ce que j'ai vu : car ce que j'ai vu malgré moi contrainte, avec tant d'éprouvante et tant d'innocence, ce que j'ai vu c'était la vie me regardant. (GH 81)

[526] « J'était stupéfaite de trouver une chambre parfaitement propre. Je m'attendais à des ténèbres et me préparais à devoir ouvrir la fenêtre toute grande pour que l'air frais chasse l'odeur renfermé et d'ombre » (GH 57).

Le ravissement de G. H. est l'horreur éprouvée devant les yeux d'une blatte, l'horreur de *se trouver* devant ces yeux[527]. Dans le ravissement, horreur et merveille se fondent en un sentiment contradictoire et bouleversant qui n'a pas de nom. La blatte est une vision ambivalente : elle est dégoutante, mais il y a en elle quelque chose qui suscite le ravissement : « les yeux étaient noirs et radieux. Des yeux d'amoureuse » (GH 80).

La blatte mourante, cette « goutte de matière » (GH 70), provoque en G. H. une sorte d'hypnose, une hantise à même de la pousser lentement, étape après étape, au geste obscène et interdit de goûter la blatte, en portant son " sang " à la bouche, en mangeant la matière blanche qui coule du corps de l'insecte ; dans un jeu de renvois, « après avoir subi la puissance hypnotique, d'engloutissement, qui dégage de l'insecte, la protagoniste du roman finira à son tour par l'engloutir »[528].

G. H. est donc, comme l'on disait, dans un corps à corps : corps de femme et corps de blatte, l'un devant l'autre, s'affrontent dans l'imminence d'un contact effrayant, dégoutant et pourtant inéluctable. Leur corps à corps pourrait être défini comme une « déconvenue » (GH 29), une non-rencontre (traduction peut-être plus proche de l'originel brésilien qui parle de « *esse grande desencontro* »[529]). Le (*des)encontro* entre les deux est une proximité inconvenante où la femme touche la vie en touchant – paradoxalement – la mort de l'insecte.

On (re)commence face à une armoire. À l'intérieur de l'armoire un fragment de matière vivante bouge, informe, primordiale, « encore antérieure à l'humain » (GH 112), grise-roussâtre-noire, muette : la vie qui rampe. G. H. la regarde une armoire ; Lispector en fait écriture dans un fragment contenu dans *La découverte du monde* :

> ÉTUDE D'UNE ARMOIRE – *18 décembre 1971*
> Elle semble pénétrable puisqu'elle a une porte. Qu'on l'ouvre et on voit que la pénétration est différée : car à l'intérieur il y a aussi une surface de bois, comme une porte fermée. Fonction : garder dans le noir les déguisements. Nature : celle de l'inviolabilité des choses. [...] Une armoire est énorme, intruse, triste, bienveillante. Mais qu'on ferme la porte-glace et voilà que, par ce mouvement, dans le nouvel agencement de la chambre plongée dans l'ombre, entrent des flacons et des flacons de

[527] « J'assumerai l'horreur jusqu'à ce que s'accomplisse la métamorphose et que l'horreur devienne lumière. Pas la lumière qui naît du désir de la beauté et de l'ordre moral tels que je les voulais autrefois, sans en être consciente, mais la lumière naturelle qui me terrorise. Encore que je sache bien que l'horreur, l'horreur c'est moi en face des choses » (GH 31).

[528] Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., op. cit., p. 67. Ma traduction.

[529] Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. 13.

> verre à la clarté fugitive. (Rapide malice de l'armoire, contribution à la chambre, indice de vie double, influence sur le monde, éminence grise, le véritable pouvoir des coulisses). (DM 504)[530]

L'armoire, « indice de vie double », coulisse de théâtre, cache un fragment de vie élémentaire, première « goutte de matière », « goutte virulente » (GH 70). La blatte est un insecte d'intérieur qui aime les greniers, les interstices des murs, qui habite le fond des armoires, leurs vieux tiroirs. Un insecte sale, qui vit dans la saleté :

> D'avoir découvert par hasard de la vie dans le vide de la chambre, m'avait bouleversée autant que si j'avais découvert que la chambre morte était dotée d'un pouvoir. Tout ici était desséché – mais il était resté un cafard. (GH 70)

G. H. insinue son regard dans la fente des portes entrouvertes. C'est une demi-obscurité. C'est un silence immense. C'est la puissance du regard, qui s'enfonce jusqu'au noir. Mais au début – avant la chambre, avant l'armoire, avant l'horreur – il y a la solitude de G. H. On commence par la voix de la protagoniste, reculée dans l'état de suspension que Maurice Blanchot appellerait une *solitude essentielle*[531]. Face à l'armoire, G. H. est seule :

> Si tu savais la solitude de ces premiers pas. Elle ne ressemblait pas à la solitude d'une personne. C'était comme si j'étais déjà morte et faisais toute seule mes premiers pas dans une autre vie. Et c'était comme si on donnait le nom de gloire à cette solitude [...]. (GH 89)

On commence et on recommence donc, chaque fois et à chaque mot, avec une femme sans nom, seule. Seule d'une solitude presque inhumaine : G. H. est une femme qui sait « que la solitude c'est ne pas avoir besoin, qu'avoir besoin c'est déjà rompre la solitude »[532]. Un silence dur et épais l'entoure. Même dans la peur, pas un cri, ou bien un cri

---

[530] La même étude est reprise et remaniée dans *Água viva* : « Mais je veux aussi peindre un thème, je veux créer un objet. Et cet objet sera – une armoire, car qu'y a-t-il de plus concret ? Je dois étudier l'armoire avant de la peindre. Que vois-je ? Je vois que l'armoire paraît pénétrable parce qu'elle a une porte. Mais à l'ouvrir, on voit qu'on a ajourné le pénétrer : car en dedans elle est aussi une surface de bois, comme une porte fermée. Fonction de l'armoire : conserver dans l'obscurité les travestis. Nature : celle de l'inviolabilité des choses. Relation avec les personnes : on se regarde dans le miroir de la face interne de sa porte, on se regarde toujours dans une lumière increvable car l'armoire n'est jamais dans un endroit adéquat : maladroite, elle est debout où qu'elle puisse être placée, toujours démesurée, bossue, timide et désastreuse, sans savoir comment être plus discrète, car elle a trop de présence. L'armoire est énorme, intruse, triste, pleine de bonté » (AV 219-220).

[531] « Rosa and Clarice discussed Beethoven. "How did he compose after he went deaf ?" Clarice asked. "He could only hear the music inside him". Rosa answered. "And that was what I felt when reading your book: that solitude . Clarice said, "Imagine the solitude of the person who wrote it" ». Benjamin Moser, *Why this world. A biography of Clarice Lispector*, op. cit., p. 281. On se réfère dans le texte à Rosa Cass, une journaliste qui interviewa Clarice. Le livre auquel la journaliste se réfère ici est *La passion selon G. H.*

[532] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 152.

retenu, étouffé, comme elle l'avoue : « Mon cri n'avait fait que me battre dans la poitrine » (GH 69).

La *barata* émerge du noir de l'armoire comme pour défier la solitude de G. H. – ou bien, peut-être, pour la rendre encore plus seule ? Pour la mettre face à face avec le silence de son immense solitude inhumaine ? Comme Nadia Setti l'affirme, d'ailleurs, la blatte est « co-protagoniste de ce récit »[533]. Face à la *barata,* G. H. est encore plus seule et exclue ; face à la *barata* elle ressent de façon nette que « Janair et le cafard étaient les vrais occupants de la chambre » (GH 71), et qu'elle n'y appartient pas. Dans cette pensée, bonne et blatte se superposent, se fondent en une seule identité mystérieuse à même de hanter la pièce et de tracer une dynamique de paradoxe : à l'intérieur de la « chambre morte », c'est G. H. l'intruse. C'est elle qui, étrangère dans sa propre *maison*, s'insinue dans un coin oublié de son propre espace domestique qui ne la reconnait pas, qui la rejette, qui la met à l'épreuve en défiant ses sens, ses perceptions, son être tout entier.

La perception de cette exclusion, de sa propre paradoxale étrangeté est perçue par G. H. de façon claire : « Ce n'était pas moi qui avais rejeté la chambre, comme je l'avais cru un instant sur le seuil. C'est la chambre avec son cafard secret qui m'avait rejetée » (GH 71). Elle est comme paralysée, condamnée à ne pas pouvoir s'éloigner de la chambre. Elle sent y être comme « assignée » (GH 72). Elle est emprisonnée dans le périmètre de la salle, dans son étouffante et minutieuse topographie de vides, d'espaces blancs qui la renferment « entre le pied du lit et l'armoire » (GH 72), entre la porte qui donne sur le couloir obscur et la fenêtre inondée de lumière. L'intensité perceptive est troublée, intensifiée, et G. H. a l'impression que même le temps soit « devenu palpable » (GH 73).

Le temps de même que l'espace deviennent traces d'une dynamique précise qui pétrit les pages de *La passion* : il s'agit du processus narratif que Solange Ribeiro de Oliveira appelle de « multiplicité dans l'unité »[534]. On pourrait en fait parler d'une sorte de statut « polysémique »[535] qui intéresse la gestion narrative de l'espace et du temps dans le roman lispectorien de 1964. Cela se manifeste, au niveau de la topographie spatiale, dans la tension entre l'unicité compacte de la chambre et la pluralité de références spatiales qui définissent la pièce même (qui se compose par les rapports spatiaux entre le lit et l'armoire, entre l'armoire

---

[533] Nadia Setti, « Lectio de *A Paixão segundo G. H.* Une *Divine Comédie* des temps modernes ? », op. cit., p. 141.

[534] Solange Ribeiro de Oliveira, *A barata e a crisálida*, op. cit., p. 15. Ma traduction.

[535] *Ibid.*, p. 26.

et la porte, entre le couloir et la fenêtre…). Cette stratégie d'écriture bâtit une vision de la réalité qui est « au même temps multiforme et amorphe, au niveau l'univers extérieur de même qu'au niveau de l'individu »[536].

Le temps aussi semble s'écouler selon un rythme ambigu, qui se module sur les états passionnels vécus par la protagoniste. Le temps de l'écriture en reproduit le pas exténuant et se dilate, se répand dans la minutieuse lenteur de la narration qui, parfois exaspérante, est de temps en temps secouée par *instants-déjà* et imminences d'épiphanies dérobées qui en accélèrent le rythme et en marquent les intensifications. En suivant le rythme d'une telle modulation temporelle, fondée sur une effective multiplicité dans l'unité, G. H. fait parfois retour aux épisodes de sa vie passée qui se mélangent au récit de la passion et s'orientent, à plusieurs reprises, vers un futur imaginé.

Cette « superposition des plans temporels est extrêmement appropriée au naturel atemporel du thème traité »[537], du moment que l'oscillation spatiale et temporelle, tenue pourtant sur une profonde unité, contribue à créer au niveau de l'écriture une allure de suspension qui fait fonction de support au développement de tous les éclats du langage passionnel de Lispector. La structure même du roman dégage cette ambivalence à travers sa prose à la fois fragmentaire et unitaire, modulée dans la forme circulaire de la reprise ponctuelle, au début de chaque paragraphe, de la dernière phrase du précédent, selon un mouvement qui se tient sur « une unité tissée de fragments »[538]. Le cercle est la structure même dont l'écriture de *La passion selon G. H.* se compose, structure qui répète en soi la même géométrie architecturale et perceptive décrite par la voix de G. H. lorsqu'elle se retrouve dans la salle qui devient théâtre de sa terrible descente jusqu'à l' « enfer de vie crue » (GH 85). Cet effet passionnel de « multiplicité dans l'unité » revient aussi lorsque G. H. affirme que le temps, dans la chambre, était devenu *palpable* : le corps est en jeu, avec tout son complexe potentiel perceptif. La chambre même dévient un espace/temps charnel qui s'offre à la perception : tout y est palpable, palpitant, vivant, visible. G. H. veut en sortir, mais elle est comme empêchée. Une sensation la force au-dedans de la chambre. Elle est à la merci de cette chambre, de son pouvoir obscur, de la *barata* qui l'habite *de l'intérieur* et qui émerge

---

[536] *Ibid.,* p. 19.

[537] *Ibid*., p. 26.

[538] Emília Amaral, *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector,* op. cit., p. 16. Ma traduction.

des abîmes révélés par les portes de l'armoire, de cet espace encore hanté par l'ombre de Janair, transfigurée dans le dessin sur la blancheur parfaite des murs tel un défi muet :

> Et déjà je savais, absurdement, que ma seule chance de sortir d'ici passait désormais par la reconnaissance lucide et absurde du fait que quelque chose était en train de devenir irrémédiable. (GH 73)

Qu'est-ce qui reste à G.H. donc, maintenant ? C'est quoi l'espace d'existence auquel elle est désormais « assignée » ?

Il ne lui reste qu'un coin entre le lit et la porte de l'armoire. Un pressentiment de ce qui est inéluctable : la « responsabilité délirante d'avoir à savoir » (GH 74). Il lui reste un espoir plein de résignation, une terreur joyeuse. Mais, au-delà de ces états d'âme intermittents, où les extrêmes se fondent en un seul enchevêtrement de passions (encore une fois la multitude se condense dans une condition émotive à la fois compacte et complexe), il y a encore quelque chose qu'elle découvre sous la surface de ses propres frémissements – quelque chose qu'elle *redécouvre* et qui orientera le parcours de sa passion : une trace de vie élémentaire. G. H. l'appelle « la vigilance » :

> Dans cet espoir vigilant je reconnaissais tous mes espoirs passés, je reconnaissais la vigilance dont j'avais toujours vécu, l'attention qui jamais me fait défaut et qui, en dernière analyse, est peut-être la chose la plus indissociable de ma propre vie. De même que pour le cafard : quel est l'unique sentiment d'un cafard ? La vigilance à vivre, inextricablement liée à son corps. Pour moi, ce que j'avais ajouté à l'inextricable de moi-même n'était probablement jamais arrivé à étouffer la vigilance qui, plus que vigilance à vivre, était le processus même de la vie en moi. (GH 74)

La vigilance est pour G. H. condition de vie crue, le processus nu de la vie, *la vie même* dans sa tangence avec le non-humain : corps et vie *non-séparés*. Le regard posé sur la *barata* révèle une première ressemblance entre femme et insecte : elles partagent exactement cette « vigilance à vivre », présence élémentaire de l'être au monde, nœud inextricable de corps et vie : « La vigilance à vivre du cafard, c'était de la vie en train de vivre, ma propre vie vigilante en train de se vivre » (GH 119). Voir la *barata* est pour la femme au début une expérience de mémoire, de retour à l'origine. Lispector est une écrivaine *archéologique*, qui creuse, découvre, déterre, recouvre : il y a en elle « un tropisme intérieur, une vocation pour

l'abîme, une atmosphère de Genèse, une saveur d'archéologie »[539]. Regarder la blatte signifie pour G. H. aussi revenir, remonter à reculons jusqu'à sa préhistoire à elle, à son historie d'enfance immémoriale :

> Le souvenir de la pauvreté de mon enfance, avec les punaises, les fissures où passait la pluie, les cafards et les souris, était comme une partie de mon passé préhistorique, j'avais déjà vécu avec les premiers animaux de la terre. (GH 71)

La présence intensifiée de cette palpitation originaire, le processus de la vie même qui, quoique toujours retenu ne l'a jamais abandonnée, lui permet de dépasser l'état initial de dégoût et d'horreur ressenti face à l'insecte. G. H. reconnait sa vigilance à vivre : une puissance qui la dépasse. Soudainement, c'est comme si la vigilance à vivre se condensait en un seul instant, en s'intensifiant à démesure et en battant en elle « comme une cloche muette » (GH 76). Le silence, encore. L'impossibilité, encore, *de dire.*

L'indignation pour la découverte de la *barata* se mêle maintenant en elle à un ensemble de sentiments contradictoires et exacerbés. G. H. est à la fois la proie d'un « instinct qui était mauvais, total et infiniment doux », d' une « jouissance extrême », « une grandeur plus grande que moi », « une haine limpide comme l'eau d'une source », « une rapacité contenue » (GH 76). On pourrait dire qu'à ce point-là du récit, simplement, G. H. est la proie « du désir, légitime ou non, de tuer » (GH 76). Et elle le fait. Elle lève sa main. D'un coup net elle ferme la porte de l'armoire sur la blatte. Elle tue : « J'avais tué ! [...] Depuis combien de temps, donc, étais-je prête à tuer ? » (GH 77). Elle est maintenant « folle de plaisir » (GH 77). Elle a creusé jusqu'à l'humidité palpitante cachée dans la chambre, enfoncée au fond de l'armoire. Elle est parvenue à « ce monde enfin humide » (GH 78). Pour G. H. l'humide est soulagement de la vie, c'est le primordial vivant. C'est une trace du *it*, comme l'est la sueur qui perle le corps de G. H. pendant son séjour dans la chambre. C'est « cette chaleur humide et stupéfaite qui se gonfle de néant » (GH 131).

---

[539] « L'œuvre de Clarice Lispector est animée par ce mouvement intérieur orienté au problème des origines – fleuve qui vit de sa course vers les sources –, qui veut être ce regard attentif qui, aux aubes du monde, découvre le commencement ». José Americo Motta Pessanha, « Clarice Lispector : o itinerário da paixão », pp. 313-327, dans : *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. 314. Le même essai fût publié en 1965 dans *Cadernos Brasileiros* et dans *Remate de Males*, n. 9, 1989. Voir aussi : « Dans *La passion selon G. H.* la conscience du langage en tant que symbolisation de ce qui ne peut pas être entièrement verbalisé, est incorporé à la fiction rigide par le mouvement de l'écriture, qui traine avec soi les vestiges du monde préverbal et les traces " archéologiques " de l'imaginaire d'où ça dérive. […] L'*archéologique* de la fiction alimente ce qu'il y a de sacré et eschatologique dans l'allégorie possible ». Benedito Nunes, « Introdução do coordenador », dans : *ibid.*, p. xxvii. Mes traductions.

Il y a, tout au cours du roman, un jeu d'intersection et d'opposition entre ces perceptions de l'humidité et de la sécheresse[540], de la lumière et de l'obscurité qui croisent les dimensions de l'humain et de l'inhumain, du dicible et de l'indicible, de la naissance et de la mort, de l'immanence et de la transcendance. G. H. affirme se trouver dans un *désert*, qui est dans ses mots un « désert vivant » (GH 135), « nu et ardent » (GH 137), lieu da sa propre « naissance au sein de la poussière » (GH 83). *La passion selon G. H.* est un livre du désert :

> Et dans cette grande dilatation de moi, j'étais dans le désert. Comment t'expliquer ? J'étais dans le désert comme je ne l'avais jamais été. C'était un désert qui m'appelait comme un cantique monotone, un appel lointain. (GH 84)

Dans cette sécheresse, il faudra découvrir une goutte d'eau, parce que « le désert possède une humidité qu'il faut retrouver » (GH 142) : il est intéressant de noter que dans les premières pages du roman, la protagoniste appelle son expérience de passion aussi « naufrage » (GH 28). Le désert offre à la protagoniste la goutte humide de matière, la blatte, insecte qui dans sa propre morphologie primordiale porte la trace de cette double nature : sèche et humide, aride et palpitante. L'extérieur de son corps, lucide, sombre et dur, facile à casser par le coup de la porte d'une armoire, cache au-dedans une substance candide, dense, sans défenses : un monde enfin humide, du sang opalescent qui coule. Le corps de la *barata* est facile à briser, mais sa vie immémoriale est par contre incroyablement résistante – aussi résistant que le noyau dur de la vigilance à vivre que G. H. découvre en soi dans l'espace/ temps suspendu de la chambre, là où elle cherche de « trouver le courage d'utiliser un cœur sans défenses » (GH 27).

La blatte, presque inaperçue, émerge doucement du noir. Encore. Non, elle n'est pas morte. Elle est encore en vie. Muette et immobile, vivante. G. H. s'apprête à donner un autre coup à la porte de l'armoire : le coup de grâce. Mais elle n'y arrive plus. Elle s'arrête. Elle ne peut pas. Soudainement, *il est déjà trop tard* parce que, comme elle l'affirme : « c'est alors que je vis le visage du cafard » (GH 79).

Tout recommence avec une femme seule, debout dans l'espace étroit qu'il y a entre le lit, la porte de la chambre, qui donne sur un couloir obscur – passage qui qui « au même temps sépare et unit »[541] et seule issue possible, quoique non accordée –, et la porte de

[540] Voir, à ce sujet, Olga de Sá, « Linguagem : entre o seco e o úmido », pp..129-159, dans : *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit.

[541] Affonso Romano de Sant'Anna, « O ritual epifanico do texto », op. cit., p. 247. Ma traduction.

l'armoire. Une armoire qui cache une goutte de vie dégoutante, une armoire qui est faite pour « garder dans le noir les déguisements », les insectes, les vêtements, les secrets. Sa nature est celle l'inviolabilité. Mais G. H. dévoile et viole. On recommence, à toujours, par une *barata*. L'armoire loge en soi, dans son ventre en bois, une blatte inoffensive mais écœurante, symbole de laideur, de dégradation, d'absence d'hygiène, de misère : un « animal de citerne tarie » (GH 83). Tout recommence avec une femme en train de tuer, une femme en proie à une ivresse, à une inquiétante allégresse de tueuse. Sous la poussée d'une férocité inattendue, elle avance sa main contre la porte de l'armoire qui, en cognant, frappe le corps de l'insecte sans pourtant le tuer. On recommence dans l'agonie de l'insecte mourant ; dans l'agonie de l'insecte encore vivant. Dans l'impossibilité presque inexplicable, pour G. H., de lever encore sa main dans un dernier coup de grâce qui puisse le tuer définitivement. La blatte est soudainement devenue inviolable. Le volume enveloppant de l'armoire la protège. Sa morphologie protège son intérieur. Mais son inviolabilité consiste dans le fait que G. H. découvre soudain *un visage* :

> Il était de face, à la hauteur de mon visage et de mes yeux. Je restai un instant le bras en l'air. Puis progressivement je le baissai. Un instant avant, peut-être, j'aurai pu ne pas voir dans les traits du cafard, un visage. (GH 79)

Face à face, G. H. voit dans les traits de la blatte *un visage* : elle lui confère ainsi une dignité d'existence. À partir de cet instant imprévu, une relation entre elles devient possible : G. H. s'aperçoit ne jamais avoir regardé une *barata*.

> Et à vrai dire je n'avais même jamais vu du cafard. Je n'avais fait qu'avoir de la répugnance pour leur existence antique et toujours actuelle – mais je ne l'avais jamais affronté, même en pensée » (GH 79), « Mais maintenant " refus des cafards " n'était que des mots, et je savais aussi qu'à l'heure de ma mort, moi non plus je ne pourrais être traduite en mots. (GH 106)

Elle ne que connaissait que le dégoût, le refus de la blatte. C'est la puissance du regard qui dévoile la possibilité inouïe de *voir une blatte*, condensée dans l'affirmation stupéfaite de G. H. qui s'exclame, simplement : « je voyais » (GH 79). Et c'est seulement après *avoir vu* que Lispector nous entraîne dans ce qu'Hélène Cixous appelle « la plus belle des leçons : la leçon de laideur »[542]. La leçon de laideur est un partage, un enseignement de l'infime, *du plus bas*. C'est une leçon marquée par un temps d'écriture lent, soigné, précis, qui n'oublie rien, qui découvre tout. Il vaut la peine de se mettre attentivement à l'écoute de ce

[542] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 135.

passage, en prenant une leçon d'anatomie, une observation minutieuse de cet être, de cette blatte, qui révèle soudainement sa morphologie :

> C'était un visage sans épaisseur. Les antennes sortaient comme des moustaches de chaque côté de la bouche. La bouche marron était bien dessinée. Les longues et fines moustaches, lentes et raides, remuaient. Ses yeux noirs à facettes regardaient. [...] Je regardai sa bouche, c'était une bouche réelle. [...] Et voici que je découvrais qu'un cafard, aussi compact qu'il apparaisse est formé d'écailles et d'écailles superposées, fines comme les peaux d'un oignon. Et comme si chacune pouvait être soulevée avec l'ongle sans qu'il cesse pour autant d'en apparaître une autre, et encore une autre. Peut-être ces écailles étaient-elles des ailes, mais alors il devait être fait de minces et de minces couches d'ailes, compressées jusqu'à former ce corps compact. Il était rougeâtre. Et tout couvert de cils. Les cils seraient peut-être autant de jambes. Les antennes maintenant ne bougeaient plus, filaments secs et poussiéreux. Le cafard n'a pas de nez. Je le regardai, avec sa bouche et ses yeux : on aurait cru une mulâtresse à l'agonie. Mais les yeux étaient noirs et radieux. Des yeux d'amoureuse. Chaque œil en lui-même semblait être un cafard. Un œil, frangé, sombre, vif, épousseté. Et l'autre œil identique. Deux cafards incrustés dans le cafard et chaque œil reproduisait le cafard tout entier. (GH 79-80)

La description scrupuleuse, la leçon de laideur, garde en soi encore trace de l'affolement que le vision de la *barata* porte avec soi, mais elle semble à ce moment du récit se concentrer surtout sur les traits anthropomorphiques qui caractérisent l'aspect de l'insecte observé : on parle en effet d'antennes qui seraient « comme des moustaches », de cils qui deviennent « jambes », des yeux qui sont « noirs et radieux », de sa bouche qui est « une bouche réelle », de son regard qui est comparable à celui d'une « mulâtresse à l'agonie ». Cette minutieuse description ouvre la structure en vortex de *La passion* à un point de passion inévitable, marqué par le signe ambivalent d'une différence dans l'intimité.

Bien de rapports troublants et complexes de sa morphologie humaine et animale peuvent ici rappeler le très célèbre récit kafkien de 1915 : *Die Verwandlung*[543]. De façon analogue, Gregor Samsa, vit un affreux cauchemar éveillé : ni pour lui ni pour la protagoniste du roman lispectorien il y aura un réveil à même de racheter le *(des)encontro* entre être humain et être inhumain, rien qui puisse dissiper cette angoisse profonde. Pour les deux, le *(des)encontro* est brutalement, irréversiblement réel : *es war kein Traum.* Le corps de Gregor est toutefois radicalement transformé, métamorphosé en corps de cafard. Il dévient, physiquement, anatomiquement, *insecte* :

> Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il vit son ventre brun, voûté, divisé par des renforts arqués ; au sommet de ce ventre, la couverture, à peine retenue, était près de glisser complètement. Ses nombreuses pattes,

[543] Franz Kafka, *Die Verwandlung – La métamorphose* (1915), Editions du Franc Dire, Saint-Lambert-des-Bois, 1988.

> pitoyablement minces par rapport au reste de son corps, papillotaient maladroitement devant ses yeux.[544]

La *barata* lispectorienne pourrait être tout à fait semblable de l'*Ungeziefer* de Franz Kafka, il pourrait s'agir du même insecte. Mais G. H. n'est pas Gregor Samsa, leur expérience diffère d'une façon cruciale. G. H. ne se transforme pas. Son corps est le noyau qui résiste à la violence de la passion :

> Si la métamorphose de ces êtres est incomplète et inachevée, comme arrêtée en chemin, c'est parce que la matérialité du corps refuse de se fondre dans le monde symbolique de la signification et du sens : le corps se révèle être une aporie et un piège, pour qui cherche à y découvrir un sens.[545]

Dans le cas de G. H., toutefois, le corps accepte de se fondre avec la matière de la blatte, dans une dynamique d'initiation qui incorpore l'essence la plus vivante de l'autre. Une limite demeure pourtant toujours pas franchie : la morphologie du corps de la femme ne change pas. Elle s'identifie avec la blatte, elle l'imite aussi, mais dans la plus radicale différence : si proches l'une de l'autre dans l'espace de la chambre, et pourtant si incommensurablement lointaines. Par l'écriture de Clarice Lispector on est initiés à l'ordre de la mimesis, et non pas vraiment à celui de la métamorphose. L'écrivaine au début du roman utilise ce terme, indiquant par le mot métamorphose un processus qui puisse aboutir à un moment où « l'horreur devienne lumière » (GH 27) ; dans *Água viva* ce même processus, étroitement lié à l'expérience du ravissement, devient une façon extatique de « passer de l'autre côté de la vie » (AV 39).

Quoique ce soit en effet possible de retrouver dans la prose de l'écrivaine brésilienne un vibrant désir transformateur, cela n'arrive jamais à une effective métamorphose corporelle. Lispector, dans les pages de *Água viva*, parle à ce sujet plutôt de transmutation comme d'une forme d'empathie qui n'implique pas de changement corporel effectif mais qui, par le seul moyen de la puissance du regard, parvient à une véritable transmission « d'ondes d'énergie » qui peuvent connecter l'un à l'autre deux êtres vivants – de même qu'une femme et une armoire, une fleur, une blatte. Dans *Água viva,* à propos d'un de ces instants de contact profond, la voix narrante affirme en se référant au *it* : « J'appelle ceci un état aigu de félicité » (AV 139).

---

[544] *Ibid.*, p. 17.

[545] Jean-Claude Poizat, *La métamorphose de Kafka – Leçon littéraire*, Presses universitaires de France, Paris, 2004, p. 13.

Un bouleversement profond aura pourtant lieu au sein de ce processus : le *(des)encontro* qui fera perdre à G. H. « pendant des heures et des heures » son « mécanisme humain » (GH 23). G. H. va vers l'inarticulé – en étant véritablement en train de *perdre toute forme*, d'expérimenter « l'immense courage de résister à la tentation d'inventer une forme » (GH 26) :

> C'est que pour le moment cette métamorphose de moi en moi-même n'a encore aucun sens. Dans cette métamorphose je perds tout ce que j'avais, et ce que j'avais c'était moi, – je n'ai que ce que je suis. Et maintenant, que suis-je ? Je suis : se tenir debout face à l'épouvante (GH 93).

G. H. parle du fait d'être en train de « perdre tout ce qu'elle avait », de ce « sacrifice de son identité personnelle » qui consiste à une « douloureuse connaissance du renoncement, traduite en une attitude négative de dépersonnalisation »[546]. Et, de façon paradoxale, la rupture de son mécanisme humain aboutira à son entrée dans le domaine du neutre, dans l'humide-vivant, conçu comme texture élémentaire dont la vérité de l'existence pré-humaine est modelée : c'est en cela que le processus de *déshéroïsation*[547] de soi-même consiste – « et dans l'acte infime, je m'étais déhéroïsée » (GH 228), affirme G. H. à la fin de son parcours. Elle creusera jusqu'au bout de la désorganisation de sa propre structure identitaire ; elle parviendra ainsi à « une vérité infamante qui me ferait ramper et être au niveau du cafard » (GH 85). La blatte, son corps d'insecte, est la seule vie d'accès à la passion, à ce chemin périlleux et impérieux. La chambre, dans sa forme qui engloutit, semble se moduler sur les effondrements de G. H., exposée comme elle est à des frémissements qui scandent le rythme même de la narration :

> Alors d'un seul coup j'ouvris les yeux et je reçus dans un choc l'immensité sans limites de la chambre qui vibrait en silence, laboratoire d'enfer. La chambre, la chambre inconnue. Maintenant enfin j'y étais entrée. L'accès à cette chambre ne pouvait se faire que par un seul passage, étroit : le cafard. (GH 84)

La *barata* est pour G. H. « le lieu du passage même vers une sorte de *no man's land* : le vivant inorganisé »[548] ; une sorte de *no (wo)man's land* qui l'attire en provoquant son

---

[546] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 47. Ma traduction.

[547] « La déshéroïsation graduelle de soi-même est le véritable travail qui se fait sous le travail apparent, la vie est une mission secrète » (GH 223).

[548] Michel Peterson, « Les cafards de Clarice Lispector », dans : *Etudes françaises*, vol. 25, n°1, pp. 39-50, 1989, p. 40, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://it.erudit.org/iderudit/035771ar

profond égarement identitaire. La *barata* est le passage étroit qui, seul, peut conduire G. H. vers l'intérieur de cette pièce tant mystérieuse : il faut passer à travers la blatte, la dépasser en la traversant, pour avancer dans l'introspection vertigineuse avec laquelle la protagoniste est aux prises. La *barata* est, au cours du texte, revêtue d'une multiplicité de projections, définitions, images : elle est une figure polysémique, contradictoire, un lieu d'oxymores audacieux, une occasion d'exploration des potentialités du langage, métaphore inépuisable dont il est intéressant d'essayer à ébaucher un portrait multiforme.

L'ouverture claricienne sur ce qu'on a appelé « un domaine inférieur » impose aussi une réflexion sur la catégorie de l'*immonde*, conçu comme dimension à interroger :

> *GH* and *CL* know explicitly: that animals are *imund*. [...] Animals are (at) the root, in and from the root. In death and dreams. With pain and cruelty. The roots are unthinkable, inexperienceable, without other living things.[549]

Ce qui se passerait si son monde n'était pas humain a à faire avec la dimension, cruciale pour Lispector, de l'*immonde* conçu comme ce qui à la fois *fait et ne fait pas partie* de son propre monde humain. Hélène Cixous rappelle que « *immonde*, that is, out of the *mundus* (the *world*). The monde, the world, that is so-called clean »[550]. Et encore :

> Mais on n'a encore jamais réussi à « aligner » l'eau, le rêve, l'art, ni à domestiquer tout ce que Clarice Lispector appelle « l'immonde ». *L'immonde,* c'est-à-dire ce qui n'est pas *mundus* pas « propre », du moins selon le jugement commun, ce qui n'est pas dompté, rangé, captif, châtré, pas appropriable, pas utile, pas utilisable. Qui prend du tempo et de la place « pour rien ». Sans rendement.[551]

En ce sens il est possible d'affirmer que :

> To write of women and animals together, to gather them in one place, it is to put them back in one place, is to put them back in a cage, together, kitchen or cage, where they have been unclean, impure, un-worldly. They have been kept out of the world in the name of their unworldliness, women, bird, and writing. *HC* (Hélène Cixous) imagines that a certain kind of writing, from unworldliness, might redeem the unworldliness of women and of animals: abominable, unclean, impure, polluted, contaminated: *immonde,* improper. *GH* imagines that eating from its unworldliness might save her from her purity, might be *imund.* [...] And as for *imund*, *GH* adds, it is the root. The not-earth, un-law – birds, women, and writing outside, beyond the law – is the root.[552]

---

[549] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », op. cit., p.185.

[550] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing,* op. cit., p. 117.

[551] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 51.

[552] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », op. cit., p. 176.

Dans le recueil *La découverte du monde* un fragment surprenant, qui date de 19 septembre 1970, explore la dimension de l'immonde dans l'esthétique lispectorienne et se pose dans une dynamique d'entrelacs avec la présence de la blatte textuelle au sein du corpus lispectorien. À la vue d'un rat mort, Lispector est intimement habitée par le regard qui fût de G. H. Tout comme la protagoniste de *La passion* :

> *GH* loves what she does not know because it does not exclude her. So perhaps what we may seek in love and joy, in impurity and abomination, is not to exclude, especially not to exclude ourselves, not any part of ourselves. [...] Perhaps she is writing of death, of a death that does not exclude. Perhaps of a cruelty not to be excluded.[553]

Le texte, au titre « Pardonner à Dieu », se place exactement près de l'espace d'écriture du domaine inférieur. Une femme, qui raconte à la première personne, marche au long de l'avenue de Copacabana : elle est proie du ravissement. Elle fait l'expérience d'une explosion intérieure d'émotions intenses, de perceptions particulièrement aiguës unies à un profond sens de liberté : « c'est peu à peu que je me suis rendue compte que je percevais les choses. [...] rien de tout cela était à moi, et je ne le voulais pas non plus » (DM 385). Dans une sensation qui rappelle une des réflexions kantiennes au sujet de la beauté, la femme parvient à ressentir un sentiment de plénitude de marque mystique :

> Alors j'ai éprouvé un sentiment dont je n'ai jamais entendu parler. Par pure affection, je me suis senti la mère de Dieu, qui était la Terre, le monde. Par pure tendresse, pour de de bon, sans la moindre présomption ou gloriole, sans le moindre sentiment de supériorité ou d'égalité, j'étais par tendresse la mère de ce qui existe. (DM 385)

Enivrée par la liberté de sa propre tendresse, ravie dans la perception pure de sa présence au monde, de son propre talent de maternage cosmique, elle qui se fait charge non pas juste du monde, mais même du Dieu, la même femme est tout à coup brutalement face à l'immonde :

> C'est alors que j'ai failli marcher sur un énorme rat mort. En moins d'une seconde j'étais hérissée par la terreur de vivre, en moins d'une seconde je me déchiquetais toute en panique et je contrôlais comme je pouvais mon cri plus profond. Courant presque, en proie à la peur, aveugle parmi les gens, j'ai fini par m'arrêter à un autre pâté de maisons, appuyée contre un pylône, fermant violemment les yeux qui ne voulaient plus voir. Mais l'image restait collée à mes paupières : un grand rat roux, à la queue énorme, les pattes écrasées, et mort, tranquille, roux. Ma peur démesurée des rats. (DM 386)

[553] *Ibid.,* p. 181-182.

La vue du rat mort, qui fait immédiatement suite à un moment de ravissement intense, fait percevoir à la femme son cri intérieur le plus profond, « l'expérience du rat brise, fragmente, désorganise, trouble et produit le chaos dans l'ordre qui dominait l'espace précédent »[554]. En faisant appel à toutes ses forces, en tremblant, elle affirme juste : « J'ai réussi à continuer de vivre » (DM 386). Le choc est profond, la violence contenue dans la vue d'un rat mort au coin de la rue est indicible, et perturbe profondément car « le rat est la première grande rupture du texte, qui ne fragmente pas seulement le personnage, mais le texte aussi »[555]. Ce qui trouble radicalement la femme est la contiguïté temporelle entre les deux moments, son euphorie coupée par la vue du rat mort : « les deux faits avaient illogiquement une relation. J'étais stupéfaite qu'un rat ait été mon contrepoint » (DM 386).

La vue du rat n'arrive pas au hasard. La femme remarque le rat dans la rue comme si, de façon obscure, inconsciente, elle le cherchait, comme si elle en avait besoin : l'événement est comme *pressenti* dans le corps : « Les signaux du pré-événement viennent de l'extérieur. Le corps, avec les terminaisons nerveuses reliant les centres d'énergie, est le grand récepteur. Le système sensoriel donne les références nécessaires qui indiquent le processus »[556]. Pourquoi elle ? Elle qui n'est pas une personne « à qui il faut rappeler qu'à l'intérieur de tout il y a le sang » (DM 386) ? « Non seulement je n'oublie pas le sang interne, mais je l'admets et je le veux, je suis trop le sang pour oublier le sang » (DM 386).

La femme ne comprend pas, elle se plaint, elle proteste – attitude qui n'appartenait pas à G. H., pour laquelle le face-à-face avec la *barata* a le caractère absolu d'une rencontre inexorable et nécessaire :

> Il n'était pas nécessaire de jeter à mon visage tout nu un rat. Pas à ce moment-là. On aurait pu prendre en considération la terreur qui depuis l'enfance m'hallucine et me poursuit, les rats se sont déjà moqués de moi, dans le passé du monde les rats m'ont déjà dévorée, pressés et rageurs. Alors c'était ainsi, moi qui marchais dans le monde sans rien demander, sans avoir besoin de rien, aimant d'un pur amour innocent, et voilà que Dieu me montre son rat ! La grossièreté de Dieu me blessait et m'insultait. Dieu était brutal. (DM 386-387)

Si G. H. bougeait déjà vaguement troublée à l'intérieur de son appartement, la femme de ce petit récit se sent au contraire pleine de grâce, libre : la blatte dévient donc

---

[554] Celia Regina de Barros Mattos, « Sombra/Luz, o Contraponto da Revelação », pp. 75-83, dans : *Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice*, op. cit., p.78. Ma traduction.

[555] *Ibid.,* p. 79.

[556] *Ibid.,* p. 76.

occasion d'un parcours qui s'oriente vers une joie difficile, alors que la vue du rat mort n'a d'autre sens qu'un abus perpétré de la part Dieu. Dans une lecture en forme de chiasme, on voit aussi comme alors que G. H. dévorera la matière corporelle de la blatte, la femme du rat affirme au contraire *avoir été dévorée par les rats,* comme si le noyau de ces confrontations avec des êtres immondes morts ou agonisants trouvait sa clef de voute dans l'acte actif ou passif d'incorporer/d'être incorporée.

La demande qui résonne pourtant dans la femme est encore centrée sur le *pourquoi* : pourquoi à elle ? Pourquoi un rat ? Pourquoi un rat après s'être sentie si proche de Dieu ?

> ... Mais qui sait, c'est arrivé parce que le monde est aussi un rat, et j'avais cru que j'étais prête également pour le rat. Parce que je m'imaginais plus forte. [...] C'est parce que je suis très possessive, et donc on m'a demandé avec une certaine ironie si je voulais aussi m'approprier le rat. C'est parce que je ne pourrait être mère des choses que lorsque je pourrai prendre un rat dans mes mains. (DM 387-388)

G. H. est prête pour la *barata*. C'est un (*des)encontro* qui se produit par *kairos.* Non seulement G. H. prend la blatte dans ses mains : elle la porte aussi à sa bouche. La voix féminine du texte « Pardonner à Dieu » avance pourtant très au fond dans trouble qu'elle ressent :

> Peut-être dois-je accepter avant toute chose cette nature qui est la mienne et qui veut la mort d'un rat. Peut-être que je me trouve trop délicate simplement parce que je n'ai pas encore commis mes crimes. De seul fait que j'ai réprimé mes crimes, je m'accorde un amour innocent, peut-être que je ne pourrai pas regarder le rat tant que je ne regarderai pas sans blême mon âme qui est tout au plus réprimée. Peut-être que je dois appeler « monde » cette façon à moi d'être un peu de tout. (DM 388-389)

Le rat, elle le porte en soi. Dans une parfaite manifestation du *Unheimlich* freudien, la présence du rat, perçue comme radicalement étrangère, se renverse et se dévoile comme vérité profonde, noyau refoulé, nature intime, obscure, perturbante. Le regret, l'horreur dérivent d'un malentendu, d'une faiblesse :

> Je voulais que le monde ne me scandalise pas. Parce que, moi qui n'ai obtenu de moi que la soumission à moi-même, car je suis tellement plus inexorable que moi, je voulais me compenser moi-même par une terre moins violente que moi. (DM 389)

Devant le rat mort, devant l'insecte textuel qui rampe tout autour de l'œuvre de l'écrivaine, la voix de G. H. émerge, contrechant éternel aux voix féminines lispectoriennes. La parole de G. H. émerge et elle donne forme à ce qui ailleurs dans le corpus claricien reste

souvent dans la désarticulation, ce qui reste implicite, inter-dit, non-dit. Elle émerge pour suggérer des résonances de l'immonde – immonde qui est un monde plus submergé, plus oublié, plus refoulé. Immonde comme monde des bas-fond de l'âme, texture visqueuse du réel : les crimes que nous n'avons pas encore commis, les crimes qui nous sont nécessaires. La voix de G. H., qui se fait entendre, qui désarçonne et sans cesse désoriente, relance la chance de prendre l'immonde dans les mains, de le laisser vibrer dans l'écriture. Dans la « chambre ardente » (GH 72) où elle rencontre la blatte « All is other. All is joy »[557].

> Now Clarice says explicitly that what is imund is joy. They are synonymous. Joy is imund, it is not *unclean*: if you use the English expression *unclean* you loose the necessary meaning "out of the world". Joy is out-of-the-world – this is what Clarice wants us to understand.[558]

Et dans les vertiges de sa propre passion G. H. parvient à la sombre liberté d'affirmer : « Que craignais-je ? Être immonde de quoi ? Être immonde de joie » (GH 100).

[557] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », op. cit., p. 179.

[558] Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, op. cit., p. 117.

3.3.2 *Portraits de* baratas

L'étrange séduction que la blatte exerce sur Clarice Lispector est profonde. On retrouve ses points de contact avec l'immonde, notamment avec les blattes, dans un des contes qui composent le recueil *Corps séparés*, qui sort au Brésil (sous le titre de *A Legião Estrangeira)* en 1964, même année de la publication au Brésil de *La passion selon G. H.* Le récit, au titre « La cinquième histoire » pourrait même s'appeler, comme l'écrivaine le souligne au début du conte, par exemple « Comment tuer des cancrelats » (CS 113) – titre qui évoque de façon directe la vicissitude passionnelle vécue par G. H.

Encore des blattes dans l'imaginaire de Lispector. *Baratas* dont la mort, l'assassinat soigneusement accompli par la main d'une femme, représente le noyau narratif de ce récit en cinq parties différentes (*Comment tuer des cancrelats, L'assassinat, Les statues, Leibniz et la transcendance de l'amour en Polynésie, La cinquième histoire*) qui composent une structure croissante où se déploient au fur et à mesure les résonances intérieures que l'assassinat des blattes provoquent sur la femme qui les tue.

La structure narrative adoptée par l'écrivaine dans « La cinquième histoire » est fondée sur un modèle concentrique, qui avance en dessinant des spirales d'écriture d'intensité toujours plus aiguë, comme dans un jeu de miroirs qui répètent la projection de certaines « obsessions thématiques de même que structurales »[559]. Dans « La cinquième histoire » il s'agit encore une fois d'une femme mise face à face avec la présence inquiétante de blattes dans les bas-fonds de l'immeuble où elle habite, immeuble – comme celui de G. H. – insoupçonnable, au point que « personne ne pouvait croire au mal secret qui rongeait une maison si tranquille » (CS 114). La narratrice des cinq histoires, qui ne sont finalement que le cinq versions d'une même histoire, décide de tuer les insectes en leur administrant un remède fatal. Là aussi, le *(des)encontro* et le meurtre des insectes assument une valence profondément ritualisée : la préparation de la scène du crime, la composition du poison fatal qui sera administré aux blattes, la récognition des états d'âme qui accompagnent un tel processus sont tracées avec une précision qui se combine avec l'étrange plaisir suspendu qui pétrit la narration à chaque pas. Il y a dans le récit un calcul méticuleux qui :

[559] Affonso Romano de Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », op. cit., p. 239. Ma traduction. L'auteur, dans l'essai cité, développe une analyse de ces deux textes lispectoriens en reproduisant mimetiquement leur rythme en forme de spirale.

> cohabite, ici, avec l'ardeur érotique et sadique, en construisant un narrateur pervers dans sa relation avec les " blattes-qui-ne-savent-qu'elles-vont-mourir " et aussi avec le lecteur [...]. Le plan de la mort prend une forme chaque fois plus éclatante et enthousiaste. À la fin, la lecture dévient elle aussi, un doux poison… [560]

Détail crucial : dans « La cinquième histoire » les blattes sont plusieurs, elles se montrent en groupe, alors que G. H. ne fait face qu'à une seule, unique *barata – une certaine blatte*, tout comme pour la protagoniste de *Água viva* il y avait eu, à un moment donné, *une certaine rose*. Pour G. H. il ne s'agit que *d'une certaine barata* donc :

> Mais justement, qu'est-ce que ça veut dire l'animal comme bande ou meute ? Est-ce qu'une bande n'implique pas une filiation qui nous ramènerait à a reproduction de certains caractères ? Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ? Une multiplicité sans unité d'ancêtre ? C'est très simple et tout le monde le sait, bien qu'on n'en parle qu'en secret. [...] Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes.[561]

La protagoniste de « La cinquième histoire » est envahie par un sentiment de bouleversement excité face à l'imminence de son assassinat, sensation qui parvient aux sommets d'une sorte de délire de toute-puissance, là où la femme est prise par le désir de toute-puissance de tuer *tous les cafards du monde* :

> Une vague rancœur m'avait envahie, un sentiment d'être outragée. [...] Méticuleuse, ardente, je dosais l'élixir de la mort lente. Guidée par une peur excitée et mon propre mal secret. Désormais je ne voulais qu'une seule chose : tuer tous les cancrelats qui existaient. (CS 114)

Le sentiment que la femme ressent face aux cafards tués est exploré dans l'histoire qui porte le titre de « *Statues* ». Dans cette partie du récit en fait, la femme se trouve face au résultat de son assassinat : elle regarde les corps morts des insectes, comme pétrifiés par l'effet du poison qui leur a été administré. Les blattes sans vie restent à terre immobiles comme « des ombres et des blancheurs : des dizaines de statues disséminées, roidies » (CS 115). Leur corps meurt *du dedans* : la matière blanche humide, coulante, pétrifie peu à peu, en parvenant à l'état de sécheresse qui se structure en tant qu'élément opposé par rapport à la texture vivante du sang candide qui caractérisait la blatte de *La passion selon G. H.* :

---

[560] Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 136. Ma traduction.

[561] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 295.

> Les cancrelats qui se sont pétrifiés du dedans au dehors. Quelques-uns le ventre en l'air. D'autres au milieu d'un geste qui ne se parachèvera jamais. Dans la bouche de certains un peu de nourriture blanche. Je suis le premier témoin de l'aube à Pompéi. Je sais comment s'est passée cette dernière nuit, je sais cette orgie dans le noir. Il y a ceux chez qui le plâtre aura durci très lentement, comme dans un processus vital, et qui avec des mouvements de plus en plus pénibles, auront frénétiquement exacerbé les joies de la nuit, pour tenter de s'échapper de leur dedans. (CS 115)

Le regard, dimension puissante, potentialité à même de donner lieu au *(des)encontro* entre la femme et l'insecte, est ici exacerbé dans sa jouissance macabre : à travers ce regard la femme pénètre dans « le spectacle artistique promu par le rituel sadique, esthétise la scène morbide des restes orgiastiques de la nuit »[562]. Il est intéressant de souligner la profonde ambivalence des sentiments ressentis par la protagoniste lorsqu'elle est exposée aux blattes/ statues immobilisées et désormais mortes : elle imagine le tourment de l'agonie vécue par les blattes mourantes, elle s'identifie avec leur souffrance, elle essaye de revivre en pensée leurs dernières minutes, dans un élan vertigineux d'empathie vers l'immonde. En ravissement mimétique, elle pense la mort des blattes, « jusqu'à s'échanger en pierre, dans l'effarement d'une innocence, et avec un tel, tel regard de reproche meurtri » (CS 115).

Comme pour à G. H., la protagoniste ici perçoit sur soi le regard des blattes et, immobilisée, elle les regarde à son tour comme paralysée, bien que prise par un « méchant plaisir » (CS 116) qui lui dérive de l'impression d'être en train de contempler ainsi « l'écoulement d'un monde » (CS 116). Et c'est avec un subtil et méchant plaisir aussi que la protagoniste de « La cinquième histoire », nouvelle Schéhérazade, nouvelle G. H., raconte une histoire multipliée en cinq directions possibles, histoire qui pourrait idéalement ne jamais s'arrêter : « Une unique histoire et pourtant elles seraient mille et une, si mille et une nuits m'étaient données » (CS 113). Il est toutefois important de souligner comme « La cinquième histoire » ne soit pas un simple redoublement de *La passion selon G. H.*, ni le contraire, car on pourrait affirmer que :

> Le récit court est le mode narratif de la révélation atemporelle en tant qu'il suppose réalisée la fulgurante conjonction entre un objet et un sujet, alors que le récit long se donne comme une initiation mystagogique et temporelle à cette conjonction. Le récit court est la révélation voilant le négatif et le récit long, une passion.[563]

« La cinquième histoire » offre une écriture rituelle et ritualisée qui s'exprime dans la méticulosité réitérée avec laquelle la femme prépare le poison qui doit tuer les cafards, et dans

---

[562] Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 139. Ma traduction.

[563] Michel Peterson, « Les cafards de Clarice Lispector », op. cit., p. 42.

la répétition circulaire de certaines phrases qui relancent. Chaque histoire commence en effet par la phrase : « Je me suis plainte des cancrelats » (CS 113) en profonde analogie avec la structure narrative de *La passion selon G. H.* où chaque paragraphe commence par la dernière phrase de celui qui précède. Dans les deux cas, toutefois, la narration suspendue, est recommencée, processus qui rappelle encore une fois la stratégie de la narratrice Schéhérazade, capable de relancer et remettre ponctuellement en jeu le sens ultime de sa parole, toujours différée et tendue vers un futur possible : « Clarice se transfigure en cette Schéhérazade des “ murmures ”, des “ intervalles ” entre les faits »[564]. La suspension se fait rituel, la répétition enchante et conduit de plus en plus vers le ravissement, dans un rythme narratif hypnotique.

Dans « La cinquième histoire » on repère d'une façon plus nette et condensée le même mouvement d'approche, mis en acte par spirales, répétitions et illuminations qui nous est présenté dans le roman de 1964 : « le récit court pourrait ainsi être compris comme la révélation subite de la révélation et le récit long comme la révélation de la lente initiation à la révélation »[565]. Une initiation à la révélation, une initiation à l'intimité inouïe, déchirante qui aura lieu entre une femme et une blatte, une initiation aussi à une écriture labyrinthique de vagues qui vont toujours plus en profondeur. Tout cela semble recréer la morphologie même de la *barata*, dont le corps se compose de stratifications apparemment inépuisables, et dont chaque couche isolée représente en soi *un tout* : « Chaque œil en lui-même semblait être un cafard. Un œil, frangé, sombre, vif, épousseté. Et l'autre œil identique. Deux cafards incrustés dans le cafard et chaque œil reproduisait le cafard tout entier » (GH 80).

« Chaque œil reproduisait le cafard tout entier », de même que dans le texte chaque paragraphe (ou, dans le cas du récit, chacune des cinq histoires) reproduit le roman tout entier, en laissant résonner tout son poids de pensée, de bouleversement et de parole. L'analogie entre l'anatomie de la blatte et la structure vitale du texte est très étroite : le lecteur s'approche du texte comme G. H. s'approche de la blatte, et l'insecte est là, comme le centre non figé du parcours passionnel, il est là comme *signe*, trace, écriture d'un temps oublié gardé exactement « dans l'hiéroglyphe du cafard lent » (GH 85). Le texte est là et bouge à peine, émerge du noir et offre au regard son corps/*corpus* à la fois déroutant et séduisant, affreux et sinueux qui, telle la blatte de G. H., hypnotise, trouble, inspire et dégoute. La *barata* en tant qu'hiéroglyphe, écriture immémoriale à déchiffrer, se présente dans la prose lispectorienne

[564] Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 342. Ma traduction.

[565] Michel Peterson, « Les cafards de Clarice Lispector », op. cit., p. 42.

sous forme d'un être à l'ambivalente oscillation entre l'appartenance primordiale au féminin et l'essence même du neutre, qui d'après Lispector représente la pulsion la plus élémentaire du vivant inarticulé.

La *barata*, « fiancée parée de noirs bijoux » (GH 126), est étroitement liée à ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant l'œuvre célèbre de Luisa Muraro, l'ordre symbolique de la femme. L'identification problématique entre la femme et la blatte se joue sur le plan même de la féminité[566] : comme on l'a vu, G. H. pense à la *barata* en tant que créature de genre féminin. L'histoire de G. H. est un parcours au féminin[567]. Femme, femelle, fiancée : la blatte paraît être nettement marquée par la différence sexuelle. Toutefois, l'oxymoron gardé dans ses yeux, qui sont exactement « deux ovaires neutres et fertiles » dans lesquelles G. H. reconnaît ses propres « ovaires anonymes et neutres » (GH 120), ouvrent au statut problématique du rapport entretenu entre la blatte et le neutre.

> Ses yeux continuaient à me regarder avec monotonie, comme deux ovaires neutres et fertiles. En eux je reconnaissais mes propres ovaires anonymes et neutres. Et je ne voulais pas, ô combien je ne voulais pas ! […] Et je reconnaissais dans le cafard l'insipidité du moment où j'avais été enceinte. (GH 120)

Quant à l'identification/projection de G. H. par rapport à l'insecte, on peut affirmer que ce que les deux protagonistes de *La passion selon G. H.* (ou bien, G. H. et la blatte – qui est tout à fait *protagoniste*) partagent est une intime et obscure appartenance à une féminité liée à l' « horreur joyeuse de la vie neutre qui vit et bouge » (GH 121). Au cours du texte en effet la *barata* représente aussi la soustraction radicale de toute appartenance de genre, de toute distinction, en étant essentiellement une anatomie du pré-humain, trace d'une indistinction sans résidus, qui ouvre à l'abîme primordial où G. H. même est en train de s'enfoncer : « Pour en arriver là, j'abandonnais mon organisation humaine – pour entrer dans cette chose monstrueuse qu'est ma neutralité vivante » (GH 129).

La féminité de la blatte est donc ambivalente, paradoxalement neutre. C'est à partir de cette suggestion qu'en regardant la blatte la protagoniste G. H. revient sur son expérience de début de grossesse, puis d'avortement. Le corps blessé par le souvenir d'une grossesse

---

[566] « Pourtant, le voilà, le cafard neutre, sans nom de douleur ou d'amour. Sa seule différenciation de vie est qu'il doit être mâle ou femelle. Je l'avais toujours considéré comme femelle, car ce qui est serré à la taille est femelle » (GH 122).

[567] La lecture citée, proposée par Luisa Muraro, se concentre sur le caractère éminemment féminin du parcours de G. H. Luisa Muraro, *Le amiche di Dio*, op. cit., pp. 22-24. Ma traduction.

volontairement interrompue remonte donc à la surface de la mémoire de G. H. (à l'aide aussi du recours direct au vocatif adressé au médecin qui lui pratiqua l'avortement), dans un des rares instants où les événements liés à la biographie de la protagoniste font irruption au sein de son discours :

> Et je reconnaissais dans le cafard l'insipidité du moment où j'avais été enceinte. Je me suis souvenue de moi-même marchant dans les rues lorsque je me ferais avorter, docteur, moi qui ne connaissais ni ne connaîtrais jamais de l'enfant que le fait que j'allais avorter. Mais au moins j'étais en train de connaître l'état de grossesse. [...] Pendant les heures interminables où je marchais dans les rues, réfléchissant à l'avortement qui était cependant déjà décidé avec vous, docteur, pendant ces heures-là mes yeux aussi devaient être sans goût. Dans la rue, je n'étais que des milliers de cils de protozoaire en train de battre, je connaissais déjà en moi-même le regard brillant d'un cafard pris par le milieu. [...] Enceinte : j'avais été lancée dans l'horreur joyeuse de la vie neutre qui vit et bouge. (GH 120-121)

L'avortement se structure ainsi dans ces passages lispectoriens comme une expérience d'une neutralité radicale. La grossesse même est, elle aussi, chiffre de vie neutre, inarticulée. le parcours d'avortement entrepris il y a longtemps par G. H. est infernal : pour la protagoniste « descendre à l'enfer c'est perdre sa structure humaine et personnelle, c'est un retour à ce qui existe avant la naissance, avant même la conception, pour pouvoir en resurgir en tant qu'initiée qui connait le mystère majeur, en tant que femme nouvelle »[568].

Et au cours du souvenir douloureux de cette expérience d'avortement le mot *mère* fait aussi irruption dans le tissu discursif du texte, telle une brèche ambivalente. C'est dans le recours au vocatif adressé à la mère que G. H. semble chercher la force insondable à même de pouvoir la soutenir au cours de son récit de la passion, dans la quête de l'inarticulé le plus profond, qui éveille un sens de culpabilité, d'absence de réconfort, de solitude, et qui trace une similitude intéressante entre l'avortement de l'enfant porté par G. H. dans son propre ventre et l'acte d'interruption de la vie de la *barata* qu'elle accomplit, sa main levée contre l'insecte affreux qui rampe face à elle :

> Mère : j'ai tué une vie et il n'y a pas de bras pour me recevoir, maintenant et à l'heure de notre désert, ainsi soit-il. Mère tout maintenant se change en or dur. J'ai interrompu une chose organisée, mère, et cela est pire que de tuer, cela m'a fait entrer par la brèche que me montre, pire que la mort, que m'a montrée la vie grossière et neutre, jaunissante. Le cafard est vivant, son œil est fertilisant et, mère, j'ai peur d'être enrouée. (GH 123-124)

[568] Lúcia Pires, *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector,* Dantes, Rio de Janeiro, 2006, p. 159. Ma traduction.

On recommence dans cette chambre sans confins. On commence dans le corps à corps. Le corps à corps se joue sur la liminalité du rapport sensoriel/physique qui s'instaure entre G. H. et la *barata* : à la dimension du regard, qui inspecte avec une approche anatomique le corps de la blatte[569], succède un unique mouvement du toucher, qui aboutit à une véritable et scandaleuse incorporation. Le corps à corps entre la femme et la blatte est à la fois lutte et désir de proximité, et la terreur éprouvée au début face à l'insecte dévient un besoin impérieux de s'en approcher de plus en plus.

De la part de la femme il s'agit donc de parvenir au « courage d'enfant qu'il faut pour se perdre » (GH 24), comme dans un apprentissage qui – à reculons – aboutit à la pureté d'une existence perçue en soi-même, dans sa nudité troublante. G. H. apprend peu à peu à s'approcher de la Vie, ce qui représente sa vraie peur[570], et dans le but d'y parvenir elle découvre la nécessité de se rendre impersonnelle, de perdre son « mécanisme humain » (GH 23) : « Le meilleur en nous c'est l'inhumain, c'est la chose, la partie chose des gens » (GH 96) :

> Le plus difficile à faire, nous enseigne le texte, c'est d'arriver jusqu'à la plus extrême proximité en se gardant du piège de la projection, de l'identification. Il faut que l'autre reste étrangissime dans la plus grande proximité.[571]

Les mots d'Hélène Cixous suggèrent comme la proximité extrême fasse, dans *La passion selon G. H.*, abstraction de toute forme d'identification. Il semble cependant possible de relever dans le texte de Lispector des passages qui laissent au contraire entrevoir une situation qui va au-delà de la proximité entre femme et blatte, en se plaçant plutôt du côté d'une véritable projection/identification :

> Moi, corps neutre de cafard, moi avec une vie qui finalement ne m'échappe pas car, enfin, je la vois hors de moi – je suis le cafard, je suis ma jambe, je suis mes cheveux, je suis la frange de lumière plus blanche sur le crépi du mur – je suis chaque morceau infernal de moi-même. (GH 91)

Et encore :

---

[569] « Et voici que je découvrais qu'un cafard, aussi compact qu'il apparaisse est formé d'écailles et d'écailles superposées, fines comme les peaux d'un oignon, et comme si chacune pouvait être soulevée avec l'ongle […] Il était roussâtre. Et tout couvert de cils. Les cils seraient peut-être autant de jambes. Les antennes maintenant ne bougeaient plus, filaments secs et poussiéreux» (GH 80).

[570] « Comment expliquer que ce qui fait ma plus grande peur soit relié précisément à être ? Et pourtant c'est la seule voie » (GH 23).

[571] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 157.

> J'ai crispé mes ongles sur le mur : je sentais maintenant l'écœurement dans ma bouche, et j'ai alors commencé à cracher, à cracher furieusement ce goût de rien, goût de rien qui cependant me paraissait doucereux comme celui de certains pétales de fleurs, goût de moi-même – je me crachais moi-même sans jamais arriver à sentir qu'enfin j'avais craché mon âme tout entière. (GH 213-214)

G. H. est, dans les passages cités, aux prises avec deux moments d'identification entre elle-même et la blatte : le premier se passe au niveau du regard et le deuxième est lié au moment de l'assimilation du corps de l'insecte. La protagoniste reconnaît dans la saveur de la *barata* le « goût de soi-même », et son désir est d'arriver finalement à « cracher son âme tout entière », à s'en débarrasser, à l'expulser. Le moment de contact maximal, où le corps à corps dévient *corps-dans-corps*, trahit dans l'écriture de l'écrivaine ce que Benedito Nunes appelle une « identification participante »[572]. La femme regarde/touche la blatte, participe de son agonie, partage avec elle les étapes de sa passion : « J'avais regardé le cafard vivant et en lui j'avais découvert l'identité de ma vie la plus profonde. Dans l'effondrement difficile s'ouvraient en moi des voies étroites et dures » (GH 81)[573].

On pourrait ébaucher une possible lecture croisée de *La passion selon G. H.* et *L'heure de l'étoile* (1977) suggérée par Cixous qui affirme que « Macabea est à la place du cafard »[574]. Macabea est le personnage féminin d'un récit qui a pour vrai sujet la pauvreté extrême de la femme – de même que toute sa richesse troublante[575]. L'« à peine femme Macabea »[576] *croit*, plongée dans un ravissement qui se traduit souvent en interrogation extatique. Comme le dit Cixous, « ce qu'elle a, c'est simplement le vivre »[577] : « Elle croyait, un point c'est tout. Chose qui parfois la jetait en état de grâce. Elle n'avait jamais perdu la foi » (HE 32). L'aspect intéressant d'une possible lecture des deux œuvres en entrelacement pourrait révéler le caractère *multiple* du personnage de Macabea : elle est la blatte, grain de matière vivante, brin d'herbe… mais elle aussi est une femme en difficile apprentissage, une femme qui cherche malgré tout *de mettre au monde soi même* :

---

572 Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. 205.

573 « J'étais en train de me manger moi-même qui suis aussi matière vivante du sabbat » (GH 167).

574 Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 158.

575 Selon Cixous, chez Lispector pauvreté et richesse sont des « paradoxales figures de la passion ». *Ibid.,* p. 165.

576 *Ibid.,* p. 167.

577 *Ibid.,* p. 165.

> J'ai oublié de vous dire : le plus étonnant en Macabea, c'est que son corps presque flétri était animé d'un souffle de vie presque infini, aussi tenace que celui d'une femme enceinte, enceinte d'elle-même, par parthénogenèse. (HE 75)

Macabea bouge sur l'imminence jamais épuisée d'une *naissance* en train d'avoir lieu. En tant que personnage qui n'a rien d'autre que *son propre vivre,* Macabea semble beaucoup plus proche du poussin de « Légion étrangère » que de la blatte de *La passion.*

L'insecte de G. H. garde un soi, dans sa morphologie stratifiée se composant par écailles superposées, une majesté inattendue. Avec sa lenteur, le dégout qu'elle engendre dans la femme qui la regarde, la *barata* assume une valeur symbolique enracinée dans la force, la résistance : même écrasée par la porte de l'armoire fermée par G. H., elle reste vivante, une *cariatide vivante*, mais tuer un cancrelat/tuer des cancrelats est de quelque façon difficile, met à l'épreuve. Macabea n'est pas véritablement à la place du cafard : elle est plutôt à la place du poussin. Macabea piaille – sans cesse. Elle n'a que son propre gémissement de vie, mais – obscurément – elle porte sur soi le présage constant de sa propre mort. Fragile, inadaptée, elle piaille, elle piaille, et sa demande est toujours sans réponse, ou mieux : son piailler est justement aux antipodes de tout questionnement. Elle ne demande rien : elle existe. Sa corporéité même est celle d'un poussin, minuscule chose toujours « nouveau-née ». Macabea, « poussin plein de grâce, une chose brève et jaune » (CS 138) offre au monde un corps qui ne se compose que d' « une demi-douzaine d'osselets fragiles assemblés pour quoi ? Pour le piaillement d'une terreur » (CS 138). Macabea ne pourra vivre : comme le petit poussin, elle sera écrasée par le poids brutal du destin, elle le sait, « comme sera brève la vie du poussin. Celui-ci aussi le savait, tout comme le savent les choses vivantes : grâce au choc profond » (CS 138). Macabea, chose vivante, dérange, trouble par sa seule existence frémissante. Elle devrait rester muette, plongée dans l'ombre, ne jamais en sortir.

Macabea est *it* : qui enchante, qui terrifie. Elle appartient au non-humain. Elle est juste « un atome si délicat » (SV 87) sur lequel, terrible, la vie s'acharne. La vérité de son être, la poignante tendresse de Macabea suggère que, peut-être, finalement « aucun de nous ne méritait de comparaitre devant un poussin » (CS 137).

3.3.3 *Agonie de l'insecte, tremblement de l'écriture*

Un désordre
Imbattable supérieur
Embrouille mes fondations.

– Mariangela Gualtieri [578]

G. H. doit toucher le fond – son propre *domaine inférieur* – pour toucher la vie et pouvoir être touchée par la vie. Pour parvenir à la situation de proximité extrême avec l' « étrangissime » il faut creuser, arriver à se nourrir de l'immonde. Il faut passer par le moment défendu de *communion*[579] avec l'étrangeté d'une blatte. Mais tout cela n'est qu'une *étape* de l'initiation.

Au sein du ravissement de G. H. face à la blatte le vertige de l'identification/ participation a lieu : la femme n'est pas simple spectatrice de la passion de l'insecte mourant. Elle en est l'auteur (« J'avais tué ! » GH 77) : cette passion se configure enfin comme son propre « coup de grâce » (GH 219) à elle.

Le moment de projection ayant lieu entre G. H. et la blatte se configure comme *passage extatique*. Le geste interdit de porter à la bouche la *barata* livre finalement la femme à la condition que Cixous appelle « d'extrême proximité avec l'étrangissime » et qui dépasse en effet la condition « spéculaire » qui caractérise la projection. Ce n'est qu'à la fin, par le biais du geste défendu, que – paradoxalement – la fusion se dissipe et le ravissement laisse entrevoir sa portée vivificatrice. Mais une fois en plus dans l'apprentissage, la fin n'est pas du tout une étape conclusive ; il s'agit plutôt de « la porte d'un nouveau commencement », « et dans l'acte infime, je m'étais déshéroïsée. Moi qui avais pris le chemin en son milieu, je faisais enfin le premier pas de son commencement » (GH 228).

Comment se reflète tout cela sur le plan de l'écriture ? Comment écrire l'agonie de l'insecte et la passion de la femme ? *La passion selon G. H.* est exactement cela : l'histoire d'une agonie, d'un coup de grâce, d'une passion qui déchire la chair et l'âme en même temps. C'est l'histoire d'une solitude immense. C'est le récit de la fragilité des mots, qui seulement par intermittence parviennent à *dire* le ravissement d'une femme en train de regarder l'insecte

[578] Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia*, p. 64. Ma traduction.

[579] Lispector parle du geste de manger la blatte aussi en tant que *baptême* : « Oh Dieu, je me sentais baptisée par le monde. Je m'étais mis dans la bouche la matière d'un cafard, et j'avais enfin réalisé l'acte infime » (GH 228).

qui, sous sa main, meurt lentement. L'écriture même se fait descente et ose s'approcher de l'indicible avec la fierté qui caractérise tout geste inéluctable. L'écriture de *La passion selon G. H.* est difficile, coupe le souffle par son rythme circulaire, ou mieux, enchaîné. La dernière phrase de chaque paragraphe est en effet reprise au début du paragraphe qui suit, ce qui scande le *tempo* du texte selon le rythme d'une litanie. Le texte commence et se termine par de points de suspension, comme si la fin du livre n'était qu'une trace renouvelée du début, un nouveau début, et comme si le parcours de la passion n'était qu'une errance sans fin.

La parole de G. H. est comme une prière : le soliloque de la protagoniste est de temps en temps rompu par l'irruption d'un interlocuteur absent (un amant, la mère, le médecin…), hors scène mais évoqué et appelé avec insistance. Selon Benedito Nunes ces passages déclinés au vocatif :

> Rendent authentique le paroxysme du personnage. Ce geste dialogique consacré à un *tu* placé dans la zone périphérique de la narration fait irruption dans le soliloque en tant que proposition d'un nouveau pacte avec le lecteur.[580]

On dirait, encore avec Nunes, que l'écriture de *La passion selon G. H.* est « la narration tumultueuse d'une extase »[581], où le tumulte est le mouvement même qui pousse la protagoniste, d'une façon graduelle, à s'engager dans une lutte dont l'enjeu est finalement la vie même. La passion se révèle en tant que passage, processus, climax[582] ; mais elle est aussi instant, extase, *coup* – coup de grâce. L'écriture de *La passion selon G. H.* bouge, tremble, erre[583], agonise et renaît. Le mysticisme de l'expérience de G. H. se traduit en une véritable « écriture-présence »[584] : présence extrême du corps féminin, présence du geste dans sa puissance transgressive, présence du mot-tremblement qui ravit le lecteur, pris dans le défi de ce corps à corps avec le texte – avec soi-même.

G. H. est une apprentie. Son apprentissage se déroule selon les étapes d'un ravissement progressif et inéluctable, qui pourrait être comparé à une sorte de « descente aux enfers » accomplie par la femme qui est en train de (se) raconter : G. H. est sous l'effet du

---

[580] Benedito Nunes, *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. xxix. Ma traduction.

[581] *Ibid*., p. xxiv.

[582] Voir : Solange Ribeiro de Oliveira, *A barata e a crisalida*, op. cit., pp. 62-65.

[583] Nunes parle d' « écriture errante ». Benedito Nunes, *A paixão segundo G. H. – edição critica*, op. cit., p. xxxi. Ma traduction.

[584] Eleonora Cróquer Pedrón, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Editorial Cuarto Proprio, Santiago, 2000, p. 57. Ma traduction.

ravissement, à savoir sous la pression d'une force incroyable d'attraction/répulsion qui empêche presque tous les mouvements qui pourraient l'éloigner du spectacle terrible auquel elle assiste. Son âme est en émoi, mais son corps est *là*. *La passion selon G. H.* peut être lu en tant que de *via crucis*[585] du corps et de l'âme entreprise par une femme. L'histoire de G. H. (peut-être, comme celle de Macabea, Virginia, Joana, Laura, Lori – les protagonistes féminines de Lispector…), est finalement la narration d'une expérience d'initiation à l'effrayante puissance de la Vie, un chemin qui aboutit au *cœur sauvage* d'une existence *en train de se faire*. G. H. est une apprentie à la recherche d'une « vérité souterraine, essentielle, ésotérique, mystique, rédemptrice »[586] : vérité qui n'est pas à comprendre, qui ne " sert " à rien – qui est simplement *à vivre.*

En lisant *Écrire*[587], œuvre de Marguerite Duras daté 1993, le lecteur de Lispector tombe sur des pages qui rappellent avec force la mort de l'insecte racontée dans *La passion selon G. H.*[588] Les deux textes, tout à fait différents l'un de l'autre, partagent l'étrange ravissement qui surgit de l'événement de la mort d'un insecte. L'agonie de l'insecte dévient occasion d'écriture. Si dans le texte de Lispector l'agonie de la blatte se répand et résonne dans l'entière trame de l'œuvre (en assumant un signifié symboliquement très riche et fondamental dans la structure du récit), en Duras la narration de la lente mort d'une mouche est un épisode bref et apparemment détaché du reste de l'œuvre. Dans les pages d'*Écrire* Marguerite Duras raconte avoir vu, vingt ans auparavant[589], une mouche en train de mourir :

> J'étais seule. [...] Je reste souvent ainsi seule dans des endroits calmes et vides. Longtemps. Et c'est dans ce silence-là, ce jour-là, que tout à coup j'ai vu et entendu à ras du mur, très près de moi, les dernières minutes de la vie d'une mouche ordinaire.[590]

---

[585] « La parcours narré par G. H. a donc une nécessité intrinsèque dont la nature logique ne se manifeste qu'à la fin, du moment que l'élément de coercition se présente auparavant très souvent comme violence ou souffrance. Elle l'appelle en effet aussi via crucis ». Luisa Muraro, *Le amiche di Dio*, op. cit., p. 26. Ma traduction.

[586] Eleonora Cróquer Pedrón, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad,* op. cit., p. 62. Ma traduction.

[587] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.

[588] À partir de la très forte résonance évoquée par le titre du roman de Duras *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), ce serait intéressant d'interroger la relation entre les écritures de/en ravissement de Lispector et Duras à partir de là. Lecture qui ouvrirait le présent parcours à des chemins de pensée ultérieurs, on a ici décidé d'aborder un passage spécifique tiré de *Écrire*, qui nous semble s'insérer de façon pertinente dans le parcours tracé.

[589] « Il y a vingt ans de ça. Je n'avais jamais raconté cet événement comme je viens de le faire ». *Ibid.,* pp. 51-52.

[590] *Ibid.,* p. 47.

Au début c'est la solitude, c'est le silence, c'est la blancheur d'un mur. Et après il y a une femme en train de regarder et de s'approcher d' « une mouche ordinaire ». Cette fois-là, autrement que pour Lispector, la femme est simple spectatrice : elle ne tue pas l'insecte, et il n'y a rien qu'elle puisse faire pour le sauver. Elle est simplement en train d'en observer l'agonie, comme dans une contemplation effrayante. Tout ce qu'elle pourra faire, vingt ans après, ce sera de le transformer en *écriture*. Comme pour G. H., pour Duras aussi dans cet épisode le ravissement a lieu à partir de l'événement de l'agonie de l'insecte. La mort de l'insecte pourrait hypothétiquement être le non-événement par antonomase : ça se passe tout le temps, sans qu'on n'en dise rien, sans même qu'on s'en aperçoive. En plus, il ne s'agit que de la mort d'une mouche tout à fait *ordinaire*…

La mouche est en effet un insecte pour certains aspects beaucoup moins intéressant que la *barata* lispectorienne, qui est plus strictement liée à la laideur et au véritable dégout[591]. La mouche est surtout gênante, banale dans son bourdonnement exaspérant et toujours pareil. Mais le point est exactement celui-ci, c'est la révélation qui perturbe, qui engendre le choc de nos deuils quotidiens, comme les appellerait Clarice Lispector – parce que malgré tout, « la mort d'une mouche, c'est la mort »[592] : « C'est n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites »[593].

La contemplation de la mouche agonisante a quelque chose de religieux. L'écrivaine s'absorbe dans une profonde méditation, qui reste pourtant – d'une façon tout à fait mystérieuse –légère, à peine esquissée. L'« écriture de la mouche »[594] se développe en phrases puissantes mais ponctuellement coupées, phrases qui évoquent avec force et qui s'interrompent avec violence. L'impression que l'on ressent, en lisant ce passage de Duras, est exactement cette tension ambivalente entre la banalité de l'événement et sa surprenante portée révélatrice. L'écriture même, par la savante alternance de plongés et pauses, d'énonciations

[591] Il est quand même intéressant de souligner que la mouche aussi est un insecte " féminin " : Duras en parle comme d'une « reine ». *Ibid*., p. 53.

[592] *Ibid.,* p. 49.

[593] *Ibid.,* p. 50.

[594] *Ibid.,* p. 55.

nettes (« La mouche était morte »[595]) et de sensations seulement effleurées, reflète le trouble d'une expérience quotidienne, insignifiante – et pourtant « d'un sens énorme »[596].

Ce qui donne, d'après l'écrivaine, à l'événement de cette agonie une valeur symbolique immense est le facteur temporel : la mouche meurt à une heure bien précise, c'est-à-dire à trois heures vingt de cet après-midi vingt ans avant que l'acte d'écrire se passe : « Cette précision de l'heure à laquelle elle était morte faisait que la mouche avait eu des funérailles secrètes. Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore »[597]. L'agonie de l'insecte se répand d'une façon souterraine dans les profondeurs de l'écriture ; l'agonie de l'insecte dévient agonie du mot, tremblement du langage même : il s'agit d'« écrire l'épouvante d'écrire »[598]. Le spectacle de l'insecte mourant exerce en outre, tant chez Duras que chez Lispector, un charme troublant, séduisant. C'est en effet surtout Lispector qui tend à décrire la rencontre entre la femme et la blatte en termes d'authentique *séduction*. G. H. est prise dans le mouvement de séduction, qui correspond étymologiquement à l'acte d'égarer, de faire sortir de la route, mais aussi de *conduire à soi*, d'attirer vers soi. La séduction est mise en œuvre par le corps dégoutant de la blatte : G. H. en est attirée, hypnotisée. Elle est conduite inéluctablement vers l'insecte, elle est jetée sous son charme fatal – enchantée, ensorcelée, ravie :

> J'étais dans le désert comme je ne l'avais jamais été. C'était un désert qui m'appelait comme un cantique monotone, un appel lointain. J'étais sous le charme. Et j'avançais vers cette folie pleine de promesses. [...] Le cafard est séduction pure. Cils, cils qui sans cesse cillent pour appeler. [...] La vie, mon amour, est une immense séduction où tous ce qui existe se séduit. (GH 84-85)

Et comme dans un jeu spéculaire de réverbérations et renvois entre le plan du récit et celui de l'écriture, le lecteur même est séduit lui aussi, attrapé dans la trame du processus d'apprentissage, pris dans les mots d'« un appel lointain » qui résonne impérieux, et auquel on ne peut pas se soustraire. Dans les deux écritures des insectes mourants, il apparaît

---

[595] *Ibid.,* p. 53.

[596] Julia Kristeva affirme, à propos de l'écriture de Duras : « Il y a du charme dans ces phrases étirées, sans grâce sonore et dont le verbe semble oublier le sujet ou qui tournent court, à bout de souffle, à bout de complément d'objet ou d'adjectif ». Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie,* op. cit., p. 233. Il y a, selon Kristeva, une sorte de douloureuse maladresse dans l'écriture durassienne : « Une séduction malaisée vous entraîne dans les défaillances des personnages ou de la narratrice, dans ce rien, dans l'insignifiable de la maladie sans paroxysme tragique ni beauté, une douleur dont il ne reste que la tension. La maladresse stylistique serait le discours de la douleur émoussée ». *Ibid.,* p. 234.

[597] Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 51.

[598] *Ibid.,* p. 50.

clairement que « the human condition is our passion, the *barata-cafard*-cockroach's suffering »[599].

Ce qui pourtant, au-delà des assonances évoquées, distingue profondément les deux séductions des insectes mourants, celle de Lispector et celle de Duras, est le fait que dans *La passion selon G. H.* le parcours d'approche de la blatte entrepris par la protagoniste se traduit finalement en une expérience presque mystique de *salut*. Le caractère extrême du geste de G. H., en jetant la femme jusqu'au fond de son « mécanisme humain », dissipe toute distance entre soi et l'insecte. Ce geste interdit mais nécessaire délivre G. H., d'une façon paradoxale mais pourtant extrêmement authentique, de la vraie dimension de la proximité extrême : il faut se mélanger à l'*étrangissime*, s'identifier avec lui, même l'assimiler *dans son propre corps* dans le but de se libérer, d'atteindre finalement la Vie pure, nue, « neutre ». *La passion selon G. H.* est une écriture pétrie de mouvement, qui se tient sur la tension dynamique qui débouche sur le geste de la main de G. H. qui porte la blatte à sa bouche. Le passage de Duras consacré à la mouche mourante est plutôt une écriture de l'immobilité, suspendue sur le fil de la folie qui pourrait frapper d'un moment à l'autre : la femme est muette, elle regarde troublée et elle plonge dans ce non-événement ambivalent, dans ce rien qui est vide mais pourtant tellement puissant... L'écrivaine qui revient, vingt ans après, sur la mort de la mouche fait une expérience angoissante d'évidement, en se plaçant sur le bord d'un souvenir qui est comme en équilibre instable entre la pure folie[600] et l'aliénation totale.

On peut avoir « le pressentiment qu'il y ait dans l'œuvre (dans la vie) de Duras et de Lispector un point invisible de fracture, un sisme silencieux qui produit en voyage radical sans retour »[601], mais il faut observer que, comme le souligne Kristeva, dans les œuvres de Lispector autrement que dans celles de Duras, « un tel humour traverse ses féroces nouvelles, par-delà le sinistre déploiement du mal, qu'il possède une valeur purificatrice et soustrait le lecteur à la crise »[602]. Le geste de G. H. soustrait la protagoniste – de même que le lecteur – à la folie, à la crise irréversible. Le non-geste de Duras, l'immobilité face à l'agonie de la

---

[599] Stephen David Ross, « The writing of the birds, in my language », op. cit., p. 175.

[600] « Je ne sais plus rien sauf que je suis partie de là. Je me suis dit : " Tu es en train de devenir folle ". Et je suis partie de là ». Marguerite Duras, *Écrire,* op. cit., p. 49.

[601] Eduardo Prado Coelho, « A paixão depois de G. H. », pp. 147-151, dans : Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 9, p. 147. Ma traduction.

[602] Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p. 237.

mouche, délivre par contre la femme – de même que le lecteur – au vertige d'une douleur qui est *incommunicable*[603].

Encore d'après Kristeva, dans l'écriture lispectorienne « le calme inéluctable du destin s'abat sur les protagonistes avec une douceur implacable, peut-être féminine, qui n'est pas sans rappeler la tonalité désabusée de Duras, miroir sans complaisance de la peine qui habite le sujet »[604]. Cette « douceur implacable du destin » qui s'abat sur G. H. fait de son parcours une expérience mystique de *purification* : son geste immonde rachète, libère, affranchit. *La passion selon G. H.* se termine par les mots : « Et alors j'adore… » (GH 230). Il n'est pas fortuit si la passion de la protagoniste lispectorienne culmine dans le geste d'incorporation : G. H. mange l'intérieur de la blatte, scelle une communion qui produit l'impulsion à aller outre, à surpasser, à continuer à vivre. L'immobilisme de Duras, porte ailleurs, vers un *horror vacui* qui ne trouve – ni, d'ailleurs, cherche – points d'appui ou lignes de fuites qui, quoique sous le signe de l'immonde, de l'extrême, se configurent comme possibilité de renaissance : la femme, l'écriture, qui se nourrissent de tout, même des insectes cariatides pour avancer, pour plonger, pour ne pas s'arrêter. Pour Clarice Lispector tout fragment de réalité, même le plus infime et immonde, peut être la porte d'un nouveau commencement, d'un nouveau ravissement.

L'écriture de Duras, séduite par le charme d'un insecte qui meurt, banal, explore ainsi le bord inquiétant qui fait saillie sur le *néant* :

> Je la vois encore, elle, cette mouche-là, sur le mur blanc, mourir. Dans la lumière solaire d'abord, et puis dans la lumière réfractée et sombre du sol carrelé. On peut aussi ne pas écrire, oublier une mouche. Seulement la regarder. Voir comme à son tour, elle se débattait, d'une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu et de rien.[605]

La mouche durassienne distille et dévoile le rien, qui est rien de la parole, mort de l'écriture, oubli : événement infime qui se passe « dans un ciel inconnu », sous nos yeux. Pour Lispector la *barata* est mort déchirante qui promet une vie, une vie inconnue de joie difficile – mais une vie. En ce sens, la blatte lispectorienne se pose dans une profonde tension avec le buffle du récit homonyme de *Liens de famille*. L'insecte, minuscule goutte de matière, devient

---

[603] « Quand Michelle Porte est arrivée, je lui ai montré l'endroit et je lui ai dit qu'une mouche était morte là à trois heures vingt. Michelle Porte a ri beaucoup. Elle a eu un fou rire. Elle avait raison. [...] Et moi, quand je vous la raconte, comme ça, dans la vérité, dans ma vérité, c'est que je viens de vous dire, ce qui a été vécu entre la mouche et moi et qui ne se prête pas encore à rire ». Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 49.

[604] Julia Kristeva*, Soleil noir. Dépression et mélancolie,* op, cit*.,* p. 236.

[605] Marguerite Duras, *Écrire,* op. cit*.,* p. 56.

en effet image superposable à celle du buffle, immense propagation d'une chair qui accompagne la femme dans son terrible parcours initiatique.

Entités antithétiques pour leurs proportions opposées – du très petit au géant, du minuscule à l'immense – et pour les lieux qu'ils habitent – la blatte comme insecte qui habite les interstices des armoires, le buffle comme bête qui habite *l'ouvert* – la *barata* et le buffle s'évoquent mutuellement, sans cesse : leur hantise purifie, au prix d'un ravissement qui effraye profondément, leur présence est toute jouée sur la puissance infinie du regard mimétique, du regard qui se fait vertige. Mais si avec le buffle la femme tombe sur ses genoux, ravie, dans l'ombre indéfinie d'un contact meurtrier qui au lecteur n'est pas donné de voir de façon claire, avec la *barata* un contact profond a lieu, le plus profond : non pas juste corps à corps, mais bien *corps dans le corps*. Inimitié inouïe, scandale qui donne la vie : incorporation qui fait trembler. La blatte donne son corps en sacrifice, se fait dévorer, mais sous la menace constante et infernale – toujours tacite – de pouvoir à tout instant " dévorer " la femme, l'annuler. Et ces deux dimensions ne s'excluent pas mutuellement ; tout au contraire. La femme dévore et elle est dévorée, le parcours de la passion ne pouvant d'ailleurs se tenir que sur l'intensité d'une ambivalence à jamais définitivement résolue : « – Alors – alors, par la porte de la damnation je mangeai la vie et je fus mangée par elle » (GH 154).

Dans le tremblement s'inscrit aussi la parle durassienne, qui pourtant s'arrête, chirurgienne, brutale, sans bavures. Là Marguerite Duras abandonne son lecteur, et prend congé de l'écriture. Car, au fond, *on peut aussi ne pas écrire*... C'est la fin ; la mouche est morte – et, pour Duras, *on peut oublier une mouche* –, la blatte a été incorporée dans le corps de la femme. La parole tremble encore. Le temps d'un instant, et pour Marguerite Duras ce n'est qu'*un ciel inconnu et de rien,* et « voilà, c'est tout »[606].

Pour Clarice Lispector femme et parole ne cessent de trembler. Dans l'agonie de l'insecte se donne l'agonie mimétique d'une femme qui se remet au monde. G. H. *vit*, ne fût-ce que pour quelques instants fuyant un ravissement d'agonie et de renaissance :

> Il ne manque que le coup de grâce – qui s'appelle passion. Ce que je ressens maintenant est une joie. Á travers le cafard vivant je suis en train de comprendre que moi aussi je suis ce qui est vivant. Être vivant est un niveau très haut, c'est quelque chose que je n'atteindrai que maintenant. C'est un équilibre si haut e si instable que je sais que je ne vais pas pouvoir continuer à connaître cet équilibre très longtemps – la grâce de la passion est courte. (GH 219)

[606] *Ibid.,* p. 56.

Pour Lispector on ne peut pas ne pas écrire, on ne peut pas oublier une blatte, cette blatte. Et on ne peut surtout pas séparer l'enfer de la joie.

III. L'OUVERT – DANS UNE ÉCRITURE RAVIE

4.1 Scénographies de ravissement

4.1.1 *Elle entre dans le rien*

> La plage était-elle encore déserte et qu'allait-elle apprendre ?
> Elle irait comme au néant.
>
> – Clarice Lispector (UA 90)

En suivant le fil rouge des ravissements surgissant du monde non-humain dont l'écriture de Clarice Lispector est pétrie on a traversé des lieux perturbants, des chambres obscures comme le salon hanté de « L'imitation de la rose », des lieux d'emprisonnement, comme le Jardin Zoologique du récit « Le buffle ».

Dans le monde lispectorien, les pièces des maisons, les jardins, les coins de rues deviennent souvent théâtres de ravissement et occasion d'expériences extatiques. Il suffit de penser à G. H., à sa chambre immonde de lumière, son propre espace perturbant, une autre chambre qui ouvre à un *autre monde.* Encore une fois, l'expérience racontée par Lispector dans *La passion selon G. H.* catalyse la puissance d'une réflexion au sujet du rôle joué par les lieux dans la dynamique des syncopes ravissantes : la chambre du roman de 1964, inoubliable, dévient l'espace obscur d'une âme qui se déploie douloureusement. Tout commence et finit exactement là.

Tout recommence par le pas d'une femme au nom dérobé. Elle bouge, comme égarée, seule dans sa propre maison. L'émergence douloureuse de la parole féminine semble ne pouvoir *avoir lieu* que dans un lieu scénique minutieusement tracé, celui de la chambre domestique perçue par G. H. comme étant étrangement inconnue. Elle y pénètre : « La chambre n'avait pas de point qu'on puisse appeler son début, pas de point qu'on puisse considérer comme sa fin. Elle était semblable et donc sans dimensions » (GH 67). La langue de G. H. non plus n'a ni point de début ni de fin : sa langue aussi est *sans dimensions* – répandue, coulante, fluide, elle est un tout-un sans coins ni intervalles. Dès le seuil de la chambre, la voix de G. H. se lève en monologue, ouverte et adressée à un *tu* masculin, qui fait fonction de point d'appui du discours, expédient ou secours rhétorique qui permet à la

protagoniste d'avancer dans son troublant parcours linguistique et existentiel[607]. Ce n'est que dès le seuil de la chambre que G. H. semble pouvoir commencer à *dire*.

Comme avec une grossesse, une femme apprend la patience, l'attente, la nausée, la violence de la douleur, l'inévitabilité du travail d'accouchement. Elle souffre, elle croit mourir : elle va au contraire vers la vie, qui est une vie crue, brutale, nue, hurlante, nouvelle-née. Le langage de G. H. est envahi, ligne après ligne, par des douleurs d'accouchement. Sa seule ressource, son appui, de même que son terrain de lutte, est dans les paroles, dans sa propre voix inouïe. Elle le sait, puisqu'elle affirme : « Il va me falloir du courage pour faire ce que je vais faire : dire » (GH 32).

L'acte presque indécent et pourtant nécessaire du *dire* est mis en acte dans les pages du roman lispectorien de 1964 grâce au courage désespéré qui caractérise la voix la plus intime de G. H., par le biais d'une écriture qui se tient à la fois sur une pratique de lucidité extrême de même que sur un abandon. Le seuil de cette chambre est un rideau sur le point d'être levé, qui « en même temps sépare et unit »[608]. La chambre devient la salle inattendue d'un accouchement imaginaire. Il s'agit d'une salle silencieuse : un espace blanc. G. H. en occupe le centre, son corps y est secoué par les spasmes de la langue sans nom, péniblement naissante, qu'elle porte en elle-même. Quoique lieu d'un accouchement symbolique, la salle est néanmoins également dans les paroles de la protagoniste aussi un endroit de mort, de cendres, une « chambre ardente » (GH 72), pétrie d'un sens palpable d'angoisse et de fin.

G. H. se trouve encore au seuil de la chambre, elle est encore *hors* de la salle : pourtant, elle éprouve déjà de désarroi et une gêne inexplicable. Les sensations qu'elle décrit ressemblent aux effets d'un vertige qui parvient jusqu'au bord de la perception hallucinatoire, déformée et altérée, comme si G. H. était en proie à une inexplicable ivresse de la vision :

> La chambre ne formait pas un quadrilatère régulier : deux de ses angles étaient légèrement plus ouverts. Et bien qu'il s'agisse là d'une réalité concrète, cela m'apparaissait comme une déformation de ma vision. On aurait dit la représentation sur papier de la façon dont je pouvais voir un quadrilatère : déjà déformé dans ses lignes de perspectives. Une erreur de vision solidifiée, une illusion d'optique concrétisée. Le fait qu'elle ne soit pas parfaitement régulière donnait le sentiment qu'elle vacillait sur ses bases, comme si la chambre-minaret n'était encastrée ni dans l'appartement ni dans l'immeuble. (GH 58)

---

[607] « Le destinataire, l'homme que G. H. aime, et auquel elle raconte son histoire, et auquel elle s'attache, de temps en temps, pour pouvoir supporter la douleur et le plaisir de ce voyage, est en même temps présent et absent ». Nádia Battella Gotlib, « Um fio de voz: histórias de Clarice », pp. 161-195, dans : *A Paixão Segundo G. H. – edição crítica*, op. cit., p. 195. Ma traduction.

[608] Affonso Romano De Sant'Anna, « O ritual epifanico do texto », op. cit., p. 247. Ma traduction.

La perception que G. H. a de l'espace est une perception dérangée, altérée. La chambre semble ainsi se situer autour d'une dimension sensorielle troublante qui fait de la pièce un gribouillage tridimensionnel inextricable où « réalité concrète » et « déformation de la vision » se mêlent, jusqu'à engloutir la femme qui se trouve sur le point d'y pénétrer. La chambre se configure ainsi en tant que lieu d'inquiétante étrangeté, espace intime-étranger qui fait partie de l'appartement mais qui semble néanmoins en être inexplicablement séparée. La chambre est décrite comme « le portrait d'un estomac vide » (GH 63) [609]. La protagoniste affirme : « Je m'aperçus que j'étais agacée. La chambre me dérangeait physiquement » (GH 64).

Un aspect qui donne à la chambre de G. H. une allure *unheimliche* est le lien que cette pièce mystérieuse entretient avec une sensation d'évidement : là, dans la chambre, G. H. se sent immédiatement « empêtrée dans un réseau de vides » (GH 67). Déjà avant l'entrée dans la chambre G. H. joue avec le vide, avec le vertige cherché dans un tout petit geste :

> Je jetai ma cigarette dans le vide et, prudente, me reculai d'un pas […]. Puis, avec précaution, j'avançai juste la tête : on ne pouvait même pas deviner où la cigarette était tombée ; l'abîme l'avait engloutie silencieusement. Est-ce que à ce moment là je pensais ? Si je pensais, c'était à rien. (GH 55)

Le vide semble représenter à ce moment de *La passion selon G. H.* un état de prélude. L'évidement ressenti par la protagoniste devient ici une figure de l'attente, ou mieux : une figure du pressentiment. Près du seuil de la chambre, le vide s'accompagne du silence, de la perte des mots et des sentiments, pour donner lieu juste quelques pas plus loin, après avoir franchi « le couloir obscur qui prolonge la cuisine » (GH 55), à la mutation des perceptions et des proportions des sens qui s'y manifeste à l'intérieur. Pour G. H., le vide dégage aussi un sentiment d'horreur, qui accroît son intensité pas après pas, mot après mot. Une femme marche vers le vide, elle est comme emportée par la vague du rien[610], inéluctablement, comme bougeant par la poussée d'une force majeure qui la surpasse. Le vide devient donc à la fois pressentiment et finalité, origine et but, fil rouge qui oriente le parcours de la protagoniste aux prises avec « un abîme de néant. Seulement cette grande chose vide : un abîme » (GH 41).

---

[609] Et encore, Lispector se réfère à la salle à travers une autre métaphore liée à l'anatomie, en affirmant que « la chambre ne fermait jamais sa paupière » (GH 64). On travaille sur cette image dans : *infra* § 4.1.2.

[610] Lispector décrit à plusieurs reprises la chambre de la bonne en tant qu'espace dégageant une sensation de soustraction et d'évidement. Elle se réfère par exemple à la pièce en la définissant avec les termes suivants : « nudité » (GH 62), « absence » (GH 64), « vide colossal » (GH 67), « silence » (GH 64).

G. H. tisse en elle-même ce réseau de vides, elle se dépouille des images, des gestes et des mots qui font partie de son historie passée, elle se dénoue pour s'immerger dans le rien, pour se réduire d'une façon infinitésimale : pour se rapetisser jusqu'à atteindre le bord de l'inhumain, jusqu'à la joie sans espoir de l'adoration. Et par la suite, à bout de souffle, pour essayer sans cesse de *dire* ce rien en forme d'écriture. Debout près du seuil de la chambre, elle ne s'arrête pas, comme hypnotisée, elle avance, en silence. En y pénétrant dans la chambre G. H. entre dans le rien, qui est aussi le rien du langage, silence ou exclusion dont la chambre semble être l'espace symbolique :

> C'est que, bien que je sois entrée dans la chambre, il me semblait que j'étais entrée dans le rien. Bien qu'à l'intérieur, j'étais d'une certaine façon toujours dehors. Comme si la chambre n'avait pas assez de profondeur pour que j'y tienne toute et avait laissé dans le couloir des morceaux de moi en proie à la pire horreur dont j'aie jamais été victime : je ne cadrais pas. (GH 66)

Elle ne cadre pas. Une phrase toute petite, qui retient pourtant une énorme angoisse vibrante : des cauchemars claustrophobes, le souffle étouffé qui empêche même la moindre affabulation : « Regardant le ciel bas du plafond blanc, je me sentais étouffée, oppressée, repoussée » (GH 66). Elle ne cadre pas dans l'espace de la chambre ; elle ne cadre pas dans un langage qui ne lui permet plus de (se) dire. Cela est « *la pire horreur* » :

> Autrefois déjà, j'avais éprouvé cette impression de localisation. Quand j'étais petite, tout à coup, j'avais conscience d'être couchée dans un lit qui se trouvait dans une ville, qui se trouvait sur la Terre, qui se trouvait dans le Monde. De la même façon que dans mon enfance, j'eus alors la notion très nette que je me trouvais absolument seule dans une maison, et que cette maison était lâchée, très haut dans le ciel, et que cette maison contenait des cafards invisibles. Autrefois quand j'éprouvais ce genre d'impression, j'augmentais de volume. Aujourd'hui je diminuais, je diminuais, à tel point que ma place désormais tenait entre la porte de l'armoire et le pied du lit. (GH 72-73)

L'image d'une femme qui ne cadre pas, qui augmente et diminue son volume – trop grande, trop petite, *trop,* toujours hors-mesure – rappelle ici le personnage de la jeune fille Alice, fillette-héroïne *as large as life and twice so natural* crée par Lewis Carroll[611]. Alice aussi, au cours de ses aventures, ne cadre pas : elle se rapetisse et augmente de volume sans

[611] Pour ce qui concerne le thème de la mesure en *Alice's adventures in Wonderland* et en *Alice through the looking glass*, on peut affirmer qu' « il y a continuellement un devenir grande, petite, minimale, ou bien très longue d'Alice, selon les aventures qui lui arrivent. Le message qui n'est pas difficile à déduire est qu'il n'y a pas d'unité de mesure absolue grâce à laquelle évaluer la réalité. […] Par ses transformations ininterrompues Alice nous dit pourtant qu'il n'y a pas d'unité de mesure canonique de l'univers et que, par conséquence, il n'y a pas un seul univers bien consolidé ». Carlo Sini, « Il segreto di Alice e l'aldilà del vero », pp. 9-17, dans : *Il segreto di Alice e altri saggi*, Edizioni Albo Versorio, Milano, 2006, p. 15. Ma traduction.

jamais pouvoir exercer un contrôle sur sa propre forme. L'égarement de la jeune fille au pays des merveilles souterraines se joue sur un sens d'inadéquation réitérée dont la protagoniste fait l'expérience cycliquement et inexorablement tout au cours du récit[612]. Un telle inadéquation est développée éminemment sur le double plan du langage et du corps, sur leurs intersections et surtout sur les écarts perturbants qu'ils produisent[613]. Le pays des merveilles est le lieu d'un étonnement centré sur la figure rhétorique, obsessionnellement récurrente, du paradoxe[614] : Alice fait expérience d'un monde renversé, un monde dont la texture est indocile, imprévisible, *upside down*. Elle a accès à une dimension soustraite : elle aussi, on pourrait dire, entre dans le rien, en y pénétrant par la chute dans un trou (*the Rabbit Hole*, analogue imaginaire du « couloir obscur » parcouru par G. H.), où elle tombe pour un temps perçu comme interminable. Dans cet univers souterrain toute logique fixée est mise en jeu, brouillée. Alice comme G. H. est très seule tout au cours de sa descente au monde souterrain et, lorsqu'elle ne l'est pas, elle est accompagnée par des ombres dérivées des profondeurs obscures de l'inhumain, auxquelles elle est ponctuellement appelée faire face.

Comme en se regardant *through the looking-glass* G. H. essaie d'accomplir l'acte paradoxal de prononcer un vide. Le silence est pour G. H. le début : elle le porte en elle [615]. Le processus de la passion tient au besoin violent de parvenir à le sortir, l'extirper, pour le toucher enfin sans filtres en mettant en scène l'acte de marque paradoxale de le dire, de raconter un silence. Dire le rien, prononcer le vide, dans une apparente absence de sens qui est pour G. H. le vrai noyau nu de sa propre passion. Et c'est là, dans la déroutante absence de sens qui dépasse la protagoniste, que le sens le plus radical de son apprentissage est paradoxalement enraciné :

---

[612] « " It was much pleasanter at home ", thought poor Alice, " when one wasn't always growing larger and smaller " ». Lewis Carroll, *The annotated Alice – The definitive edition. Alice in Wonderland and Alice Through the Looking-Glass,* avec introduction et notes par Martin Gardner, The Penguin Press, London, 2000, p. 40.

[613] « Jean Gattengo a bien marqué la différence entre les contes de Carroll et les contes de fée classiques : c'est que, chez Carroll, tout se qui se passe se passe dans le langage et passe par le langage; " ce n'est pas une histoire qu'il nous raconte, c'est un discours qu'il nous adresse, discours en plusieurs morceaux "». Gilles Deleuze, *La logique du sens* (1969), Les Editions de Minuit, Paris, 2009, p. 34.

[614] Voir l'analyse de la figure du paradoxe dans l'œuvre de Lewis Carroll développée, selon une première précise classification, par Gilles Deleuze dans : *ibid.*, pp. 41-49.

[615] Pour une poétique du silence chez Lispector, voir son récit « Le Silence » : « Il est le silence. On peut aussi tenter de le tromper. On laisse, comme par hasard, le livre de chevet tomber à terre. Mais horreur ! le livre tombe à l'intérieur du silence et se perd dans son abîme muet et immobile. Et si un oiseau pris de folie se mettait à chanter ? Espoir inutile. Son chant traverserait à peine, comme une flûte légère, le silence » (OET 123). D'après Olga de Sá : « La tentation du silence est toujours guettée par la romancière en tant qu'unique expression digne et adéquate de cette autre face de l'être ; parce que le silence ne trahit pas, parce que le silence ne dit pas moins, parce que le silence est, d'une certaine façon, absolu ». Olga de Sá, *A Escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 136. Ma traduction. Voir aussi : Berta Waldman, « A Retórica do Silêncio em Clarice Lispector », pp. 7-18, dans : *Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice*, op. cit.

> Je contemplais ce qui n'aurait de sens que plus tard – je veux dire ce que plus tard seulement se révélerait comme profondément dénué de sens. Plus tard seulement je comprendrais : cela même qui paraît absence de sens – c'est cela le sens. Le moment où apparaît une « absence de sens » est toujours exactement la certitude bouleversante qu'il y a là un sens que non seulement je ne saisis pas, mais dont je ne veux pas, parce que je manque de garanties. (GH 54)

Le passage lispectorien évoqué semble pouvoir se placer près de ce que Gilles Deleuze a appelé « la plus grande impuissance de celui qui parle, et la plus haute puissance du langage »[616]. Le parcours de passion vécu par G. H. porte à tout instant trace de cette blessure interne au langage même, trace de l'écart existant entre la misère de celle qui parle et l'appel impérieux d'une parole refoulée dont la force la dépasse en lui demandant sans cesse d'être libérée. *La passion* se configure en tant que *praxis* infatigable jusqu'au bout de ce décalage. Dans l'évidement, dans les ruptures du tissu du sens, l'occasion de toucher à un fragment d'intensité est violemment offerte – ce qui provoque en G. H. une sorte de « choc douloureux de la réverbération » (GH 57) qui la contraint à cligner des yeux, en s'attardant hésitante près du couloir qui précède la chambre.

Dès qu'elle en franchit le seuil, elle est enveloppée par une odeur intense « de renfermé et d'ombre » (GH 57), tous ses sens étant éveillés pas la violence subtile qui imprègne la pièce où elle pénètre. L'entrée dans la chambre de la bonne marque en fait une véritable expérience d'initiation du corps aux vérités pour lesquelles « on manque de garanties ». La pièce, avec son vide, avec son silence, représente une provocation qui confond G. H., maîtresse de maison rendue inexplicablement *une étrangère chez elle* : « Je me forçai à me souvenir que cette pièce aussi faisait partie de l'appartement, m'appartenait » (GH 66). Un tel sentiment d'inquiétante étrangeté suscite en G. H. un sens d' « horreur et découragement » (GH 64) auquel fait suite le désir physique d'imposer sa présence dans l'espace, en s'en recouvrant. Le développement de la mise en scène d'une nouvelle langue impose une récognition minutieuse de l'espace scénique où G. H. vient s'installer.

À l'intérieur de la chambre il y a encore un lit, privé de draps, sur lequel reste juste posé un vieux matelas taché d'anciennes traces de saleté. Dans un coin, trois valises, et « sur ces valises et sur la trace presque morte d'un G. H. la poussière accumulée tranquillement et déjà sédimentée » (GH 63). La blancheur des murs est salie par une « fresque insolite » (GH 59) que G. H. remarque tout de suite. Il s'agit d'un dessin représentant les silhouettes d'un

[616] Gilles Deleuze, *La Logique du sens,* op. cit., p. 41.

homme et d'une femme nus, et celle d'un chien. G. H. voit dans ces figures figées « trois spectres de momies » (GH 59-60), et ressent le besoin urgent de les effacer, d'effacer chaque signe renvoyant à la présence de Janair.

Dans la chambre il y a aussi une armoire sombre, en bois, un bois abimé par la lumière du soleil qui, violente, envahit chaque jour la salle. L'armoire est « à une porte et de la taille d'une personne, d'une personne de ma taille » (GH 63).

C'est devant cette armoire que la passion commence. C'est dans l'obscurité que l'armoire cache en elle que le vrai seuil du gouffre vers lequel G. H. est sur le point de glisser se trouve. La topographie minutieuse de la pièce où la protagoniste se trouve devient dessin indispensable, scénographie irremplaçable du récit qui aura lieu. Topographie qui est donc, étymologiquement, la pratique de description d'un lieu – d'écriture d'un lieu. Et cette pratique garde en soi le rythme d'un rituel préparatoire, préliminaire, une sorte de *pré-climax*, comme l'appelle Affonso Romano de Sant'Anna[617], qui affirme de même que, en général, « Chez Clarice le texte est un rituel »[618].

Lispector (d)écrit un lieu, une chambre – qui est un espace de vide, suspendu, irréel, et pourtant à la géométrie scrupuleusement sondée. Espace banal, mais étouffant, dont la perception est troublée et décomposée en fragments de sensations vertigineuses. La chambre de la bonne est une loge de théâtre : on y mettra en scène le langage de la passion selon G. H. La chambre est de même ainsi un *espace littéraire*[619] qui marque l'abandon de toute maîtrise sur le mot ; cet espace se fait champ de bataille, lieu inattendu qui ouvre au déploiement d'une écriture, coin consacré à l'événement du dire qui – inopportun, interdit – fait irruption. Ici la parole simplement arrive, pourtant avec grande peine ; la parole *a lieu*, a un lieu. Ce lieu, cette pièce. À la fois emprisonnée et protégée par les murs blancs de la chambre, G. H. découvre son propre « enfer de vie crue », l'éveil d'un langage cru qui rampe et dégoute, langue forte et désarmée, défendue et secrète, où elle plonge avec son corps tout entier, en faisant offrande de sa propre voix, qui devient l'instrument initiatique vivant de ce parcours de passion.

---

[617] Affonso Romano De Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », *op. cit*., p. 247. Ma traduction.

[618] *Ibidem*.

[619] D'après Maurice Blanchot, dans l'espace littéraire « le langage n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. Il n'est pas disponible, en lui nous ne disposons de rien ». Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 55.

La pièce qui était habitée par la bonne est à la fois *chambre à soi* et tombe. Espace privé, muet, profondément ambivalent : ce n'est que là que l'écriture peut arriver, parce qu'une femme « *must have money and a room of her own if she is to write fiction* »[620].

« In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room »[621]: c'est à partir de ce lieu pour soi qu'une femme est à même de pouvoir dégager la puissance de son langage. Il lui faut du silence, de la solitude, une petite pièce pleine de lumière, chambre à soi qui est aussi l'espace d'une ambivalence profonde – refuge, cachette, prison. Chambre à soi, celle de G. H., qui est en effet à la fois lieu d'où s'épanouit un langage inouï de même qu'espace de trouble, d'angoisse, lieu d'un véritable sens d'horreur qui terrifie la protagoniste[622]. Comme Sandra Gilbert et Susan Gulbert l'affirment dans leur célèbre étude intitulée *The Madwoman in the Attic*, les enjeux de la chambre à soi conçue comme espace de liberté nécessaire à la parole féminine sont aussi des sensations de contrainte physique, qui évoquent des images de femmes enfermées dans le nid ouaté et parfois étouffant de leur propre maison, « images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for dociles selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors »[623].

G. H. doit apprendre une langue qui soit à même de rendre compte du rien où elle est sur le point d'entrer de même que de la nudité d'une parole féminine sur le point de se dévoiler. Elle lutte pour exprimer en parole ce qu'avec Gilbert and Gulbert on peut appeler « the female impulse to struggle free from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art, society »[624]. D'une façon paradoxale toutefois, G. H. semble n'y parvenir qu'en se renfermant dans un espace claustrophobe, en acceptant le pénible séjour dans une sorte de chambre-caverne soustraite au monde, espace qui seul peut être racheté par

---

[620] Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), annotated and with an introduction by Susan Gubar, Houghton Mifflin Harcourt, New York, 2005, p. 4.

[621] *Ibid.*, p. 52.

[622] « The domestic spaces have the potential to be suffocating, life-destroying, but they also have the potential to protect, to heal ». Danielle Russell, « Revisiting the Attic. Recognizing the Shared Spaces of *Jane Eyre* and *Beloved* », pp. 127-148, dans : *Gilbert & Gulbar's The Madwoman in the Attic after Thirty Years*, édité par Annette R. Federico, University of Missouri Press, Columbia, 2009, p. 141.

[623] Sandra Gilbert, Susan Gulbert, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Yale Nota Bene, London, 2000, p. xi.

[624] *Ibid.,* p. xii.

la naissance d'un langage nouveau[625]. La maison, l'appartement, la chambre, le grenier où une femme seule se trouve en train de déployer douloureusement une *autre* forme de langage deviennent ainsi lieux ambivalents de renfermement de même qu'espaces secrets de mise en scène créatrice.

D'un côté il s'agit apparemment, pour parvenir à une parole féminine, de défoncer toutes les portes – *Bursting all the doors*[626], comme dans la voix poétique d'Emily Dickinson. Mais il est question aussi de savoir plonger dans un renfermement librement choisi : passage initiatique, pratique du silence et de la solitude qui seuls peuvent être prélude au dénouement du dire, à l'exp(l)osion d'une langue féminine en train de prendre forme, en train d'être mise en scène.

G. H. a déjà franchi le seuil de la chambre. Elle l'a fait parce qu'elle cherche, « cherche, ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre » (GH 21). Elle y bâtit une solitude nécessaire, elle s'y enfonce jusqu'au noir le plus épais, jusqu'à la désorganisation la plus troublante. Elle y met en scène un dénouement ambivalent. La chambre blanche, *première chambre*, espace intime-étranger prend, page après page, l'aspect sombre d'une caverne, dans une spirale de descente qui enfonce G. H. jusqu'au cœur de la Terre, origine primordiale de la parole et de la vie. Elle habite la chambre comme un animal habiterait une grotte : en y cherchant sauvagement refuge, en y apprenant à vivre, avec peur, avec courage.

La nature mystérieuse de la chambre de G. H. s'offre à ce point-là du discours en tant qu'occasion pour la création d'une constellation de sens qui relie idéalement la chambre au sentiment, présent chez Lispector, de fascination pour les anfractuosités : chambre à soi-grotte-caverne, espace littéraire d'où se dégage la puissance d'un langage d'ombres

---

[625] « Although Plato does not seem to have thought much about this point, a cave is – as Freud pointed out – a female place, a womb-shaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred. To this shrine the initiate comes to hear the voices of darkness, the wisdom of inwardness. In this prison the slave is immured, the virgin sacrificed, the priestess abandoned. ». *Ibid.*, p. 93.

[626] « Interestingly, though works in this tradition (Gilbert and Gulbert's cited work especially refers to the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination) generally begin by using houses as primary symbols of female imprisonment, they also use much of the other paraphernalia of "woman's place" to enact their central symbolic drama of enclosure and escape. Ladylike veils and costumes, mirrors painting, statues, locked cabinets, drawers, trunks, strong-boxes, and other domestic furnishing appear and reappear in female novels and poems throughout the nineteenth century and on into the twentieth to signify woman writer's sense that, as Emily Dickinson put it, her "life" has been " shaven and fitted to a frame", a confinement she can only tolerate by believing that "the soul has moments of escape / When bursting all the doors / She dances like a bomb abroad". Significantly, too, the explosive violence of these " moments of escape" that women writers continually imagine for themselves returns us to the phenomenon of the mad double so many of these women have projected into their works. For it is, after all, through the violence of the double that the female author enacts her own raging desire to escape male houses and male texts, while at the same time it is through the double's violence that this anxious author articulates for herself the costly destructiveness of anger repressed until it can no longer be contained ». *Ibid.,* p. 85.

tumultueux et inouï. G. H. entre dans le rien comme si elle s'enfonçait dans l'espace souterrain d'une caverne secrète, espace vide, suspendu : et c'est près de ce lieu que sa voix s'élève, gémissante et immonde de vie, en parole déchirée qui est à la fois chant, adoration, prière.

4.1.2 *Paupière en pierre*

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me.

– Sylvia Plath, *Lady Lazarus* [627]

L'image de la caverne qui s'installe de façon inattendue dans le texte enrichit la réflexion autour de la mise en scène de la parole dans *La passion selon G. H*. Cette image évoque ici la langue du mythe, et précisément le mythe de la caverne, narré par Platon dans *La République*[628] et modulé par la voix de Socrate. Le mythe de la caverne est le récit du parcours de connaissance que l'homme entreprend pour parvenir à la Vérité, dans un trajet qui marque dialectiquement un déplacement du regard cognitif qui abandonne graduellement la multiforme multiplicité du sensible pour s'approcher de l'unité parfaite de l'Idée. La condition des prisonniers, forcés depuis toujours dans « une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne »[629], et leur successive libération et entrée dans le monde lumineux du *dehors,* font fonction d'allégorie de l'« ascension pédagogique »[630] qui délivre l'homme à la pureté de l'Idée, en le « guérissant de son égarement »[631]. Le mythe de la caverne est une narration linéaire, qui se développe en suivant un modèle d'élévation purement verticale. Elle n'est pourtant pas univoque, la route reliant caverne et lumière pouvant toujours être, théoriquement, parcourue dans les deux sens.

Luce Irigaray consacre la troisième partie de son œuvre de 1974, *Speculum. De l'autre femme*, (intitulée justement « L'ύστέρα de Platon » [632]) au mythe platonicien. Dans son projet de déstructuration Irigaray se confronte avec les textes-clé de la tradition philosophique

---

[627] Sylvia Plath, « Lady Lazarus », pp. 14-17, dans : *Ariel. The restored Edition* (1965), Harper Collins, New York, 2007, p. 14.

[628] Platon, *La République*, Flammarion, Paris, 2008, Livre VII, pp. 415-426.

[629] *Ibid.,* p. 415.

[630] Gabriella Stanchina, *La filosofia di Luce Irigaray*, Mimesi, Milano, 1996, p. 58. Ma traduction.

[631] Platon, *La République,* op. cit., p. 417.

[632] Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre Femme,* op. cit., pp. 301-443.

occidentale avec l'intention critique de les interroger en partant d'un point de vue déclaré et non négociable : la perspective d'un sujet féminin.

Une telle lecture éclairante pourra ici faire fonction de stratégie de pensée et d'écriture à même de jeter un rayon de lumière sur le sens des cordonnées spatiales de la chambre dont G. H. vient de franchir le seuil : dans le roman lispectorien de 1964 en effet « la métaphore spatiale envahit le texte tout entier »[633]. La langue qui prendra forme dans l'espace scénique de cette chambre-grotte est le résultat d'une pratique qu'on pourrait appeler l'audacieux exercice d'un *parler-femme* sauvage et fluide, développé dans un monologue tendu vers une vérité formulée en langue maternelle[634]. Mais comment aborder le récit platonicien pour le laisser résonner en l'interrogeant obliquement à travers le filtre critique de la différence sexuelle afin de pouvoir ensuite faire retour auprès de l'écriture lispectorienne dans toute sa portée de « venue à l'écriture »[635] entreprise par une femme ?

Irigaray décide de pénétrer d'abord au sein de la scénographie tracée par Platon, en configurant les références et les dynamiques qui en caractérisent l'ordre topographique, ou espace scénique. En procédant ainsi, elle rappelle à chaque étape le double sens selon lequel il est possible de parcourir la voie qui relie l'intérieur de la caverne au monde extérieur. La scène décrite par le mythe offre en fait la description d'une topographie précise qu'il faut toutefois chercher à mettre en désordre, en essayant de la renverser, de la déstructurer, de la défier, telle une topographie stricte, linéaire et précise qui tend implicitement à perpétrer un oubli systématique de l'origine, conçue comme lieu submergé d'une généalogie et d'une langue féminines.

Le premier moment du récit platonicien s'articule autour d'une pratique soignée de préparation de la scène, ou bien de véritable mise en scène. On assiste à une organisation minutieuse de la loge de théâtre qui établit les distances, les proportions, les rapports spatiaux entre le fond de la caverne et la route montante, de même qu'entre la route et le feu, le feu et le petit mur. Les éléments se disposent tout au long d'une ligne droite ascendante, qui a comme pôles extrêmes le noir de la caverne et la lumière du soleil, *le dedans et le dehors*, les abîmes de la terre et la limpidité nue du ciel.

---

[633] Rosi Braidotti, *Soggetto nomade*, Donzelli, Roma, 1995, p. 47. Ma traduction.

[634] Diotima, *La magica forza del negativo,* Liguori, Napoli, 1995.

[635] Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La Venue à l'écriture*, Union Générale, Paris, 1977.

Le début du récit a lieu près de l'espace sombre lié au premier point. Tout commence au sein de l'*hystera*, « lieu qui aurait la forme d'un antre ou ventre »[636] : territoire d'ombre, de captivité, d'immobilité.

La *praxis* de déstructuration mise en œuvre par Irigaray se rattache aux figures du mythe, en jouant avec les assonances, étymologies et renvois évocatoires. L'*hystera* devient ainsi le ventre de la terre (caverne) et le ventre de la mère (utérus)[637], et ce parallèle s'offre au sein du discours en tant qu'étincelle à même de dégager toute la puissance linguistique qui relie la caverne aussi à l'image du *speculum.* La caverne, en fait, est « *déjà, et de ce fait, un speculum*. Antre de réflexion »[638], concavité qui loge, accueillit, jusqu'à se faire lieu de vie palpitante, lieu d'incandescence.

De façon spéculaire, comme Affonso Romano de Sant'Anna remarque, dès que G. H. rentre dans l'ancienne chambre de la bonne, elle aussi « se trouve dans l'utérus (ou grotte) de l'histoire, dans le début des temps »[639]. La chambre de G. H. est un lieu de l'origine, du début. Il s'agit pour la protagoniste lispectorienne en effet *d'y faire retour*, de revenir près d'un lieu longtemps oublié.

La caverne platonicienne est une surface lisse, un écran à la « virginité silencieuse »[640] sur lequel des jeux d'ombres et des silhouettes sont en train de passer, mobiles, fragiles, plus ou moins déformées. Ils sont crées en projetant sur l'écran caverneux une série d'objets réels (les Idées) qui défilent au-delà du petit mur qui sépare la caverne de la lumière qui, transparente, rayonne en dehors. La caverne est l'espace d'une vision que le développement du mythe connote dès le début comme essentiellement *déformée*. La caverne empêche la vision, elle la dissimule inévitablement. Elle n'est qu'« une paupière. De pierres. Un voile toujours clos, qui ne s'entr'ouvrira jamais. Membrane inorganique, minérale »[641].

---

[636] Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre Femme,* op. cit., p. 301.

[637] Ce qui rappelle, en assonance, *l'hystérie*: « Enchaînés donc dans le projet de métaphorisation de l' ύστέρα, matrice de cette scène de la représentation, ce n'est pas sans résistance, sans souffrance, qu'il, qu'ils, seront mis debout dans la caverne, et qu'ils commenceront à y marcher, tirés par là de la continuité d'un *sommeil* et d'un *rêve hystériques* ». *Ibid.,* p. 334. Ce parallèle semble susciter aussi une possible analogie entre la vie des prisonniers dans la caverne et l'hypnose à travers laquelle les premières hystériques furent soignées.

[638] *Ibid.,* p. 316.

[639] Affonso Romano De Sant'Anna, « O ritual epifanico do texto », op. cit., p. 248. Ma traduction.

[640] Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre Femme,* op. cit., p. 327.

[641] *Ibid.,* p. 316.

Le recours à l'image d'une paupière en pierre vise à souligner le rôle central joué par la vision dans le système de références au sein de la narration du mythe[642]. Dans l'ombre de la caverne, les prisonniers ne voient que des effets de clair-obscur, des projections mobiles, toujours éphémères, et ils n'entendent que des échos, réitérations d'un dire qui se répand dans l'élément aérien jusqu'à se dissiper. À l'écho fait ainsi suite l'aphasie : comment nommer, en fait, en mettant sur le plan du langage l'inconsistance des ombres ? Comment *parler* dans le *hors-lieu* de la caverne ?

Afin de pouvoir tisser un profond entrelacement d'images dans la trame du discours, il faudra maintenant revenir à la charmante image de la caverne en tant que *paupière*, membrane de peau douce qui, en caressant l'œil, protège, offre ou diffère la vision. Cette image renvoie à la voix de G. H. qui, en se référant à la chambre où elle se trouve, affirme : « Même la nuit, la chambre ne fermait jamais sa paupière » (GH 64). La chambre-caverne de G. H. a un visage, la caverne *est* un visage. La caverne possède un regard, des yeux, une paupière qui renferme, engloutit, protège.

Le recours à l'image de la paupière est ici très significatif. En abordant le mythe platonicien à travers l'interprétation critique développée par Irigaray, et en établissant un échange dialectique parmi les textes mis en jeu, il est possible d'observer une singulière situation de *renversement* qui scelle un nouveau retour à l'écriture lispectorienne.

Le surprenant partage (dans l'écriture d'Irigaray et dans celle de Lispector) de la même métaphore liée à l'anatomie de l'œil permet de comprendre un peu plus profondément ce que la caverne peut représenter pour G. H., femme en train de s'approcher infiniment d'une vérité qui n'offre aucune garantie.

Si la caverne platonicienne est en fait une paupière minérale dure et figée, qui ne s'ouvrira jamais, qui restera intacte dans la fermeture obstinée de toute ouverture possible sur la lumière, la *grave cave* de G. H. est un lieu de lumière violemment douloureuse, une paupière qui tout au contraire n'est *jamais fermée*, toujours grand ouverte aux rayonnements d'une vérité qui sort de l'ombre.

La construction scénographique de la caverne de Platon est, dans la description de la chambre-grotte de Lispector, presque parfaitement renversée.

---

[642] Il est cependant important de souligner comment la description de la scénographie de la caverne est en réalité toujours articulée sur un double plan : le plan de la vision et celui de l'ouïe, sens qui sont tous les deux faussés par la cavité noire de l'*hystera*, qui filtre la réalité en en faisant un vague assemblage de réverbérations imprécises.

G. H. parvient en fait à la chambre par un « couloir obscur ». Dès qu'elle le dépasse, la violence de la lumière l'envahit. Sa chambre à elle est un endroit de vérité ; vérité terrible, refusée, lumière qui blesse les yeux, qui donne des vertiges. Elle s'enfonce dans la chambre comme dans une caverne dont les murs portent encore la trace d'anciennes fresques préhistoriques. La fresque insolite observée par la protagoniste émerge d'un passé très lointain, et elle n'est même pas un dessin : comme G. H. l'affirme, « il était une écriture » (GH 60).

Dans le mythe narré par Platon, la caverne est au contraire tout simplement un lieu de mensonge et d'ignorance ; un endroit vide en pierre, stérile, noir. La photologie fonctionne ici d'une façon très nette, en scellant un parallèle inexorable qui finit par superposer les deux dimensions de lumière et vérité. Dans l'écriture de Lispector, un filet d'air brise pourtant la logique binaire qui sous-tend aux couples d'opposés vrai/faux, lumière/obscurité, masculin/ féminin. Sa chambre-caverne est le lieu ambivalent d'un clair-obscur d'où une parole nue peut jaillir. Lispector, dans *Água Viva,* décrit une grotte, lieu liminal d'entrelacs de clartés et d'ombres :

> Et si je peins souvent les grottes, c'est qu'elles sont mon plongeon dans la terre, obscures mais nimbées de clarté, et moi, sang de la nature – des grottes extravagantes et périlleuses, talisman de la Terre, où s'unissent stalactites, fossiles et pierres, et où les bêtes, qui sont folles de par leur propre nature maléfique, cherchent refuge. Les grottes sont mon enfer. Grotte toujours rêveuse avec ses brumes, souvenir ou nostalgie ? Saisissante, saisissante, ésotérique, verdie par le limon du temps. Dans la caverne obscure scintillent, perdus, les rats aux ailes en forme de croix des chauves-souris. Je vois des araignées duveteuses et noires. Des rats et des souris courent épouvantés sur le sol et sur les murs. Entre les pierres, le scorpion. Des crabes, égaux à eux-mêmes depuis la préhistoire, à travers morts et naissances, sembleraient des bêtes menaçantes s'ils avaient la taille d'un homme. Des vieilles blattes rampent dans la pénombre. Et tout cela c'est moi. (AV 25-27)

La caverne c'est moi, dit-elle. La grotte, elle la porte en elle. La grotte imaginée par Lispector révèle ici des points de contact précis avec la chambre de G. H., qui est décrite en tant que « chambre creusée dans le roc d'un bâtiment » (GH 137) : en son intérieur il y a des vieilles blattes qui « rampent dans la pénombre », et des crabes qui, telle la *barata* de *La passion selon G. H.*, sont des êtres « égaux à eux-mêmes depuis la préhistoire »[643]. Elle y est

[643] La blatte est toujours conçue par Lispector en tant qu'insecte préhistorique, habitant les abîmes d'un temps immémorial : « Un cafard si vieux qu'il était immémorial. Ce qui m'avait toujours répugnée dans les cafards c'est qu'ils étaient obsolètes et cependant actuels […]. Pendant trois cent cinquante millions d'années, ils se sont répétés sans une transformation. Quand le monde était encore pratiquement nu, ils le recouvraient déjà, nonchalants » (GH 70). Et encore : « C'était un cafard vieux comme un poisson fossilisé. C'était un cafard vieux comme les salamandres, les chimères, les griffons et les léviathans. Il était aussi vieux qu'une légende » (GH 79).

dedans, avec la blatte, et elle affirme : « le cafard et moi nous avons été ensevelis dans un trou » (GH 105). La grotte, c'est elle. C'est en elle qu'elle porte le noir, « le limon du temps », les blattes. Désarmée, violente, elle affirme : « Moi aussi je rampe » (GH 115).

La grotte est pour Lispector un « plongeon dans la terre » ; l'ancienne pièce de la bonne sera, pour elle, G. H., une plongée dans l'abîme de la passion. Grotte et chambre sont toutes les deux *enfers*, lieux de mort et de vie vécue au bord de la mort, espaces de limite, seuils, frontières, bords de l'existence et précipices du langage. Lispector accomplit un mouvement opposé par rapport à l'ascension verticale imaginée par Platon : chez elle c'est plutôt l'immersion, le plongeon, la descente. Bien que son ascension soit toujours « vers le bas. Oui, avec elle descendre est aussi monter »[644]. C'est en fait dans la caverne qu'elle est exposée à la vérité, au désir d'une parole plus nue, plus originaire, plus obscure bien que « nimbée de clarté ». Mais de quoi l'image de la caverne est-elle finalement métaphore ?

L'origine est conçue par l'architecture scénique et symbolique du mythe platonicien en tant qu'enveloppe, involucre, coin aveugle d'un discours déformé, « le leurre d'un lieu »[645], lieu d'une tromperie, d'une « généalogie spéculaire »[646]. En tant que telle, la caverne se configure donc comme espace-temps à être péremptoirement abandonné. Elle n'est que le lieu d'une gestation qui berce les fils/prisonniers dans l'illusion fallacieuse d'un conte d'ombres. L'*hystera* est image de l'utérus maternel, précédée sur le plan topographique par un passage, couloir, rétrécissement, ou *col* – de la caverne, de l'utérus – qui représente l'origine refoulée ou à refouler pour pouvoir finalement parvenir à une nécessaire ascension vers la Vérité. Vérité qui, dans la mise en scène du mythe interprétée par Irigaray, paraît se bâtir sur un oubli du féminin[647].

Dans l'écriture de Clarice Lispector, au contraire, la caverne est l'occasion du bouleversement de toute logique binaire stricte. La paupière en pierre, par sa morphologie même, se situe à la limite entre pôles opposés : elle sépare et, à la fois, relie. Elle se constitue comme lieu abandonné vers lequel faire retour, un lieu dicible juste en langue maternelle, qui

---

[644] Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La Venue à l'écriture,* op. cit., p. 119.

[645] Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre Femme,* op. cit., p. 320.

[646] *Ibid.,* p. 325.

[647] « L'ἀλήνεια pouvant s'interpréter, dans la (dé)négation même qu'elle dit, comme le leurre d'un dévoilement de l'oubli. Comme l'affirmation d'une possibilité de revoir l'oublié dans une économie de la représentation qui le prescrit comme tel. L'ἀ-λήνεια fonctionnerait, dès lors, comme *la caution donnée à l'oubli* dans la dialectique socratique, comme *garant de l'oubli de l'oubli* au matin de la systématique phonologique occidentale ». *Ibid.,* p. 332.

est une langue à faire et à défaire continuellement, à mettre et à remettre sur la scène du langage. Dans le mythe de *La République*, la caverne est une morphologie inopportune, géométrie rocheuse invalidée par l'imposition d'un dehors ensoleillé qui se constitue en tant qu'unique lieu de vérité possible. Les prisonniers en sortent, alors que G. H. choisit d'y rentrer. Et pour les femmes, les autres femmes des autres mythes, est-ce vraiment pareil ? Y a-t-il d'autres personnages féminins qui partagent la fascination lispectorienne pour les grottes, et qui en font les lieux d'un *parler-femme* qui ne cesse d'être tissé ? Le mythe, en vérité, donne vie à plusieurs images de femmes habitant des lieux soustraits, cachés. Perséphone, Antigone [648], Eurydice : « la nuit sacrée »[649] les enferme. Des femmes souterraines donc, dont la voix se lève en chant, parole qui traverse et explore la Terre au-dessus de laquelle elles sont condamnées, renfermées, oubliées, enterrées encore vivantes.

Pour ces femmes la Terre avec ses grottes et ses anfractuosités se fait « *bouche d'ombre* »[650], tombeau et refuge. C'est d'ores et déjà là que leur parole vivante, pure, se déploie douloureusement. Leur sous-sol est encore une fois espace de frontière : situé entre vie et mort, entre passion et silence. Leurs cavernes, comme la chambre-caverne de G. H., sont espaces d'ambivalence : de blattes, de rage, de punition, d'abus, de mémoire, d'inspiration, d'étoiles, de nudité, de Vérité, de désir. La caverne est le lieu de mort d'où elles révisent leur vie, la dépassent en la racontant : révision comme ré-vision, nouvelle vision inattendue, mise en scène souterraine qui donne voix aux ombres.

---

[648] Dans la tragédie de Sophocle, représentée pour la première fois à Athènes en 442 av. J.-C., on narre la terrible vicissitude vécue par Antigone, enterrée encore vivante par la volonté du roi Créon dans une cave où elle devra attendre sa mort. La jeune héroïne tragique refuse en fait la loi positive, émanant de l'autorité du roi même, qui lui empêcherait de rendre au frère mort les honneurs funèbres. Antigone refuse la loi en faisant appel à *un autre ordre de loi morale* : la loi divine. Elle défie le pouvoir de la *polis* et affirme un ordre symbolique différent, en affrontant pour cela sa propre mort. La figure d'Antigone a traversé d'innombrables façons la pensée philosophique de même que la poésie: Hegel, Ricoeur, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Lacan, Zambrano, Irigaray, Butler, Derrida et Nussbaum sont parmi les penseurs qui ont été inspirés par la figure de la jeune héroïne de Tebe. Voir à ce sujet : *Antigone e la filosofia*, édité par Pietro Montani, Donzelli, Roma, 2001. La philosophe espagnole María Zambrano a imaginé la voix souterraine d'Antigone, enterrée encore vivante par la volonté du roi Créon. D'après la tragédie de Sophocle, l'héroïne, une fois reléguée sous terre, se suicide ; d'après la relecture d'Antigone que Zambrano développe, dans le noir de sa *grave cave*, Antigone ne se suicide pas, tout au contraire : elle naît à elle-même. Dans l'espace-temps (non-espace/non-temps) de la réclusion, elle donne corps à une langue (parfois développée en tendre dialogue aussi avec la sœur Ismène et la mère Jocaste) qui est émouvante, tremblante, pleine d'horreur et de douceur, de profondeurs de caverne et de rayons célestes. C'est dans le noir qu'Antigone est plus lumineuse. Le sens de la grotte, ce trou dans la roche où Antigone est forcée d'habiter, rappelle encore une fois la morphologie d'un ventre maternel, espace de naissance et de séparation, possible espace de retour à l'origine, de retour à soi. Antigone, figure d'ombre et de lumière, jamais réductible à un seul des deux éléments, est – comme G. H. – ombre de la pensée et parole d'aurore. María Zambrano, *Sentiers,* traduit par Nelly Lhermillier, Des Femmes, Paris, 1992.

[649] « Mais elle est aussi enfermée : elle est liée ». Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 233.

[650] *Ibid.,* p. 237.

Dans la chambre à soi, G. H., nouvelle *Lady Lazarus*, s'anéantit et renaît. Dans la chambre-caverne, elle est à la fois morte et éblouissante de vie. Là-dedans en fait elle est « la parole et aussi son écho » (AV 29) : en y demeurant elle passe sans cesse de l'autre côté du miroir, dans le dénouement de la parole. Et passer de l'autre côté du miroir, « c'est passer du rapport de désignation au rapport d'expression – sans s'arrêter aux intermédiaires, manifestation, signification. C'est arriver dans une région où le langage n'a plus de rapport avec des désignés, mais seulement avec des exprimés, c'est-à-dire avec le sens »[651]. La caverne est le théâtre souterrain d'une langue sans dimensions, sans descriptions, dont l'appel est irrésistible :

> Je veux mettre en mots mais sans description l'existence de la grotte que j'ai peinte il y a quelques temps – et je ne sais pas comment. Seulement en répétant sa douce horreur, caverne de terreur et merveilles, lieu d'âmes affligées, hiver et enfer, substrat imprévisible du mal que recèle une terre infertile. J'appelle la grotte par son nom et elle commence à vivre avec son miasme. J'ai peur alors de moi qui sais peindre l'horreur, moi, bête de cavernes résonnantes que je suis, et je suffoque car je suis la parole et aussi son écho. (AV 27-29)

Et dans cette chambre-grotte découverte presque par hasard par G. H., dans sa caverne à elle perdue dans un appartement de Rio de Janeiro, l'espace se fait théâtre du déroulement déroutant d'une passion imminente : la passion de la parole. Et, d'un coup, l'angoisse se dissipe, ne fût-ce que pour le temps fuyant de quelques instants. Là, de l'autre côté du miroir, le corps de la femme est comme protégé, nimbé par le clair-obscur d'une grotte à soi, espace d'appartenance depuis toujours pour la femme :

> Enfin, le corps imbibé de silence, s'apaisait. Le soulagement venait de ce que je tenais toute entière dans le dessin de la grotte. […] Et maintenant, oui, j'étais réellement dans la chambre. Aussi dedans qu'un dessin depuis trois cent mille ans dans une grotte. (GH 90)

Dans l'espace suspendu d'une chambre-grotte la parole féminine surgit, blessée et tremblotante. *La passion selon G. H.* peut être lue comme la mise en scène d'une renaissance, d'une agonie, d'un coup de grâce, d'une passion qui déchire la chair et la parole. C'est l'histoire d'une solitude immense. C'est le récit de la fragilité des mots, qui seulement par intermittences parviennent à prononcer le ravissement d'une femme en train de regarder le fond soustrait des choses.

[651] Gilles Deleuze, *La Logique du sens*, op. cit., p. 38.

L'écriture de *La passion selon G. H.* est fatigante, perturbante, elle coupe le souffle par son rythme circulaire, enchaîné, spiralique. La dernière phrase de chaque paragraphe reprise au début du paragraphe qui suit scande le tempo du texte selon le rythme d'une litanie, d'une prière. Le compacte soliloque de la protagoniste est de temps en temps défié par l'irruption d'un interlocuteur absent (un amant, la mère, le médecin…), soustrait à la scène mais évoqué et appelé avec insistance. Selon Benedito Nunes, ces passages déclinés au vocatif « rendent authentique le paroxysme du personnage. Ce geste dialogique consacré à un *tu* placé dans la zone périphérique de la narration fait irruption dans le soliloque en tant que proposition d'un nouveau pacte avec le lecteur »[652].

Dans ce texte lispectorien la mise en scène d'une parole féminine se fait par « la narration tumultueuse d'une extase »[653] qui est passage, processus, climax[654] de même qu'instant, *moment of being*, coup – coup de grâce. Une parole y explose, y erre[655], agonise et renaît. L'expérience de dénouement vécue par G. H. à l'intérieur de la chambre-grotte a la valeur d'une pratique assidue de *parler-femme* mise en acte sur la scène de l'écriture dans son acception d'infatigable et véritable « écriture-présence »[656], qui correspond à l'exposition/ explosion dans la page-chambre-grotte, d'une parole féminine interdite et *inter-dite*, qui ne peut se dire qu'obliquement, à partir du lieu de frontière qu'est la chambre de G. H.

L'écriture-présence de *La passion selon G. H.* se fait obliquement : dans le roman la parole féminine est en effet le mot et son écho, et le lecteur en est comme ravi, perturbé par les vertiges de l'écriture, englouti par la spirale des mots, séduit par le défi de ce corps à corps avec le texte. Avec une nudité qui est extrême, parce que, comme Clarice Lispector l'affirme : « La vie oblique est très intime » (AV 183).

---

[652] Benedito Nunes, « Introdução do coordenador », dans : *A Paixão segundo G. H. – edição crítica*, op. cit., p. xxix.

[653] *Ibid.,* p. xxiv.

[654] Voir : Solange Ribeiro de Oliveira, *A barata e a crisálida*, op. cit., pp. 62-65.

[655] Nunes parle d' « écriture errante ». Benedito Nunes, « Introdução do coordenador », dans : *A Paixão segundo G. H. – edição crítica*, op. cit., p. xxxi.

[656] Eleonora Cróquer Pedrón, *El Gesto de Antígona o la Escritura como Responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, op. cit., p. 57. Ma traduction.

4.1.3 *Dans le ventre de l'aube*

Que l'on fasse violence au corps
ou que l'on s'abandonne à la beauté d'une aube, l'on est pris.
La scénographie de la syncope est à l'infini.

– Catherine Clément[657]

Ce n'est qu'un premier rayon de lumière, c'est une lueur qui en toute douceur déchire le temps et perce le noir du ciel. La tension au ravissement qui s'empare de l'écriture lispectorienne abandonne ainsi progressivement, au sein de la présente lecture, les espaces clos, les chambres, les cages, les salons hantés pour se répandre au-delà de tout confinement physique, là, plus loin, au delà de l'aurore – *vers l'ouvert.* On sort : on sort des salons, des chambres obscures, des jardins hantés, des grottes, on abandonne le sous-sol – la parole de Clarice Lispector se baigne dans l'aurore, trempe dans la mer où elle immerge ses protagonistes pour leur donner des nouvelles naissances.

Pour Clarice Lispector, l'aurore a lieu près de la plage : « Maintenant le jour se lève et l'aurore est de brume blanche sur les sables de la plage. Tout est à moi, alors. Je touche à peine aux aliments, je ne veux pas me réveiller au-delà du réveiller du jour » (AV 23).

L'aurore et l'aube sont deux images, deux moments qui reviennent souvent, rythmiquement et presque cycliquement dans *Água viva*. Aurore et aube sont associées à l'image de la naissance, conçue en tant qu'instant de création, signe de l'entrée du sujet dans le rythme du souffle, temps lumineux de la venue à l'écriture. Ces trois éléments évoquent un quatrième pôle fondamental : le corps – un corps sexué au féminin, marqué par la différence sexuelle, pris dans le mouvement d'immersion d'une femme qui aspire au contact extrême avec la nature[658], avec ses temps et ses cycles quotidiennement réitérés de obscurité et lumière, obscurité et lumière, obscurité et lumière...

La voix de Clarice Lispector en réveille et en évoque une autre, une deuxième voix féminine aux prises avec un discours philosophique-poétique[659] inspiré exactement par

---

[657] Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement,* op. cit., p. 28.

[658] Voir : Nadia Setti, « L'apprentissage de la nature par voie de femme », pp. 227-234, dans : *Femme et Nature 2*, sous la direction de Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Bordeaux, 2000.

[659] María Zambrano, *Philosophie et poésie* (1939), traduit par Jacques Ancet, Éditions J. Corti, Paris, 2003.

l'aurore : il s'agit de la parole éclairante de María Zambrano[660]. Les voix des deux écrivaines se croisent et s'enrichissent mutuellement, dans un discours qui prend forme et profondeur en suivant pas à pas l'image de l'aurore dans l'écriture lispectorienne, en tension vers un dialogue (im)possible avec des échos de la philosophie de Zambrano. Les mots de María Zambrano offrent au lecteur une suggestion préliminaire qui touche à la valeur symbolique liée à l'aurore, en soulignant la différence importante mais souvent négligée entre les deux figures contiguës mais non synonymiques d'aurore et aube :

> L'Aurore apparaît distendue, disséminée, telle un germe lorsqu'il surgit dans l'obscurité ; elle apparaît avant tout, à celui qui l'attend ou la guette, comme une ligne, une raie qui sépare. Ce pourrait être cette ligne que le géomètre ne parvient pas à nous définir, cette ligne qui sépare en donnant, en créant à la fois abîme et continuité. La raie de l'Aurore attendue n'est déjà plus aube. L'aube commence à fondre, presque à fuir, offrant légèrement l'image de tout un royaume, d'une chose irrémissible ; quant à l'Aurore, qui a réveillé le germe préexistant, mais presque normalement endormi, de l'illimité et de l'ardent, elle nous apparaît ainsi comme une limite, le confin qui nous arrête et nous appelle irrémissiblement.[661]

Ce qui différencie l'aurore de l'aube semble donc se jouer sur le fragile concept de la *limite* ; une frontière qui paradoxalement s'offre en tant qu'infranchissable et tend ensuite sans cesse à se dérober[662]. L'aurore s'enfuit, elle représente un temps *en fuite* : elle échappe du crayon du géomètre, et elle se révèle (uniquement aux yeux patients et attentifs qui savent la chercher et l'attendre) énigmatiquement sous forme de *ligne*, géométrie simple, parfaite, imperceptiblement bougeant entre les extrêmes opposés de lumière/obscurité, jour/nuit, « continuité/abîme » qu'elle unit et inexorablement sépare. Par le biais de son corps de lumière impalpable elle réunit les extrêmes, elle se fait trait d'union entre extrémités éloignées l'une de l'autre mais elle garde, en même temps, la distance et l'éloignement qui les caractérisent en tant qu'opposés.

Si l'aube est image de richesse, si elle laisse que « tout un règne » puisse se déplier, se lever à travers soi, l'aurore représente de l'autre côté la nudité absolue, désarmante et

---

[660] María Zambrano, *De l'aurore* (1986), traduit par Marie Laffranque, Éditions de l'éclat, Paris, 1989.

[661] *Ibid.*, p. 29. L'éditeur italien de l'œuvre de Zambrano explicite d'une façon encore plus nette, en note au passage cité, la différence qui existe entre aube et aurore : « Aube : temps qui passe dès l'apparition de la lumière du jour jusqu'à l'apparition du soleil. Aurore : lumière ou clarté de ce moment (mais aussi le moment même qui précède la lumière du soleil) ». María Zambrano, *Dell'aurora*, Marietti, Genova, 2000, p. 27. Ma traduction.

[662] « C'est elle, c'est l'Aurore, qui fuit sitôt perçue, qui ne veut pas avoir de corps qui annonce en tremblant ». María Zambrano, *De l'aurore*, op. cit., p. 31. Et encore : « lumière qui fuit quand elle se montre ». *Ibid.*, p. 34. L'aurore est définie aussi comme « une chose qui ne se produit pas en un temps commun à tous, mais en des temps qui se découvrent pour se cacher aussitôt, en des instants dont l'enchaînement ne se révèle que bien longtemps après ». *Ibid*., p. 39.

immobile de la lumière parfaite. L'aurore *fait irruption*, elle est soudaine, subite, étonnante quoique longuement attendue ; elle est oxymorique, « ligne qui sépare en donnant, en créant à la fois abîme et continuité. […] elle nous arrête et nous appelle irrémissiblement », elle est exactement ce trait d'union, cette coexistence ineffable, incroyable. Si l'aube est *entre* (tranche de temps qui s'écoule entre la lumière du jour et la lueur du soleil), si elle est *temps*, l'aurore est par contre *pas encore* (elle n'est pas encore aube, elle est sur le point de l'être, elle est presque en train de le devenir, mais elle est surtout – simplement, tout court – *pas encore*). Le *pas encore*, en tant que trait caractérisant l'aurore, rappelle d'une façon profonde la conception lispectorienne de l'imminence, prélude qui anticipe et cache, réveil à la vie, à l'existence/présence du sujet *dans le monde*, annonce (l'aurore de Zambrano est en effet un appel qui ne se laisse pas éluder) qui fait saillie sur l'abîme d'un futur insaisissable. De plus l'aube est *temps* et même *durée* : l'aurore est au contraire *instant*, « clarté de ce moment (mais aussi le moment même qui précède la lumière du soleil) », urgence temporelle tout à fait proche de l'*instant-déjà* de Clarice Lispector.

Il est cependant intéressant de souligner comme il serait en réalité impossible, ou au moins décidément restrictif et fallacieux, d'essayer à établir un rapport d'opposition dichotomique entre l'aurore et l'aube : les deux images partagent en effet au contraire une intimité secrète, une sorte de similitude dans la différence (situation qui cache encore une fois une sorte de nature oxymorique), de proximité mystérieuse (conçue, comme l'on a vu, en tant que dynamisme pétri d'une tension irrésistible vers la limite). La relation entre l'aurore et l'aube évoque donc d'une certaine façon le concept que Zambrano désigne sous le nom de *sororité*. La sororité représente pour Zambrano une condition qui dépasse en intensité même la puissance de la liberté[663]. La sororité met en relation deux (ou plusieurs) pôles liés de quelque façon par la féminité (conçue comme appartenance *partagée* à un même ordre symbolique, reconnaissance d'une même origine commune), et elle trahit au fond indicible de son essence une tension de mimesis tout à fait proche du désir mimétique qui se répand aussi dans toute œuvre lispectorienne. Aurore et aube ne sont pas du tout deux phases successives,

[663] « Avec elle j'ai appris la chose la plus importante de ma vie, plus importante même que la liberté : la sororité » : dans cet extrait cité en appendice à l'édition italienne, Zambrano parle de la naissance de sa soeur Araceli. María Zambrano, *Dell'aurora*, op. cit., p. 169. Ma traduction.

au caractère séquentiel : l'Aurore[664] surgit au sein de l'aube même, elle est *dans* l'aube, au cœur de l'aube, et en naissant elle la dissipe par le biais de sa puissance lumineuse ; elle la transforme selon un processus de transfiguration qui se tient sur la condition nécessaire d'une sororité intime et secrète.

La tension mimétique qui a lieu dans le rapport entre Aurore et aube représente une importante occasion de réflexion ultérieure au sujet du rôle de la mimesis chez Lispector ou, plus en général, du recours à la mimesis en tant qu'élément caractérisant l'écriture féminine même. En quoi consiste-t-il, encore une fois, le sens le plus profond de la stratégie mimétique ? Comment et pourquoi se lie-t-elle d'une façon tellement forte avec l'écriture de(s) femme(s) ?

> Nietzsche, philosophe si baigné d'aurore, si proche de l'aurore, a déclaré aussi que la philosophie est transformation. Nous ne saurions identifier la transformation à la transmutation, puisque cette dernière comporte un changement de substance, et la transformation, plutôt un changement de l'essence, de la qualité et de ses relations ; un changement de fonction, dirions-nous.[665]

La voix du philosophe auroral, gardée dans les mots de Zambrano, suggère avec pénétration comme la différence soit placée plutôt au niveau de l'essence qu'à celui de la substance. La mimesis consiste exactement en ce « changement d'essence », qui est un changement de nature relationnelle, lié à la catégorie de la qualité, et qui est surtout une sorte de transformation qui a lieu près de la page écrite, *dans l'espace/temps de l'écriture*.

Lispector écrit en essayant d'imiter les instants en fuite, le mystère parfait des roses, l'énigme froid du miroir, et elle parvient à cueillir le tremblement intime de leur essence à travers une écriture pétrie de sensorialité/sensualité. D'une manière analogue, Maria Zambrano écrit *comme l'Aurore*, par illuminations longuement attendues et pourtant étonnantes, selon un rythme imperceptible qui offre et dérobe les rayons d'une intuition à la profondeur perturbante. La vraie mimesis, qui dépasse l'exigence purement transformative dont la métamorphose est emblème, est – selon les mots de Lispector – « un plongeon dans la matière du langage » : il s'agit d'établir une relation mutuelle d'empathie entre le soi et le toi

---

[664] Zambrano identifie l'Aurore avec la déesse, et utilise donc la lettre majuscule pour en indiquer le *nom propre*, ce qui ne se passe pas pour l'aube : « Et la déesse Aurore donne à voir, ce qui est plus encore que si elle livrait son corps, ce corps comme donné en gage par les dieux à celui qui, l'ayant reçu, se trouve ainsi captif, toujours là, même lorsqu'il part avant elle-même à la recherche de l'aube. L'aube n'est pas une déesse. Et quand la déesse Aurore apparaît, radieuse, frappant d'étonnement le gardien de l'aube, celle-ci se perd, alors que se formait en elle, au dedans d'elle, une substance dont on ressent à présent qu'elle pourrait en être l'aliment, ou qu'elle était en train de devenir sa nourriture première et irremplaçable ; substance sous forme corporelle, mais vivante ». María Zambrano, *De l'aurore*, op. cit., p. 55.

[665] *Ibid.*, p. 77.

(soit ce *toi* rose, aurore, miroir ou même un autre visage de soi même...) par le biais de l'écriture. À la lumière de cela, la mimesis dévient étape de la découverte du monde qui sous-tend l'acte d'écrire, qui prélude au regard jeté sur les choses, à la philosophie et aussi à l'amour, du moment que « c'est seulement dans l'acte d'amour – par la limpide abstraction d'étoile de ce que l'on sent – que l'on capte l'inconnue de l'instant » (AV 11).

La mimesis nourrit l'écriture féminine comme une lymphe qui remonte dès les racines occultes de l'inspiration jusqu'à la surface de la page. La femme, dans l'acte d'écrire en tant que femme, dans l'acte d'écrire « avec tout le corps », avec des mots faisant « un sens presque uniquement corporel » – comme le fait la protagoniste d'*Água viva* –, touche au monde, imite le temps, revient à la puissance assoupie du corps vécu. La mimesis représente de façon emblématique la situation de proximité aux choses du monde que Clarice Lispector poursuit dans l'écriture. La mimesis est recherche et modulation d'une voix qui s'avance jusqu'à la limite du dicible, qui puisse raconter et imiter/récréer sur la page l'aura qui se dégage des choses. La mimesis est réveil et retour : retour à soi, réveil de la richesse des sens, merveille première, étonnement, ensorcellement... Amour.

Le rapport entre mimesis et amour – entre mimesis, amour et écriture [666] – est en effet très étroit. Zambrano conçoit l'amour (ou mieux le *tomber amoureux*) comme « une aptitude de l'existence avant la connaissance »[667]: « Reconnaître quelque chose en tant qu'objet signifie s'arrêter devant lui ; en rester ensorcelé, prisonnier ; le croire. Ça signifie, d'une certaine façon, en tomber amoureux »[668].

Clarice Lispector, dans la dernière phrase de *Água viva*, utilise exactement le même adjectif – *ensorcelé*. « Ensorcelée » : dernière mot de la dernière phrase du texte de 1973... : « Ce que je t'écris continue et je suis ensorcelée » (AV 259).

---

[666] Pour des autres intéressantes suggestions au sujet du rapport amour/écriture cfr. : « Toujours le texte s'écrit sous la douce contrainte de l'amour. Mon seul tourment, ma seule crainte, c'est de ne pas écrire aussi haut que l'Autre, mon seul chagrin c'est de ne pas écrire aussi beau que l'Amour. Toujours me vient le texte en rapport avec la Source. Si la source était barrée je n'écrirais pas. Et la source m'est donnée. Ce n'est pas moi. On ne peut pas être sa propre source. Source : toujours là. Toujours l'éclat d'être qui me donne le Là. Que je ne puisse cesser de chercher, que je quière furieusement de toutes mes forces et de tous mes sens. Source qui donne le sens et l'élan à toutes les autres sources, qui allume l'Histoire pour moi, met en vie toutes les scènes du réel, et me donne mes naissances chaque jour ». Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*, op. cit., pp. 48-49. L'acte d'écrire dévient analogue à l'acte d'aimer : « Ecrire : d'abord je suis touchée, caressée, blessée, ensuite je cherche à découvrir le secret de ce toucher pour l'étendre, le célébrer et le transformer en une autre caresse ». *Ibid.*, p. 50.

[667] María Zambrano, *Dell'aurora*, op. cit., p. 165, note de l'éditeur italien. Ma traduction.

[668] *Ibid.* Ma traduction.

L'écriture *continue*[669], l'ensorcellement commence. L'amour serait donc condition nécessaire afin que la mimesis puisse avoir lieu, et l'ensorcellement serait le ravissement par la chose aimée du sujet amant, qui le pousse sans cesse vers la découverte de la nudité la plus intime cachée/offerte par la chose. L'écriture est trace d'encre de cet ensorcellement : l'écriture *continue* et finalement c'est elle qui ensorcelle, qui pousse, qui se dérobe en se retirant au-delà du dicible.

L'Aurore, pour Zambrano comme pour Lispector, représente le frémissement qu'ensorcelle dans la mesure où elle sanctionne une irrésistible irruption des sens dans la trame du discours. Le fait que pour Zambrano l'Aurore soit aurore de la raison n'empêche pas mais, au contraire, implique sa valeur sensible/sensorielle : tout simplement, « elle apporte le sens »[670]. La lumière, la couleur de l'Aurore sont les scellés de « l'appel inévitable » que la clarté aurorale adresse aux sens : il s'agit d'un dévoilement, un impératif, une vérité élémentaire – *élémentaire* parce que l'Aurore est conçue comme *élément* faisant partie de la *physis*. La présence du corps, d'un corps de femme, est mise en jeu d'une façon très proche de la dynamique décrite par Clarice Lispector en correspondance au passage du sujet à travers les instants de grâce.

L'Aurore et la grâce se configurent en effet comme zones liminales, passages temporels soudains : l'analogie entre elles est très profonde. L' « appel inévitable » de l'Aurore est adressé aux sens : de même que la grâce, en effet, l'événement de l'aube représente pour Lispector une expérience qui entraîne pour le sujet l'intuition de sa propre existence, la conscience subite et ineffable du fait *d'être au monde* :

> Et quand le jour touche à sa fin j'entends les grillons et deviens toute remplie et inintellegible. Après je vis l'aube bleuâtre qui vient avec son ventre plein de petits oiseaux – est-ce que je te donne une idée de ce qu'une personne passe en vie ? (AV 37)

Est-ce que je te donne une idée? : le *toi* fait irruption dans le discours juste en proximité de l'avènement de l'aube, comme si le retour du sujet à la perception de son propre corps impliquait immédiatement l'ouverture et la tension vers l'*autre* :

> Maintenant c'est de nouveau l'aube. Mais au lever du jour, je pense que nous sommes les contemporains du jour suivant. Que Dieu m'aide : je suis perdue. J'ai terriblement

[669] « Ce que je t'écris est un " ceci ". Ne va pas arrêter : continue » (AV 259).

[670] María Zambrano, *De l'aurore*, op. cit., p. 27.

> besoin de toi. Il faut que nous soyons deux. Pour que le blé pousse. Je suis si grave que je vais m'arrêter. (AV 105)

L'aube apporte avec soi un désarroi, un égarement : le temps s'écoule, la lumière annonce un temps impossible du moment que *nous sommes déjà dans l'après*. C'est dans l'instant suspendu de l'aube que *j'ai besoin de toi*. Est-ce que cela est *amour* ? L'aube met l'écriture à bout de souffle : elle coupe le souffle et éteint la voix, elle exige le silence. Le corps est comme envahi par la lumière d'Aurore, il se recueillit, il tait : imitation, mimesis de l'Aurore. Le corps se fait auroral. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que c'est, finalement, l'Aurore ? L'Aurore est événement, *avènement* ; mais elle est aussi personne, femme, déesse. Il est intéressant de souligner un ultérieur point de contact entre la conception lispectorienne de l'Aurore et les mots de Zambrano : pour Lispector l'Aurore est *it*, pour Zambrano elle est *élément*, « clé de la *physis* » – deux définitions qui trahissent une secrète et profonde proximité/sororité.

> Il est presque cinq heures du matin. Et lumière de l'aurore en évanouissement, et froid acier bleuâtre et avec l'âpre et l'acide de jour naissant des ténèbres. Et qui émerge à la surface du temps, livide moi aussi, moi naissante des obscurités, impersonnelle, moi qui suis it. (AV 195)

Le moi est *it* dans l'instant de l'Aurore ; l'Aurore même est *it*, matière pulsante, tremblement, « tremblement incomparable », comme le dirait Zambrano. La puissance du *it* consiste en sa simplicité élémentaire de vie pulsante qui existe derrière la pensée, comme le feu[671] et l'air, la terre et l'*água viva*. Le passage cité témoigne en outre l'intensité d'une mimesis qui s'écoule presque imperceptiblement pour se manifester, inattendue mais au même temps indispensable, avec l'irruption du *moi* et surtout de l'*aussi* : « livide moi aussi ». L'Aurore se superpose au moi, le moi est pétri d'Aurore, les obscurités se dissipent en laissant espace à la lumière.

En tant que *it*, vie *élémentaire*, l'Aurore se répand par irradiation, elle n'est pas un lieu mais plutôt une « bande qui pourrait être habitée toute entière »[672], une germination, la trace d'une dissémination ; elle n'est pas un temps mais une pause, une suspension. L'Aurore de Zambrano n'est ni prélude ni tranche de temps : il n'y a pas de flux en Aurore.

---

[671] Voir : *ibid.,* pp. 81-84.

[672] *Ibid.,* p. 56.

> Cet instant antérieur à l'Aurore ne s'écoule pas, et par la suite, dans l'Aurore elle-même, rien non plus ne s'écoule. La lumière n'apparaît pas sur notre planète progressivement comme un fleuve, mais tout entière, quoiqu'il s'agisse d'un accouchement, d'un seul accouchement de lumière.[673]

L'Aurore lispectorienne n'est pas, non plus, flux : elle est plutôt instant, moment, irruption et naissance qui déchire les ténèbres, en disséminant une lumière bleuâtre, livide, qui dévient trace d'un égarement insondable. La mimesis de l'Aurore qui y trouve lieu dévient expérience de naissance, traumatisme de la pure lumière quand soudain elle fait irruption dans une chambre noire. Le texte est envahi par une succession presque onirique d'aubes et d'aurores qui se poursuivent comme en essayant de s'attraper, comme des vagues à la fois suaves et violentes. Le *corpus* de l'écriture est traversé par l'éblouissement de la troublante lumière aurorale ; le texte même dévient corps auroral, synthèse du corps d'écriture et du corps de femme – tous les deux frappés par le mystère de l'Aurore. *Água viva*, texte de naissances ininterrompues, « commençait à chaque page à chaque ligne, il s'écoulait en se débordant, il se discutait lui-même, se doublait, s'illimitait »[674]. D'ailleurs, en *Água viva* Clarice Lispector expose « tout simplement le *bios,* la vie, et seulement la vie »[675].

Dans *De l'aurore* la femme philosophe écrit le tremblement incomparable du « jour qui se fait », en étayant son œuvre d'illuminations proches d'une profonde *raison poétique* ; quant à Lispector, elle donne forme à un corps d'écriture problématique, tremblant, un corps traversé par des intermittences douloureuses qui fragmentent le langage, le sentir et la pensée en plongeant le sujet qui narre (de même que le lecteur, pris dans le rythme du monologue) jusqu'aux abîmes sombres du soi.

L'Aurore est en *Água viva* comme une blessure de la peau qui laisse entrevoir à travers soi la chair nue de l'écriture : le langage est déchiré parce que l'Aurore, comme l'on a vu, coupe le souffle. Elle annonce une naissance qui est *sur le point de* se passer, la possibilité d'un ravissement très doux. Elle suggère le désir de *capter* la vie qui tremble. Mais elle apporte de même avec soi aussi la traînée bleuâtre d'un étrange pressentiment de mort, ou de non-vie. Mais les intermittences aurorales, comme dans un mouvement de flux et reflux, laissent résonner en conclusion encore une fois l'image lispectorienne de l'aube « qui vient avec son ventre plein de petits oiseaux » : là, *dans le ventre de l'aube*, c'est toujours la vie. C'est l'infinie puissance génératrice du corps féminin. La vie repousse encore et encore,

---

[673] *Ibid.,* p. 111.

[674] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 31.

[675] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 119.

comme le sang qui jaillit de la blessure, comme la lumière pale qui dégage près du cœur sombre de la chambre d'une fille quand le jour commence à se faire :

> Mais quand l'aube a éclairé la chambre doucement, les choses sont sorties fraîches des ombres, elle a senti le nouveau matin s'insinuant entre les draps et a ouvert les yeux. Elle s'est assise sur le lit. A l'intérieur d'elle c'était comme s'il n'y avait pas la mort, comme si l'amour pouvait la fondre, comme si l'éternité était la rénovation. (CS 43)

L'aurore est mort et vie, limite, passage – prélude à une naissance qui est nécessaire, naissance renouvelée, cyclique, fluide : « Maintenant les ténèbres se dissipent. Je suis née. Pause. Merveilleux scandale : je nais » (AV 87-89). « Je nais » : la naissance sa passe en concomitance avec l'apparition de la lumière aurorale qui dissipe l'obscurité nocturne. Le ventre féminin de l'aube donne le jour. La naissance est « merveilleux scandale » : pourquoi ?

La naissance est pour Lispector oxymoron : merveille *et* scandale. La naissance, instant de vie qui se manifeste – avec violence. La merveille est le sentiment humain primordial, suspendu sur la limite entre le charme et l'horreur, entre l'enthousiasme et le trouble de l'instant qui, en s'écoulant, nous échappe sans cesse ; la merveille est le sentiment éprouvé par l'homme devant le mystère de la naissance. La naissance est donc, dans les mots lispectoriens, merveilleusement scandaleuse : puissante, parfaite et angoissante. La naissance est l'expérience primordiale du ravissement.

Par analogie avec l'image de l'Aurore, qui dévient pour Lispector une trace de vie non exempte d'ombres funèbres le concept de naissance résulte profondément inséré dans une coappartenance substantielle qui fait de naissance et mort un binôme compacte, mais inexorablement sujet à des transformations continuelles : « Je démontre " cela ". Cela est loi universelle. Naissance et mort. Naissance. Mort. Naissance et – comme une respiration du monde » (AV 91). Naissance et mort et naissance et – suspension, souffle. La transformation n'est pas forcement ou uniquement cyclique : flux et reflux se succèdent sur la page selon un rythme qui n'est ni linéaire ni circulaire mais qui au contraire suit la manifestation imprévisible et kaléidoscopique de ce que Nadia Setti appelle des « instants-apparitions » : « Je continue toujours à m'inaugurer, ouvrant et fermant des cercles de vie, les jetant de coté, fanés, pleins de passé » (CS 145-146).

Est-ce que le scandale angoissant lié à l'événement de la naissance pourrait se cacher exactement dans cette non-linéarité ?[676] Dans tous les cas, il y a chez Lispector un

[676] « Ah, si je savais que c'était ainsi je ne naissais pas. Ah, si je sais je ne naissais pas » (AV 225).

attachement instinctif, presque animal à la vie : « Aurai-je à mourir de nouveau pour naître de nouveau ? J'accepte » (AV 113).

Naître est d'après Lispector un événement qui ne se passe pas qu'une seule fois. Naître est continuer à voir/donner le jour, continuer à *commencer*, continuer à être *sur le point de*, entre imminence et inauguration, près du seuil fragile de l'aurore qui vient. Les interruptions qui fragmentent la continuité du naître sont perçues comme pauses blanches, vides, qui se passent dans l'espace minuscule entre un instant et le suivant[677]. L'imminence de cette naissance ininterrompue, qui s'écoule en flux et reflux, est chargée d'une angoisse presque incommunicable : « L'impression est que je suis sur le point de naître et je n'y arrive pas » (AV 87). L'angoisse serait donc l'impression de ne pas arriver à voir le jour, en étant sans arrêt condamnée à être *sur le point de* le faire. L'écriture lispectorienne est trempée de cette angoissante imminence, et elle en laisse entrevoir la puissance à la fois terrible et merveilleuse, une force au même temps génératrice et destructrice. La passion de G. H., dans ses innombrables signifiés est aussi cela : effort de naître, désir urgent de venir au monde. L'imminence est une figure centrale de la passion en tant que parcours initiatique, prélude long et fatigant à une naissance – qui survient après la douleur, après le dégout, après l'immonde porté à la bouche, après les enfers, après l'effroi de « la vie crue ».

Água viva se développe dans cette étrange tension ; on pourrait dire qu'à chaque mot il *tend à naître* – et, après, il naît, et il renaît, il se tait, il est encore une fois fécondée par la pensée, il voit le jour... La langue se renouvelle, recommence sans cesse à creuser dans le silence auroral, dans la solitude extrême du jour qui se fait. Le corps de l'écriture est ici corps féminin traversé, bouleversé par des douleurs qui évoquent les douleurs de l'accouchement (« accouchement de lumière » qui est naissance du mot, vibration primordiale d'une voix).

La naissance est l'auroralité d'un corps féminin garde en soi – pendant une gestation infinie qui sans cesse se renouvelle – la secrète puissance de pouvoir *se donner le jour*, dans une sorte de loi réflexive qui dévient emblème même de l'image de l'Aurore en tant que nudité en train de faire irruption – chaque jour, encore – dans le monde :

> J'ai oublié de vous dire : le plus étonnant en Maccabée, c'est que ce corps presque flétri était animé d'un souffle de vie presqu'infini, aussi tenace que celui d'une femme enceinte, enceinte d'elle-même, par parthénogénèse. (HE 75)

[677] « En cet instant je suis dans un vide blanc attendant l'instant prochain » (AV 135).

Le corps auroral du roman lispectorien se tient exactement sur cette naissance et renaissance, succession imprévisible de mort et renouvellement de l'élan qui pousse le sujet vers l'écriture. Dans les fissures et les interstices du texte (*les interlignes*) quelque chose s'écrit – un rythme, un souffle, un geste. Le moment de l'accouchement da la parole est une expérience d'érotisme, ravissement, extase, ensorcellement :

> Les yeux fermés, livrée, elle a dit tout bas des mots nés en cet instant, jamais avant entendus par quelqu'un, encore tendres de la création – bourgeons neufs et fragiles. C'étaient moins que des mots, seulement des syllabes détachées, sans sens, tièdes, qui fluaient et s'entrecroisaient, se fécondaient, renaissant dans un seul être pour se démembrer ensuite, respirant, respirant... (CS 198)

Mais est-ce que la naissance est un événement de solitude ? Peut-on concevoir la succession d'instants de naissance et renaissance en tant qu'étape d'un apprentissage *à deux*, vécu dans la différence, dans la proximité entre *moi* et *toi* ?

Parmi les pages d'*Água viva*, une dernière suggestion adressée à *toi* donne lieu au début d'une autre aurore de la pensée, une aube tremblante et fragile, mais puissante – au ventre plein de petits oiseaux : « Je suis un cœur battant dans le monde » (AV 87).

4.2 *Lalande*

4.2.1 *Mémoires d'une jeune fille ravie*

Il y a un espace obscur et ouvert, baigné d'aurore à chaque instant. Il a des eaux pas toujours claires, jamais immobiles, dont l'appel est pour Clarice Lispector irrésistible.

Du ventre de l'aube surgit, en se profilant avec force dans l'écriture lispectorienne, une attraction ancestrale pour la mer, « la plus mystérieuse des réalités non-humaines », profondeur qui dissipe toute limite, corps immense, immensité sans confins, présence fluide vivante non-humaine. Au-delà des chambres, en dehors des jardins zoologiques, toutes les cages sont abandonnées – et là, la parole en ravissement de Lispector tend radicalement vers *l'ouvert.*

Après avoir touché aux royaumes végétal et animal, après avoir séjourné près des espaces obscurs et avoir traversé les chambres-grottes-aubes de Clarice Lispector, voilà la pure Nature vivante, immense et transparente ; voilà la mer qui déborde, secouée par les vagues – non-humaine, présente, profonde : *água viva*. Finalement, on est dans la mer, qui dépasse la puissance du regard lancé vers le secret des roses, qui va au-delà du ravissement meurtrier joué sur un contact violent avec une animalité impossible à dominer, c'est l'immersion, c'est le ravissement par osmose, une extase sous-marine.

Dans l'écriture de Clarice Lispector il ne s'agit pas juste de " la mer " : sa parole poursuit *la mer à l'aube*, dans le ravissement d'un contact secret scellé dans l'instant du jour qui naît, à l'abri de tout regard intrusif, à l'abri des yeux des autres, près du bord d'une intimité totale entre la femme et le non-humain immense qui est la mer à l'aube. Pour Lispector au moment du ravissement marin, l'heure est toujours « nocturne et de naissance »[678].

La mer, matrice symbolique de naissance et de régénération, devient image puissante de l'origine conçue en tant que dimension ravissante, et renvoie à la toute première étape de l'écriture lispectorienne, au premier roman, roman auroral, aube de l'écriture.

[678] Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », pp. 31-68, dans : *Lectures de la différence sexuelle*, op. cit., p. 63.

En 1944 parait au Brésil *Près du cœur sauvage,* roman qui se caractérise par « la densité psychologique, la façon discontinue de narrer et la force poétique »[679], et s'inscrit ainsi dans le cadre des « textes démesurés, hantés pas un corps cosmique »[680], initiation claricienne à l'écriture.

Près du cœur sauvage est :

> Le roman de l'écrivaine jeune-femme [...] de l'écriture avant l'écriture, à l'état de matière, de corps en train de s'explorer, de monde en train de se constituer. Chaos, emmêlement et mélanges, dont la trame narrative ne constitue qu'un mince filet, à travers lequel l'écriture coule. Dès le début, la vocation de l'écriture est de se fondre avec le corps en tant que cosmos, de faire du corps ce mystère ouvert à toutes les sensations, dans lequel " moi " n'est qu'interrogation suspendue, toujours précédée d'un : pourquoi ? [681]

Et tout cela parce que *Près du cœur sauvage* raconte une aurore difficile, le ravissement d'un passage crucial ; écriture qui, en vérité, ne " raconte " pas vraiment mais plutôt *pénètre* et plonge dans le flux de vie de Joana, protagoniste indocile, froide, cruelle, à l'intelligence brutale, « une des plus grandes sensitives de Clarice »[682] dont la souffrance submergée perce de temps en temps le flux épais de l'écriture. Joana, *petite fille vivante*, est décrite par son père, au début du roman, comme « un petit œuf, c'est ça, un petit œuf vivant. Que va devenir Joana ? » (PCS 16).

Le roman suit le parcours intérieur de la protagoniste. Au fil des pages Joana deviendra une jeune-femme marine : d'ailleurs, il est clair que « la matière de *Prés du cœur sauvage* est l'eau »[683]. Joana est aux prises avec son étrange « état de corps inaugural »[684], et son apprentissage est dur. Ses initiations multiples et continuelles désagrègent le fil de la narration, brouillent la progression temporelle et logique de l'écriture et pénètrent obliquement dans l'existence aurorale de la protagoniste, prise par la tension perpétuelle entre les forces intenses et contraires qui l'animent.

Jeune fille féroce, Joana vit dans un rapport de brutale intimité avec sa propre dimension *immonde* :

---

[679] Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 11. Ma traduction.

[680] Nadia Setti, « Origines de l'écriture », op. cit., p. 221.

[681] *Ibid.,* pp. 228-229.

[682] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 141. Ma traduction.

[683] Nadia Setti, « Origines de l'écriture », op. cit., p. 230.

[684] Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », op. cit., p. 59.

> La certitude que je suis faite pour le mal, pensait Joana. Que serait alors cette sensation de force contenue, perte à éclater en violence, cette soif de l'employer les yeux fermés, entière, avec l'assurance irréfléchie d'une bête ? N'était-ce pas dans le mal seulement que quelqu'un pouvait respirer sans peur, acceptant l'air et les poumons ? Même le plaisir ne me donnerait pas autant de plaisir que le mal, pensait-elle surprise. Elle sentait à l'intérieur d'elle un animal parfait, plein d'inconséquences, d'égoïsme et de vitalité. (PCS 17)

Joana est *entière* : corps non-séparé. *Elle se possède*, avec violence. Habitée par le « sombre désir et la puissance instinctive refoulée, soif de liberté et d'expression, l'agitation dont nous parlons domine le personnage ; il s'agit de son *hybris*, sa vocation pour l'excès et la démesure »[685]. En même temps, elle se sent vivre, et cela lui suffit : « La seule vérité c'est que je vis. Sincèrement, je vis. Qui suis-je ? Bien, ça c'est déjà trop » (PCS 22).

L'intime intégrité qui caractérise Joana confère au roman une profonde cohésion souterraine. L'intégrité impitoyable avec laquelle la protagoniste se regarde, avec laquelle elle reste toujours en vertigineux contact avec soi-même, permet de reconduire vers un noyau unique une narration qui présente une tendance désagrégée et discontinue.

Joana est animalique : l'acharnement est une de ses façons d'exister, de penser, elle est « impétueuse comme un instinct et attirante comme un appel violent »[686]. Elle pense-sente beaucoup, elle pense-sente avec brutalité, elle « pouvait aussi penser et sentir en plusieurs chemins divers, simultanément » (PCS 64).

Et s'il a été possible d'affirmer que Macabea se trouve, dans *L'heure de l'étoile*, à la place de la blatte ou du poussin, sans beauté ni dignité et pleine de terreur, Joana – qui est le personnage/némésis de la jeune nordestine (de même que de la fragile Virginia protagoniste de *Le Lustre*, qui pourrait représenter sous certains aspects une sorte de première version du personnage de Macabea) – sera lionne, jument, jeune femme féline et sauvage, indomptable. Féroce et séduisante elle n'a pas peur, *elle fait peur*, elle attaque, elle rampe : une vipère – « Qui était-elle ? La vipère. Oui, oui, vers où fuir ? Elle ne sentait pas faible, mais au contraire possédée d'une ardeur peu commune, mélangée à certaine joie, sombre et violente » (PCS 71). *Immonde de vie*, elle aussi.

L'acuité spéculative de Joana rappelle celle de G. H., qui pourrait être une Joana adulte : l'intimité entre les deux personnages féminins est étroite. Les deux avancent sous la poussée d'une indomptable volonté de tout vivre, de tout traverser, de *penser-sentir toute*

---

[685] Benedito Nunes, *O Drama da linguagem. Uma Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 20. Ma traduction.

[686] *Ibid.,* pp. 20-21.

pensée-sentiment, de dévorer tout mot, avides de vie et de parole, voraces, prêtes à dévorer – un mot, un sentiment, une blatte :

> Analyser instant par instant, percevoir le noyau de chaque chose faite de temps ou d'espace. Posséder chaque moment, lier la conscience à eux, comme des petits filaments presque imperceptibles mais forts. Est-ce la vie ? (PCS 97)

La tension philosophique/discursive qui unit de façon profonde Joana et G. H. est pourtant toujours ouverte sur les profondeurs du ravissement : leur intelligence veut boire à la source de la liberté plus extreme, leur urgence de penser/sentir ne peut aucunement être retenue. La moindre chose donc est pour elles une porte qui donne sur « l'autre côté de la vie » (AV 39), qui peut occasionner l'extase féroce d'un instant d'être. Joana est en fait la fille des ravissements multiples, continus, kaléidoscopiques. Sa façon de vivre avec brutalité se reflète dans son propre corps, qui court, qui palpite, et qui accomplit tous ces gestes et actes sans peur, sans jamais se cacher, déchiré par une urgence de vie. C'est avec brutalité que son corps de jeune fille cherche sans cesse des extases possibles, des instants pendant lesquels elle puisse se perdre dans un moment de trêve, elle puisse lâcher la pensée et la parole, plonger toute entière dans *le son* d'un mot, dans l'intensité d'une sensation.

Joana *haït* : son corps refuse, expulse, piaffe. Sa façon de refuser radicalement ce qui offense son intégrité se manifeste avec violence dans une dissidence corporelle qui prend, dans un passage crucial du roman, la forme du symptôme de la nausée. Dans le cinquième chapitre de *Près du cœur sauvage*, celui qui s'intitule « ... La tante ... », Joana est en voyage, c'est le petit matin et elle se rend chez sa tante : c'est elle qui va accueillir la jeune protagoniste après la mort de son père. Joana, qui était déjà orpheline de mère, se trouve à ce moment-là complètement seule : seule au monde. Au cours du voyage vers la tante Joana sent dans la bouche la saveur du café du matin, du gâteau qu'on lui a donné à manger, un goût étrange et répugnant se répand dans sa bouche, goût « de vin et de blatte » (PCS 45). Elle est gagnée par une poignante « tristesse de corps » (PCS 46), par une résistance envers on ne sait pas vraiment quoi : autour d'elle « tout criait : non ! non ! » (PCS 46).

Une fois arrivée chez sa tante, Joana attend debout l'instant de la rencontre :

> La porte vers l'intérieur de la maison s'est ouverte finalement et sa tante en peignoir à grandes fleurs s'est précipitée sur elle. Avant qu'elle puisse faire un quelconque mouvement de défense, Joana a été ensevelie entre ces deux masses de chair tendre et chaude qui tremblaient de sanglots. De là de l'intérieur, de l'obscurité, comme si elle entendait à travers un oreiller, elle a écouté les larmes :
> – Pauvre petite orpheline !

> Elle a senti son visage violemment écarté de la poitrine de la tante par ses mains grasses et elle a été observée par elle pendant une seconde. La tante passait d'un mouvement à l'autre sans transitions, en chutes rapides et brusques. Une nouvelle onde de pleurs a éclaté dans son corps et Joana a reçu des baisers angoissés sur les yeux, sur la bouche, sur le cou. La langue et la bouche de la tante étaient molles et tièdes comme celles d'un chien. (PCS 47)

Le contact avec le corps enveloppant de la tante est perçu par Joana comme une intolérable intrusion dans l'intimité de son être, abus qui est rendu encore plus grave par le sentiment de compassion à son égard. Joana ne peut pas le tolérer : la compassion est un sentiment qui lui est complètement étranger. La jeune fille ressent du mépris, du dégoût pour la tante, *pour le corps de la tante* qui dans ses embrassements lui ôte le souffle, la dérobe de son espace vital, de sa propre liberté. La tante, comparée à un chien, envahit Joana : la jeune fille se sent ensevelie, suffoquée. Le refus éprouvé par Joana est si fort qu'elle le somatise tout de suite dans un sens de nausée : « Joana a fermé les yeux un instant, a ravalé la nausée et le gâteau foncé qui lui montaient de l'estomac avec des frissons dans tout le corps » (PCS 47).

Quelques instants après la jeune fille éclate dans un cri de libération : « Laissez-moi – a crié Joana d'une voix aiguë, tapant du pied sur le sol, les yeux dilatés, le corps tremblant » (PCS 48). Elle, fille sauvage, perçoit l'embrassement de compassion comme une cage, humiliée par les mots de la tante, paralysée par l'espace sombre de cette maison nouvelle, où elle était censée vivre : « les murs étaient épais, elle était emprisonnée ! elle était emprisonnée ! » (PCS 48).

Petit animal sauvage, elle s'enfuit : « elle a poussé la lourde porte et a fui » (PCS 48). Où va-t-elle ? Elle n'arrête pas de courir, « courir entre le ciel et la terre, jusqu'à disparaitre en direction de la plage » (PCS 49). Troublée, enragée, écoeurée, elle cherche son abri dans la mer :

> Joana s'est essuyée avec le dos des mains le visage humecté de baisers et de larmes. Elle a respiré plus profondément, a senti encore le goût insipide de cette salive tiède, le parfum doux qui venait des seins de la tante. Sans se contenir plus, la colère et la répugnance lui sont montée en vagues violentes et, penchée sur la cavité entre les rochers elle a vomi, les yeux fermés, le corps douloureux et vindicatif. (PCS 49)

Douleur et vengeance secouent le jeune corps de Joana. Quelle est la valeur d'un tel épisode ? C'est alors qu'elle vomit, et son vomissement a une puissance extatique. Joana vomit entre les rochers, elle vomit sa douleur – elle rejette donc par la bouche de manière spasmodique, régurgite, *rend* –, vomir c'est sa vengeance pour l'offense subie, pour la pitié collante de la tante, elle vomit et sa rage se libère, son corps s'allège : elle s'apprête à renaître,

à *se dépasser* – la protagoniste de *Água viva* affirme : « Dépasser le maximum c'est vivre l'élément pur. Il y a des personnes qui ne le supportent pas : vomissent » (AV 119). La nausée lispectorienne est une révolte brutale et radicale du corps, spasme profond, poussée irréfrénable à l'expulsion. Pour Lispector vomir correspond à *ne plus pouvoir retenir*. Il ne s'agit pas d'une nausée métaphorique ni métaphysique : le corps gémit, se rebelle et tombe dans un état de « transe nauséabonde »[687], le corps se déchire, cri, hurle. Vomir n'a même pas de valeur épiphanique : vomir signifie plutôt faire de l'espace pour quelque chose de nouveau qui est sur le point d'arriver, qui doit arriver, qui doit *remplir un vide.* Pour ces femmes lispectoriennes le vomissement *précède* en fait l'incorporation : Joana vomit dans les rochers *avant* de boire l'eau marine, et G. H. vomit violemment *avant* l'acte immonde de porter à la bouche la matière blanche de la blatte. L'enjeu est clair : il n'y a pas d'incorporation sans préalable expulsion, il n'y a pas d'instant de joie sans toucher à l'immonde. *Pour atteindre quelque chose il faut passer par son contraire.*

G. H. aussi, tourmentée, au cours de son ravissement face à la blatte fait l'expérience violente d'une nausée qui semble arriver des plus sombres profondeurs de son existence : « Prise de nausée, je me recroquevillais au fond de moi, m'enfonçant siècle après siècle dans une boue » (GH 81). La dimension de la nausée, qui précède le vomissement, se situe encore en deçà du véritable acte d'expulsion par la bouche. Dans le spasme des nausées le corps sent la brutale présence des choses, et il n'en peut plus : le corps est épuisé. La nausée, qui « est la manifestation extrême de l'intuition contemplative et silencieuse que l'enchantement des choses provoque dans les personnages de Clarice Lispector »[688], n'est pour l'écrivaine pas encore assez : pour l'acte de révolte il faut le vomissement. Pour elle, de même que pour Joana dans la scène citée, tout simplement « la nausée n'est pas encore suffisante : il faut peut-être (se) vomir »[689].

Il y a une violence profonde dans l'acte de vomir : Hélène Cixous parle en effet du vomissement de G. H. comme d'un « incident violent »[690]. Il y a de même une profonde nécessité dans le geste du vomissement : vomir est vital, désintoxique, sauve. Rend la femme

---

[687] *Ibid.,* p. 87.

[688] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. 120.

[689] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 157. « Elle [G. H.] disparait, elle vomit de dégoût, elle s'évanouit, se vomit ». *Ibidem.*

[690] *Ibidem.*

à la vie à travers les spasmes du corps, l'expulsion émétique étant une révolte du corps et au même temps une précieuse protection contre l'empoisonnement.

Quand Joana vomit entre les rochers, le vomissement est à ce moment-là sa seule façon d'exprimer la rage féroce qui la hante. En vomissant, elle éjecte la douleur pour la mort du père, elle se laisse porter par l'urgence terrible de grandir, elle (se) jette en dehors de soi, dans le spasme extatique qui trouble son corps tout entier. Détail crucial : c'est dans la mer que, après avoir vomi, Joana trouve un instant de paix. Son vomissement devient prélude à un des plus profonds *moments of being* du roman tout entier, et un des plus intenses du *corpus* claricien tout entier :

> Le vent la lâchait rudement maintenant. Pâle et fragile, la respiration légère, elle le sentait salé, gai, courir à travers son corps, à l'intérieur de son corps, le revigorant. Elle a entrouvert les yeux. Là, en bas, la mer brillait en ondes d'étain, se couchait profonde, grosse, sereine. Venait dense et révoltée, s'enroulant autour d'elle-même. Après, sur le sable silencieux, elle s'étirait... s'étirait comme un corps vivant. Au delà des petites ondes il y avait la mer – la mer. La mer – a-t-elle dit bas, la voix rauque. (PCS 49)

Près de la mer, Joana redécouvre une dimension de ravissement qui lui est essentielle : celle de l'enchantement qui lui fait répéter extatiquement : *la mer – la mer. La mer*, qui est « grande, grande. Grande, a-t-elle souri » (PCS 50). Seul à ce moment-là, seul après l'« incident violent » du vomissement, Joana peut finalement s'abandonner au contact avec l'eau. Sa parole peut fluer. Seul après avoir laissé sortir, peut elle *entrer* :

> Elle est descendue des rochers, a cheminé faiblement par la plage solitaire jusqu'à recevoir l'eau sur les pieds. Accroupie, les jambes tremblantes, elle a bu un peu de mer. Ainsi elle est restée se reposant. Parfois elle entrefermait les yeux, juste au niveau de la mer et vacillait, si aiguë était la vision – seulement la ligne verte allongée, unissant ses yeux à l'eau infiniment. (PCS 50)

Le contact entre le corps de Joana est les eaux de la mer est diamétralement opposé à celui du contact traumatisant avec le corps de la tante : maintenant « la mer, au-delà des ondes, regardait de loin, silencieuse, sans pleurer, sans seins » (PCS 50). Et Joana boit l'eau de la mer, exactement comme le fera Lori, protagoniste de *Un apprentissage ou le livre des plaisirs,* qui porte avidement à grandes gorgées à la bouche l'eau salée de la mer :

> Les mains en conque et avec la superbe de ceux qui ne donneront jamais d'explications, pas même à eux-mêmes – dans la conque des mains pleines d'eau, elle boit à grandes gorgées, bonnes pour la santé d'un corps. [...] Elle s'immerge de nouveau, de nouveau boit de l'eau, cette fois sans avidité car elle connaît et possède déjà un rythme de vie dans la mer. (UA 93)

4.2.2 *Chaque fois que je dirai : Lalande,*

> C'est que je ne suis qu'un état potentiel,
> je sens qu'il y a en moi une eau fraîche
> mais sans découvrir où se trouve sa source.
>
> – Clarice Lispector[691]

Joana vomit, un coup de grâce la secoue. Elle entre dans la mer, porte l'eau salée à sa bouche. Elle reste pour l'instant là, près de la mer, avec ses pensées libérées, avec le goût salé de la mer dans la bouche, avec le poids de son corps auroral posé sur le sable. On l'observe, emportée par ses pensées, prise par la texture secrète des mots qui la ravissent.

Il suffit de penser à *Lalande,* un mot à Joana, une parole inventée, nécessaire parce que « quand elle était petite elle pouvait jouer tout un après-midi avec un mot » (PCS 247). *Lalande* est un mot marin, c'est le mot de la mer à l'aube :

> – Dis-moi encore ce que c'est Lalande - a-t-il supplié Joana.
> – C'est comme les larmes d'ange. Tu sais ce que c'est des larmes d'ange ? Une espèce de petit narcisse, une brise quelconque l'incline d'un côté à l'autre. Lalande est aussi la mer à l'aube, quand aucun regard n'a encore vu la plage, quand le soleil n'est pas né. Chaque fois que je dirai : Lalande, tu dois sentir la brise fraîche et salée de la mer, tu dois marcher le long de la plage encore obscure, lentement, nu. Aussitôt tu sentiras Lalande... Tu peux me croire, je suis une des personnes qui connaissent la mer le plus. (PCS 247-248)

Ravissement est sentir *Lalande.* Et dans la mer commence pour Joana un intense ravissement qui survient, indéfinissable, puissant :

> Et soudain, ainsi, sans attendre, elle a senti une chose forte à l'intérieur d'elle-même, une chose drôle qui faisait qu'elle tremblait un peu. Mais ce n'était pas le froid, ni qu'elle était triste, c'était une chose grande qui venait de la mer, qui venait du goût du sel dans la bouche, et d'elle, d'elle-même. Ce n'était pas une tristesse, une joie presque horrible... Chaque fois qu'elle remarquait la mer et le brillant quiet de la mer, elle sentait ce serrement, et après ce relâchement dans le corps, à la taille, dans la poitrine. (PCS 50)

Les frémissements du corps de la jeune fille, corps auroral, s'inscrivent dans un rituel d'immersion dans les eaux marines qui a la valeur d'un nouveau baptême, d'une naissance renouvelée :

---

[691] Clarice Lispector, *Le seul moyen de vivre. Lettres,* op. cit., p. 26.

> L'eau courait sur ses pieds maintenant nus, ronchonnant entre ses doigts, échappant très claire très claire comme une petite bête transparente. Transparente et vivante... Elle avait envie de la boire, de la mordre doucement. L'a prise avec les mains en coquille. Le petit lac quiet étincelait sereinement au soleil, s'attiédissait, glissait, fuyait. Le sable le suçait vite-vite, et continuait comme si jamais il n'avait connu la petite eau. En elle, elle s'est mouillée le visage, a passé la langue sur la paume vide et salée. (PCS 51)

En s'immergeant graduellement dans les eaux marines Joana ressent « une joie presque horrible » (PCS 50) : ce qui perturbe, ce qui ravit se traduit à ce point du récit non pas juste dans la forme de la répétition hypnotique, mais plutôt dans une formulation d'oxymoron qui rende compte de la complexité ambivalente des sentiments de la protagoniste. Pour Joana l'immersion dans l'eau de la mer parvient à altérer la lucidité tranchante, l'intelligence féroce qui souvent la caractérisent. Dans l'eau :

> Elle régresse jusqu'à se fondre avec le fluide, pour ensuite lentement découvrir ses formes et naître à nouveau sous son regard émerveillé. Autrement dit, elle se laisse incorporer par le corps d'eau, pour ensuite assister à sa naissance c'est-à-dire à la séparation entre elle et son corps ; mais, avant cette séparation définitive, il y a un état de transition, de semi-immersion, pendant lequel surgit, inattendu, le mot " tudo " [692].

Elle est entière, elle se sent intègre – *elle ne veut pas couler goutte à goutte.*

Et pourtant, dans cette double incorporation – qui est à la fois incorporation de l'eau de la part de la fille et de la fillette qui *se laisse incorporer par le corps d'eau* – le ravissement se fait l'espace d'une intuition qui surpasse la parole. La « joie presque horrible » devient peu à peu « une joie sérieuse, sans envie de rire » (PCS 51), et Joana s'aperçoit avec clarté que « lentement est venue la pensée » (PCS 51).

Joana, jeune fille qui vient de perdre son père, orpheline au cœur sauvage qui ne connaît ni commisération ni auto-commisération, reçoit justement dans l'eau de la mer une intuition douce et ineffable ou, comme le dit Lispector même, « nue et silencieuse » (PCS 51). La pensée marine qui survient après avoir incorporé l'eau de la mer est finalement son instant d'être à elle, le point de passion qui lui permet d'aller plus loin, de continuer à vivre, fluide, transparente. Dans la mer, c'est un choc profond – coup de grâce. Au cours de son immersion dans la mer Joana comprend, elle *ressent,* soudainement :

> Papa est mort. Papa est mort. Elle a respiré lentement. Papa est mort. Maintenant elle savait même que le père était mort. Maintenant, auprès de la mer où le brillant était une pluie de poissons d'eau. Le père était mort comme on ne voit pas le fond de la mer, a-t-elle senti. Elle n'était pas abattue de pleurer. Elle comprenait que le père était

[692] Nadia Setti, « Origines de l'écriture », op. cit., p. 230.

> fini. Seulement ça. Et sa tristesse était une fatigue grande, lourde, sans rage. Elle a cheminé avec elle par la plage immense. Elle regardait les pieds foncés et fins comme des branches jointes à la blancheur calme où ils s'enfonçaient et d'où ils se soulevaient rythmiquement, en une respiration. Elle a marché marché et il n'y avait pas quoi faire : le père était mort. (PCS 51-52)

L'intuition marine de Joana, jeune fille si souvent ravie par les mots est une intuition tellement subtile, tellement puissante ; elle est infinitésimale et, pourtant, immense. C'est un moment d'être, l'éclaircissement d'un instant, c'est un *presque rien* pendant lequel Joana comprend la mort – ou bien, elle *pense-ressent* la mort : et c'est tout. Elle ressent la mort de son père, elle la perçoit avec son corps touché par l'embrassement invisible de l'eau. Et c'est n'est que là, dans la mer, qu'une telle intuition pouvait avoir lieu. Et encore, ce n'est qu'après voir vomi sa douleur que la jeune fille peut ressentir finalement, si intensément, l'absence de son père – comme s'il était auparavant nécessaire d'expulser la rage, l'offense de sa solitude immense – d'expulser la douleur.

La puissance libératoire du ravissement marin soustrait pour quelques instants Joana à sa rage, en ne lui laissant qu'une tristesse limpide, transparente. La mer même se fait pour elle immense miroir à même de lui restituer ses émotions, mais filtrées, translucides. Dans la démesure de la mer – « par exemple, la mer. La mer était trop » (PCS 54) – Joana trouve sa propre mesure. Le rituel se profile avec une précision solennelle, les étapes y sont parfaitement enchainées : après le dégoût c'est la purification qui a lieu par expulsion (vomissement). Seulement une fois purifiée la fille peut s'immerger dans la mer, en boire même les eaux. Et c'est dans l'immersion marine qu'une lumineuse intuition peut être accueillie par la protagoniste, parce qu'une fois immergée dans l'eau, la parole de la femme aussi se fait fluide, l'écriture coule, ravie, et nous y sommes immergés, comme l'affirme Hélène Cixous : « Nous-mêmes dans l'écriture comme les poissons dans l'eau » [693].

Joana, fille féroce, absolue : nue, elle court elle va – au grand galop sur une plage obscure. Elle-même l'affirme, et c'est la fin du roman, et c'est son énième naissance, le corps pour toujours baigné d'aurore, et c'est une écriture qui court et coule et souffle et qui ne se laisse pas oublier :

> Et un jour viendra, oui, un jour viendra en moi la capacité aussi rouge et affirmative que claire et suave, un jour ce que je ferai sera aveuglement sûrement inconsciemment, marchant en moi, dans ma vérité, si intégralement lancée dans ce que je ferai que je serai incapable de parler, surtout un jour viendra où tout mon mouvement sera création, naissance, je briserai tous les noms qui existent à l'intérieur

[693] Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, op. cit., p. 62.

> de moi, je prouverai à moi-même qu'il n'y a rien à craindre, que tout ce que je serai sera toujours où il y aura une femme avec mon principe, j'élèverai en moi ce que je suis un jour, à un geste mien mes vagues se lèveront puissantes, de l'eau submergeant le doute, la conscience, je serai forte comme l'âme d'un animal et quand je parlerai ce seront des paroles non pensées et lentes, non légèrement senties, non pleins d'envie d'humanité, non le passé corrodant le futur, ! ce que je dirai résonnera fatal et entier, ! (PCS 295-296)

La relation d'inimitié de Joana avec l'eau compte aussi l'épisode du « bain initiatique »[694], dans l'espace clos et limité d'une salle de bains, et où elle plonge encore dans un état de *ravissement par immersion* :

> L'eau aveugle et sourde mais gaiement non-muette brillant et bouillonnant contre l'émail clair de la baignoire. La chambre suffoquée de vapeurs tièdes, les miroirs ternis, le reflet du corps déjà nu d'une jeune fille sur les mosaïques humides des murs. La jeune fille rit doucement de joie de corps. Ses jambes minces, lisses, ses seins petits ont surgi de l'eau. Elle se connaît à peine, n'a même pas grandi entièrement, elle a seulement émergé de l'enfance. (PCS 91)

Plongée dans l'eau de bain Joana s'abandonne et explore la forme de son propre corps fluide et en transformation, elle rit comme l'enfant qu'elle est, « elle rit de nouveau, en légers murmures comme ceux de l'eau » (PCS 91). Elle a déjà accompli la première étape de son apprentissage des ravissements fluides en s'immergeant dans la mer : la baignoire en dévient résonance, signe, mémoire, Lispector suggère en effet qu'elle s'y immerge tout à fait « comme dans la mer » (PCS 92).

> La jeune fille sent l'eau pesant sur son corps, s'arrête un instant comme si on lui avait touché légèrement l'épaule. Attentive à ce qu'elle est en train de sentir, l'invasion suave de la marée. Qu'y a-t-il eu ? Elle devient une créature sérieuse, aux pupilles larges et profondes. Qu'y a-t-il eu ? Les yeux ouverts et muets des choses continuent à briller parmi les vapeurs. Sur le même corps qui a deviné de la joie il existe de l'eau – de l'eau. (PCS 92)

L'immersion dans la baignoire éveille une profondeur : elle se laisse submerger doucement comme dans un nouveau baptême, qui efface pour un certain temps la douleur et apaise la rage, en atténuant pour un moment les intempérances de Joana. Elle rit. Par l'immersion dans l'eau Joana se délivre à une nouvelle naissance – elle en a besoin, aurorale qu'elle est, elle est dans le besoin constant de renaître : là « le corps est comme une plateforme de lancement vers l'illimité »[695]. Mais le bain, une fois terminé, l'enveloppe par

---

[694] Ana Luiza Andrade, « A poética canibal de Clarice Lispector: do molho pardo ao sangue bruto », pp. 13-31, dans : *A Ficção de Clarice nas Fronteiras do (im)possível*, edité par Rita Terezinha Schmidt, Editora Sagra Luzzato, Porto Alegre, 2003, p. 18. Ma traduction.

[695] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 142. Ma traduction.

une froideur qui la fait frémir « de peur et d'inconfort » (PCS 92). Après être rentrée, cette fois-ci, il est douloureux de *sortir* : « Quand elle émerge de la baignoire elle est une inconnue qui ne sait pas quoi sentir. Rien ne l'entoure et elle ne connait rien. Elle est légère et triste, se meut lentement, sans hâte pendant longtemps » (PCS 93).

Elle savoure un vide, elle s'évide, elle plonge dans un ravissement qui s'approche indiciblement de la *patience du néant* qui hantait les pas de G. H., et qui appartenait à Laura aussi, égarée dans le salon de son propre appartement sans hâte. La patience de ne pas sentir, de plonger, de s'immerger dans un rien hante l'écriture :

> Elle ferme les fenêtres de la chambre – ne pas voir, ne pas entendre, ne pas sentir. Dans le lit silencieuse, flottante dans l'obscurité, elle se blottit comme dans le ventre perdu et oublie. Tout est vague, léger et muet. (PCS 93)

Et après cela, un intense passage commence. Un passage formulé à la première personne singulière : Joana parle pour soi, elle parle son propre *moi*. Au cours de sa digression à la première personne, Joana évoque un autre moment crucial de contact avec l'eau :

> La claire notion du parfait, la liberté subite que j'ai senti... Ce jour-là, dans la ferme de tonton, quand je suis tombée dans la rivière. Avant j'était fermée, opaque. Mais, quand je me suis relevée, ce fut comme si j'étais née dans l'eau. Je suis sortie mouillée, mes vêtements collés à la peau, mes cheveux brillants, souples. Quelque chose s'agitait en moi et c'était certainement mon corps seulement. Mais en un doux miracle tout était devenu transparent et cela était certainement mon âme aussi. (PCS 100)

La première fois de Joana, *sa première nouvelle naissance*, affleure dans la mémoire – expérience inoubliable de liberté profonde et aussi, tout simplement, de bonheur clandestin : « Il faut que je n'oublie pas, ai-je pensé, que j'ai été heureuse, que je suis en train d'être heureuse plus qu'on ne peut l'être. Mais j'ai oublié, j'ai toujours oublié » (PCS 101). La pureté serait donc la simplicité parfaite de l'*être*, et elle aurait lieu près de l'origine de la vie, là où on apprend finalement, comme le dit Lori de *Un apprentissage,* « à vivre avec ce qu'on ne comprend pas » (UA 132), *derrière la pensée*, dans un mystère qui est à *accepter* et non pas à comprendre. Tout comme le souhaite Joana à la fin de *Près du cœur sauvage* :

> Il n'y aura aucun espace en moi pour que je sache qu'il existe le temps, les hommes, les dimensions, il n'y aura aucun espace en moi pour remarquer même que je serai en train de créer instant par instant, non instant par instant : toujours fondu, parce qu'alors je vivrai, seulement alors je vivrai plus grand que l'enfance, je serai brutale et mal fait comme une pierre, je serai légère et vague comme ce que l'on sent et ne comprend pas, je me dépasserai en ondes, ah, Dieu, et que tout vienne et tombe sur moi, jusqu'à l'incompréhension de moi-même en certains moments blancs parce qu'il

suffit de m'accomplir et alors rien n'empêchera mon chemin jusqu'à la mort sans peur, de toute lutte ou repos je me lèverai forte et belle comme un jeune cheval. (PCS 295-297)

4.3 Lire l'eau vive

4.3.1 *Désir jeu joie*

Il y a un point de passion crucial entre les deux textes lispectoriens *La passion selon G. H.* et *Água viva.* Le premier assume une force renouvelée et surprenante si lu à travers le *miroir* du deuxième. Ce sont deux écritures de vertige. Mais quel rapport existe-t-il entre les deux ?

La passion selon G. H. est une écriture du vertige : hypnotique pour sa structure circulaire, obsessionnelle, ce vertige affecte le texte, comme on l'a observé, à plusieurs niveaux : choquant, même dans la banalité quotidienne-domestique, est l'épisode raconté, troublante est la langue qui y prend forme, labyrinthique est la structure circulaire du récit. Le roman s'ouvre et se termine par des points de suspension, ce qui suggère une plus ample circularité. Dans les but d'éclairer ce rapport entre *La passion selon G. H.* et *Água viva,* à travers lequel on observe que « si G. H. cherche à préserver les convulsions créatives de la désorganisation, *Água viva* les re-présente »[696], nous aborderons la réflexion qui concerne le sens de la narration en travaillant sur certains éléments tirés de l'essai de Hannah Arendt « De l'humanité dans de " sombres temps ". Réflexions sur Lessing », publié dans *Vies politiques*[697], et du texte *Leçon* de Roland Barthes.

La narration est pour Arendt la seule pratique en mesure de nous mettre en relation avec la vérité interne des événements, c'est la seule stratégie qui peut ouvrir à une révélation transparente. Ce n'est qu'à travers l'acte de la narration qu'il devient possible d'affirmer que *oui, quelque chose s'est passé dans le monde.* Le monde est pour Hannah Arendt l'espace de l'*entre nous*, « cela même qui surgit entre les hommes et où tout ce que chacun apporte par naissance peut devenir visible et audible »[698]. Donc, quelque chose se passe dans le monde : une déchirure ou un contact se produisent, quelque chose a lieu et des traces de ce que chacun apporte avec soi deviennent audibles, se donnent à voir. Il s'agit à ce point-là de reconnaître, de répondre, de narrer ce *quelque chose*.

---

[696] Gabriela García Hubard, « La beauté kaléidoscopique », op. cit., p. 171.

[697] Hannah Arendt, « De l'humanité dans de " sombres temps ". Réflexions sur Lessing » (1968), pp. 11-41, dans : *Vies politiques*, traduit par Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Khon, Patrick Lévy, Agnès Oppenheimer-Faure, Gallimard, Paris, 2012.

[698] *Ibid.,* p. 19.

Arendt fait à cet égard référence à un roman de William Faulkner, *Parabole*. La philosophe observe la façon dont, après la première guerre mondiale, le monde a assisté à l'apparition d'une série infinie de descriptions et évaluations visant à essayer de rendre compte du terrible événement de la guerre. Tout cela, tout cet effort, ne semble cependant pas avoir permis de donner véritable forme au *oui, quelque chose s'est passée dans le monde* – ce qui ne semble pouvoir prendre forme que dans le geste narratif.

Cinquante ans ont dû passer, dit Arendt, afin que la vérité des événements prenne vraiment la parole, se fasse parole, et ce n'aurait pu se passer que dans un roman, à travers une *écriture narrative* :

> Dans ce roman, *Parabole* de William Faulkner, bien peu se trouve décrit, encore moins expliqué, et rien du tout « maîtrisé » ; sa fin : des larmes, que le lecteur aussi répand ; et ce qui demeure par-delà : l' « effet tragique », ou le « plaisir tragique », ce bouleversement qui rend capable d'accepter le fait que quelque chose comme cette guerre ait pu un jour se produire.[699]

Un autre élément qui permet de vraiment comprendre ce que Arendt désigne par le terme « " poésie ", au sens le plus large » est le fait d'être conçu comme « pouvoir de l'homme »[700] qui lui est conféré : le récit est un acte qui répond à un *besoin* lié de façon profonde à la nature même de l'homme comme être discursif (porté principalement à raconter les événements à soi-même) et relationnel (spontanément étiré à une narration destinée aux autres). Comme Arendt l'affirme, « nous, qui ne sommes en général ni poètes ni historiens nous savons ce qui se produit ici à partir de notre propre expérience de la vie, car nous aussi avons besoin de rappeler les événements significatifs de notre propre vie en les racontant à nous-mêmes et aux autres »[701] : le caractère naturel de notre exigence de narration appartient donc de façon nécessaire aux racines mêmes de notre existence. Les deux caractères de la narration jusqu'ici mentionnés, à savoir sa structure poétique nécessaire de même que son être une assomption de marque affirmative-déclarative des événements vécus et expérimentés, rappellent avec force le début de *La passion selon G. H.*

Dans ce texte en effet, comme dans le roman de Faulkner cité par Arendt, « bien peu se trouve décrit, encore moins expliqué, et rien du tout " maîtrisé " ». Une femme dans son appartement vide, devant un mur blanc, en face d'un insecte dégoûtant, accomplit un voyage

---

[699] Hannah Arendt, « De l'humanité dans de " sombres temps ". Réflexions sur Lessing », op. cit., p. 30.

[700] *Ibid.,* p. 31.

[701] *Ibidem.*

douloureux de découverte de soi. L'écriture se tient sur un besoin désespéré de donner un sens à l'événement qu'elle a vécu :

> ... Je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre. J'essaye de donner à quelqu'un ce que j'ai vécu et je ne sais pas à qui, mais ce que j'ai vécu, je ne veux pas le garder pour moi. Je ne sais qu'en faire, j'ai peur de cette désorganisation profonde. Je me méfie de ce qui m'est arrivé. Il m'est arrivé une chose que peut-être, faute de savoir comment la vivre j'ai vécu comme en étant une autre ? (GH 21)

Attardons-nous un instant sur la première phrase du passage cité : « *j'essaie de donner à quelqu'un ce que j'ai vécu en ne savant même pas à qui* ». Cette phrase incarne profondément la dimension discursive et relationnelle qui caractérise la nature de l'acte narratif dans la tentative–d'adhérer à la réalité, même au prix de l'égarement – ce que Lispector appelle *désorganisation* – lié à l'imminence d'un événement qui nous dépasse. Le désir de comprendre émerge tout de suite : *j'essaie de comprendre. J'essaie de donner à quelqu'un ce que j'ai vécu*. L'utilisation du verbe *donner* marque l'abandon prématuré de tout désir de comprendre vraiment ce qui s'est passé. Ce que G. H. effectue tout au long du développement du roman est plutôt une constante *exposition* de sa propre vie, de ce qu'elle a vécu, qui est offert dans la nudité déroutante qui le rend si troublant. G. H. *donne* (elle nous donne) ce qu'elle a vécu, elle enlève la main de tout appui et en s'enfonçant par le biais du langage même jusqu'aux racines les plus occultes du réel. La protagoniste, de façon comparable avec l'attitude de *passivité réceptive* condensée par Arendt dans sa célèbre image du rester *dans la tempête sans parapluie*[702], s'expose à la vie, s'expose au tumulte de la passion.

Le monde, dit Arendt, nous est toujours présent, mais seulement dans narration il se fait parole, dans la possibilité d'être par l'acte de raconter. En ce sens, la narration n'est pas catharsis, ni maîtrise, ni médiation, ni description : la narration est l'instant où le monde prend la parole – loin d'être dépourvue de finalités, elle porte plutôt en elle-même sa propre finalité. Ce mouvement du monde qui parvient à être raconté peut avoir lieu sous la forme de la *plainte*, ce qui ne correspond tant à un dire cathartique et libérateur, quant plutôt à une possibilité réelle de réconciliation[703] avec le passé qui se joue exactement dans le langage. Le roman lispectorien de 1964, peut à bon titre être lu comme la complainte d'une subjectivité

---

[702] Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen. La vie d'une Juive allemande à l'époque du romantisme* (1958), Presses-Pocket, Paris, 1994, p. 21.

[703] « Nous ne pouvons pas plus maîtriser le passé que nous ne pouvons le défaire. Mais nous pouvons nous y accommoder. La forme où cela advient est la plainte, qui s'élève de la réminiscence ». Hannah Arendt, « De l'humanité dans de " sombres temps ". Réflexions sur Lessing », op. cit., p. 30.

féminine qui tente difficilement de se réconcilier avec l'acte prohibé qu'elle a accompli. C'est justement *en racontant* que la violence, le choc, ou – encore une fois – la désorganisation inhérente à un événement peuvent apparaître dans l'écriture. L'aspect qui est tout de même intéressant d'explorer est le rapport qui existe entre passivité réceptive et action. Un passage lispectorien semble effectivement mettre en évidence la question :

> C'est que, les yeux fermés, j'étais en train de prendre conscience de moi-même comme on prend conscience d'une saveur : j'étais toute entière acide comme un métal sur la langue, comme une plante verte écrasée, ma saveur me remontait à la bouche. Qu'avais-je fait de moi ? Mon cœur tambourinait, mes tempes battaient, j'avais fait de moi ceci : j'avais tué. J'avais tué ! Mais pourquoi cette jubilation, et pourquoi, par-delà, la jubilation, cette acceptation vitale de la jubilation ? Depuis combien de temps, donc, étais-je prête à tuer ? (GH 77)

La répétition de ce qui s'est passé, le « *oui, cela a eu lieu* » de Arendt devient dans les mots de Lispector une affirmation précise, répétée, comme à en vouloir renforcer la valeur de reconnaissance : « J'avais tué. J'avais tué ! ». La force de ce passage laisse émerger la valence problématique qui sous-tend à la relation entre passivité réceptive (à travers lequel le sujet *se laisse parler* par des événements), et l'action grâce à laquelle le monde est activement mis dans la langue par l'acte d'écrire accompli par l'auteur. Ce rapport se révèle donc double : si d'une part, narrer est en soi une action, de l'autre part cela prend la forme d'un espace-temps qui laisse remonter à la surface de la langue le sens même de l'action, en devenant ainsi théâtre de ce que Arendt appelle une *révélation transparente*. Le sens d'une action en fait « n'est révélé que lorsque l'agir lui-même a pris fin, et est devenu histoire racontable »[704]. Afin de pouvoir être racontée l'action doit être conclue, accomplie, comme c'est le cas de G. H.

G. H. a déjà mangé la matière primordiale représentée par le corps de la blatte, elle a déjà fait le geste sale, scandaleux, violent : elle a assimilé l'immonde. C'est la narration, comme Arendt le soutient, qui plasme l'histoire en lui donnant forme, rythme, sens, et ce n'est pas, au contraire, l'histoire qui dicte la narration comme s'il s'agissait d'une force extérieure à imprimer dans le tissu linguistique du texte. Dans l'acte de raconter le personnage principal de Lispector ne cherche aucun soulagement de la détresse liée à ce qui s'est passé, elle ne recule pas devant l'horreur, au contraire : elle essaye de l'accepter, de l'intégrer comme étape dans son chemin de communion avec l'inhumain. Se réconcilier veut dire pour elle plonger au

[704] *Ibid.,* p. 31.

fond de l'événement même du désastre, lui faire face, même dans le désarroi : le dire, et ainsi seulement s'en approprier, en le répétant symboliquement dans l'écriture.

La réflexion arendtienne porte en outre sur une autre dimension, qui est un nœud central de *La passion selon G. H.* et joue un rôle clé dans l'œuvre entière de Clarice Lispector, c'est-à-dire sur le thème du non-humain, ou plutôt, de la dialectique entre humain et non-humain. Quelle expérience suscite en fait de la façon la plus urgente possible la question de l'inhumanité si non celle de la violence, de la persécution ? Et, sur le plan d'un drame privé, quelle expérience peut avoir plus d'impact symbolique sur l'écart fragile humain/non-humain si non l'approche de la G. H. au plus bas, à al blatte ?

Selon Hannah Arendt, le monde n'est par humain simplement parce que peuplé par des êtres humains : ce n'est pas assez pour humaniser le monde. La guerre, les persécutions sont une manifestation de l'inhumanité implicite dans l'humanité elle-même. Une force supplémentaire est nécessaire afin d'humaniser le monde : il s'agit du pouvoir de la parole, de la narration.

> Le monde n'est pas humain pour avoir été fait par des hommes, et il ne devient pas humain parce que la voix humaine y résonne, mais seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue. Quelque intensément que les choses du monde nous affectent, quelque profondément qu'elles puissent nous émouvoir et nous stimuler, elles ne deviennent humaines pour nous qu'au moment où nous pouvons en débattre avec nos semblables.[705]

Selon Arendt, par conséquent, le potentiel poétique inhérent à l'homme peut transformer le monde en l'humanisant à travers la narration. Fait intéressant : en Clarice Lispector cette dimension est présente, mais l'écrivaine brésilienne se mesure aussi avec une dynamique différente : en effet, non seulement elle humanise son geste en le racontant, mais au même temps elle met en jeu une dynamique ultérieure et se dé-humanise elle-même dans la narration. G. H. en effet s'approche immensément du non-humain, jusqu'au moment de communion symbolique consacré par l'incorporation du corps physique de l'insecte, et fait du geste de narration la stratégie qui lui permet de s'enfoncer dans la réalité primordiale. G. H. à travers le langage du récit humanise son propre geste en le décrivant, et en même temps elle s'approche du territoire vertigineux du non-humain sans balustrades auxquelles se tenir.

La force du récit lispectorien réside dans cette combinaison de différents plans entrelacés dans le tissu de l'écriture. Besoin poétique, tension désirante vers la désorganisation, impulsion mimétique, renonciation de la maîtrise de la réalité, cohabitent

[705] *Ibid.*, pp. 34-35.

dans le parcours de passion de la protagoniste, qui par le biais du langage narratif exprime l'immensité de *ce qui s'est passé*. Et justement la notion de démesure, un des points focaux de tout le processus vécu par G. H., évoque par apparent contraste un des points de passion du texte arendtien de 1959.

Hannah Arendt se demande : « quelle quantité de réalité il faut maintenir même en un monde devenu inhumain, pour que l'humanité ne soit pas réduite à un vain mot ou à un fantôme »[706]. Le récit de la passion de G. H. est exactement une écriture de l'excès, de la démesure, des étourdissements, *vain mot* qui, avec une indicible fatigue, en passant même par des moments de délire, tente d'atteindre le *heart of darkness* de la réalité. C'est une écriture qui est extrême nudité exposée au grondement de la tempête. Quel genre de « mesure de la réalité » est donc possible de poursuivre en décidant de se placer juste là, *dans la démesure* ?

La seule mesure de la réalité qui nous est offerte est peut-être justement la passivité réceptive déjà évoquée par Hannah Arendt, et qui seule semble permettre de narrer ce qui s'est passé sans le reconduire/réduire à ce que nous connaissons et possédons déjà, mais en l'assumant. Grâce à la mesure de la réalité il devient possible de regarder le monde, clariciennement de *découvrir le monde*, de se situer dans l'espace de l'*entre nous* et le narrer tout en sachant que ce sera impossible de maîtriser soit le sens, soit les effets de ce qui a été. Alors, pourquoi finalement le narrer ? La réponse se trouve peut-être dans l'acte de narration comme besoin humain. Les derniers mots de *La passion* offrent une dernière réflexion sur le sens d'*abandon actif* vers lequel toute narration authentique semble tendre :

> Le monde indépendait de moi – voilà la confiance à laquelle j'étais arrivée : le monde indépendait de moi, et je ne comprends pas ce que je raconte ; jamais ! Jamais je ne comprendrai ce que je dirai. Car comment pourrai-je parler sans que la parole mente pour moi ? Comment pourrai-je dire, sinon timidement : la vie m'est. La vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore... (GH 230)

Le monde indépendait de moi : condensé dans cette formulation, on retrouve toute la force de la non-maîtrise du passé sur laquelle selon Arendt la vraie narration est basée. À ce point du roman de Lispector il n'y a aucune explication, il n'existe plus aucune description : il n'y a que le gémissement d'un monde intérieur qui, péniblement, dramatiquement, se fait parole. À la fin du parcours narratif entrepris par G. H., cependant, il n'y a même plus de narration. Ce qui reste est le *jeu*, la passion nue, le mot qui « ment pour moi » en trahissant ainsi un très fort désir de désarticulation. G. H. célèbre dans l'étape finale de sa passion une

[706] *Ibid.*, p. 32.

fuite des signes et des codes. Elle s'arrête dans un silence qui diffère radicalement du mutisme : la vie se passe, « la vie m'est », même dans l'incompréhension – *surtout dans l'incompréhension*. Et alors, *alors seulement*, j'adore...

Água viva maintient des lignes de connexion profonde avec *La passion selon G. H.* : dans les deux œuvres, la voix narrante est une femme et une artiste (G. H. est sculptrice, tandis que la voix de *Água viva* est une femme-peintre) qui s'adresse à un tu masculin. En *Água viva*, cependant, la narration est presque complètement dissipée, comme si l'écriture se proposait comme prolongement idéal de la dernière phrase du roman de 1964 :

> Si *La passion selon G. H.* se constituait encore en récit – G. H. nous racontant ce qui s'était passé la veille dans la chambre – la narratrice d'*Água viva*, dix ans plus tard, nous parle avec les mots brûlants de son présent, notre présent de lecture. Elle nous offre des fragments de sa vie.[707]

Água viva semble cueillir le ton des dernières lignes du roman écrit par Lispector presque dix ans auparavant, et se présente comme une pratique d'écriture expérimentale, qui joue avec une langue écrite qui est testée et contestée et défiée par l'auteure même, qui donne forme à une expérience textuelle de force extrême. L'expérience/expérimentation prévoit l'abandon de toute structure narrative qui est débordée par le mouvement même de l'écriture, et se transforme en « écriture non-littéraire [...]. Une littérature qui, précisément, s'occulte en tant que telle, une littérature qui se constitue en s'effaçant en tant que littérature, et qui fait précisément de cela sa littérature »[708].

En réfléchissant sur l'*écriture non-littéraire* de Lispector en *Água viva* – « cette écriture dépouillée de " littérature " »[709] –, il est intéressant de s'attarder sur la définition de la littérature que Roland Barthes expose à l'occasion de sa conférence pour l'établissement du Collège de France, en correspondance à son obtention de la chaire de sémiologie littéraire en 1978. Littérature, dit Barthes, « est le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique de l'écriture »[710]. L'écrivain y devient le sujet d'une pratique, perspective qui d'après João Camillo Penna semble bien cueillir le sentir lispectorien à ce propos, qui correspondrait au fait de

[707] Claire Varin, *Langues de feu,* op. cit., p. 179.

[708] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., pp. 121-122.

[709] *Ibid.,* p. 123.

[710] Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., pp. 16-17.

> N'accepter aucune définition connue, extérieure, de l'acte d'écrire ; n'accepter aucune représentation de l'écriture sauf celle, non représentative, innommée, de l'écriture comprise à partir du *faire* des écrivains eux-mêmes.[711]

Barthes parle en outre de la littérature comme *corpus* qui se compose d'une série de *pistes* : le choix de ce terme se réfère à la notion de texte de Barthes, qui est conçu comme un « tissu de signifiants qui constitue l'œuvre »[712]. Le texte, « affleurement même de la langue »[713], doit être remis en question, mis en jeu, ouvert et brouillé de l'intérieur. Il faudrait fouiller dans les mailles du tissu textuel, de relancer de façon créative ses traces/pistes, afin de pouvoir – d'après Barthes – frauder la langue[714], comprise comme un système normatif de signes qui maintient un lien profond avec le pouvoir : « C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu de mots dont elle est le théâtre »[715].

Le jeu des mots conçu par Barthes prend la forme de toutes les « forces de liberté »[716] qui tacitement habitent le texte, et qui dès son intérieur peut produire sur le texte même du « travail de déplacement »[717] conçue pour créer des trous et des ouvertures de sens.

Água viva est profondément en accord avec ce concept. La langue du texte est effectivement imprégnée de forces de liberté qui confèrent à l'écriture le caractère fluide d'un langage *in fieri*, écriture qui *se fait* par son propre flux. Il n'existe pas de véritable point de départ, le mot germe sur lui-même dans une multiplicité kaléidoscopique de formes et de tons.

Lispector écrit :

> Ce que je t'écris n'a pas de commencement : c'est une continuation. Des paroles de ce chant, chant qui est mien et tien, s'envole un halo qui transcende les phrases, tu sens ? Mon expérience vient de ce que j'ai déjà réussi à peindre le halo des choses. Le halo est plus important que les choses et que les mots. Le halo est vertigineux. J'enfonce le

---

[711] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 122.

[712] Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 17.

[713] *Ibidem.*

[714] « Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature* ». *Ibidem.*

[715] *Ibid.*, pp. 16-17.

[716] *Ibid.,* p. 17.

[717] *Ibidem.*

> mot dans le vide désertique : c'est un mot comme un fin bloc monolithique qui projette une ombre. Et c'est une trompette qui annonce. (AV 121)

La référence lispectorienne à l'écriture comme un domaine dans lequel le réel peut se montrer par rayonnements attire l'attention sur ce que Barthes dit justement au sujet de la lueur des choses qui semble se manifester dans la littérature. Les choses parlent à travers un alphabet de lumière qui pénètre dans l'écriture et se situe dans les interstices, les interludes, les interlignes du discours, conçues comme des zones d'ombre qui peuvent être éclairées par le halo de lumière qui s'étend à partir des objets placés autour de nous. Barthes parle du « grand *gâchis* du langage »[718] comme de l'entrelacs de ces différentes perspectives de lumière et d'ombre, et il pense à la littérature comme théâtre qui « met en scène le langage »[719].

Le langage est mis en scène dans sa tension problématique vers la capture de la lueur des choses qui, dans une dialectique fragile de lumière et ombre, ont tendance à se manifester et à se dérober en permanence. Selon Barthes en fait, le désir d'adhésion au réel sur lequel le langage littéraire se structure est essentiellement problématique :

> Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature. [...] On constate qu'on ne peut pas faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre.[720]

Cette étape importante de Roland Barthes impose une des questions qui traversent le présent travail : est-ce possible de représenter le réel ? S'il est vrai que le penseur français conteste cette possibilité, il est vrai aussi qu'il identifie justement dans le caractère inépuisable de ce désir la condition de la possibilité même de la littérature. A la lumière de ce que Barthes affirme, l'acte d'écrire vit dans une tension jamais assoupie pour un réel qui est multiforme et multidimensionnel auquel nous sommes exposés de la même manière que si nous étions, d'après l'image arendtienne, au milieu de la tempête sans parapluie.

L'écriture développée par Lispector dans *Água viva,* texte qu'on peut concevoir comme « la grande métaphore du *re-naître* »[721] qui est surtout le *re-naître* d'un langage, est un

---

[718] *Ibid.,* p. 19.

[719] *Ibidem.*

[720] *Ibid.,* pp. 21-22.

[721] Ivo Lucchesi, *Crise e Escritura. Uma Leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1987, p. 25. Ma traduction.

exemple poignant de la force qui met en mouvement le sujet désirant orientée à capturer un réel qui se révèle de façon intermittente, qui nous est offert *et* nous échappe inexorablement.

Est-il vrai que le réel est donc imprenable par l'écriture ? Y a-t-il une façon d'écrire qui, en se libérant de la volonté de représentation qui cherche à maîtriser le réel, puisse plutôt pénétrer dans l'épaisseur de son éclat ? Comment parvenir à dire, par conséquent, l'instant où la chose est ?

Chercher une réponse à cette question, à la lumière de l'écriture de Clarice Lispector, implique tout d'abord une étape clé : cesser de concevoir l'événement comme un fait, et commencer à le voir plutôt comme « bourgeon qui grandit et se propage »[722].

La notion d'événement comme réalité en devenir se traduit en écriture à travers ce que Setti appelle « une parole (dis)continue »[723] : écriture qui est à la fois écoulement, flux, *stream,* densité linguistique concentrée autour de l'instant où l'événement se produit, et aussi fragmentation, intermittence, mimesis de la lueur que Lispector condense dans la formulation de « chose-parole » (AV 171). L'expérience qui se profile à travers la « parole discontinue » de Clarice Lispector peut alors être conçue comme un contact complexe entre le mot et la lueur du réel. Il est intéressant, à cet égard, un examen attentif de deux passages du texte lispectorien de 1973 :

> En cet instant-déjà je suis enveloppée d'un vague désir diffus d'émerveillement et de milliers de reflets de soleil dans l'eau qui coule de la fontaine sur le gazon d'un jardin tout mûr de parfums, jardin et ombre que j'invente déjà et maintenant, et qui sont le moyen concret de parler de cet instant mien de vie. Mon état est celui de jardin à l'eau coulant. En le décrivant j'essaie de mêler des mots pour que le temps se fasse. Ce que je te dis doit être lu rapidement comme quand on regarde. (AV 31-33)

Dans le passage cité, le lecteur est jeté dans les mailles d'une écriture qui n'est plus description et n'est pas encore imitation : une écriture qui s'éloigne de la représentation conçue comme maitrise du réel de la part du sujet qui écrit. Ce que Lispector nous offre dans ce passage est *un jardin* qui laisse résonner la multi-dimensionnalité du réel dont Barthes parle. Lispector parvient ainsi à l'écriture du jardin : en le laissant être, l'espace à deux dimensions de la page écrite, devient la scène de cet événement fascinant et inattendu – l'événement-jardin, l'instant-jardin.

---

[722] Nadia Setti, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », op. cit., p. 49. Ma traduction.

[723] *Ibidem*.

Mais, « ce que je dis doit être lu plus rapidement quand on regarde » : le temps du jardin ne dure que quelques instants ; le jardin est la réalité – à la Barthes – c'est-à-dire, « la lueur même du réel » (LE 18). Il y a un autre passage de *Água viva* qui met en scène relation d'*intimité participante* entre réel et langage :

> Miroir ? Ce vide cristallisé qui a au-dedans de soi de l'espace pour qu'on aille pour toujours de l'avant sans s'arrêter : car le miroir est l'espace le plus profond qui existe. Et c'est une chose magique : qui en a un morceau brisé pourrait déjà aller avec lui méditer dans le désert. Se voir soi-même, c'est extraordinaire. Comme un chat au dos hérissé, je me hérisse devant moi. Du désert aussi je reviendrai vide, illuminée et translucide, et avec le même silence vibrant d'un miroir. [...] Non, je n'ai pas décrit le miroir. J'ai été lui. (AV 207-211)

Dans le passage sur le miroir Lispector, grâce à une attitude mimetiquement créatrice, s'approche du réel en se mettant à l'écoute de la voix des choses, et en l'imitant. En ce sens pour Lispector il ne s'agit pas tant de percevoir le langage des choses et de le traduire en écriture quant plutôt, au contraire, de se faire pour un instant elle-même *chose* et parler l'idiome secret du réel même, en l'apprenant, en le répétant de façon créative, en s'y confondant dans le but de laisser qu'il produise des résonances inattendues au sein de l'écriture. Dans cette proximité extrême, le ravissement se déploie.

Cette approche crée un langage multiforme, désirant, visant à la nudité des choses qui émanent de la lumière et du sens. C'est une écriture qui s'approche du discours inspiré du poète. Roland Barthes dit que la langue qui cherche à représenter la réalité « est *toujours* un délire »[724], où le mot délire terme se pose comme écart, trace de l' « inadéquation fondamentale du langage et du réel »[725]. En tant que délire le langage littéraire souffre en même temps d'un extrême réalisme, dans la mesure où il aspire au réel même exhibé dans sa nudité, et d'irréalisme puisque, désirer le réel, signifie désirer tout simplement l'impossible[726].

Dans la schizophrénie de ces deux désirs contradictoires et pourtant concomitants se manifeste la « fonction utopique »[727] de la littérature. « Cette fonction, peut-être perverse,

---

[724] Roland Barthes, *Leçon,* op. cit., p. 22.

[725] *Ibidem.*

[726] « La littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que parce que j'emploie ici le mot dans son acceptions familière, qu'elle est tout aussi obstinément : irréaliste ; elle croit sensé le désir de l'impossible ». *Ibid.,* pp. 22-23.

[727] *Ibid.*, p. 23.

donc heureuse »[728] rend compte de la force désirante dont le langage littéraire est pétri : désir toujours relancé et jamais satisfait, et pour ceci toujours en vie. Il est possible de se mettre à l'écoute de la valeur utopique inhérente au langage aussi dans un autre passage du texte lispectorien, qui rend très bien compte de la puissance d'un désir qui, destiné à ne jamais s'éteindre dans l'appropriation du réel, fait la lumière sur ces fractures de la langue où quelque chose de nouveau peut se passer dans l'écriture :

> Mais l'instant-déjà est un ver luisant qui allume et éteint, allume et éteint. Le présent est l'instant où la roue de la voiture à grande vitesse touche minimement le sol. Et la partie de la roue qui ne l'a pas encore touchée, le touchera dans un immédiat qui absorbe l'instant présent et le rend passé. Moi, vivante et tremblotante comme les instants, m'allume et m'éteins, allume et éteins, allume et éteins. Seulement ce que je capte en moi a, quand il est maintenant transposé en écriture, le désespoir des mot occupant plus d'instants qu'un clin d'œil. Plus qu'un instant, je veux son flux. (AV 29)

Une fois de plus, le temps de l'écriture est trop lent par rapport au temps des choses : « les mots prennent plus de moments de jeter un regard lancé », l'appropriation du réel est toujours reportée, retirée. Si le sens de l'instant-déjà est capturé, en fait, cela se produit seulement dans le clignotement rapide de la répétition – et donc *je m'allume et je m'éteins, je m'allume et je m'éteins.*

> L'écriture est appelée à tisser des réseaux de signifiance, régis par des principes de connexion et d'hétérogénéité, jouant sur la multiplicité et la rupture, constituant des nombreuses lignes de fuite ou de déterritorialisation qui indiquent des direction toujours mouvantes.[729]

Cependant, c'est précisément dans la brèche ouverte par cette tension utopique que peut advenir dans l'écriture une véritable « hétéronymie des choses »[730]. Le néologisme lispectorien d'*instant-déjà* représente un moment d'écriture où la fonction du langage utopique consiste à mettre les signes en jeu entre eux pour dire autrement le réel. On peut en fait affirmer avec Barthes que, quant à la littérature,

> Sa force proprement sémiotique, c'est de *jouer* les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous

[728] *Ibidem.*

[729] Maria Graciete Besse, « *Água viva* de Clarice Lispector : une écriture rhizomatique », op. cit., p. 46.

[730] *Ibid.,* p. 28.

> de sûreté ont sauté, bref c'est instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses. [731]

Compte tenu de la possibilité que la littérature a de donner aux choses une effective hétéronomie, il est intéressant de rappeler, en guise de conclusion, les caractéristiques de sémiologie négative pensée par Roland Barthes. La sémiologie négative se configure comme une stratégie d'approche des textes capable d'en saisir l'éclat le plus secret. Il n'est en effet pas question d'interpréter des représentations, mais plutôt de soulever le réel jusqu'à à la surface de la parole, de jouer avec le signe et les forces de glissement du texte même, en faisant lumière sur les fonctions désirantes du langage, sur ses points de passion et points de joie, dans la conviction que « la sémiotique [...] n'est pas une herméneutique : elle peint, plutôt qu'elle ne fouille »[732]. Barthes dit : « j'appellerais volontiers " sémiologie " le cours des opérations le long duquel il est possible – voire escompté – de jouer du signe comme d'un voile peint, ou encore : d'une fiction »[733].

En conclusion l'entrelacs des points de passion, des points de désir d'un texte évoque la figure de la joie, qui renvoie au prélude du présent travail et qui refait son apparence lorsque la recherche s'oriente vers sa fin. La joie se présente comme un moment essentiel, inscrit dans une constellation imaginaire se composant des mots *désir-jeu-joie.* La joie est libérée dans le jeu même des signes, dans le désir toujours poursuivi par la littérature : la joie habite *le dialogue humain* selon un rapport d'intimité car, comme Arendt l'affirme, « la joie, pour ainsi dire, en donne le ton »[734]. Dans son écriture désirante et mimétique, Lispector s'immerge dans la joie qui représente pour elle le point de contact originaire avec une source vers laquelle revenir sans cesse. Son écriture sait se faire voix du bonheur suprême, pris sous les feux d'un réel qui parle, irradie, respire :

> Ce fût une sensation subite, mais extrêmement suave. La luminosité souriait dans l'air : exactement ceci. C'était un soupir du monde. Je ne sais pas expliquer ainsi qu'on ne sait conter sur l'aurore à un aveugle. C'est indicible ce qui m'est arrivé en forme de sentir : j'ai vite besoin de ton empathie. Sens avec moi. C'était une félicité suprême. (AV 234-235)

---

[731] *Ibidem.*

[732] *Ibid.,* p. 39.

[733] *Ibid.,* pp. 39-40.

[734] Hannah Arendt, « De l'humanité dans de " sombres temps ". Réflexions sur Lessing », op. cit., pp. 24-25.

Même le pénible voyage de G. H. porte les traces de la triade *désir-jeu-joie*, dans la mesure où la voix de la protagoniste plonge dans les profondeurs du réel et, dès l'intérieur obscur de la langue, parvient à la brouiller avec la seule force du désir, au moyen du jeu de signes qui culmine dans la pure adoration.

Et s'il est vrai que la douleur et la désorganisation sont la marque de la passion de G. H., ne sont absolument pas à oublier les paroles que Clarice Lispector écrit dans la préface à son roman. En se référant au sentiment ambivalent que *La passion selon G. H.* peut laisser à son lecteur l'écrivaine affirmait que, après tout, *son nom est joie*. Et avec *Água viva,* presque dix ans après, la joie imprègne tout : joie ambivalente, androgyne[735], toujours, fond de caverne, sommet céleste et infinitude marine, tout est désir tout est jeu tout est joie, l'écriture coule, orgiastiquement débordante, sa force de liberté fait du texte claricien de 1973 non pas un roman, non pas un texte poétique, non pas même *un livre*, mais bien un *objet qui crie*[736] : une écriture *vivante,* où Clarice Lispector « ne retient que le noyau dépouillé de l'essentiel, le *it*, la *vie* de l'eau, du titre »[737]. Dans *Água viva* Clarice Lispector ose une liberté des plus sublimes : « Elle réalise ce dont elle parle »[738].

---

[735] « Linguistically, the androgyne figure represents the ambiguity which, at the textual level, engenders a totally androgynous text like *Água viva* that merges prose with poetry and that is as polysemic as reality is ». Cristina Saenz de Tejada, « The eternal Non-Difference: Clarice Lispector's concept of Androgyny », pp. 39-56, dans : Luso-Brasilian Review, volume 31, n. 1, University of Wisconsin, Wisconsin, 1994, p. 54.

[736] *Objeto Gritante* fût le titre d'une des versions du texte lispectorien sorti finalement sous le titre de *Água viva* : « *Água viva* est du mois d'août de 1973 [...]. La première version portait le titre de *Derrière la pensée : monologue avec la vie*, mais passa pour s'appeler plus tard, *Objet qui crie* ou simplement *Objet* ». Alexandrino E. Severino, « As duas versões de *Água viva* », op. cit., p. 116. Ma traduction.

[737] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 129.

[738] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 53. Ma traduction. Nascimento parle en ce sens du « caractère hautement performatif » de ce texte. Voir : *ibidem.*

4.3.2 *Des ronds dans l'eau*

On lit Agua Viva, si l'on peut *lire agua viva,*
si l'on sait comment *lire* l'eau vive.

– Hélène Cixous[739]

Désir jeu joie – progression ravissante, tension ultime d'une écriture qui se surpasse, se glisse, déborde à toute ligne dans sa « richesse aporétique »[740]. *Água viva* est eau vive, c'est la pulsation de vie qui s'écrit, l'écriture qui pulse dans sa « splendeur déchirée » (AV 25).

Joana, première protagoniste lispectorienne, rêvait d'un mot à elle, elle parlait le *Lalande,* mot de la mer à l'aube. Trente-deux ans après, *Água viva* est *Lalande* : le mot de Joana, fille aquatique, première fille, imprègne de soi le « chant ultime qui semble être le premier » (AV 25) qui est le texte lispectorien de 1973. L'eau est crispée par le pas orphique d'une écriture ravie, qui dessine, peint des ronds dans l'eau comme des « cercles d'or liquide »[741], propagation de la parole qui se donne par « effusion, épanchement »[742]. Finalement, l'écriture lispectorienne sonde les profondeurs marines, nage, s'immerge – *dans l'ouvert*. Dans ce qui existe. Tout ce qui existe. Fleurs, choses, animaux baignent dans l'eau vive de l'écriture. Dans *Água viva,* en le disant avec les mots de la poète italienne Mariangela Gualtieri, « tout est imprégné d'espace sidéral »[743] : chaque ligne, chaque chose, chaque *parole-chose.* La joie d'*Água viva* est la joie des instants qui s'écoulent. Et l'écriture s'y mélange, les poursuit, s'abandonne à la séduction d'un temps qui frémit et s'échappe. La joie d'*Água viva* est aurorale, écriture de naissance, ravissement du jour qui naît et meurt à chaque page, à chaque ligne (« Dans chaque phrase un climax » (OB 37)[744] :

> Clarice Lispector n'a pas écrit un livre. Pendant trois ans elle a noté sur des bouts de papier des choses qui arrivaient. Le temps – trois années, trois anneaux – a contenu à

[739] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 11.

[740] Gabriela García Hubard, « La beauté kaléidoscopique », op. cit., p. 171.

[741] Claire Varin, *Langues de feu*, op. cit., p. 179.

[742] *Ibid.*, p. 177.

[743] Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia*, op. cit., p. 8. Ma traduction.

[744] Et aussi : « Ce que j'écris n'est qu'un sommet ? Mes jours ne sont qu'un sommet et je vis au bord » (AV 17). Le mot qui a été traduit avec « sommet » correspond dans le texte originel au mot « clímax », qui confère à la phrase une intensité croissante et dynamique. Dans la traduction italienne citée par Angelo Morino, le mot « clímax » est gardé.

> la fin un mosaïque de choses qui se touchaient dans l'espace. Cet assemblage a été recueilli dans un berceau de papier.[745]

Clarice Lispector même affirme, avant la parution de *Água viva* : « *Objeto gritante* est un livre qui va être beaucoup critiqué, il n'est pas un récit, ni un roman, ni un livre de voyages »[746]. Clarice Lispector n'a pas écrit *un livre,* « c'est un autre genre. C'est une sorte, une chose »[747] ; la protagoniste même du texte[748] lispectorien de 1973 l'affirme : « Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit » (AV 17). *Água viva,* berceau de papier, laisse naitre *en paroles* un mosaïque d'instants de ravissement. Ici, l'écriture tend sans cesse vers les moments de vie oblique : fluide, c'est par-là qu'elle va.

Água viva est, au sein de l'œuvre de Clarice Lispector, le *moment of being* cathartique où même le climax du ravissement comme structure narrative se dissipe ; « pas de récit, pas de fil pas de direction, pas d'ordre, pas de tout, seulement des battements et des instants »[749]. *Água viva* ne présente pas de structure en forme de climax ; l' « entrechoc des phrases » (AV 45), l' « l'incessant marteler » (AV 35) des mots qui n'ont « pas de commencement » (AV 121) prend dans le texte l'intensité d'un sommet continu, syncopé. En *Água viva,* selon Nadia Setti, « l'écriture est inscription répétée non-linéaire scandée par le rythme extatique des instants-apparitions »[750]. L'écriture y atteint « une orgiaque beauté confuse » (AV 49).

Le flux ondulatoire de cette parole, portée au maximum vertigineux de ses potentialités ravissantes, se place véritablement là où *le genre ne peut plus l'attraper* : « Ce qui me guide à peine est un sens de découverte. Derrière ce qui est derrière la pensée » (AV 173) – encore plus loin, donc, encore plus près, *derrière ce qui est derrière*. La protagoniste affirme d'ailleurs : « Je t'écris parce que je ne me comprends pas » (AV 65)

---

[745] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 22.

[746] « Clarice Lispector esconde um objeto gritante », entrevue par Germana de Lamare sortie dans *Correio de Manhã* le 6 mars de 1972 et récemment à nouveau publiée dans le recueil d'entrevues : *Clarice Lispector – Coleção Encontros,* organisé par Evelyn Rocha et presenté par Benjamin Moser, Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2011, p. 67. Ma traduction.

[747] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 11.

[748] On désigne *Água viva* comme *texte.* Ce n'est pas un roman : s'agit-il d'une sorte de traité philosophique-poétique ? Nadia Setti aborde la question dans : « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », op. cit., p. 45. Ma traduction.

[749] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 11.

[750] Nadia Setti, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », op. cit., p. 46. Ma traduction.

L'écriture de Clarice Lispector devient, avec *Água viva,* une écriture multidimensionnelle, polysémique, métamorphique, *élémentaire* dans la mesure où elle résiste à la narration pour sonder les abîmes des la *physis*. L'écriture avance avec une allure ensorcelante qui n'est désormais plus celle d'une écriture du ravissement ; c'est plutôt, finalement, celle d'une *écriture ravie* et ravissante.

Água viva développe une luxuriante constellation sémantique profondément enracinée dans le vécu du ravissement. La protagoniste au cours de son monologue se réfère en fait à l'expérience d'« une autre réalité, rêveuse et somnambule » (AV 47), elle parle des « égarements » qui la « suffoquent de tant de beauté » (AV 35). La joie extrême devient dans la parole de la protagoniste de *Água viva* explicitement extatique : elle parle d' « extase secrète » (AV 65), « pure extase cristalline » (AV 67), d' « une angoissante extase chaque fois nouvelle » (AV 133), d'un « état de grâce » (AV 235).

Dans son expérience extatique vie et mort s'entrelacent : elle se réfère à ses états ravis comme en parlant de quelque chose qui est « plus un présage de vie que la vie même » (AV 101) ; et qui est encore « voyage aux mystères » (AV 103) et permanence dans le mystère (« C'est : je vais entrer. Je veux dire : dans le mystère » (AV 65). L'extase apparaît comme désir antinomique de « mourir en vie » (AV 117), expérience ambivalente d'avoir « cessé d'exister en étant » (AV 139). La femme en extase est « enchantée, séduite, emportée » (AV 103), prise dans cette expérience de « orgie de derrière la pensée » (AV 229), une sorte de « déphasage » (AV 137), de « transe » (AV 177), de « fièvre » (AV 177), « joie du it » (AV 253), « béatitude » (AV 239).

Le lexique du ravissement est, dans *Água viva*, inépuisable, et prend la forme du « *Griffonnage* comme indice d'une pensée extatique mais non mystique, transbordante mais non religieuse, presque transcendantale. *Presque* est la marque de la fiction claricienne, entre philosophie et littérature, sans se figer près d'aucune de ces institutions discursives, mais au-delà »[751]. *Água viva* est aussi, justement, apprentissage de cette écriture ravie, célébration du miracle infime da la parole qui est défi à la limitation du comprendre et qui peut être appelée aussi simplement *liberté même*, et qui « en tant qu'acte de perception – n'a pas de forme » (AV 241) :

> Celle-ci est la vie vue par la vie. Je peux ne pas avoir de sens mais c'est le même manque de sens de la veine qui bat. Je veux t'écrire comme qui apprend. Je photographie chaque instant. J'approfondis les mots comme si je peignais, plus qu'un

[751] Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, op. cit., p. 56. Ma traduction.

> objet, son ombre. Je ne veux pas demander pourquoi, on peut demander toujours pourquoi et toujours continuer sans réponse : arriverai-je à m'abandonner au silence expectant qui suit une question sans réponse ? Pourtant je devine que quelque part, ou en quelque temps, existe la grande réponse pour moi. (AV 23-25)

Água viva est kaléidoscope[752] : elle laisse *voir le jamaisvu* de la beauté (« car il s'agit d'un texte sur la liberté. Et donc sur la beauté »[753]) dans un entrelacs de suggestions, sons, rythmes, situations évoquées, atmosphères ressenties, choses, objets, bêtes, fleurs :

> Clarice Lispector est une mathématicienne de la vie. *Água viva* est *comme* une théorie des ensembles. L'ensemble vide peut-être une violette, un homme beau, et les tortues, un bout de papier dans la rue, n'importe quoi, absolument n'importe quoi sur lequel il n'y a rien à dire, mais à partir duquel un univers est cristallisé.[754]

Água viva, écriture d'extases enchaînées, est en fait (aussi) une ode au temps, l'espace d'une esthétique extatique qui poursuit la forme ravissante de l'instant-déjà. C'est l'écriture de la *temporalidade ondulante*, comme écrit Benedito Nunes[755]. *Água viva* – dès son titre mystérieux[756] – évoque l'élément liquide, les traces d'une eau *vive*, vivante. On dirait, avec Hélène Cixous, que « cette chose-livre est un portrait d'un des éléments cosmiques »[757] : une écriture qui imite la mer à l'aube. *Lalande* y est partout. Rythmée, pulsante et toujours en mouvement, l'eau baigne sans cesse ce texte auroral : « J'écris rond, emmêlé et tiède, mais parfois glacé comme les instants frais, eau du ruisseau qui toujours tremble de soi-même » (AV 15).

Le défi, l'essai extrême avec lequel Lispector se mesure dans le texte du 1973 consiste exactement dans le désir de parvenir à une écriture qui soit *comme les instants frais*, toujours tremblants. La protagoniste en se référant à l'instant affirme : « Je cherche lui être

---

[752] L'image du kaléidoscope revient souvent parmi les pages lispectoriennes : « À présent je compare ma vie à ce dictionnaire kaléidoscopique : je n'y trouve des sens que si le hasard me les donne. Je sais qu'il y a en moi et autour de moi des significations, mais comment les trouver ?» (OB 23). Et encore : « Cette parole pour toi est-elle mêlée ? J'aimerais qu'elle ne le soit pas, je ne suis pas mêlée. Je suis kaléidoscopique : me fascinent mes mutations étincelantes qu'ici j'enregistre kaléidoscopiquement » (AV 81).

[753] Gabriela García Hubard, « La beauté kaléidoscopique », op. cit., p. 169.

[754] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 60.

[755] Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 8. Ma traduction. Nunes fait recours à cette formulation en analysant le roman *Près du cœur sauvage,* mais on trouve cette formulation particulièrement appropriée pour désigner l'écriture du temps en *Água viva.*

[756] Le traducteur italien du roman *Água viva*, Angelo Morino, écrit une note au sujet du titre que Lispector choisit pour son roman du 1973, en expliquant que dans la langue brésilienne le terme « água viva » signifie aussi « méduse » dans : Clarice Lispector, *Água viva*, Sellerio, Palermo 1997.

[757] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », op. cit., p. 12.

pareille, je me divise des milliers de fois en autant de fois que d'instants qui s'écoulent, fragmentaire que je suis et précaires les moments » (AV 13). Ce défi est un défi au lecteur aussi, car ce « texte sans texte, fond sans fond » [758] qui est *Água viva* pousse le lecteur « à apprendre à jouer, à jouer avec l'écriture, à mettre en scène sa propre lecture, enfin »[759].

Dans les pages d'*Água viva*, encore une fois, l'écriture trace le scénario d'une mimesis ambitieuse : la femme s'approche des instants, elle les imite. En syncope, elle tremble selon leur rythme agité, elle se fragmente dans le but de s'assimiler à eux, de devenir un instant parmi les instants dans ce ravissement de marque extatique-mimétique jusque'à un état de ravissement où elle peut affirmer : « Je suis avant, je suis presque, je suis jamais » (AV 35). L'écriture lispectorienne des instants joue sur et avec la mimesis, point de contact entre imitation et création : le sujet, dans le langage, se devise, se multiplie, s'écoule, expérimente la concomitance et la succession, la contemporanéité et l'imperceptible fracture entre passé-présent-futur.

L'écriture est ainsi l'espace/temps de cette expérience de mimesis, et c'est l'écriture même qui permet à la protagoniste du roman (la femme peintre en train d'écrire à un *tu* masculin) d'imiter par le biais du langage écrit (alternatif au langage figuratif de la peinture)[760] les instants, en créant des mots-instants, des mots-tremblements, des petites phrases rythmées qui s'écoulent l'une après l'autre comme des extases fuyantes qui s'échappent, s'éloignant en direction d'un futur qui reste cependant toujours insaisissable : « Un instant m'amène insensiblement à un autre et le thème athématique va se déroulant sans plan mais géométrique comme les figures successives dans un kaléidoscope » (AV 25).

L'instant est, peut-être, *thème de vie* – « Mon thème est l'instant ? Mon thème de vie » (AV 13) –, et il se révèle dans le corps de l'écriture sous la forme rhétorique de l'oxymoron, comme *thème sans thème*, absence de plan, thème dérobé, antinomie qui évoque des suggestions aux tons kantiens : finalité sans représentation de fin, universalité sans concept. L'écriture dans *Água viva,* dépouillée de toute narration et structure linéaire, est – elle-même – *thème sans thème*, universalité sans concept. En tourbillon, devenir instant signifie aussi devenir *la parole qui dira l'instant* :

---

[758] Edgar Cézar Nolasco, *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura,* Annablume, São Paulo, 2001, p. 197. Ma traduction.

[759] *Ibidem.*

[760] « C'est si curieux d'avoir remplacé les couleurs par cette chose étrange qu'est le mot » (AV 49).

> Parce que maintenant je te parle sérieusement : je ne joue pas avec des mots. Je m'incarne dans les phrases voluptueuses et inintelligibles qui s'emmêlent par-delà les mots. Et un silence s'envole subtil, de l'entrechoc des phrases. Alors écrire est le mode de qui a le mot pour appât le mot pêchant ce qui n'est pas mot. Quand ce non-mot – l'entreligne – mord à l'hameçon, quelque chose s'est écrit. (AV 45)

La parole pêche la non-parole, capture l'atmosphère qui se répand au-delà du mot même : c'est l'écriture – c'est *là* que l'événement de l'écriture *se passe* :

> Le vrai thème d'une œuvre n'est donc pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie.[761]

La succession d'images, *l'entrechoc des phrases*, qui s'alternent dans le texte de 1973 caractérise la tension ravie et ravissante de l'écriture de Clarice Lispector en l'orientant vers une temporalité inspirée par le rythme de la vague. Cet aspect est implicitement thématisée aussi par Nicolino Novello, qui tend à l'observer à partir du point de vue du lecteur, en soulignant comme la figure même de la vague impliquerait l'idée d'une scansion double, à deux temps, du moment qu'elle serait conçue comme corps liquide dynamique qui se ride, grandit, se brise. La vague serait donc flux, reflux, retour, rythme qui revient et qui déplace le lecteur, « en le plaçant, par la suite, dans un constant et nerveux mouvement de flux et reflux, de clarté et obscurité, de noir et lumière, dans l'énigme que l'écrivain déchiffre, chiffre, re-chiffre… »[762].

C'est donc selon une analogie précise avec les mouvements ondulatoires des vagues que les figures que l'écrivaine brésilienne transpose sur la page battent le tempo d'un rythme profond et hypnotique à même d'envahir la totalité de cet espace littéraire. La parole envahit même l'interstice vide et silencieux de l'*entreligne* et résonne à travers la non-parole, jusque'à l'*au-delà* du mot. Mais dans *Água viva* la parole-vague évoque aussi la dimension plus vaste du flux, conçu du point de vue du style littéraire en tant que véritable *stream of consciousness*. Dans les pages du texte la protagoniste affirme en fait : « Plus qu'un instant, je veux son flux » (AV 29).

Água viva se tient sur un défi : celui de parvenir à écrire ce flux et reflux, ce devenir, la tension insaisissable vers l'avenir, la transformation du présent en passé, la transformation de l'intuition en signe écrit, de l'élan vital en expérience d'écriture ravie. Dans *Água viva* tout

[761] Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* op. cit., p. 60.

[762] Nicolino Novello, *O ato criador de Clarice Lispector*, op. cit., p. 37. Ma traduction.

est *déjà* : « Ceci, que je t'ai écrit, est un dessin électronique et n'a ni passé ni futur : c'est simplement déjà » (AV 17). La femme peintre « capte son *est* » mot après mot, dans le souffle qui se fait voix instant après instant, dans l'événement de l'écriture qui se fait au courir de mots : « Et avant tout je t'écris la dure écriture [...]. Je veux, non ce qui est fait, mais ce qui tortueusement se fait encore » (AV 19), et encore : « Je veux l'expérience d'un manque de construction » (AV 61).

Plongée dans cet espace suspendu, « vie à l'état liquide »[763], la femme protagoniste de *Água viva* se laisse vivre, en exprimant sans cesse la « nécessité irrésistible de vivre l'instant en termes de création et d'expérience »[764], et cueillit son propre *soi* pendant qu'il est en train de se faire, de se transformer, de *prendre et perdre* sans cesse sa propre forme – jamais figée. La femme peintre de *Água viva*, nouvelle Pénélope, tisse et défait le tissu de l'écriture dans un rythme syncopé, elle *se laisse être* instant après instant, parole après parole, plongée *dans la matière du langage* et « Agua viva a fini par être le nom d'un jardin d'exaltations peintes en mots »[765].

Mais *comment* rendre compte de tout cela *dans l'écriture* ?

Dans les mots que Nadia Setti consacre à l'écriture lispectorienne de l'instant une réponse possible qui s'offre et s'impose en tant que suggestion à laisser résonner :

> La seule façon d'écrire le voir instant après instant est précisément la parole (dis)continue. Exactement ce renvoi de la limite en tant que conclusive, en tant que pose et inhibition, me paraît le signe d'une résistance à la narrativité, résistance que j'appellerais poétique-philosophique à l'ordre de la temporalité linéaire et séquentielle. Cette résistance libère le discontinu, l'inachevé, l'incohérent, la poiesis de l'écrire vivre. [766]

Le concept de *parole (dis)continue*[767] ouvre au même temps à une forme sémantique à même de garder l'extrême richesse de la parole que Lispector élabore dans le but de *dire/ devenir le temps*. La (dis)continuité est simultanéité, coexistence des différents et des opposés. Le tremblement de ce langage auroral et (dis)continu rend compte de la lutte qui a lieu dans la page entre le temps de la vie, des événements, et le temps de l'écriture – car, «

[763] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 12.

[764] Nicolino Novello, *O ato criador de Clarice Lispector*, op. cit., p. 18. Ma traduction.

[765] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 23.

[766] Nadia Setti, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », op. cit., p. 49. Ma traduction.

[767] Benedito Nunes parla, à propos de *Près du cœur sauvage,* d'une « manière discontinue de narrer ». Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector,* op. cit., p. xvii. Ma traduction.

savoir par intuition est instantané. Écrire est dilater le temps »[768] –, où il s'agit d' « éléments, parties, fragments : la réalité n'est jamais poursuivie comme un tout »[769]. La quête de la *désarticulation* – « Et je veux la désarticulation, ainsi seulement c'est moi dans le monde. Ainsi seulement je me sens bien » (AV 221) – pousse l'écriture à une constante et croissante marginalité. La parole (dis)continue est la marque d'une langue en ravissement, en syncope. Il ne s'agit désormais plus de narrer. Avec « cette écriture dépouillée de " littérature " »[770] on est dans l'*écrire-vivre.*

Mais la lutte est aussi danse, et la (dis)continuité devient le nom d'une écriture illuminée qui pousse et brille, vivante comme l'eau et insaisissable comme les instants.

---

[768] *Ibid.,* p. 135.

[769] Carlos Felipe Moisés, « Clarice Lispector: Ficção em Crise », pp. 153-160, *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, op. cit., p. 154. Ma traduction.

[770] João Camillo Penna, « La vie précaire », op. cit., p. 129.

CONCLUSION

TOI QUI ME LIS

J'ai lutté, elle m'a lue, dans le feu de son écriture,
je l'ai laissée me lire, elle s'est lue en moi,
au rez de l'âme.

– Hélène Cixous[771]

Le présent travail a mis en lumière comme la fidélité que Lispector manifeste aux égards du réel dans sa riche multiplicité, son désir de participer de « la richesse de la terre » (AV 183), prend souvent la forme d'une expérience de marque extatique, surgissant d'un contact d'extrême proximité entre une protagoniste féminine et la réalité non-humaine qui l'entoure. Dans l'écriture de Clarice Lispector, sans cesse, « tous les êtres vivants, qui ne sont pas l'homme, sont un scandale d'émerveillement » (AV 143).

Ces instants de syncope ravissante – comparables aux *moments of being* de Virginia Woolf – livrent la femme à une condition se situant au-delà de la compréhension ; ils engendrent un sentir ambivalent, qui noue brutalité et douceur, familier et inconnu. *Ravie,* la femme est emportée près de l'espace ouvert qui se répand « derrière la pensée » (AV 215). Dans le ravissement, nœud thématique sur lequel le présent travail se tient, « l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration »[772] s'entrelacent étroitement pour donner forme à une écriture à la fois *pensante* et *non-pensante,* parsemée de figures d'extase, hiéroglyphique, entrelacs étroit de deux dimensions :

> L'AUTEUR. Angela – c'est clair – a un conscient qui ne s'entend pas très bien avec son inconscient. Est-elle double ? Sa vie est-elle double ? Ainsi : d'un côté l'attirance pour ce qui est intellectualisé, de l'autre, la tendance à rechercher l'obscurité réconfortante et mystérieuse et libre, sans crainte du danger. (SV 167)

L'essence de l'écriture lispectorienne touche au secret et toujours, *sans crainte du danger,* s'y approche. Ceci a été le point de départ ; ceci est le prélude à une réflexion conclusive qui puisse, pourtant, *ouvrir*. La vocation hiéroglyphique de l'écriture de Clarice Lispector – qui sans cesse murmure dans ses entrelignes : *déchiffre-moi, ou bien je te dévore* –

[771] Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op. cit., p. 43.

[772] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 232.

a dicté l'approche méthodologique adoptée au cours du travail. Le désir jamais atteint de déchiffrer se noue en fait avec le désir ambivalent de *dévorer ces livres,* de s'en faire porter et ravir, ou même dévorer, en reconnaissant récit après récit « les fonctions de la narration : " Préserver, séduire, transgresser " »[773].

La tension au ravissement qui pétrit l'écriture lispectorienne ne s'offre jamais comme un sujet à étudier ; il s'agit plutôt d'un secret à partager, et à garder. Le travail surgit et se développe dans le désir : désir de s'approcher indéfiniment du secret de l'écriture lispectorienne, tout en le gardant comme tel ; désir de se mettre à la recherche de ce qui est dérobé, de ce qui se cache – *dans* et *par* l'écriture, *texture* qui à la fois préserve, séduit, transgresse. La dimension secrète qui appartient à l'œuvre lispectorienne a permis de repérer dans les formes d'extase qui l'habitent une clé essentielle de lecture et a représenté le premier point d'approfondissement au sein du présent travail.

L'opulence kaléidoscopique du réel pénètre dans la parole lispectorienne à travers les instants d'extase. Une analyse de la figure du ravissement a mis en lumière, dès le début de la réflexion, la complexe ambivalence des extases racontées par Lispector : entrelacs d'activité et passivité, douceur extrême et extrême violence, l'expérience extatique qui habite la page lispectorienne se configure comme un abîme profond à sonder. Celle du ravissement est une expérience difficile, et celle d'écrire *sur* le ravissement l'est aussi. Une réflexion ponctuelle à ce sujet a mis en lumière la prégnance d'une sémantique du ravissement comme voie d'accès possible au cœur de l'écriture de Clarice Lispector. Un vocabulaire du sentir *en ravissement* a été développé, soit dans les textes lispectoriens, soit en évoquant d'autres voix, dont le croisement représente l'enjeu du premier chapitre de la thèse, et qui prépare les moments de ravissements choisis comme instants cruciaux du travail.

L'expérience-ravissement fait mal, ou mieux : perturbe. Profondément. L'expérience est difficile parce-qu'elle est *unheimliche,* inquiétante, étrange. L'expérience-ravissement fait mal au lecteur, aussi. La difficulté de l'expérience consiste aussi dans le pacte s'imposant entre celle qui écrit et celle (ou celui) qui lit. Il faut suivre Clarice Lispector jusqu'au but, il faut regarder G. H. dévorer les entrailles d'une blatte. Il faut penser à une petite fille qui tue un poussin. Il faut. L'expérience-ravissement est difficile parce qu'elle est violemment ambivalente, synthèse synergique des opposés. Une joie des plus difficiles.

[773] Márgara Russotto, « La Narradora: Imágenes de la Transgresión en Clarice Lispector », op. cit., p. 87. Ma traduction.

Dans l'ambivalence le *shake rattle and roll* du kaléidoscope ouvre au contact secret entre des éléments en apparence, et par antonomase opposés : quoi de plus éloigné qu'une rose et une blatte ? La beauté contre le dégout ? Le vertige symbolique de la fleur contre l'insecte qui émerge des domaines inférieurs ? Et pourtant dans le ravissement lispectorien *une rose est une blatte est une rose est une blatte*. Les roses sauvages, malgré leur étourdissante beauté, dégagent dans « L'imitation de la rose » un secret de mort si obscur que la femme qui l'observe arrive à devoir littéralement s'en débarrasser. Laura, protagoniste du récit, retrouve dans le contact mimétique ravissant avec la beauté des roses sauvages une façon d'exister impersonnelle, qui la délivre au-delà de la compréhension, près d'un ailleurs d'où elle ne reviendra jamais. Son ravissement comme *extra-vagance* se tient sur la portée *unheimliche* de son expérience *en rose.* Mais elle ne reviendra pas de son ailleurs, et son ravissement est à jamais. La réversibilité est toutefois une sorte de loi implicite du monde de Clarice Lispector, et ainsi *une blatte est une rose est une blatte est une rose* ; dans un renversement fluide et potentiellement infini, G. H. rencontre la blatte d'une façon si absolue, elle l'incorpore, elle s'en nourrit, et la garde en soi, dans un besoin immonde de vie primordiale. La blatte mourante et dégoutante devient pour G. H. aussi une matrice de salut, joyau scintillant de la parole. Seul après avoir transité – en ravissement – dans les domaines inférieurs, G. H. peut en fait *adorer.* Dans une réversibilité kaléidoscopique, on s'aperçoit enfin qu'*une blatte est un buffle est un poussin*, et encore, qu'*une chambre est un jardin est une grotte est la mer à l'aube* : scénographies, étincelles non-humaines de ravissement, les figures extatiques parcourues au cours du travail dévoilent la puissance d'une tension inépuisable vers l'Autre, vers une dimension *autre* de l'exister. Le buffle, tout comme la rose et la blatte, est « un fragment de vie »[774], matière vivante s'installant dans :

> Une forêt de symboles. Mais tous originaires, ne provenant pas des symboles imaginaires de l'expérience collective, mais réinventés, chaque fois, de façon primordiale par les personnages de Clarice dans leur marche épuisante à travers la jungle des mots vers les choses vraies et lumineuses.[775]

La portée *unheimliche* que l'écriture de Clarice Lispector garde en soi, dans les pas d'une marche épuisante, résonne dans cette tension vers une dimension *autre* de l'être-là et de l'être-avec : *Dasein* et *Mitsein* qui laissent *exp(l)oser* dans l'expérience du ravissement

---

[774] Luciana Stegagno Picchio, « Epifania de Clarice », pp. 17-20, dans : *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 9, op. cit., p. 19. Ma traduction.

[775] *Ibid.,* p. 18.

exploré par Lispector l'urgence d'une parole féminine sortie de l'ombre d'un exil trop lourd. Clarice Lispector poursuit les instants d'extase parce que, pour vivre, elle a besoin de la grâce *et* de l'horreur : elle veut la rose qui étouffe *et* la blatte qui séduit et remet en vie. Grâce et horreur, fusionnées, entrelacées dans la puissance extatique du *moment of being*.

Et si on pouvait recommencer ? La puissance de l'esthétique extatique qui appartient à l'œuvre de Lispector s'offre idéalement pour être (re)parcourue autrement, remise en jeu différemment. Dans un regard conclusif qui ne ferme pas mais qui au contraire ouvre et relance, je recommencerais par là : par le récit « Amour » contenu dans *Liens de famille*, theatre d'un ravissement des plus bouleversants, qui naît d'une rencontre humaine en s'offrant ainsi et tant qu'occasion d'ouverture vers cette dimension comme matrice de ravissement. J'étudierais le lien qui unit Virginia et Macabea, leur façon d'exister derrière la pensée. Je recommencerais en explorant, à la lumière de la figure de l'instant extatique, l'extase/*bliss* qui existe entre les récits de Katherine Mansfield et ceux de Clarice Lispector[776]. Je développerais ultérieurement, en mettant en jeu une pluralité de textes, l'interrogation des croisements entre la voix de Lispector et celles de Duras et de Woolf. Je recommencerais, enfin, par *Un souffle de vie*, pulsation d'écriture qui délivre à un ravissement *autre* : écrit littéralement entre vie et mort, ce texte posthume représenterait un immense point d'observation pour interroger une écriture ravissante qui penche véritablement *vers l'autre côté de la vie.*

Au présent, le parcours de pensée consacré aux figures de ravissement dans l'écriture de Clarice Lispector tend et culmine dans l'approche du texte *Água viva* de 1973 : là, ce n'est plus la narration d'un ravissement – c'est l'avènement sur page d'une écriture ravie et ravissante. C'est l'aurore qui baigne ce qui existe et le transforme en écriture :

> C'est Clarice Lispector qui pense la passion des mortels humains animaux végétaux, et la pousse jusqu'au dernier souffle de vie. Clarice Lispector lit le monde à la source, à l'aube et au commencement de la fin, elle en photographie le goût et le parfum dans des phrases libérées des codes et des élégances, qui sont des chefs d'œuvre de la fidélité à tout ce qui *est.*[777]

---

[776] Le rapport entre ces deux écrivaines, qui fait l'objet d'une certaine attention critique, est bien abordé par Nolasco, qui fait recours à la figure de l'extase pour interroger la relation entre Lispector et les textes de Mansfield, dont Clarice fût aussi traductrice. Voir : Edgar Cézar Nolasco, *Restos de ficção: a criação biográfico-liteira de Clarice Lispector,* Annablume, São Paulo, 2004, pp. 103-110.

[777] Hélène Cixous, « Faire voir le jamaisvu », *op. cit.*, p. 112.

Água viva est syncope, saut, vol. *Água viva*, écriture des ronds dans l'eau qui se propagent autour d'une pierre-centre lancée dans un puits profond, touche le point de plus intense proximité au centre vivant de l'écriture du ravissement en Clarice Lispector. Il y a le secret, partout. Clarice Lispector l'appelait un « noyau lointain et vivant » (LU 7), et encore « une vie nue, [...] minuscule diamant incassable, radieux et invisible » (SV 94). Le secret habite la page lispectorienne tel un résidu insaisissable et brutalement nécessaire : en *Água viva* tout en est pétri, tout en est imbibé. Le secret de cette parole ravissante dérange, fait peur. C'est un secret qui a à faire avec la brutalité de l'existence de même qu'avec sa déchirante douceur. C'est le secret d'une ambivalence qui séduit et dévore : c'est un coup de grâce, l'imminence d'un gouffre lumineux qui se donne dans la succession des instants-déjà extatiques qui entraînent fleurs, animaux, pierres, mots, jardins, objets, cris, rêves.

Le secret – *la forme du secret* – palpite dans chaque ligne de *Água viva*, centre mystérieux à même de dégager un pouvoir subtil, secret murmuré au fil des mots, par moments crié jusqu'aux larmes, par moments passé imperceptiblement sous silence. *Água viva* est écriture de ravissement, tourbillon de la parole-chose-instant qui s'offre en étincelante nudité, car certains textes :

> Peuvent parler, ne rien cacher, ne pas mentir : ils sont secrets par transparence, impénétrables comme l'eau, incompréhensibles en vérité, tandis que les autres ont un secret toujours percé, bien qu'ils l'entourent d'un mur épais ou l'élèvent à la forme infinie.[778]

Avec *Água viva,* secrète par transparence, tout simplement « le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret. C'est là que le secret atteint à l'imperceptible absolu »[779] :

> Voilà que soudain je vois qu'il y a longtemps que je ne comprends pas. Le tranchant de mon couteau devient-il aveugle ? Il me semble que le plus probable, c'est que je ne comprends pas parce que ce que je vois maintenant est difficile : j'entre sournoisement en contact avec une réalité nouvelle pour moi qui n'a pas encore des pensées correspondantes et encore moins de mot qui la signifie : c'est une sensation derrière la pensée. (AV 121)

[778] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 356.

[779] *Ibid.*, p. 351.

L'écriture de *Água viva*, centre soustrait, propagation kaléidoscopique de ravissements floraux, animaliers, vivants non-humains, est écriture de *l'imperceptible absolu.* En 1973 Lispector écrit un texte où :

> Le secret atteint à un dernier état : son contenu est molecularisé, il est devenu moléculaire, en même temps que sa forme se défait pour devenir une pure ligne mouvante, – au sens où l'on peut dire de telle ligne que c'est le « secret » d'un peintre, ou de telle cellule rythmique, de telle molécule sonore, qui ne constitue par un thème ou une forme, le « secret » d'un musicien[780].

Et avec *Água viva,* enfin et plus que jamais, c'est le ravissement du lecteur aussi – dernier pas, dernier souffle qui conclut et rouvre le présent itinéraire de recherche. Entrainé à bout de souffle dans l'immersion, invité sans cesse au partage d'une écriture qui ensorcelle pour sa beauté, qui possède une marque d'ivresse orgastique et est donc – à chaque ligne – *invitation*, le lecteur est pris dans la sensorialité vertigineuse qui émane de cet *imperceptible absolu,* qui ne peut être lu que *dans le ravissement.* Avec *Água viva* c'est le ravissement du lecteur aussi, entrainé dans son propre multiforme corps à corps avec la parole exténuante de Clarice, avec sa danse ininterrompue sur le bord du précipice du réel dans ses manifestations multiformes. Avoir lu/rencontré Clarice Lispector – au rez de l'ame – c'est :

> Avoir bu à une source intarissable : Clarice Lispector, celle qui nageait entre les mondes, désireuse de percer l'énigme des êtres et des choses. Celle qui entraîne dans son sillage. Celle qui provoque des voyagements.[781]

Si avec la première chambre, celle de *La passion selon G. H.,* l'intensité du ravissement était contenue dans la force croissante d'une structure narrative spiralique, qui parvenait à donner forme à l'informe, avec *Água viva* – lue comme *continuation* de *La passion* – toute narration est dissipée, dissolue dans le bruit hypnotisant de l'eau qui coule. C'est n'est que du ravissement, et la page en est le miroir nu. On est désormais dans l'ouvert. Avec *Água viva,* c'est la dimension du pur langage ravi qui est mise en scène. Le *cotton wool* dont parlait Virginia Woolf est déchiré, les *moments of being* se succèdent au sein de la page en dessinant des formes en éternel devenir. Kaléidoscope marin, réverbères d'une parole qui offre et exige le sentir extatique.

Pour pouvoir lire *Água viva* il faut se laisser ravir.

---

[780] *Ibid.*, p. 355.

[781] Claire Varin, « La passion brésilienne d'une Québécoise », op. cit., p. 96.

Dans son roman intitulé *Un souffle de vie,* œuvre posthume sortie en 1977 et rédigée littéralement en point de mort, Clarice s'adresse à son lecteur de façon directe, même tranchante : « Qui est-tu, toi qui me lis ? Es-tu mon secret ou suis-je ton secret ? » (SV 100).

Olga De Sá affirmait que le lecteur de Clarice Lispector :

> Est toujours la main tenant sur la sienne, ce qui soutient la possibilité d'un dialogue. La structure essentielle de son écriture. Son lecteur ne peut pas être réduit à une oreille qui écoute, mais il doit être main qui tâtonne.[782]

Dans *Água viva* on lisait : « Cet instant est. Toi, qui me lis, es » (AV 87).

Toi qui me lis. Toi que je lis. Qui est le secret de qui ?

> Le personnage « lecteur » est un personnage bizarre, étrange. Tout en étant entièrement individuel et avec des réactions propres, il est si terriblement lié à l'écrivain qu'en vérité lui, le lecteur, il est l'écrivain. (DM 96-97)

En tant que lectrice, *personnage étrange, bizarre*, en tant que *celle qui lit* par immersions et éloignements, en tant que main qui touche, je me laisse entraîner par cette question, par l'ouverture transparente de ce *toi.* Je me laisse emporter par la puissance de cette suggestion, par son ton qui est à la fois impérieux et implorant. J'essaie surtout à en garder vivante la réversibilité fluide scellée par la formulation même de la question que Clarice Lispector adresse à son lecteur. Là, encore, l'écriture *persévère, séduit, transgresse.*

Je me demande donc à mon tour, qui es-tu, *toi que je lis*, toi qui es mon secret. Et encore je me demande : comment peut-on lire et écrire dans le secret, dans l'intimité mystérieuse d'une page, dans le pacte initiatique qui à chaque ligne est scellé entre celle qui écrit et celle qui lit – qui *la* lit ? Comment peut-on accéder à la lecture d'une parole ravie, et ensuite en tolérer le poids, sans se laisser entraîner dans ce même ravissement ?

Juste un tout dernier pas afin que le lecteur secret, lui aussi – *moi aussi* – ait la chance de sortir de l'ombre. *Juste pour un instant.*

La portée secrète de l'écriture de Clarice Lispector se joue dans son rapport avec le lecteur, interpellé, tourmenté, défié, interlocuteur soustrait avec lequel elle scelle un pacte, auquel elle demande beaucoup, et auquel elle donne enfin bien plus de ce qu'elle a demandé.

---

[782] Olga de Sá, *Clarice Lispector. A travessia do oposto,* op. cit., p. 235. Ma traduction.

Son écriture semble murmurer à chaque ligne, dans une ambivalence réversible, le mystère mis en jeu entre lecteur et écrivaine : *déchiffre-moi. Ou bien je te dévore*.

> Et je sais quel est le secret du sphinx. Il ne m'a pas dévorée parce que j'ai répondu correctement à sa question. Mais je suis une énigme pour le sphinx et néanmoins je ne l'ai pas dévoré. Déchiffre-moi, ai je dit au sphinx. Et il est resté muet. (SV 138-139)

Déchiffre-moi, ou bien je te dévore. Angela, audacieuse, le dit au sphinx. Elle se met à la place du sphinx : elle demande à être déchiffrée. Clarice Lispector adresse à son lecteur la même prière, la même provocation, celle d'une alternative qui est pourtant impossible : aux prises avec son écriture le lecteur déchiffrera *et* sera dévoré. Elle le fait : elle dévore – et on la lit ensuite du ventre humide et noir de sa propre écriture, immergés dans ce corps à corps englobant, trop intime, obscène.

En pure réversibilité, dans la menace séduisante du *déchiffre-moi, ou bien je te dévore* résonne pourtant la voix du lecteur secret, plus anonyme que G. H., lecteur sans nom, sans initiales, qui dévore les pages de Clarice Lispector avec avidité. On le dit, n'est-ce pas : *j'ai dévoré un livre* ? Et c'est par le livre dévoré, encore, qu'on est déchiffrés, puis abandonnés, rendus à nos propres mystères et à nos propres misères. Corps à corps, encore. Page à peau.

Enfin, *déchiffre-moi, ou bien je te dévore* : la voix du secret.

Clarice porte en soi ce secret-rose-blatte. Je la lis, elle me lit.

Elle fût à tout instant de sa vie une femme dévorée par un secret. Une femme qui, à son tour, avait besoin de dévorer des secrets pour essayer de vivre. Pour écrire. *Au rez de l'âme*. Clarice, est-tu mon secret, ou suis-je ton secret ?

Dans l'ouverture de la demande qui, en circularité, inaugure et termine cet trajet de recherche, je ferme derrière moi la porte de la maison-écriture lispectorienne. J'y reviendrai, peut-être. Un jour.

Et là, du bord du précipice qui est la dernière ligne de *Água viva*, Clarice Lispector me laisse avec un morceau d'écriture à dévorer, avec une affirmation qui a le goût ravissant d'une promesse. Elle me confie : « Ce que je t'écris continue et je suis ensorcelée » (AV 259).

Ce qu'elle *m'écrit* continue.

Dans *Água viva* l'appel au lecteur effleure comme une imploration. Une main se tend vers moi : lectrice. En débordement, une voix surpasse la limite de la page. C'est une prière. La demande d'une *autre* aurore :

> Je suis un cœur battant dans le monde.
> Toi qui me lis, aide-moi à naître.
> Attends : il se fait obscur. Plus.
> Plus obscur.
> L'instant est d'un obscur total.
> Continue.
> [...]
> Maintenant les ténèbres se dissipent.
> Je suis née.
> Pause.
> Merveilleux scandale : je nais. (AV 87-89)

Et là je m'arrête. Parce que le vertige d'une naissance est une belle façon de conclure. Parce qu'ici l'invitation au ravissement est suprême.

Et parce qu'un secret est aussi une imploration qui résonne, sans réponses.

Derrière la pensée il n'y a pas de mots : on s'est.

– Clarice Lispector

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Perto do Coração Selvagem, Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Près du cœur sauvage,* traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1998.

« A quinta historia » et « A legião estrangeira », dans : *A legião estrangeira*, Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : « La cinquième histoire » et « Légion étrangère », dans : *Corps séparés,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1993.

« A imitação da rosa » et « O búfalo », dans : *Laços de Família,* Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : « L'imitation de la rose », « Le buffle », dans : *Liens de famille,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1998.

A Paixão segundo G. H., *edição crítica*, édité par Benedito Nunes, ALLCA XX, Madrid/Paris/Mexico/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro, 1996. Édition française : *La passion selon G. H.*, traduit par Claude Farny, Des femmes, Paris, 1998.

A Descoberta do Mundo, Rocco, Rio de Janeiro 2008. Édition française : *La découverte du monde*, traduit par Jacques et Teresa Thiériot Des femmes, Paris, 1995.

Água viva, Artenova, Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Édition française : *Água viva*, édition bilingue brésilien-français, traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1981.

Um Sopro de Vida. Pulsações, Rocco, Rio de Janeiro, 1999. Édition française : *Un souffle de vie*, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1998.

DE CLARICE LISPECTOR

1. Premières éditions au Brésil et éditions postérieures utilisées

Perto do Coração Selvagem, A Noite, Rio de Janeiro, 1943 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

O Lustre, Editora Agir, Rio de Janeiro 1946 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

A Cidade sitiada, A Noite, Rio de Janeiro, 1949 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

Alguns contos, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1952.

Laços de Família, Livraria Francisco Alves, São Paulo, 1960 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

A Maçã no Escuro, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1961 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

A legião estrangeira, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1964 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

A Paixão segundo G. H., Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1964 ; *Clarice Lispector. A Paixão segundo G. H. – edição crítica*, édité par Benedito Nunes, ALLCA XX, Madrid/Paris/Mexico/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro, 1996.

A Mulher que matou os Peixes, Sabiá, Rio de Janeiro, 1967 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

O Mistério do Coelho Pensante : Uma Estória Policial para crianças, José Álvaro Editor, Rio de Janeiro, 1967 ; Rocco, Rio de Janeiro, 2013.

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, Editora Sabiá, Rio de Janeiro 1969 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

Felicidade clandestina, Editora Sabiá, Rio de Janeiro, 1971 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

Água viva, Artenova, Rio de Janeiro, 1973 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

A Via Crucis do Corpo, Artenova, Rio de Janeiro, 1974 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

A Vida íntima de Laura, Livraria Jose Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1974 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

Onde Estivestes de Noite, Artenova, Rio de Janeiro 1974 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

A Hora da Estrela, Livraria José Olympic Editora, Rio de Janeiro, 1977 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

Para não Esquecer, Ática, São Paulo, 1978 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

Um Sopro de Vida. Pulsações, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

A Bela e a Fera, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1979 ; Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

A Descoberta do Mundo, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984 ; Rocco, Rio de Janeiro 2008.

Como nasceram as estrelas : doze lendas Brasileiras, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986 ; Rocco, Rio de Janeiro, 2014.

Clarice Lispector, Fundação Museu da Imagem e de Som, Coleção Depoimentos 7, 1991.

Carta Perto do Coração, Fernando Sabino e Clarice Lispector, Record, Rio de Janeiro, 2001.

Correspondências. Clarice Lispector, organisé par Teresa Montero, Rocco, Rio de Janeiro, 2002.

Outros Escritos, édité par Teresa Montero e Lícia Manzo, Rocco, Rio de Janeiro, 2005.

Correio feminino, organisé par Aparecida Maria Nunes, Rocco, Rio de Janeiro, 2006.

Minhas queridas, Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

2. Premières éditions en France et éditions postérieures utilisées

Le bâtisseur de ruines (1970), traduit par Violante do Canto, Gallimard, Paris, 2000.

La passion selon G. H. (1978), traduit par Claude Farny, Des femmes, Paris, 1998.

Água viva, édition bilingue brésilien-français, traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1981.

Près du cœur sauvage (1981)*,* traduit par Regina Helena de Oliveira Machado, Des femmes, Paris, 1998.

L'heure de l'étoile, traduit par Marguerite Wünscher, Des femmes, Paris, 1984.

La belle et la bête, suivi de *Passion des corps* (1998)*,* traduit par Claude Farny et Sylvie Durastanti, Des femmes, Paris, 2012.

Où étais-tu pendant la nuit ?, traduit par Geneviève Aeibrich, Des femmes, Paris, 1985.

Liens de famille (1989)*,* traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1998.

Le lustre, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1990.

La ville assiégée, traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1991.

Un apprentissage ou le livre des plaisiris, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1992.

Corps séparés, traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 1993.

La découverte du monde, traduit par Jacques et Teresa Thiériot Des femmes, Paris, 1995.

Un souffle de vie, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 1998.

La Vie intime de Laura, suivi de « Le Mystère du lapin pensant », traduit par Jacques et Teresa Thieriot, Des femmes, Paris, 2004.

Comment sont nées les étoiles. Douze légendes brésiliennes, édition bilingue brésilien-français, traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Des femmes, Paris, 2005.

Le seul Moyen de vivre. Lettres, traduit et présenté par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010.

Mes chéries. Lettres à ses sœurs 1940 - 1957, préface de Nádia Battella Gotlib, traduit par Claudia Poncioni et Didier Lamaison, Des Femmes, Paris, 2015.

SUR CLARICE LISPECTOR

ALVES PEREIRA, Teresinha. *Estudo sôbre Clarice Lispector,* Edições Nova Era, Coimbra, 1975.

AMARAL, Emília. *O Leitor Segundo G. H. – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2005.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector. Com a Ponta dos Dedos,* Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

BARBOSA, María José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as Teias da Paixão,* EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001.

BATTELLA GOTLIB, Nádia. *Clarice Lispector. Uma vida que se conta*, Editora Ática, São Paulo, 1995.

BATTELLA GOTLIB, Nádia. *Clarice Fotobiografia.* Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

BEDASEE, Raimunda. *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector,* EDUFBA, Salvador, 1999.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato,* Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981. Édition française : *Clarice Lispector. D'une vie à l'œuvre,* traduit par Maryvonne Pettorelli et Véronique Basset, Eulina Carvalho, Paris, 2003.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector. Ensaio,* Organização Simões Editora, Rio de Janeiro, 1969.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*, Des Femmes, Paris, 1989.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*, traduit et édité par Verena Andermatt Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

CIXOUS, Hélène. *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, traduit et édité par Verena Andermatt Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*, Columbia University Press, New York, 1993.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Editorial Cuarto Proprio, Santiago, 2000.

DA CUNHA SANTOS, Jeana Laura. *Estética da melancolia em Clarice Lispector,* Editora da USFC, Florianópolis, 2000.

FINAZZI AGRÒ, Ettore. *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della* Dissipatio H. G. *e della* Paixão segundo G. H., Bulzoni, Roma, 1984.

FITZ, E. Earl. *Clarice Lispector,* Twayne Publishers – The Pennsylvania State University, Boston, 1985.

FREIXAS, Laura. *Ladrona de rosas: Clarice Lispector, una genialidad insoportable*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2010.

GROU-LIMA, Bernadette. *O Percurso das Personagens de Clarice Lispector,* Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

HELENA, Lúcia. *Nem musa nem médusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, EDUFF, Rio de Janeiro, 1997.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia,* Editora UFMG, Belo Horizonte, 2009.

JIMÉNEZ QUENGUAN, Myriam. *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación,* Horas y horas, Madrid, 2009.

KAIDOTA, Neva Pitta. *A Tessitura Dissimulada : O Social em Clarice Lispector,* Estação Liberdade, São Paulo, 1997.

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e subjetivação: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector,* Casa do Psicólogo, EDUC, São Paulo, 2002.

LÍRIO GURGEL, Gabriela. *A procura da palavra no escuro. Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, 7letras, Rio de Janeiro, 2001.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e Escritura. Uma Leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1987.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1997)*,* Editora Ltda, Rio de Janeiro, 2001.

MARTINS, Maria Teresinha. *O Ser do Narrador nos romances de Clarice Lispector,* Goiânia, Cerne, 1988.

MENDES DE SOUSA, Carlos. *Figuras da Escrita,* Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 2000.

MOSER, Benjamin. *Why this world. A biography of Clarice Lispector,* Oxford University Press, New York, 2009. Édition française : *Clarice Lispector, une biographie. Pourquoi ce monde*, traduit de l'anglais par Camille Chaplain, Des Femmes, Paris, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2012.

NEGRÓN MARRERO, Mara. *Une genèse au " féminin". Étude de* La pomme dans le noir *de Clarice Lispector*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura,* Annablume, São Paulo, 2001.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Restos de ficção: a criação biográfico-liteira de Clarice Lispector,* Annablume, São Paulo, 2004.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*, Presença, Rio de Janeiro, 1987

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*, Quíron, São Paulo, 1973.

NUNES, Benedito. *O Drama da Languagem*. *Uma Leitura de Clarice Lispector*, Editora Ática, São Paulo, 1989.

PEIXOTO, Marta. *Passionate fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector,* University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1994.

PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector,* Dantes, Rio de Janeiro, 2006.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1999.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange. *A barata e a crisálida*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1985.

RODRIGUES LIMA, Luciano. *Clarice Lispector Comparada. Narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt*, Salvador Edufba, Salvador Bahia, 2009.

ROSA DE ALMEIDA, Joel. *A Experimentação do grotesco em Clarice Lispector*, Nankin Editorial – EDUSP, São Paulo, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, Editora de Universidade de São Paulo –Fapesp, São Paulo, 1999.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector* (1979), Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1993.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector. A travessia do oposto* (1993)*,* Annablume, São Paulo, 1999.

SCHAROLD, Irmgard. *Ephipanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des* Anderen *in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio,* Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2000.

SOMERLATE BARBOSA, María José. *Clarice Lispector: des/fiando as Teias da Paixão,* EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001.

VARIN, Claire. *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*, Éditions Trois, Laval, 1987.

VARIN, Claire. *Langues de feu. Essais sur Clarice Lispector*, Éditions Trois, Laval, 1990.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *Esboços não acabados e vacilantes; despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*, Annablume, São Paulo, 2005.

Ouvrages collectifs

A Ficção de Clarice nas Fronteiras do (im)possível, edité par Rita Terezinha Schmidt, Editora Sagra Luzzato, Porto Alegre, 2003.

Clarice Lispector. A narração do indizível, édité par Regina Zilberman, Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1998.

Clarice Lispector. A paixão segundo G. H. – edição crítica, édité par Benedito Nunes, ALLCA XX, Madrid/ Paris/Mexico/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro, 1996.

Clarice Lispector – Coleção Encontros, organisé par Evelyn Rocha et presenté par Benjamin Moser, Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2011.

Clarice Lispector, Drummond, « Dona Guidinha do Poço », Graciliano, « Saint-Clair des Ilhas », Publications Centre de Recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973.

Clarice na cabeceira, édité par Teresa Montero, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2009.

Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps. Études, sous la direction de Nadia Setti et Maria Graciete Besse, L'Harmattan, Paris, 2013.

Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector, édité par Cláudia Pazos Alonso and Claire Williams, Legenda – European Humanities Research Centre of the University of Oxford, Oxford, 2002.

Inventário do arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa – Centro de Memória e Difusão Cultural – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, organisé par Eliane Vasconcellos, Rio de Janeiro, 1993.

Leitores e leituras de Clarice Lispector, organisé par Regina Pontieri, Hedra, São Paulo, 2004.

Seleta de Clarice Lispector, édité par Renato Cordeiro Gomes et Amariles Guimarães Hill, José Olimpo Editora, Rio de Janeiro, 1975.

Revues – numéros monographiques

Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, *Literatura e presença. Clarice Lispector*, organisé par André Luís Gomes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Coleção Revista Tempo Brasileiro, *Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice*, n. 128, organisé par Vera Queiroz, Rio de Janeiro, janeiro-março1997.

Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária, *Clarice Lispector*, n. 9, organisé par Vilma Arêas et Berta Waldman, UNICAMP, Campinas, 1989, http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc.

Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 12, organisé par Miriam V. Gárate, Suzi Frankl Sperber, Vilma Arêas, UNICAMP, Campinas, 1992, *http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/222/showToc*.

Articles et essais

BATTELLA GOTLIB, Nádia. « Un apprentissage des *sens* », traduit du brésilien par Consuelo Forte Santiago et révisé par Nicolas Tabiteau, 1989, http://erudit.org/revue/etudfr/1989/v25/n1/035773ar.pdf

BESSE, Maria Graciete. « *Água viva* de Clarice Lispector : une écriture rhizomatique », pp. 39-50, dans : *Intercâmbio. Revue de l'Institut Français de la Faculté de Lettres de l'Université de Porto,* n° 8, Secção de Estudos Franceses da Universidade do Porto, Porto, 1997.

CARRERA, Elena. « The Reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: Reading from the Whale's Belly », pp. 85-100, dans : *Brazilian Feminisms,* édité par Solange de Ribeiro Oliveira et Judith Still, University of Nottingham, 1999.

CHIAPPINI, Ligia. « Mulheres, galinhas, mendigos. Clarice Lispector: contos em confronto », pp. 435-441, dans : *Vozes femininas: gêneros, mediaçòes e práticas da escrita*, édité par Flora Süssekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo, 7letras, Rio de Janeiro, 2003.

CIXOUS, Hélène. « Faire voir le jamaisvu », pp. 11-73, dans : Roni Horn, *Rings of Lispector (Água Viva),* avec un texte de Hélène Cixous, Hauser & Wirth, London, 2006.

DINIS, Nilson Fernandes. « Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector », pp. 47-59, *Revista Letras,* n. 59, Editora UFPR, Curitiba, jan./jun. 2003.

DONOVAN, Josephine. « Ecofeminist Literary Criticism: Reading the Orange », pp. 74-97, dans : *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy,* édité par Greta Gaard et Patrick D. Murphy, The Board of Trustees of the University of Illinois, 1998.

KRABBENHOF, Kenneth. « From Mysticism to Sacrament in *A Paixão segundo G. H.* », pp. 51-60, dans : Luso-Brasilian Review, XXXII, University of Wisconsin, Wisconsin, 1995.

LAPOUGE, Maryvonne, PISA, Clelia. « Clarice Lispector », pp. 194-203, dans : *Brasileiras,* Des Femmes, Paris, 1977.

LINS, Álvaro. « A experiência incompleta: Clarice Lispector », pp. 186-193, dans : *Os mortos de sobrecasaca*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.

MAVRIKAKIS, Catherine. « Femmes de chambre : du lieu de la bonne dans *La Passion selon G. H.* », pp. 29-37, dans : *Études françaises*, vol. 25, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1989. Online : http://id.erudit.org/iderudit/03577a0r

MURARO, Luisa. « Commento alla *Passione secondo G. H.* di Clarice Lispector », pp. 21-39, dans : *Le amiche di Dio*, M. D'Auria Editore, Napoli, 2001.

PERRONE-MOISES, Leyla. « Devant la maison de Clarice », pp. 13-28, dans : *Études françaises*, vol. 25, n° 1, 1989, http://id.erudit.org/iderudit/03576a9r

PETERSON, Michel. « Les cafards de Clarice Lispector », dans : *Etudes françaises*, vol. 25, n°1, pp. 39-50, 1989, http://it.erudit.org/iderudit/035771ar

POTIERO, Giovanni. « Clarice Lispector: An intuitive approach to fiction », pp. 74-85, dans : *Knives and Angels: Women and Writers in Latin America*, édité par Susan Bassnett, Zed Books, London and New Jersey, 1990.

ROSS, Stephen David. « The writing of the birds, in my language », pp. 174-191, dans : *Animal Philosophy. Essential readings in continental thought,* édité par Peter Atherton et Matthew Calarco, Continuum, London, 2004.

SAENZ DE TEJADA, Cristina. « The eternal Non-Difference: Clarice Lispector's concept of Androgyny », pp. 39-56, dans : Luso-Brasilian Review, volume 31, n. 1, University of Wisconsin, Wisconsin, 1994.

SETTI, Nadia. « Près du texte sauvage ou la déroute des genres », *Le genre et la loi 1*, sous la direction de Elisabeth Beranger et Ginette Castro, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Bordeaux, 1993.

SETTI, Nadia. « Origines de l'écriture », pp. 221-237, dans : *Lectures de la différence sexuelle,* textes réunis et présentés par Mara Negrón, Colloque Paris-VIII, CIPH, Paris, octobre 1990, Actes I, Éditions des Femmes, Paris, 1994.

SETTI, Nadia. « L'apprentissage de la nature par voie de femme », pp. 227-234, dans : *Femme et Nature 2*, sous la direction de Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Bordeaux, 2000.

SETTI, Nadia. « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale: lettura trasversale di Cixous via Lispector via Derrida e vice versa », pp. 37-49, dans : *Spazi/o. Teoria rappresentazione, lettura*, édité par Francesca Di Blasio, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2006.

Thèses

ABREU JARDIN, Luciana. *Clarice Lispector e Julia Kristeva : dois discursos sobre o corpo,* Thèse de doctorat Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*,* Porto Alegre, 2008.

MASÓ, Joana. *Dessiller la langue. Écriture et vision chez Hélène Cixous et Jacques Derrida,* thèse de doctorat européen en études féminines, Université de Paris VIII et Université de Barcelone, 2009.

NEGRÓN MARRERO, Mara. *Savoir féminin. Deux exemples : George Sand, folklore-féminité, Clarice Lispector, au-delà du savoir*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paris VIII, 1990.

PRADIO, Régina Héléna. *L'écriture distraite : introduction au texte de Clarice Lispector*, thèse de doctorat en littérature brésilienne, Université Paris VIII, 1986.

SIMMA, Claudia. *Penser (le) toucher de l'œil : en lisant la passion selon G. H,* thèse de doctorat en études féminines, Université Paris VIII, 2000.

Web-sites

http://www.claricelispector.com.br

http://www.releituras.com/clispector_menu.asp

AUTRES TEXTES

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977), traduit de l'italien par Yves Hersant, Payot Rivages, Paris, 1998.

AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique,* Librairie générale française, Paris, 1999.

ARENDT, Hannah. *Vies politiques*, traduit par Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Khon, Patrick Lévy, Agnès Oppenheimer-Faure, Gallimard, Paris, 2012.

ARENDT, Hannah. *Rahel Varnhagen. La vie d'une Juive allemande à l'époque du romantisme* (1958), Presses-Pocket, Paris, 1994.

ATHERTON, Peter, CALARCO, Matthew (édité par) et al. *Animal Philosophy. Essential readings in continental thought,* Continuum, London, 2004.

BARTHES, Roland. *Leçon* (1978)*,* Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France – prononcée le 7 janvier 1977, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

BILLIG, Michael. *Freudian repression. Conversation Creating the Unconscious*, Cambridge University Press, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire* (1955), Gallimard, Paris, 1996.

BRAIDOTTI, Rosi. *Soggetto nomade*, Donzelli, Roma, 1995.

CARROLL, Lewis. *The annotated Alice – The definitive edition. Alice in Wonderland and Alice Through the Looking-Glass*, avec introduction et notes par Martin Gardner, The Penguin Press, London, 2000.

CATTABIANI, Alfredo. *Florario. Miti, leggende, simboli di fiori e piante,* (1996)*,* Mondadori, Milano, 1998.

CAVARERO, Adriana. *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995)*,* Feltrinelli, Milano, 2003.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles* (1969), Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1994.

CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*, Des femmes, Paris, 1986.

CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie. *La venue à l'écriture*, Union générale d'éditions, Paris, 1977.

CIXOUS, Hélène, DERRIDA, Jacques. *Voiles*, Éditions Galilée, Paris, 1998.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse et autres ironies* (1976)*,* Éditions Galilée, Paris, 2010.

CLÉMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement,* Grasset, Paris, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch* : *le froid et le cruel* (1967), Éditions de minuit, Paris, 2007.

DELEUZE, Gilles. *La Logique du sens* (1969)*,* Editions de Minuit, Paris, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Éditions du seuil, Paris, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka. Pour une Littérature mineure* (1975)*,* Éditions de Minuit, Paris, 2013.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux* (1980), Éditions de Minuit, Paris, 1993.

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris, 2006.

DIODATO, Roberto. *Cézanne e la scienza intuitiva*, consulté le 10 mai 2015 sur le lien suivant : http://users.unimi.it/sidera/diodato.php.

DIOTIMA, *La magica forza del negativo,* Liguori, Napoli, 1995.

DIOTIMA, *Approfittare dell'Assenza. Punti di Avvistamento sulla Tradizione,* Liguori Editore, Napoli, 2002.

DURAS, Marguerite. *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.

FACHINELLI, Elvio. *La mente estatica* (1989), Adelphi, Milano, 2009.

FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, traduit et annoté par Fernand Cambon, avec une préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2001.

FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* (1914), traduit par Yves Le Lay, Samuel Jankélévitch et révisé par Gisèle Harrus-Révidi, Payot, Paris, 2010.

FREUD, Sigmund. *Métapsychologie* (1915), traduit, revu et corrigé par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2010.

FUSINI, Nadia. *Nomi – Dieci scritture femminili*, Donzelli Editore, Roma, 1996.

FUSINI, Nadia. *Possiedo la mia Anima. Il Segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano, 2006.

GILBERT Sandra, GULBERT Susan. *The Madwoman in the Attic*. *The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Yale Nota Bene, London, 2000.

GONZÁLES ECHEVARRÍA, Roberto. *The Cambridge History of Latin American Literature: Brazilian Literature. Bibliographies,* Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

GUALTIERI, Mariangela. *Bestia di gioia,* Einaudi, Torino, 2010.

GRAY, Noel. « The kaleidoscope: shake, rattle and roll », dans : *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture,* Vol. 6, n. 2, edité par John Richardson, Photogenic Papers, 1991, http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/Gray.html.

IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

IRIGARAY, Luce. *Speculum. De l'autre Femme* (1974), Éditions de Minuit, Paris, 1998.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien* (1957), Éditions du Seuil, Paris, 1981.

KAFKA, Franz. *Die Verwandlung – La métamorphose* (1915), Editions du Franc Dire, Saint-Lambert-des-Bois, 1988.

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté du juger* (1890), Flammarion, Paris, 2000.

KANT, Immanuel. *Analytique du Beau*, traduction, présentation et commentaires de Jean-Jacques Barrère et Christian Roche, Éditions Nathan, Paris, 199

KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Éditions Denoël, Paris, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), Gallimard, Paris, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Éditions du Seuil, Paris, 2007.

LE CLEZIO, J. M. G. *L'extase matérielle* (1967), Gallimard, Paris, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit* (1961), Gallimard, Paris, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (1964), texte établi par Claude Lefort, Éditions Gallimard, Paris, 2009.

MONTANI, Pietro (édité par) et al. *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma, 2001.

MURARO, Luisa. *Il Dio delle donne,* Mondadori, Milano, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *La pensée dérobée,* Éditions Galilée, Paris, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait* (2000)*,* Éditions Galilée, Paris, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Sull'amore,* Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

NEGRÓN, Mara (textes réunis et présentés par) et al. *Lectures de la différence sexuelle,* Colloque Paris-VIII, CIPH, Paris, octobre 1990, Actes I, Éditions des Femmes, Paris, 1994.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre. Ensaios,* Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.

PETRONE, Gianna. « Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio) », pp. 33-70, dans : *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 20/21, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 1988.

PLATH, Sylvia. « Lady Lazarus », pp. 14-17, dans : *Ariel. The restored Edition* (1965), Harper Collins, New York, 2007.

PLATON, *Les mythes de Platon*, édité par Jean-François Radeau, Flammarion, Paris, 2004.

PLATON, *La République*, Flammarion, Paris, 2008.

POIZAT, Jean-Claude. *La métamorphose de Kafka – Leçon littéraire*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.

RUSSELL, Danielle. « Revisiting the Attic. Recognizing the Shared Spaces of *Jane Eyre* and *Beloved* », pp. 127-148, dans : *Gilbert & Gulbar's The Madwoman in the Attic after Thirty Years*, édité par Annette R. Federico, University of Missouri Press, Columbia, 2009.

SETTI, Nadia. *Passions lectrices,* Indigo & Côté-femmes Éditions, Paris, 2010.

SINI, Carlo. *Il segreto di Alice*, Edizioni Albo Versorio, Milano, 2006.

SOFSKY, Wolfgang. *Traité de la violence* (1996), traduit par Bernard Lortholary, Gallimard, Paris, 1998.

STANCHINA, Gabriella. *La filosofia di Luce Irigaray*, Mimesi, Milano, 1996.

STEIN, Gertrude. *Geography and Plays* (1922), Something Else Press, New York, 1968.

STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité au xxe siècle*, Macula, Paris, 1985.

STUCKEL, Muriel. *Eurydice désormais*, Voix d'encre, Paris, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Dans le fleuve d'Héraclite,* traduit du polonais par Christophe Jezewski et Isabelle Macor-Filarska, Maison de la poésie, Nord/Pas-de-Calais, 1995.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* (1929), édité par Susan Gubar, Houghton Mifflin Harcourt, New York, 2005.

WOOLF, Virginia. *Moments of being – Autobiographical writings*, edité par Jeanne Schulkind, Pimlico Edition, London, 2002.

ZAMBONI, Chiara. *Pensare in presenza,* Liguori, Napoli, 2012.

ZAMBRANO, María. *Philosophie et poésie* (1939), traduit par Jacques Ancet, Éditions J. Corti, Paris, 2003.

ZAMBRANO, María. *Sentiers* (1987)*,* traduit par Nelly Lhermillier, Des Femmes, Paris, 1992.

ZAMBRANO, María. *De l'aurore* (1986), traduit par Marie Laffranque, Éditions de l'éclat, Paris, 1989. Édition italienne citée : *Dell'aurora*, Marietti, Genova, 2000.