

Université de Montréal

Conflit et complicité

La communauté des femmes chez Clarice Lispector

par

Carolina Antonaci Gama

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature

Option littérature comparée et générale

Août 2019

© Carolina Antonaci Gama, 2019

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et sciences

Cette thèse intitulée

Conflit et complicité : la communauté des femmes chez Clarice Lispector

Présentée par

Carolina Antonaci Gama

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Amaryll Chanady

Président-rapporteur

Terry Cochran

Directeur de recherche

Barbara Agnese

Membre du jury

Stéphane Martelly

Examineur externe

RÉSUMÉ

S'il y a deux mots qui nous appellent encore, nous convoquent, nous incitent à rêver et en même temps résistent à bien des égards à livrer leur « vérité », ce sont bien les mots « communauté » et « femme ». Cette thèse s'efforce de les rapprocher, de les garder dans la *proximité* et ce à partir des écrits de Clarice Lispector. Étant donné que l'œuvre de l'écrivaine brésilienne, composée dans sa grande majorité de personnages et narrateurs féminins, met souvent en scène des face-à-face féminins, nous examinons comment ces rencontres témoignent d'une possible communauté des femmes. Cependant, tel qu'annoncé dans le titre de cette étude, la ~~communauté~~ des femmes dont il est question dans l'œuvre de Lispector est celle qui existe sporadiquement oscillant entre conflit et complicité. Pour tenter de donner une forme et un vocabulaire à une telle communauté des femmes, nous parcourons les principales théories de la communauté, notamment celles développées par Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Jacques Derrida et Roland Barthes ainsi que certaines théories du féminisme. Ensuite, nous explorons des notions qui « provoquent » l'irruption de la ~~communauté~~ des femmes comme la répétition, le rythme, l'inspiration et le don. En fin de compte, ce résumé aurait pu n'avoir qu'une phrase, une seule phrase qui résume toute la thèse : la communauté de celles qui n'ont pas de communauté ou pas une communauté comme les autres.

Mots-clés : Clarice Lispector, communauté, femme, don, répétition, rythme, inspiration, création littéraire.

ABSTRACT

If there are two words that still call us, summon us, make us dream and at the same time resist in many ways to deliver their "truth", they are community and woman. This thesis strives to bring them closer, to keep them in *proximity* in referring to the writings of Clarice Lispector. Since the work of the Brazilian writer, composed largely of female characters and narrators, often features women's face-to-face, we examine how these encounters reflect a possible community of women. However, as announced in the title of this study, the ~~community~~ of women in question in Lispector's work is one that exists sporadically oscillating between conflict and complicity. In an attempt to give form and vocabulary to such a community of women, we go through the main theories of the community, especially those developed by Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Jacques Derrida and Roland Barthes as well as some theories of feminism. Then we explore concepts that "provoke" the emergence of the ~~community~~ of women as repetition, rhythm, inspiration and gift. Ultimately, this summary could have had only one sentence, one sentence that sums up the whole thesis: the community of women without community or not a community like the others.

Keywords: Clarice Lispector, community, woman, gift, repetition, rhythm, inspiration, literary creation.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières.....	iv

AVANT-PROPOS	1
---------------------------	----------

Chapitre 1

▪ PENSER LA COMMUNAUTÉ	10
<i>La communauté, le nombre</i>	<i>10</i>
La communauté, la solitude	21
La communauté, les femmes	25
La communauté, la littérature	34
La solitude de Clarice Lispector	43

Chapitre 2

▪ LA COMMUNAUTÉ, LA RÉPÉTITION	48
La répétition, le style	48
Variations sur un même thème : entre peinture et partition	54
Le rythme du souffle de vie	69
La communauté, le rythme	73
La communauté des femmes au rythme d'une fille précieuse	76

Chapitre 3

▪ LE TISSAGE DU TEXTE	96
Entre Arachné et Athéna	96
Entre Muses, Parques et Sirènes	116

Entre Pénélope et Loreley : <i>Et si la sirène apprenait à tisser ?</i>	145
La communauté impossible	145
La communauté possible des amants	151
La communauté des lecteurs	161

Chapitre 4

▪ ENTRE DON ET ÉCONOMIE	167
Le don, la communauté, la femme	167
Avoir ce que l'on n'a pas	178
Le don d'une chambre	188

Chapitre 5

▪ La communauté de celles qui n'ont pas de communauté	196
<i>Et les femmes ?</i>	196

CONCLUSION	218
-------------------------	------------

ANNEXE	224
---------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	225
----------------------------	------------

سمائي إلى نجم ، نجم

AVANT-PROPOS

Il est des mots qui survivent à leurs propres histoires, à leurs propres portées, à leurs propres significations. Il est des mots qui perdurent, qui demeurent, qui insistent à continuer nonobstant les nombreux combats que des théories ont menés pour les renverser, pour les fléchir. Cette étude va à la rencontre de deux de ces mots : communauté et femmes, pour tenter de les garder ensemble, pour tenter de les penser encore, pour tenter de les faire résonner autrement.

Malgré les apparences, donc, cette thèse n'est pas une étude sur la communauté, quoiqu'on puisse y trouver des réflexions très intuitives concernant les possibilités d'un vivre-ensemble, d'un *être-ensemble* et d'une sorte de *communion*. Présenté sous rature, le mot « communauté » expose justement la difficulté de garder encore ce mot tout en affirmant que ce n'est pas le bon mot pour exprimer ce que c'est qu'une ~~communauté~~ des femmes. La biffure en croix laisse au mot sa trace tout en lui enlevant sa pleine signification. Cette thèse n'est pas non plus une étude sur les femmes, bien que les femmes soient l'élément central de nos méditations et analyses, le fil conducteur de notre écriture et l'horizon vers lequel l'appel de la communauté est orienté. Cette thèse aurait pu être un examen approfondi de la possibilité ou de l'impossibilité d'une communauté des femmes, ou encore un traité philosophique sur les rapports entre les femmes et la communauté, étant donné qu'on y trouve plusieurs pistes menant vers cette direction. Cette thèse a l'air d'être un *appel* aux femmes, une invitation aux femmes, une convocation discrète à la communauté littéraire des femmes, elle semble s'*adresser* aux femmes ; c'est voulu. Toutefois, ce que cette thèse s'efforce vraiment de faire est de

montrer que dans l'œuvre de Clarice Lispector et aussi à partir de son œuvre, il y a des moments où une communauté des femmes se forme et se donne à voir. Ce sont souvent des moments éphémères, ce qui va à la rencontre de la déclaration de Maurice Blanchot concernant la communauté : « Il ne faut pas durer, il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit »¹, et ces instants passagers condensent la beauté, l'émotion, l'emportement et la *passion* d'une rencontre *entre femmes*, d'un face-à-face féminin. Mais on y trouve également des communautés des femmes qui demeurent, des communautés qui restent à côté de l'œuvre de l'écrivaine brésilienne et y resteront à jamais.

Voici alors comment cette thèse est structurée et comment nos pensées ont cheminé. C'est un long parcours durant lequel nous allons questionner, interpréter, analyser, sonder, combattre et affronter des théories, des concepts et des notions qui nous aideront à avancer mais qui aussi, très souvent, nous mettront en défaut.

D'abord, comme il se doit dans une étude qui porte dans son titre les mots communauté et femmes, nous parcourons et analysons les principales théories de la communauté, notamment les travaux de Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida et Roland Barthes ainsi que quelques théories et réflexions sur le féminisme, principalement celles développées par Simone de Beauvoir, Yvonne Verdier, Virginia Woolf et Hélène Cixous. Ce premier chapitre, intitulé justement « Penser la communauté », est un effort de réfléchir à la communauté et ce par rapport aux principaux enjeux liés à ce sujet. Les questions alors abondent, les interrogations pullulent de partout : qu'est-ce qu'une communauté ? Est-ce qu'une communauté doit

¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.56.

être nombreuse ? Combien sommes-nous ? Est-ce que la solitude et la communauté peuvent être pensées ensemble ? Quel est le rapport entre la communauté et les femmes ? Est-il vraiment possible de penser à une communauté des femmes ? De combien de femmes avons-nous besoin ? Pourquoi parler encore de la communauté ? Pourquoi parler encore de la femme ? Comment penser à une communauté des femmes dans l'œuvre de Lispector où la solitude est omniprésente ? Il ne s'agit évidemment pas d'une question empirique. Des « communautés » de toutes sortes existent. Et des femmes. Mais comment penser à cette communauté, en particulier dans la représentation d'une œuvre littéraire qui aborde – en filigrane et jamais directement – la question de la complicité entre femmes qui n'est jamais au-delà du conflit entre elles ? Il ressortira de tous ces questionnements, et de nos recherches approfondies, que les mots communauté et femmes ne sont pas aisément joignables, malgré le fait que les théoriciens de la communauté se servent souvent de la femme ou plus largement du féminin pour formuler leurs hypothèses et réflexions. La femme n'est pas communautaire, n'est pas amie, n'est pas fraternelle, ne sait pas encore ce que veut dire être-ensemble, « Par trop longtemps un esclave et un tyran se dissimulaient dans la femme. C'est pourquoi la femme n'est pas encore capable d'amitié : les femmes sont encore chattes, des oiseaux. Au meilleur cas, des vaches »² ; voilà quelques déclarations fâcheuses qui nous donnent un aperçu du défi auquel cette étude devra faire face pour tenter de garder ensemble les mots « communauté » et « femmes ». Ce chapitre se penche justement sur la difficulté de penser encore à la communauté et sa phrase phare est la même phrase qui a poussé tant de philosophes et penseurs à réfléchir à la communauté : « la communauté de ceux qui

² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.75.

n'ont pas de communauté »³. Mais, en même temps, ce chapitre nous montre que s'il y a encore un espace où il est possible d'envisager une sorte de communauté, où la communauté peut encore subsister dans sa propre impossibilité, cet espace est *l'espace littéraire*. La ~~communauté~~ des femmes, et toute autre communauté, peut se donner à penser dans la sphère de la littérature, de l'écriture, de la lecture et de la création littéraire. Il devient ainsi de plus en plus clair que penser à la communauté, penser encore à la communauté, penser une fois de plus à la communauté signifie penser également à la création artistique et littéraire. Ainsi, les chapitres suivants parleront de la communauté et de la littérature comme deux sujets intrinsèquement liés.

Dans le deuxième chapitre, nous étudions trois notions : le style, la répétition et le rythme. Étant donné que l'œuvre de Lispector est composée par des fragments de textes publiés un peu partout : ses romans sont construits à partir des extraits des récits, les récits sont des rééditions des chroniques de journal, les chroniques de journal forment un autre roman, etc., nous tentons de démontrer comment cette répétition, cette insistance à répéter les mêmes paroles, les mêmes idées, les mêmes images, les mêmes personnages, les mêmes textes, finit par créer un style littéraire unique qui nous contraint, à force de répéter, à déciller les yeux et *voir*. Avec la répétition, on parvient à voir ce qui est toujours là, ce qui est toujours *donné*, évident, quotidien. Si la littérature peut être pensée comme quelque chose de communautaire, comme quelque chose qui serait orienté vers *l'autre*, étant donné que nous partageons tous un langage *commun*, un langage de la communauté, il serait pertinent et important de voir comment le style d'un écrivain, en se répétant tout le temps, dévoile sa singularité mais aussi une sorte de communauté. La

³ Georges Bataille, cité par Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.8.

répétition des mots, la répétition du rythme, la répétition de ce qui est à la fois singulier et pluriel, nous met sur la piste de la ~~communauté~~ des femmes en littérature et autour de la littérature :

Par la nature, le langage est dialogue. Il est social et implique, à tout le moins, que l'on soit deux : celui qui parle et celui qui écoute. Ainsi la parole qu'invente le poète est celle de tous les jours. Le poète ne la tire pas de soi. Elle ne lui vient pas non plus de l'extérieur. Il n'y a ni extérieur ni intérieur, de même qu'il n'y a pas un monde devant nous : dès que nous sommes, nous sommes dans le monde et le monde est un des constituants de notre être. Ainsi les mots, qui ne sont ni dedans ni dehors, mais sont nous-mêmes, font partie de notre être, sont notre propre être. Et pour faire partie de nous-mêmes, ils n'en sont pas moins étrangers : ce sont les mots des autres⁴.

On verra également que la répétition chez Lispector est une soumission au rythme du *souffle de vie*. Le rythme qui force ces textes à se répéter continuellement est le rythme vital d'une *respiration*, d'une *inspiration* : « Le monde n'a pas d'ordre visible et je n'ai que l'ordre de la respiration »⁵. En répétant, en lisant encore et encore ses textes rythmés, nous finissons par *voir* la ~~communauté~~ des femmes dans le texte de Lispector et finissons par être contraintes à appartenir à cette *communauté* qui marche au rythme pénible d'une fille blessée. En nous penchant sur son récit : *Préciosité*, où il est question d'un viol d'une fille précieuse, nous constaterons que la répétition littéraire de cet acte si douloureux pour les femmes, si *répétitif*, si affreusement *commun*, si *cruellement* banal, éveille, en quelque sorte, une communauté des femmes. La ~~communauté~~ des femmes sera alors convoquée violemment à se présenter, à s'exposer, à répondre à un appel dérangeant pour se regarder et se voir femme à côté de la fille. La ~~communauté~~ des femmes devra alors, à l'instar de Nietzsche et de Kierkegaard, crier pour se faire entendre, crier pour se faire voir, crier pour que le cercle de violence puisse être brisé. En

⁴ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.237.

⁵ Clarice Lispector, *Água viva*, p.53.

lisant une fois de plus, encore et encore, la *même* violence contre une fille, nous, les femmes, toutes les femmes, devons nous *présenter*, en tant que femme, pour affronter ce texte, pour dire, *ensemble*, pour crier, *ensemble* : « ça suffit ! ». La répétition place la ~~communauté~~ des femmes devant et dans l'effroyable roue de l'*éternel féminin*. Et la répétition nous montrera également que le singulier est souvent pluriel, qu'en blessant une seule fille, c'est toute la communauté des femmes qui est atteinte.

Comme il a déjà été dit, penser à la communauté signifie également penser à la littérature, la littérature et la communauté sont pensées ensemble dans cette étude. Alors le troisième chapitre se penche justement sur la création littéraire à partir des figures et des images féminines intrinsèquement liées à l'art, aux arts. C'est le plus long chapitre de la thèse parce qu'il tente de cerner la puissance de certaines images littéraires qui ont depuis toujours témoigné des angoisses, des conflits, des extases et des rêveries de l'écrivain. Premièrement, nous analysons le combat mythologique entre Arachné et Athéna et à partir de cet affrontement, nous montrons comment la communauté des femmes chez Clarice Lispector est structurellement liée à l'image de ce combat essentiel entre la mortelle et la déesse. La ~~communauté~~ des femmes se présente alors comme une *nécessité* d'affrontement pour pouvoir pousser l'écriture au bout de sa propre expression. La métamorphose d'Arachné en araignée est la même métamorphose que les femmes dans l'œuvre de Lispector doivent subir pour pouvoir rompre les amarres qui les empêchent de créer. Le conflit et complicité entre Arachné et Athéna sont aussi le conflit et complicité entre plusieurs personnages féminins chez Lispector. La ~~communauté~~ des femmes est alors une nécessité de dépassement, une nécessité d'être en face d'une autre femme pour que le texte puisse aller au-delà de ses propres limites. Ensuite, nous

analysons l'imaginaire des Muses, Sirènes et Parques. Vu que Lispector est une écrivaine qui réfléchit constamment à sa propre écriture, aux possibilités de son texte, à ce qu'elle aurait pu écrire, à ce qu'elle aurait aimé écrire et à tout ce qu'elle ne pourrait jamais écrire, ces créatures inspiratrices, destructrices et manipulatrices nous aident à voir l'écrivaine Lispector tenant les fils de son propre texte, nous manipulant et tentant de déjouer les contraintes et les limites de son œuvre. Les Muses, les Sirènes et les Parques, toujours plurielles, sont aussi l'image de la pluralité des femmes dans l'œuvre de Lispector et de leur rapport à la création. Ensemble, les femmes inspirent, contrôlent et donnent la vie et la mort : « Joana, cette femme et l'épouse du professeur. Qu'est-ce qui les liait finalement ? Les trois grâces diaboliques »⁶. Nous terminons ce chapitre en analysant le roman de Lispector : *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* où l'imaginaire de la sirène est complètement renversé. La sirène Loreley, fatiguée d'être une bête libre, décide de devenir complètement humaine avec l'aide du professeur de philosophie Ulysse. Ce livre, qui a été vivement critiqué par les lecteurs de Lispector, montre une autre face de l'écrivaine. Sa protagoniste Lori rompt avec une lignée des personnages féminins auxquels nous étions familiarisés. C'est un livre qui « trahit » la ~~communauté~~ communauté des femmes, car à part sa personnalité apathique et « servile » qui contraste énormément avec les autres femmes chez Lispector, Lori est en plus *seule* dans ce roman, la seule femme du roman. Mais, on verra, c'est aussi un livre délicat qui tente d'écrire le bonheur et la joie d'aimer. La sirène, imitant Pénélope, nous montre *la communauté des amants et la communauté de celle qui n'a plus de communauté*.

⁶ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.243.

Avec le quatrième chapitre, nous revenons à certains questionnements qui ont été soulevés dans le premier chapitre concernant la communauté et ce qu'elle partage, et, à travers l'œuvre de Lispector, nous tentons de montrer les liens intimes qui existent entre les pensées sur le don, la communauté et les femmes. Car de la même manière que les théories de la communauté se construisent souvent par rapport à l'altérité féminine, les théories sur le don s'articulent autour de la femme et de l'univers traditionnellement féminin de la maison. Étant donné que le mot économie – du grec *oikonomia* – nous renvoie à la loi de circulation et distribution ayant la maison comme point de départ et de retour et que le don serait justement la rupture de cette circulation économique, les femmes, longtemps considérées comme l'âme de la maison et aussi comme la source du don, les femmes se placent aux antipodes de l'économie et de l'acte de donner. Ainsi, penser au don, c'est inévitablement penser aux femmes. Conscients qu'il nous faudrait une autre thèse pour pouvoir approfondir ce sujet et l'aborder comme il faut, nous nous limitons à parcourir quelques théories du don, notamment celles développées par Marcel Mauss et Jacques Derrida et nous nous concentrons sur le don dans l'œuvre de Lispector. Chez Lispector, le don nous conduit vers *l'événement du don*, comme le disait Derrida. Le don est alors un abîme, un piège, un bouleversement, un ébranlement. Les personnages de Lispector ne sachant pas comment donner, comment recevoir, comment avoir, comment garder, comment partager, comment redonner, font du don « un calcul erroné »⁷. La communauté des femmes se forme alors autour d'un combat féroce : essayer de posséder et tenter de faire don. Elles se perdent entre l'économie de la maison et le don de l'extérieur. Entre le domestique et le sauvage. Entre une chambre de bonne et

⁷ Clarice Lispector, « Pour pardonner à Dieu », *Nouvelles*, p.286.

une maison bourgeoise. Nous verrons alors comment le don d'une chambre peut déstabiliser complètement une femme habituée à ses calculs économiques cruels.

Le dernier chapitre de notre étude pourrait être lu comme une sorte d'image ou d'*illustration* d'une communauté des femmes à partir de l'œuvre de Clarice Lispector. C'est un chapitre qui, d'une certaine façon, donne un exemple d'une ~~communauté~~ des femmes autour des écrits de Lispector. Nous y analysons la lecture que l'écrivaine Hélène Cixous, une des principales lectrices de Lispector, fait de l'œuvre de la Brésilienne et essayons de montrer comment la ~~communauté~~ des femmes est construite entre les deux écrivaines. Il faut savoir que Lispector a eu une grande influence dans l'œuvre de Cixous et ce chapitre tente justement de montrer comment une œuvre peut être bâtie *avec* une autre œuvre, comment une œuvre peut se *donner* à une autre œuvre et comment, en répondant à l'*appel* d'une autre œuvre, une œuvre peut être *communautaire* : « L'appel qui nous convoque, aussi bien que celui que nous nous adressons, sur la limite, les uns aux autres (c'est sans doute, de l'un à l'autre, le même appel, et ce n'est pas le même) peut se nommer, faute de mieux, l'écriture, ou la littérature »⁸. La ~~communauté~~ des femmes se présente alors comme une tentative d'écrire *ensemble*, d'approcher son texte du texte d'une autre femme, de se présenter pour un dialogue textuel essentiel. Mais nous verrons aussi que la communauté littéraire entre Cixous et Lispector, comme toute communauté, n'est pas *harmonieuse* ni exempte de conflit. Ce dernier chapitre est un chapitre ouvert, un chapitre *accueillant* qui lance un appel à être repris par celles qui souhaitent encore réfléchir à la communauté et aux femmes, à la ~~communauté~~ des femmes.

⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.178.

CHAPITRE PREMIER : **Penser la communauté**

- *La communauté, le nombre*

Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério.
 Minha paixão pelo âmago dos números,
 nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal.
 (Clarice Lispector)

Il ne faut pas être *moi*, mais il faut encore moins être *nous*.
 (Simone Weil)

Dès que nous méditons sur un nombre,
 d'arithmétiques mystères s'ouvrent sur la comptabilité commune.
 (Gaston Bachelard)

Ce texte-ci, souventefois écrit et réécrit, abandonné, repris, retrouvé et retravaillé, aurait pu commencer, et il a effectivement été ainsi dans quelques-unes de ses versions préliminaires, par : « Une lecture plus au moins attentive de l'œuvre de Clarice Lispector nous met déjà face à l'évidence que voilà : son univers semble tourner autour du féminin. En effet, des petites filles, des jeunes filles et jeunes femmes, des femmes adultes et âgées, des poules, blattes, vipères et araignées peuplent ses textes et donnent corps à ses questionnements. Une multitude de figures féminines pullule de partout. Et devant cette incontestable constellation féminine, nombreuses études ont interrogé la construction littéraire de Lispector à partir du féminin, en tentant notamment d'esquisser la forme et l'essence d'une écriture féminine ». Ce qui se présentait à moi comme étant l'argument premier, le point de départ à toute ma réflexion, s'est avéré petit à petit l'interrogation majeure autour de laquelle la pensée de la communauté des femmes tournerait, sans pour autant trouver d'issue. Est-ce que le nombre définit, lui seul, l'ensemble ? Si on parle de la multitude, sommes-nous en train de parler de la communauté ? Un texte construit par

des personnages majoritairement féminins, par des figures féminines, par des protagonistes féminins, est-il à coup sûr un texte de la communauté des femmes ? La seule constatation de la multitude suffit-elle à affirmer l'existence d'une communauté ? Une telle problématique m'incita alors à placer ce premier constat, celui du nombre des femmes dans l'œuvre de Lispector, non pas comme le fondement de ma réflexion sur la communauté, mais plutôt comme une interrogation mouvante qui sera sans cesse reprise, un questionnement inlassable : est-ce le nombreux ce qui définit l'être-ensemble ? « Nombres ... est-ce ce qui se cache derrière tes mystères, effluves secrets et sécrétions succulentes ou, qui sait, questions pointues et sifflantes sans réponse ? Que cachez-vous, nuages ? »⁹

Comment commencer alors ? D'où partir pour penser à la communauté¹⁰ des femmes chez Clarice Lispector sans m'égarer dans des sentiers infructueux d'un simple calcul ? Quelle pourrait bien être la raison première d'une telle étude ? De quelle autre manière légitimer une pensée qui risquait juxtaposer le nombreux à la communauté ? Nous savons déjà, par ce que je viens de dire entre guillemets, en citant mon propre texte délaissé, que l'œuvre de Lispector tourne autour de la femme, que du fait du grand nombre de personnages féminins dans son œuvre, je m'étais dit que quelque chose de foncièrement « féminin » donnait forme à sa pensée et structurait son écriture. Le nombre justifiait alors, lui seul, le choix de cette thèse. Le nombre était l'invite amicale à écrire, à tenter de voir dans son œuvre, où les femmes abondent, une probable communauté des

⁹ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.160.

¹⁰ Je me suis inspirée du concept heideggérien de *sous rature*, développé dans son texte « Contribution à la question de l'être » et aussi de sa reprise par Derrida dans « De la Grammatologie » pour tenter de dire que le mot « communauté » n'est pas capable de représenter ce que lui seul peut le faire. Il n'y a pas d'autre mot plus parlant, plus éloquent, plus précis que le mot « communauté », mais ce mot, chargé de son histoire, de ses possibilités, barre la voie à ce que nous tentons de dire avec et malgré lui. D'où la biffure en croix.

femmes ; le nombreux joignait aisément, sans le moindre effort, le communautaire. Par le nombre, je donnais forme, mesure et corps à une communauté, par le nombre, je sentais qu'une communauté trouvait son élément essentiel.

Quel était donc ma surprise d'apprendre que ce fut une demande pareille, presque une convocation, ce qui poussa également d'autres penseurs à réfléchir à la communauté. Pour répondre à un appel paru dans la revue *Aléa* de 1983, rédigé par Jean-Christophe Bailly, intitulé : *La communauté, le nombre* (« Avec la belle formule lexicale dont il a le secret, Bailly avait ainsi nommé une question – une instance, une idée, une attente – à laquelle je ne m'attendais pas plus que, peut-être, Blanchot pour sa part ne s'y attendait »¹¹), Jean-Luc Nancy écrit, dans la même année de 1983, son célèbre article : *La communauté désœuvrée* (qui deviendra par la suite, en 1986, un livre portant le même titre) qui, à son tour, lancera un appel urgent et énergique à Maurice Blanchot ; celui-ci récupère presque immédiatement la question, quelques mois plus tard, dans le livre : *La communauté inavouable* (« À partir d'un texte important de Jean-Luc Nancy je voudrais reprendre une réflexion jamais interrompue, mais s'exprimant seulement de loin en loin, sur l'exigence communiste »¹²) dont les propos seront encore repris par Nancy, en 2014, en écrivant *La communauté désavouée*. Entre-temps, en 1990, il parut également *La communauté qui vient* de Giorgio Agamben et, en 1994, le *Politiques de l'amitié* de Jacques Derrida où chacun de ses livres sera encore une fois repris, interrogé, remanié : « Comme ceux vers lesquels ou depuis lesquels ils rayonnent de façon si singulière, ces ouvrages sont sans doute parmi ceux qui comptent le plus aujourd'hui pour

¹¹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, p.22

¹² Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.28.

moi »¹³. Puis il ne faut surtout pas oublier qu'au centre de tous ces appels et réponses, qu'au cœur de ces obligations et réactions, invites et partages, abandons et obstinations, on devine George Bataille et sa phrase, aux airs d'une devise, tellement prise et reprise, tournée et détournée : « La communauté de ceux qui n'ont pas de communauté »¹⁴. Autour du nombre, la communauté. À partir du nombre, la multitude de textes.

Même s'il peut nous paraître quelque peu aisé et quasiment automatique de dire que non, le nombre n'est pas la raison de la communauté, ne peut pas être la raison de la communauté, comme le souligne d'ailleurs Nancy :

le commun nombreux, le commun numérique fait-il droit à ce commun qu'évoque la mot « communauté » ? La réponse évidente était « non », mais cette évidence était aussitôt prise en défaut d'analyse et de réflexion par la difficulté à donner une consistance précise au terme « communauté »¹⁵

il est pourtant indéniable que le nombre concerne ou même provoque ce que l'on peut penser de la communauté. S'il n'est pas son seul motif ni sa garantie immédiate, il fait quand même partie de son germe. Pas de communauté sans un certain nombre d'individus, pas de pensée de la communauté sans le constant, bien qu'insuffisant, d'une quelconque pluralité. La ~~communauté~~ des femmes chez Clarice Lispector ne peut certes pas trouver son fondement ni sa dimension dans le simple constat de la quantité de femmes dans l'œuvre de Lispector, mais elle ne peut pas non plus échapper à un certain calcul : « Une blatte, plusieurs ? Mais combien ? Je me le demandais, furieuse »¹⁶.

¹³ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.56 (note de pied de page).

¹⁴ Georges Bataille, cité par Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.8.

¹⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, p.23

¹⁶ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.48. Ma traduction.

Toutefois, selon Blanchot et nombre d'autres penseurs, la communauté serait l'affaire non pas d'une multitude, du nombreux, d'une pluralité, d'un pullulement mais plutôt d'un petit nombre :

La communauté, qu'elle soit ou non nombreuse (mais, théoriquement et historiquement, il n'y a de communauté que d'un petit nombre – communauté des moines, communauté hassidique (et les kibboutzim), communauté de savants, communauté en vue de la « communauté » ; ou bien communauté des amants), semble s'offrir comme tendance à une *communion*, voire à une fusion, c'est-à-dire à une effervescence qui ne rassemblerait les éléments que pour donner lieu à une unité (une surindividualité) qui s'exposerait aux mêmes objections d'un seul individu, clos dans son immanence.¹⁷

Et la communauté qui pousse plus loin ses réflexions, qu'il reprend en quelque sorte de la pensée de Bataille, c'est celle des amants : « c'est en tout cas très résolument vers le plus petit nombre qu'il dirige la pointe de sa réflexion : vers le deux, lui-même se résolvant en un éphémère $1 + 1$ »¹⁸. Le deux ou même le double, sans doute aussi le duel, représenterait la communauté idéale pour la pensée de la communauté, le calcul parfait pour tenter de comprendre ce que c'est qu'être avec l'autre, avec un autre, avec des autres. Avec la communauté des amants, comme le souligne Nancy, Blanchot « cherche dans le « deux » la vérité du « nombre » »¹⁹, il pousse à l'extrême la communauté inavouable, la communauté dont on n'ose pas vraiment parler et qui ne durera point. Vu que le couple, le deux, est toujours dans l'imminence de la séparation, toujours aux frontières de la solitude, de l'union et de la multiplication, il expose (et s'expose à) la fragilité de toute communauté, de toute pensée du « commun ». Une telle union est vouée à la négation de la communauté et à la négation du couple également : « une communauté non pas « œuvrée » mais opérée en secret (l'inavouable) par le partage d'une expérience

¹⁷ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.17.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, p.24.

¹⁹ Ibid., p.96.

des limites : l'expérience de l'amour et de la mort, de la vie même exposée à ses limites »²⁰.

De son côté, Jacques Derrida ne se lasse pas de se poser toujours la même question, la même interrogation qui parcourt tout son livre sur les politiques de l'amitié : « À devenir fou : combien sont-ils ? Combien sommes-nous ? »²¹. Il semble agacé par le fait que la communauté fraternelle n'admette que des membres bien sélectionnés, un petit nombre, une poignée presque sacrée, mais ne donne aucune mesure pour les compter, pour déterminer les frontières et les barrières, pour justifier son calcul. La communauté des amis n'est pas nombreuse, ne doit surtout pas être nombreuse, c'est une affaire de bien peu, de quelques-uns. Mais de combien exactement ? À partir de quel nombre le nombreux dépasse-t-il la communauté ? Après quel calcul on est assuré du bon nombre ? Comment compter ? Comment appeler ? Comment exclure ? Où les limites, les démarcations, le « non » bien prononcé qui justifierait tout « oui » ? « En petit nombre mais qu'est-ce qu'un petit nombre ? Où est-ce que cela commence et finit ? À un ? À un plus un ? Plus une ? À chaque un, à chaque une ? Vous voulez dire à tous et à toutes, à n'importe qui ? Et la démocratie, ça compte ? »²² La communauté devrait livrer son arithmétique, nous faire voir le mécanisme et la logique de ses calculs, dévoiler enfin son nombre.

Si l'on veut un nombre, si l'on cherche un seul nombre, une mesure incontestable et capable d'emmurer la communauté, un nombre qui justifierait tout calcul, il y a Platon qui, dans le livre V du dialogue *Les lois*, nous dit ceci : « En réalité, tout homme qui

²⁰ Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, p.46.

²¹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.186.

²² Ibid., p.14.

légifère doit à propos des nombres avoir réfléchi suffisamment pour savoir lequel pourra être le plus utile à toutes les cités et comment il est constitué. Choisissons donc celui qui possède en lui-même le plus grand nombre de diviseurs et les plus rapprochés »²³. Tel nombre dont les propriétés sont les plus valeureuses de par ses diviseurs, le voici : 5040. Résultat de la multiplication des sept premiers chiffres, comportant cinquante-neuf divisions « incluant celles allant de un à dix sans discontinuité qui puissent servir aussi bien pour la guerre que pour les occupations de paix (...) »²⁴, le nombre 5040 serait, d'après les calculs précis et rigoureux de Platon, le nombre parfait de la communauté idéale. Le nombre *unique* pour la vie en commun.

La pensée du nombre dépasse aussi le cadre de l'entre-humains, de la communauté idéale des « hommes » et s'introduit dans la sphère du divin. Le philosophe Peter Sloterdijk, dans le premier volume de sa trilogie *Sphères*, conçoit le paradis édénique comme un lieu où le compte ne se fait pas :

Dans le monde bi-unitaire, ni le nombre, ni la résistance n'étaient apparus, car la simple conscience du fait qu'il y a un autre, un dénombrable, un tiers, aurait suffi à corrompre l'homéostasie initiale. L'expulsion hors du paradis, c'est la chute hors de l'heureuse incapacité de compter. Dans la dyade, les deux unis ont même la force de nier leur dualité, à l'unisson ; dans leur cellule monacale insufflée, ils forment une alliance contre les nombres et les espaces intermédiaires²⁵.

Apprendre à compter, sortir de la dyade primordiale de l'homme avec Dieu, c'est s'ouvrir à des voix dissonantes et porteuses de malheur. La chute de l'homme serait intimement associée à son premier calcul. Bienheureux ceux qui ne savent pas compter, ceux qui sont incapables de calculer. Le bonheur absolu aurait l'innocence du « un » avec le « Un »,

²³ Platon, *Les lois*, Livre V, p.268.

²⁴ Ibid. p.268.

²⁵ Peter Sloterdijk, *Sphères, Bulles*, p.56.

sans être jamais véritablement « deux », sans addition, sans arithmétique, sans reste. La perfection du pacte entre l'individu et Dieu serait basée sur « une communauté primitive de l'haleine, celle de l'âme double au sixième jour de la Création »²⁶. (Et Ève, fit-elle partie du souffle de vie ? Fit-elle partie de la communauté ? Eut-elle sa part dans l'union sans compte ? On y reviendra...). Toutefois dans les époques post-paradisiques le compte s'imposerait et, toujours selon Sloterdijk, la capacité humaine de calculer, le champ déployé pour sa possibilité d'être avec l'autre, de communiquer avec l'autre, deviendrait non plus parfaitement binaire, mais « pentapolaire » :

La subjectivité adulte est par conséquent une mobilité communicative dans un champ à cinq pôles. Elle est la capacité d'entrer en résonance nuancée avec le génie, avec la mère, avec le père, avec les frères et sœurs ou amis, et avec des inconnus. En termes musicaux, le développement élémentaire mène du duo au quintette²⁷.

Plusieurs, 5040, clairsemés, cinq, bien peu, une petite poignée, quelques-uns, un certain nombre, deux... En tout cas, à tout le moins, plus qu'un... Nombreuses sont les tentatives d'atteindre le bon chiffre, de calculer notre rapport à l'autre, d'établir la bonne mesure, mais chaque addition clandestine, l'inavouable de toute arithmétique, peine à trouver et justifier le bon compte. Les nombres et les tentatives de compter exposent plus les failles d'une possible union que des manières idéales d'être ensemble. L'addition n'est pas à même d'ordonner notre pensée sur la communauté. Même si j'assume et crois à l'affirmation de Philolaos, reprise maintes fois par Simone Weil, comme quoi « Le nombre donne aux choses un corps »²⁸, je ne parviens pas à visualiser l'étendue ni la forme d'une communauté par le nombre de ses membres, car au cœur de notre incapacité de calculer, de s'offrir le bon nombre, de justifier nos chiffres, il se trouve une question

²⁶ Ibid., p.59.

²⁷ Ibid., p.482.

²⁸ Simone Weil, *Connaissance Surnaturelle*, p.35.

sous-jacente à tout calcul, à toute addition, à toute arithmétique, à savoir le conflit primordial entre la singularité de chaque être et la pluralité de la communauté. Penser à la pluralité et toute sorte de calcul, c'est revenir invariablement à l'unité. C'est dire qu'au commencement de la communauté il y avait 1, après 2, puis 3 et ainsi de suite. Pour arriver au chiffre parfait, à ce 5040 de Platon, il nous faudrait rassembler les membres de la communauté et littéralement les compter, faire le recensement dont David s'est trouvé coupable. Or on se veut tous unique, chacun désire être un seul être sans nombre, ou du moins un nombre rond, impair et indivisible ; singulier, sans addition, sans séquence, sans série, sans répétition, sans ajout. Personne n'accepterait d'être dans la file en attente de son chiffre. L'unité est et doit toujours être la garante de l'exclusivité. Notamment dans notre époque où les nombres abondent – « Que le nombre règne, que l'impératif soit : comptez ! qui en doute aujourd'hui ? »²⁹ –, où tout ne semble être qu'une question de combien, où l'individu peut être identifié et repéré par quantité des numéros, nous ressentons de près, de très près, la froideur de la vie quand elle n'est prise que par sa quantité, par sa valeur numérique, par ses calculs impassibles. Lispector, dans une chronique de journal intitulée : « Você é um número », a mené un vrai combat contre la puissance du nombre, contre la *sécheresse* d'une société qui compte ses membres et réduit les individus à des chiffres dépourvus de chair, à des chiffres tellement vides comme des os délaissés sous le soleil :

Si vous n'y prenez pas garde, vous allez devenir un numéro même pour vous-même. Car dès l'instant où vous naissez, on vous classe avec un numéro. (...). C'est pour cette raison que je vais prendre des cours particuliers de mathématiques. J'ai besoin d'apprendre certaines choses. Ou bien des cours de physique. Je ne plaisante pas : je vais prendre pour de bon des cours de mathématiques, j'ai besoin de savoir quelque chose concernant le calcul intégral. (...). Nous allons lutter contre cela. Chacun est un, sans numéro. Le soi-même est seulement le soi-même. Et Dieu n'est pas un numéro. Soyons quelqu'un, je

²⁹ Alain Badiou, *Le Nombre, les nombres*, p.11.

vous prie. Notre société nous rend secs comme un numéro sec, comme un os blanchi sec exposé au soleil. Mon numéro intime est 9. Point. 8. Point. 7. Point. Inutile d'additionner ces chiffres pour les transformer en 987. Est-ce que je me classe avec un numéro ? Non, l'intimité ne le permet pas. Voyez, j'ai essayé plusieurs fois au cours de ma vie de ne pas avoir de numéro et je n'y ai pas échappé. (...). Nous allons aimer car l'amour n'a pas de numéro. OU bien il en a un ?³⁰

Refuser l'addition, s'opposer à toute sorte de somme, dénoncer la brutalité crue du chiffre, c'est une tentative de préserver notre individualité ou d'avoir un autre rapport au monde qui ne soit pas comptable. C'est aussi dire, sans faire de cela un aveu et sans rougir de la presque naïveté de tels propos, que nous *valons* plus que ça... que la singularité est et doit toujours être incalculable, que le mystère des nombres premiers équivaut au mystère de chacun d'entre nous, que l'on ne pourra jamais compter nos morts, ou que ce calcul n'est pas celui du grand nombre versus le petit nombre, comme le souligne Nancy : « 'Six millions' est indissociable de la Shoah. 'Six millions', ici (...), ne veut rien dire de 'très grand', ni de 'trop élevé', excessif ou démesuré : serait-il en effet 'mesuré' de tuer dix Juifs, ou cent Arméniens, ou vingt-cinq Tutsis ? De laisser mourir de faim deux personnes plutôt qu'un million ? »³¹. Ne pas compter, c'est dire que... comment le dire... comment le dire encore et encore... que nous sommes tous à égale distance de Dieu. Mais en même temps que l'on prône l'unicité, l'incalculabilité, l'irréductibilité, on a besoin d'appartenir, on cherche à se reconnaître dans l'autre, à partager avec l'autre, à se découvrir et même à se contester auprès de l'autre, contre l'autre. Notre singularité indivisible prie d'être vantée et préservée par un grand nombre ; selon la belle formule de Lispector : « Peut-être chacun d'eux savait-il qu'il ne pourrait se libérer que par le biais de la solitude, en créant ses propres pensées intimes et

³⁰ Clarice Lispector, *La découverte du monde*, p.465/466.

³¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, p.206.

renouvelées, mais que ce salut individuel serait la perte de tous »³². La définition aristotélicienne de l'humain : *zoon politikón* en dit long. Nous sommes des êtres grégaires, notre singularité ne peut trouver sa garantie qu'au sein de la pluralité, à partir d'un certain nombre (de combien ?), d'un certain calcul, d'une économie démocratique des *amis* :

Pas de démocratie sans respect de la singularité ou de l'altérité irréductible, mais pas de démocratie sans « communauté des amis » (*koina ta philón*), sans calcul des majorités, sans sujets identifiables, stabilisables, représentables et égaux entre eux. Ces deux lois sont irréductibles l'une à l'autre. Tragiquement inconciliables et à jamais blessantes. La blessure même s'ouvre avec la nécessité d'avoir à *compter* ses amis, à compter les autres, dans l'économie des siens, là où tout autre est tout autre³³.

On compte, alors, on doit encore compter, parce que tout cela compte, en fin de compte. On a beau répéter, on a beau réitérer que la communauté n'est pas une pure affaire de nombre, qu'elle n'est pas nombreuse, que le calcul n'y trouve pas son compte, que ce n'est pas de ce côté que l'on justifie et comprend la communauté, et pourtant... Pourtant on n'arrive pas à cesser de calculer, de restreindre, de choisir les membres, de resserrer le cercle, de bâtir et rebâtir des murs, de comparer les chiffres de nos morts. La communauté, travestie en démocratie, demande à ce que l'on compte les nôtres, à ce que l'on établisse l'économie de l'amitié, à ce que nous soyons tous identifiables, représentables, nombreux. Il faut trouver et représenter la *majorité*. Mais ce même compte, on doit le faire à partir du respect de la singularité du « un » ; on prône la singularité au sein de la communauté, on vit dans l'impossible, dans la blessure d'un « un » qui, plein de sa propre individualité, doit composer avec « le plus un », avec les autres « un » qui ne sont pas vraiment un « moi » et qui ne forment pas nécessairement

³² Clarice Lispector, *Le lustre*, p.300.

³³ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.40.

un « nous », et ne formeront jamais le « nous » souhaitable, le « nous » que chacun se l'imagine sans jamais trouver son compte. Non, hélas ! on n'appartient jamais à la communauté de notre choix, la communauté n'est pas vraiment une question de choix. Comme le dit Nancy : « La communauté nous est donnée – ou nous sommes donnés et abandonnés selon la communauté : c'est un don à renouveler, à communiquer, ce n'est pas une œuvre à faire »³⁴. Quand bien même un tel « don » nous agacerait et éventuellement limiterait la portée d'une « communication », c'est au sein d'une communauté que l'individu assure sa propre singularité, c'est au sein d'une communauté que l'individu peut assumer ou aussi contester toute collectivité : « Là personne ne me voulait, je ne voulais personne. (...) Ce n'est pas avec toi que je veux, disait notre regard sans humidité, et nous soufflions lentement la fumée de notre cigarette sèche »³⁵.

- **La communauté, la solitude**

Porque a solidão... Solidão – é o lema da Sociedade (...).
(Clarice Lispector)

Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude.
(Maurice Blanchot)

Si le nombre appelle donc à la communauté (en même temps qu'il la limite et même l'interdit), à la pensée de la communauté, à un calcul qui ajoute, soustrait et aussi démolit, aurions-nous toujours quelque chose à dire de la solitude ? Est-ce que le pouvoir d'être ensemble fait-il encore penser à un quelconque isolement ? Est-ce que, comme le

³⁴ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.88.

³⁵ Clarice Lispector, « Le partage des pains », *Nouvelles*, p.191.

dit et le répète Kierkegaard, en citant Pythagore, le nombre impair est-il supérieur au nombre pair ? D'après la philosophe Simone Weil : « La relation appartient à l'esprit solitaire. Nulle foule ne conçoit la relation. Ceci est bien ou mal à l'égard de... dans la mesure où... Cela échappe à la foule. Une foule ne fait pas une addition »³⁶. Il semble que c'est à partir de la solitude que la relation pourrait se faire. Que seuls les esprits solitaires seraient véritablement capables d'appartenir : « solitude et silence sont des aménagements de vide pour permettre l'advenue d'un *autre* inattendu au sein même du règne de « personne », l'émergence d'une parole inouïe, la levée d'un souffle vif au creux de l'absence »³⁷. Ensemble, nous n'appartiendrions pas ; seuls, nous tendrions à la relation.

Que faisons-nous et qui sommes-nous, nous qui vous appelons à partager, à participer et à ressembler ? Nous sommes d'abord, comme amis, des amis de la solitude, et nous vous appelons à partager ce qui ne se partage pas, la solitude. Des amis tout autres, des amis inaccessibles, des amis seuls parce qu'incomparables et sans commune mesure, sans réciprocité, sans égalité. Sans horizon de reconnaissance, donc. Sans parenté, sans proximité, sans *oikeiôtēs*³⁸.

À lire des philosophes, des penseurs et des écrivains qui se sont penchés sur la communauté, on constate qu'un conflit intime, une complicité muette, un combat structurel, unissent la solitude à la communauté : « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté ». Des complices de l'inavouable, unis dans le désœuvrement, les membres singuliers de la communauté n'offrent que leur solitude à partager. La solitude est perçue et vantée au sein de la communauté, la solitude est tenue comme la source impossible et inconciliable de la communauté, de toute communauté : « Toujours la

³⁶ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.159.

³⁷ Sylvie Germain, *Quatre actes de présence*, p.42.

³⁸ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.53.

même arithmétique, toujours le même calcul : impossible et nécessaire »³⁹. C'est impossible compter, c'est impossible de ne pas compter. Ce calcul impossible, le calcul de l'impossible, est inhérent à la solitude première, à celui et celle qui doivent être comptés sans se laisser faire... qui doivent participer sans pour autant faire entièrement partie. L'impossible d'une addition qui fait que « un » plus « un » ne soit pas vraiment « deux », que « un » plus « un » reste toujours « un », seul, plus « un », seul. Dans le même sens Lispector observe : « Je ne peux me résumer parce qu'on ne peut pas additionner une chaise et deux pommes. Je suis une chaise et deux pommes. Et je ne m'additionne pas »⁴⁰. Tous ceux qui ont réfléchi profondément à la communauté sont passés par là, par le calcul de l'impossible, de la folie même : être seul et être en même temps en communauté, trouver ce « commun » dans la singularité de l'individu qui *appelle* sa communauté tout en priant d'être seul : la communauté sans communauté, la communauté inavouable, désavouée, affrontée, désœuvrée ; « ces syntagmes et ces arguments insoutenables, illisibles, bien sûr, et risibles même, ces concepts inconcevables exposés au ricanement de la bonne conscience philosophique, celle qui croit pouvoir se tenir à l'ombre des Lumières »⁴¹.

Et au centre de toute impossibilité, au sein de la folie conceptuelle qui cherche dans le « un » la vérité de l'ensemble, on constate un attachement insaisissable au mot « communauté » : « la communauté, sans doute, ne fut encore jamais pensée. (...). Dire que la communauté ne fut encore jamais pensée, c'est dire qu'elle éprouve notre pensée, et qu'elle n'en est pas un objet. Et peut-être n'a-t-elle pas à le devenir »⁴². On aurait pu

³⁹ Ibid., p.290.

⁴⁰ Clarice Lispector, *Água Viva*, p.197.

⁴¹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.56.

⁴² Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.67.

lâcher ce mot qui dérange, qui rend tout calcul impossible, qui ne veut plus dire ce qu'il disait jadis, qui ne peut plus signifier ce qu'il osait rassembler. On n'a plus aucun appui théorique pour réfléchir académiquement à la communion (être un avec le Christ c'est, hélas ! perçu comme un lien dépassé, l'eucharistie ne rassemble plus, c'est une vérité oubliée...). On ne peut pas non plus songer au communisme et son idéologie du commun, c'est encore plus risqué, c'est une pensée qui fut à tous les égards profondément trahie (même si on n'est pas à même d'élucider « ce qui avait été trahi »⁴³). Et pourtant on s'acharne à trouver des possibilités impossibles pour garder un mot, pour ne pas perdre un mot, pour tenter avec ce mot un je-ne-sais-quoi qui puisse sauver sa forme tout en changeant la portée et la charge de sa signification. Il nous faut l'impossible : dépasser « toutes les sémantiques du « commun », du *cum*, de l'« avec » ou de l'« ensemble » »⁴⁴, ne pas témoigner de la *koinonia* chrétienne ni du communisme marxiste. On ne l'abandonne pourtant pas, surtout pas. On tente douloureusement quelque chose... on tente la pensée ? On répond inlassablement à un appel intime, inavouable, à une convocation sans adresse possible. On rougit légèrement à l'inscrire (par peur de naïveté, peut-être...). On se sent faible d'y croire, de croire encore à un mot... On s'expose humblement à ce terme qui nous gêne tous mais qui nous interpelle tous. On reste inconfortablement dans l'impossibilité de toute communauté, de la communauté des solitaires, de la communauté des femmes, enfin. En silence, on se demande : « Quel est le ton de cet appel à une communication impossible ? »⁴⁵ Pourtant, on reste, oui, on reste avec ce mot, quoique sous rature, exposé dans un refus d'exposition, on reste autour de ce mot, lisible et interdit, qui dit encore, qui tente encore notre esprit, qui n'a pas encore

⁴³ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, p.14.

⁴⁴ Ibid., p.14.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p.38.

livré tous ses secrets, qui exprime peut-être une blessure inguérissable, une souffrance intolérable, un vide au sein de la parole, une perte qui ne fait jamais son deuil. Non, nous n'avons pas encore fini avec ce mot. Seulement, « Rien n'est encore dit, nous devons nous exposer à l'inouï de la communauté »⁴⁶.

- **La communauté, les femmes**

Como é bela e é mulher, serenamente matéria-prima,
apesar de todas as outras mulheres.
(Clarice Lispector)

Qu'est-ce qu'elle sait que je ne sais pas ?
Mais à qui poser cette question ?
(Hélène Cixous)

Le mot sacré du nouvel âge, *Fraternité*,
elle [la femme] l'épelle, mais ne le lit pas encore.
(Jules Michelet)

Oui, la communauté appelle encore, quoiqu'importune, elle tente encore de dire quelque chose. Même sous rature, le mot « communauté » fait toujours rêver, rêver avec d'autres mots... Présent et absent, il convoque. Mais, et les femmes ? Serait-ce vraiment raisonnable juxtaposer ces deux mots ? Qu'est-ce qu'une communauté des femmes ? Qu'est-ce que la ~~communauté~~ des femmes chez Clarice Lispector ? Qu'est-ce que la communauté aurait-elle à avoir avec les femmes ? avec toutes les femmes ? Est-ce que tenter de penser à une communauté des femmes est une manière de répondre à cette affirmation de Lispector : « De même qu'il y a eu le moment où j'ai vu que la blatte est la blatte de toutes les blattes, de même je veux trouver en moi la femme de toutes les femmes »⁴⁷. Mais est-ce qu'il y a vraiment quelque chose de *commun* entre les femmes ?

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.68.

⁴⁷ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.174. Ma traduction.

Est-ce qu'il y a un calcul pour les femmes ? Y aurait-il vraiment en chacune d'entre nous *la femme de toutes les femmes* ? Aurais-je vraiment quelque chose de *commun* avec toutes les autres femmes ? avec Lispector ? avec les autres femmes que j'invoque dans mon texte ? (*Qu'as-tu de commun avec les femmes ? Alors que ta main ne sait même plus trouver une orange proche et patiente et réalisable, au repos dans la coupe ?*⁴⁸). Y aurait-il quelque chose qui justifierait ou motiverait une telle juxtaposition ? Car nous avons là non un, mais deux mots difficiles à saisir. Moi, une femme, je n'ai pas toujours très envie de parler des femmes... moi, une femme, je n'ai pas très envie d'*exposer* mon « *être femme* », je n'ai pas envie de devoir m'appeler *femme* pour pouvoir parler des femmes. Je n'ai surtout pas envie de parler au nom des femmes, au nom des toutes les femmes. Car je me pose constamment la même question que se posait Hélène Cixous : « Et pourquoi cette question du pourquoi-suis-je ne me laisse-t-elle pas en paix ? Me fait-elle perdre l'équilibre ? Quel rapport avec mon être-femme ? »⁴⁹ Et par-dessus le marché, les paroles que je peux inscrire sur les femmes peuvent, d'un seul coup, éloigner les femmes ; en essayant de les rassembler, je pourrais finir par les éloigner... les mots en essayant d'unir peuvent en fin de compte égarer... C'est, hélas, le risque de toute écriture, c'est le risque de vouloir encore parler de la communauté. Comme le disait Cixous :

Et il y a celles dont je n'ai pas envie de parler, pas envie de m'éloigner en parlant, pas envie de parler avec les paroles qui s'éloignent des choses, et le bruit de leurs pas couvrent les pulsations des choses, et avec les paroles qui tombent sur les choses et figent leur frémissement, et les désaccordent et les assourdissent ; je crains la chute des paroles sur leur voix⁵⁰.

⁴⁸ Hélène Cixous, « Vivre l'orange » in *L'heure de Clarice Lispector*, p.15.

⁴⁹ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, p.15.

⁵⁰ Hélène Cixous, « Vivre l'orange » in *L'heure de Clarice Lispector*, p.9.

Le mot « femme » a tellement irrité Simone de Beauvoir qu'il l'a poussée à écrire un des livres les plus importants concernant, justement, les femmes : *Le deuxième sexe*. Fâchée, elle commence son texte ainsi : « Le sujet est irritant, surtout pour les femmes ; il n'est pas neuf. La querelle du féminisme a fait couler assez d'encre, à présent elle est à peu près close : n'en parlons plus. On en parle encore cependant »⁵¹. Le mot « communauté », comme on vient de le dire, ne signifie plus les belles utopies d'autrefois, il a perdu sa charge romantique et pousse ceux qui y réfléchissent encore à trouver des possibilités impossibles pour le garder : « La communauté de ceux qui n'ont pas de communauté ». De nos jours, ce mot nous renvoie, au contraire, à des notions très dérangeantes tel le nationalisme exacerbé, le renfermement, les élus, les ghettos. Comment alors oser penser à une communauté des femmes ? On n'a pas, comme le disait très pertinemment Virginia Woolf, aucune mesure *juste* pour les femmes : « Il n'y a pas de marques sur le mur qui permettent de mesurer la taille précise des femmes »⁵². Par où faudrait-il alors passer pour tenir ces deux mots ensemble ? Deux mots perdus sous des tas des paroles qui les ont complètement suffoqués ? Et il va sans dire que si nous ne savons toujours pas ce que c'est qu'une communauté, ce que c'est que vivre en communauté, on sait encore moins ce que c'est qu'une femme, ce que c'est qu'*être* une femme :

Étais-je une femme ? C'est toute l'Histoire des femmes que j'interpelle en raniment cette question. Une Histoire faite de millions d'histoires singulières, mais traversée des mêmes questions, des mêmes effrois, des mêmes incertitudes. (...) Me prendre pour une femme ? Comment ? Laquelle ?⁵³

⁵¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, (tome 1), p.11.

⁵² Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.128.

⁵³ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, p.37.

Mais il est pourtant vrai que des penseurs qui ont tenté de réfléchir à la communauté, à sa possible formation et à ce qu'elle partage, ont souvent revendiqué la femme, ou, plus largement, le féminin, pour tenter de déterminer la nature de tout rassemblement et les liens qui unissent un ensemble. La communauté a été souvent pensée par rapport à la « nature » des femmes, par rapport « aux exigences de l'amour féminin ». Sigmund Freud, dans plusieurs de ses travaux, mais notamment dans *Le Malaise dans la civilisation*, attribuait à la femme un rôle double et paradoxal par rapport au social :

les femmes ne tardent pas à contrarier le courant civilisateur ; elles exercent une influence tendant à la ralentir et à l'endiguer. Et pourtant ce sont ces mêmes femmes qui, à l'origine, avaient établi la base de la civilisation grâce aux exigences de leur amour. Elles soutiendront les intérêts de la famille et de la vie sexuelle alors que l'œuvre civilisatrice, devenue de plus en plus l'affaire des hommes, imposera à ceux-ci des tâches toujours plus difficiles et les contraindra à sublimer leurs instincts, sublimation à laquelle les femmes sont peu aptes. Comme l'être humain ne dispose pas d'une quantité illimitée d'énergie psychique, il ne peut accomplir ses tâches qu'au moyen d'une répartition opportune de sa libido. La part qu'il en destine à des objectifs culturels, c'est surtout aux femmes et à la vie sexuelle qu'il la soustrait ; le contact constant avec d'autres hommes, la dépendance où le tiennent les rapports avec eux, le dérobent à ses devoirs d'époux et de père. La femme, se voyant ainsi reléguée au second plan par les exigences de la civilisation, adopte envers celle-ci une attitude hostile.⁵⁴

Créatrice des premiers liens communautaires solides, grâce aux revendications de son amour, mais en même temps celle qui devient hostile à la société puisqu'inapte à sublimer ses instincts, la femme, d'après les théories de Freud largement dépassées par les critiques féministes, se placerait aux antipodes d'une vision sur la communauté, sur le rassemblement humain. Elle est vue comme le lien primordial pour toute union mais aussi en tant qu'ennemie impitoyable de la civilisation dont elle se méfie par les frontières familiales et non sublimées de son amour.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*. p.32.

Le philosophe Emmanuel Levinas, qui a été durement critiqué par Beauvoir, voit la femme comme « l'Autre, réfractaire à la société, membre d'une société à deux, d'une société intime, d'une société sans langage »⁵⁵. Selon lui, dans son livre *Totalité et Infini*, le féminin serait l'accueil de la maison, l'altérité qui rend possible être chez soi, la douceur clandestine qui accueille : « l'autre dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle s'accomplit l'accueil par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme. La femme est la condition du recueillement, de l'intériorité de la Maison et de l'habitation »⁵⁶. Ne pouvant soutenir qu'une communauté minimale, celle de la maison, de la jouissance à deux, la femme, selon la philosophie de Levinas, se placerait en deçà de la vie sociale, étrangère au monde, clandestine, n'offrant qu'abri à celui qui rentre et se reconnaît, dans ses bras, chez lui.

Peter Sloterdijk qui, dans sa trilogie *Sphères*, tente de comprendre ce qui unit les humains et les maintient ensemble, accorde ses raisonnements les plus aigus à déchiffrer le corps féminin, un mouvement de pensée qu'il nomme lui-même : « gynécologie philosophique »⁵⁷. Sans aucune pudeur, il entame un voyage dans la vulve jusqu'à l'utérus pour y trouver des « nobjets » et « non-relations »⁵⁸ qui seraient les premiers obstacles et accompagnateurs de l'être en devenir. La vulve est alors un mur contre lequel la vie doit s'affirmer, le placenta un ami, un jumeau silencieux, et la voix de la mère un chant de bienvenue. « Tous les arbres du savoir plongent dans l'intimité des femmes. C'est dans les cavernes originelles que les mortels, ceux qui sont nés, ont leur début et

⁵⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, p.297.

⁵⁶ Ibid., p.166.

⁵⁷ Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III*, p.11.

⁵⁸ Voir pages 295 – 350 et voir également le chapitre intitulé : « Le stade des sirènes ». Sloterdijk développe dans ces pages une philosophie de l'intimité de la femme pour penser justement aux sphères qui lient les humains.

leur fin »⁵⁹. Les sphères communautaires et sociales ne sont alors que des tentatives de rétablir l'habitation première, la réclusion dans la femme. Penser à toute sorte de communauté est avant tout penser au corps féminin.

Celles qui unissent ou celles incapables d'union, lien originel de toute communauté ou rupture féroce de la société, chaleur hospitalière ou froideur hostile ? Ce tiraillement théorique qui cherche à placer les femmes comme moteur du collectif ou dans la communauté familiale de la maison, retentit sur ce que nous tentons encore de réfléchir par le terme : la ~~communauté~~ des femmes. Le conflit et la complicité clandestine entre ces deux mots qui ne cèdent pas facilement, qui se font détourner, qui éprouvent tous les esprits, qui insistent à perdurer, qui nous font encore, malgré nous, écrire, sont la base même de cette étude.

Toutefois ce n'est pas du tout une affirmation étrangère à des études féministes de dire, suivant les propos de Beauvoir, quelques réflexions de Virginia Woolf, des méditations passionnées de Cixous et le célèbre récit d'Yvonne Verdier, que les femmes ont souvent été seules, qu'elles ne forment pas un vrai ensemble et sont même incapables de dire « nous » : « Chaque femme ne peut être toutes les femmes à la fois ; contrepartie de leur puissance, les femmes sont divisées, séparées, rivales »⁶⁰. Si la communauté se donne à penser par les femmes, à côté des femmes, contre les femmes, en dépit des femmes ; si le mot « communauté » est joignable au mot « femme », il est quand même ardu de songer à une « vraie » communauté des femmes ; il semble que les femmes elles-mêmes ne sont pas vraiment concernées par ce que ce que le mot « communauté » ait déjà signifié et par ce qu'il puisse encore, malgré tout, vouloir dire :

⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.299.

⁶⁰ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, p.334/335.

Les prolétaires disent « nous ». Les Noirs aussi. Se posant comme sujets ils changent en « autres » les bourgeois, les Blancs. Les femmes – sauf en certains congrès qui restent des manifestations abstraites – ne disent pas « nous » ; les hommes disent « les femmes » et elles reprennent ces mots pour se désigner elles-mêmes ; mais elles ne se posent pas authentiquement comme Sujet. (...) C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler en une unité qui se poserait en s'opposant. Elles n'ont pas de passé, d'histoire, de religion qui leur soit propre ; et elles n'ont pas comme les prolétaires une solidarité de travail et des intérêts ; il n'y a pas même entre elles cette promiscuité spatiale qui fait des Noirs d'Amérique, des Juifs des ghettos, des ouvriers de Renault une communauté.⁶¹

Une communauté s'établit généralement par opposition et en affrontant un « ennemi » *commun*. Dire « communauté », c'est déjà annoncer que l'on ne peut pas rassembler tout le monde, c'est marquer des limites et des frontières, c'est dire qu'il y a un « ici » par opposition à un « là-bas ». Les démarcations imaginaires (« serres sans parois de la solidarité de sphères »⁶²) ou concrètes d'un « rassemblement communautaire » sont tracées pour délimiter et former un « lieu » de résonance intérieur – l'espace heideggérien du « pouvoir-être-près » – et en même temps créer un lieu extérieur, hostile, pour ceux qui doivent se tenir *dehors*, dans un lointain, exclus de la sphère d'autoprotection et d'auto-affirmation qu'est une *communauté*. Mais Beauvoir a fait remarquer que les femmes n'ont pas d'ennemi commun, n'ont pas contre qui s'affirmer en tant que communauté : « C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler en une unité qui se poserait en s'opposant. Elles n'ont pas de passé, d'histoire, de religion qui leur soit propre (...) ». Selon Beauvoir, une femme noire se sentirait plus proche, aurait plus de choses en *commun* avec un homme noir qu'avec une femme blanche. Il en est de même pour les femmes riches et pauvres, les femmes prolétaires et les bourgeoises, les paysannes et les citadines. Elles seraient plus solidaires avec leurs *pairs* qu'avec les autres femmes provenant des classes ou des ethnies différentes. Les femmes n'auraient

⁶¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, (tome 1), p.19.

⁶² Peter Sloterdijk, *Globes, Sphères II*, p.178.

pas vraiment contre qui s'opposer et former ainsi une unité, une *vraie* communauté. Sans un « ennemi » commun, sans une tradition qui leur soit propre (« La première chose, peut-être, qu'une femme trouvait quand elle mettait la main à la plume, c'était qu'il n'existait aucune phrase courante dont elle pût faire usage »⁶³), sans l'élan meurtrier de vouloir faire la guerre à un ennemi, les femmes n'appartiendraient pas à une communauté des femmes. On pourrait, certes, penser à une sorte de rassemblement des femmes, comme le fait d'ailleurs Judith Butler et réfléchir également à la sororité comme mouvement social, telle que théorisée par nombreuses études féministes, cependant la communauté demande plus... La communauté, dans son sens ordinaire, demande une certaine durée dans le temps, un rapport plus étroit à un lieu ou une appartenance profonde à une culture, une race ou ethnie. La communauté est nostalgique d'une sorte de *communion*. Bien que cette étude soit consacrée aux femmes, il faut dire, malgré tout, qu'une communauté des hommes serait tout aussi inenvisageable pour les mêmes raisons que je viens d'avancer. Sans doute la seule « vraie » communauté serait celle capable d'inclure toute l'humanité...

Néanmoins, pourrait-on oser dire que la *solitude* des femmes serait-ce non pas une entrave à la pensée de la communauté, mais justement un pas à la réflexion d'une ~~communauté~~ communauté des femmes? La *solitude* des femmes serait-ce la garantie d'une communauté sans compte, sans calcul, sans économie, sans « fraternité », sans « avec », sans aïeule : la communauté de celles qui n'ont jamais eu de communauté? « Et dans l'air intérieur tintent les pas tranquilles des passantes à qui nous avons soudain tellement

⁶³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.98.

besoin de dire : « tu es là ? » pour qu'elles nous disent « oui, je suis là, oui »⁶⁴. Sans la tâche massive de s'offrir une totalité, un nombre précis, un État, une religion, un mur, un pays, une terre promise, sans l'appel absurde et effroyable de faire la guerre à un ennemi, la ~~communauté~~ des femmes pourrait-elle donner à penser à une autre sorte de communauté ? Une communauté sous rature ? Une communauté au-delà de l'addition, au-delà des *politiques de l'amitié* ? Arriverait-elle à sauver un mot, ce mot « communauté » trop usé, qui nous agace mais nous interpelle toujours ? Aurait-elle la clef perdue de ce vocable ? C'est vite dit. C'est vraiment très précipité. C'est une question trop vite posée...

Où sont les oranges, mes amies ? Changées en pierres, dans l'oubli en ces temps d'inertie, où les mains n'avancent pas à la rencontre des fruits, où les femmes n'avancent pas les mains vers les mains des femmes, et nos mains meurent de solitude. Assises dans les pièces vides, quand nous vivons sans vie, tout est oublié les femmes ont mortellement froid. Oubliées. Parfois mendiante⁶⁵.

On y reviendra. Je ferai souvent mienne l'interrogation derridienne, avec la tonalité que demande cette étude : Combien sont-elles ? Combien sommes-nous, les femmes ? Sommes-nous ensemble ? Sommes-nous des consœurs ? Sommes-nous des amies ? Sommes-nous des ennemies ? Avons-nous une quelconque communauté ? Ô, mes amies, sommes-nous vraiment des amies ? Mais, par moment, c'est encore le « un » multiple qui m'interroge, la solitude de la communauté, la solitude au sein de toute communauté. La solitude qui appelle, unit et interdit la communauté. La pensée de la communauté qui, craintive de la charge d'un mot, tente de le cerner par l'impossible. Cependant, comme le dit et le répète sans répit Derrida, c'est à devenir fou, le compte n'est jamais bon, il y a des restes de pensée éparpillés entre la solitude totale et la communauté des amis

⁶⁴ Hélène Cixous, « Vivre l'orange », *L'heure de Clarice Lispector*, p.103.

⁶⁵ Ibid., p.53.

solitaires, des amis étranges qui prônent au sein même de la solitude, la communauté. Des amis isolés qui tentent désespérément de sauver un mot au-delà de toute sa signification :

Ces amis de la vérité qu'ils resteront peut-être commencent par dénoncer une contradiction fondamentale, celle dont aucune politique n'aura jamais raison, tout simplement parce qu'elle ne le peut ni ne le doit : la contradiction qui habite le concept même de *commun* et de *communauté*. Car le commun est rare, et la commune mesure, c'est une *rareté pour les rares*, comme le pensait aussi, non loin de là, l'homme des foules de Baudelaire. Combien sont-ils ? Combien sommes-nous ? Incalculable égalité de ces amis de la solitude, de ces sujets incommensurables, de ces sujets sans sujet et sans intersubjectivité⁶⁶.

- **La communauté, la littérature**

Chaque écrivain, chaque œuvre, inaugure une communauté.
(Jean-Luc Nancy)

Cependant, il y a un espace, un vaste espace où l'impossible trouve bien son compte, un lieu où le calcul ne compte pas vraiment. C'est là où les communautés de l'impossible ont pu être rassasiées, où la folie conceptuelle n'a pas eu à se soucier de sa démesure. On parle bien évidemment de *l'espace littéraire*. La communauté de ceux et celles qui n'ont pas de communauté se présente à nous comme un lieu littéraire, c'est dans l'œuvre que l'on a trouvé un terrain d'entente pour le calcul inconcevable : « L'appel qui nous convoque, aussi bien que celui que nous nous adressons, sur la limite, les uns aux autres (c'est sans doute, de l'un à l'autre, le même appel, et ce n'est pas le même) peut se nommer, faute de mieux, l'écriture, ou la littérature »⁶⁷. Amis de la solitude, amis jurés de solitude, c'est dans l'écriture que toute cette absurdité ne compte

⁶⁶ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.57.

⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.178.

pas vraiment. Mieux, c'est dans et autour de l'écriture que la communauté de la solitude peut certainement compter. « Chaque être crie en silence pour être lu autrement »⁶⁸. La communauté de la solitude, placée en littérature, auprès de la littérature, à partir de la littérature, donne à penser autrement. Elle ne risque plus la dérision, elle n'a plus à se justifier d'un mot qui blesse, son calcul nous place face à d'autres arguments, à d'autres réflexions (« Peut-être faut-il encore calculer, mais autrement, autrement avec l'un et avec l'autre »⁶⁹). La solitude des femmes, en littérature, peut mener à une communauté, peut sans doute devenir une ~~communauté~~ des femmes... Même si on se souvient très bien de la déclaration de Bataille comme quoi « La littérature ne peut assumer la tâche d'ordonner la nécessité collective »⁷⁰, c'est la littérature qui arrive le mieux à assumer et à affronter l'impossible de toute communauté. C'est en littérature que la communauté, que toute communauté, survit dans sa propre impossibilité : « Chaque écrivain, chaque œuvre, inaugure une communauté »⁷¹. La communauté de la solitude se présente alors comme l'image même de la création littéraire, de l'écriture et de la lecture. La communauté de la solitude illustre le conflit et la complicité entre l'auteur, son œuvre et le lecteur : « Pour moi, tout à la communion avec les images qui me sont offertes par les poètes, tout à la communion de la solitude des autres, je me fais seul avec les solitudes des autres. Je me fais seul, profondément seul, avec la solitude d'un autre »⁷². Cette déclaration du philosophe Gaston Bachelard, rêvant complètement seul devant la flamme papillotante d'une chandelle, est si calme, si suave, que l'on ne s'arrête pas pour compter la solitude de l'écrivain et celle du philosophe. Les deux solitudes rencontrent doucement

⁶⁸ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.134.

⁶⁹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.8.

⁷⁰ George Bataille, « La littérature et le mal », in *Œuvres complètes*, p.182.

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.169.

⁷² Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p.54.

la nôtre ; rien ne blesse une telle image, rien ne pourra jamais offusquer une telle image. Aucune addition, aucun calcul, aucun compte ne perturbent la communauté des solitaires autour d'une flamme imaginaire. La communauté rejoint aisément notre solitude partagée. La communauté participe à notre solitude, illumine, avec ses rayons fictifs, la place vacante qui appelle. Autrement dit, poétiquement dit : « Excuse-moi, mais je ne peux pas rester seule avec toi, sinon une étoile naît dans l'air »⁷³.

Comme il a déjà été mentionné au début de cette étude, la ~~communauté~~ des femmes chez Clarice Lispector est une réflexion née à partir du constat insuffisant d'une multitude de femmes dans l'œuvre de Lispector. Le nombreux féminin m'appelait, la multitude me convoquait à écrire, la pluralité était la garantie incontestée et indiscutée d'une communauté. Mais pourrait-elle aussi se donner à penser à partir de la singularité d'un texte unique ? Pour commencer, pour aller vers la communauté en littérature, pour réfléchir à une communauté des femmes, pour justifier le premier pas, pour faire le premier calcul impossible et nécessaire, pourrais-je partir non pas de la multitude des personnages féminins, mais de la solitude de celle qui écrit ? La force de l'appel de la communauté textuelle viendrait-elle d'une telle unité ? La ~~communauté~~ des femmes serait-elle une réponse à un appel d'une femme unique ? La communauté impossible des femmes serait-elle une réponse à la solitude de la femme ? Il est vrai qu'un texte, on l'écrit bien seule. On est seule à écrire son texte. On est la seule à écrire le texte. S'il le faut, pour que le texte soit, à son rythme, inscrit, il y aura, oui, de la solitude. Il y aura encore de la solitude. On laissera tout. Complètement tout. Il n'y aura rien d'autre. Seule, absolument seule avec le texte, avec son texte qu'il faut impérativement écrire.

⁷³ Clarice Lispector, *Um souffle de vie*, p.88.

Marguerite Duras décrivait ainsi la solitude de l'acte créateur : « c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier »⁷⁴. L'œuvre se fait, se pense et se présente par l'unité, par la singularité de ce qui est écrit et par la singularité de celle qui écrit. Bachelard voit accroître considérablement la solitude du veilleur solitaire si celui-ci, en pleine nuit, dans une chambre où rien ne bruit, le visage partiellement illuminé par la lueur précaire et vaillante d'une chandelle, veut non seulement réfléchir ou s'instruire, mais veut aussi écrire :

Cette page blanche qui reste blanche à chaque veillée n'est-elle pas le grand signe d'une solitude sans fin recommencée ? Et quelle solitude s'acharne contre le solitaire quand elle est celle d'un travailleur qui non seulement veut s'instruire, qui non seulement veut penser, mais qui *veut écrire*. Alors la page blanche est un néant, un néant douloureux, le néant de l'écriture⁷⁵.

On écrit seul et l'écriture rend la solitude encore plus solitaire. La solitude de la page blanche reflète la solitude de celui qui doit écrire. La solitude et la littérature se pensent ensemble, donnent à penser ensemble. Alors même que tout langage, littéraire ou non, nous renvoie toujours à la communauté, au commun, à la communication, comme le souligne le poète Octavio Paz :

Les mots du poète sont aussi ceux de sa communauté. Sinon ils ne seraient pas des mots. Tout mot implique deux partenaires : celui qui parle et celui qui écoute. Le monde verbal du poème n'est pas fait des vocables du dictionnaire, mais de ceux de la communauté. Le poète n'est pas un homme riche en vocables morts, mais en paroles vivantes. Langage personnel signifie langage commun révélé ou transfiguré par le poète⁷⁶

⁷⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, p.31.

⁷⁵ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p.109.

⁷⁶ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.54.

la singularité de la parole de l'écrivain est la condition même de son œuvre. Du commun de la communauté, de la communication du langage, l'écrivain doit parvenir à forger sa propre marque, son rythme, son accent, sa tonalité, son empreinte ; il lui faut mettre son sceau : « étant celui des autres, il est sien. Pour le faire sien en vérité, il a recours à l'image, à l'adjectif, au rythme, c'est-à-dire à tout ce qui le distingue. Ainsi ses paroles sont et ne sont pas siennes »⁷⁷. Vu que le langage dont se sert le poète ne lui appartient pas vraiment, il doit s'inscrire dans ses mots, il doit composer son œuvre avec des fragments singuliers de soi-même. Il doit *répéter* les paroles communes jusqu'à ce qu'elles deviennent singulières. L'œuvre littéraire se doit toujours d'être unique, sans pair, seule, tout en étant composée par les mots de la communauté, par des mots communs : « Car les chefs-d'œuvre ne sont pas nés seuls et dans la solitude ; ils sont le résultat de nombreuses années de pensées en commun, de pensées élaborées par l'esprit d'un peuple entier, de sorte que l'expérience de la masse se trouve derrière la voix d'un seul »⁷⁸. La communauté et la solitude sont inhérentes à la littérature. La communauté et la solitude sont la tension vive du texte. Mais comment se fait-il que le commun puisse devenir singulier ? Paz se pose une question semblable : « Le poème s'appuie sur le langage social ou communautaire, mais comment s'effectue le passage et qu'advient-il des mots lorsqu'ils abandonnent le domaine des échanges sociaux pour se faire les mots du poème ? »⁷⁹ C'est là le conflit et la complicité de toute écriture, le conflit et la complicité du singulier au sein de la communauté. Paz répond à sa propre interrogation par une tournure qui ne règle pas immédiatement le problème de la singularité au sein du commun, il se contente de placer les mots à l'intérieur du poète, comme une sorte de

⁷⁷ Ibid. p.238.

⁷⁸ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.98.

⁷⁹ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.53.

reconnaissance, de communion, non pas avec la communauté, mais avec sa propre intimité. Les mots du poète appartiennent intimement au poète, même si ces mêmes mots sont aussi ceux de la communauté. Le fait est que par la reconnaissance, par cet instant magique où des mots « surgissent », se manifestent, en celui qui écrit, les mots semblent changer de camp. Ils désertent, ils partent du commun, de la tribu, et se logent chez le poète, deviennent une partie même de son être :

Quand un poète trouve sa parole, il la reconnaît : elle était en lui déjà. Et lui déjà était en elle. La parole du poète se confond avec son être même. Il est sa propre parole. Au moment de la création, la partie la plus secrète de nous-mêmes affleure à la conscience. Créer, c'est mettre au jour certaines paroles inséparables de notre être⁸⁰.

Paz ne le dit pas, il n'emploie pas le mot que je m'apprête à inscrire : une *rencontre*. Même s'il ne le dit pas, c'est pourtant bien une rencontre entre le poète et sa parole ce que l'on remarque en suivant la belle explication que Paz nous offre. La parole se déprend de la communauté à laquelle elle appartient pour devenir complètement celle du poète. Le mot commun, rencontré, devient propre, *propriété*. C'est comme si dans la solitude totale, seul avec son texte, seul avec le texte qu'il faut impérativement écrire, le poète rencontrerait sa *propre* parole et l'exposerait à la communauté dont elle est pourtant issue. Plus loin, Paz tente une autre explication à ce conflit littéraire et cette fois-ci c'est par la servitude qu'il explique le rapport entre le poète, sa parole et les « parlants » ordinaires :

Chaque fois que nous nous servons des mots, nous les mutilons. Mais le poète ne se sert pas des mots. C'est lui qui les sert. Ce faisant, il les rend à leur nature plénière, leur fait recouvrer leur être. Grâce à la poésie, le langage reconquiert son état originel. (...) Purifier le langage, qui est la tâche du poète, revient à lui rendre sa nature originelle⁸¹.

⁸⁰ Ibid., p.53.

⁸¹ Ibid., p.58.

Le poète aurait alors la faculté de se laisser servir par la parole. Il n'utilise pas le langage, le langage n'est pas pour lui quelque chose dont il puisse se servir comme on se sert d'un outil. Ce n'est pas un instrument (de communication). Le poète « s'abandonne » au pouvoir naturel du langage. Il y aurait alors non pas une rupture avec le langage courant, celui de la communication au sein de la communauté, mais plutôt un retour à un autre état langagier, qui serait resté figé dans des couches silencieuses et primitives de la langue. Le langage semble alors n'être pas complètement « donné » à sa communauté, à tous ceux qui l'utilisent, mais il réserverait au poète, qui s'y abandonne, qui se présente pour une *rencontre*, une pureté originelle, encore inexplorée mais qui serait pourtant partagée par la communauté dès son exposition. La solitude du poète, abandonné au sein du langage, rassemblerait la communauté de par l'*exposition* de ses mots. L'image qui me vient à l'esprit en suivant son raisonnement, c'est celle d'un lapidaire taillant, contre la furie du temps, un diamant brut. Les mots communs, donnés à la communauté, partagés par la communauté, gardent en eux une richesse et brillance que seul le poète pourrait *rencontrer* et les *exposer* à la vue de tous. Il semble qu'à force d'être usé, le langage acquerrait des strates qui cacheraient la pureté première des mots, et que le poète, tel un habile et solitaire lapidaire, pourrait redonner à chaque mot « son état naturel, antérieur à la grammaire »⁸².

Maurice Blanchot, en réfléchissant également sur l'écriture et la solitude de l'œuvre par rapport à la communication au sein de la communauté, lui parle carrément de brisure. L'écrivain, de par son écriture, rompt tout lien avec l'autre, avec le langage de la communauté qui a la force d'interpeler et d'établir des liens. Écrire serait ainsi une

⁸² Ibid., p.61.

cassure, une interruption de la parole qui sollicite, qui commence en un individu et se termine dans l'autre :

Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui me fait parler vers « toi », qui me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps⁸³.

Écrire, c'est une rupture d'avec toute sorte de communauté (même celle de l'individu avec lui-même) du langage en ce qu'il a de « commun », de lien, de liaison. Le monde ne parle point dans l'œuvre. Il y a de la solitude, de la solitude essentielle (terme que Blanchot emploie comme titre de la première partie de son livre *L'espace littéraire*), dans la parole du poète : « L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi »⁸⁴. L'œuvre serait quelque chose en dehors de la communauté, qui enlèverait au langage le moindre penchant à une communication, à un échange, à un *partage*. Pourtant c'est aussi Blanchot qui se pose la question suivante et y répond promptement : « Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit »⁸⁵. L'œuvre n'est pas la parole de la communauté, elle brise tous les liens du langage en tant que communication, que partage des voix, que lien communautaire, mais l'œuvre n'existe pas sans le lecteur, elle ne peut même pas être considérée comme ayant été écrite si personne n'est *là* pour la lire, si personne ne s'*expose* devant elle : « Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, – cette fois sans l'intermédiaire de

⁸³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.20/21.

⁸⁴ *Ibid.*, p.21.

⁸⁵ *Ibid.*, p.254.

l'écrivain, sans personne qui l'écrive »⁸⁶. S'il n'y a pas vraiment aucun lien entre l'œuvre et les membres de la communauté, ni même aucun appel, il y aurait, plus profondément, une dépendance entre l'œuvre et celui ou celle qui la lira. L'œuvre dépend du lecteur pour être une œuvre, le lecteur dépend de l'œuvre pour être un lecteur. Mais une telle relation de dépendance est décrite par Blanchot comme étant non pas harmonieuse mais plutôt comme un vrai combat :

Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce « dialogue » est d'abord le combat plus originel d'exigences plus indistinctes, l'intimité déchirée de moments irréconciliables et inséparables, que nous appelons mesure et démesure, forme et infini, décision et indécision et qui, sous leurs oppositions successives, donnent réalité à la même violence, tendant à ouvrir et tendant à se fermer, tendant à se saisir dans la figure claire qui limite et tendant à errer sans fin, à se perdre dans la migration sans repos, celle de l'*autre* nuit qui ne vient jamais, mais revient. Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence⁸⁷.

Et dans un point crucial Blanchot rejoint les méditations de Paz. Les deux penseurs-écrivains conçoivent la parole du poète, ou l'œuvre, comme une création qui toucherait à l'essence, à l'essentiel, à un état où l'« être », seul, parlerait. Un état antérieur à la communication puisqu'antérieur même à l'individu, aux pronoms personnels, à ce qui nous fait dire « moi », « toi » ou « nous » : « Dans la mesure où, écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut pas davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être, - ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité de l'être »⁸⁸. Immersé dans cet état où seul l'être parle, le poète n'est plus lui, n'est plus personne, est aussi l'autre ; il est étranger à lui-même, sa parole n'est pas

⁸⁶ Ibid., p.254.

⁸⁷ Ibid., p.264.

⁸⁸ Ibid., p.21.

vraiment sienne, sans être pourtant celle de la communauté. Non, il ne cherche pas sa parole dans le commun, mais l'être de la parole, sans pronom, sans « je », sans « tu », sans « nous », parle en lui, à travers lui :

Par toi je suis une image, par toi je suis autre, par toi je suis. Tous les hommes sont cet homme qui est autre et moi-même. Je est tu. Et lui et nous et vous et ceci et cela. Les pronoms de nos langages sont des modulations, des inflexions d'un autre pronom secret, indicible, qui tous les sustente, origine du langage, fin et limite du poème. Les langues sont des métaphores de ce pronom originel que je suis, moi et les autres, ma voix et l'autre voix, tous les hommes et chacun. L'inspiration est projet d'être sans doute, mais elle est aussi et surtout rappel de l'être que nous sommes et retour à lui. Retour à l'Être⁸⁹.

Ce pronom secret et indicible dont parle Paz serait l'origine de l'inspiration du poète. Le point de commencement du langage de l'individu et de celui la communauté. La solitude de la parole du poète et le commun du langage de la communauté seraient tous deux, ensemble, dans l'être secret d'un pronom indicible. Un pronom qui sustenterait et le singulier et le pluriel, qui lierait tous les pronoms en un seul et unique pronom : le pronom de l'Être.

- **La solitude de Clarice Lispector**

eu sozinho não consigo: a solidão,
a mesma que existe em cada um, me faz inventar.
(Clarice Lispector)

« Qui parle, il semble que c'est moi, mais ce n'est pas moi. C'est un « elle » qui parle en moi »⁹⁰. En dépit de cette déclaration surprenante du narrateur anonyme de son livre *Um sopro de vida* et de plusieurs autres du même genre, c'est par la solitude, par la

⁸⁹ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.242.

⁹⁰ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.98.

solitude quasi-totale, que l'œuvre de Clarice Lispector est habituellement abordée. Que ce soit la solitude de son écriture, une œuvre considérée comme étant unique dans la littérature brésilienne, ou la solitude extrême de chacun de ses personnages ou encore la solitude de son langage qui sonne tellement étranger aux Brésiliens⁹¹, Lispector est, pour une considérable partie de ses critiques, seule. Ayant confectionné une œuvre hautement métalinguistique et très introspective, Lispector nous présente les impulsions douloureuses de l'intimité humaine dans ses moindres recoins et dans les plus fins détails. Elle met en scène et la solitude du langage et la solitude des êtres qui tentent d'exposer leurs méditations les plus secrètes. Ainsi, on réfléchit souvent à l'incapacité de Lispector et de ses personnages d'aller vers l'*autre*, de laisser la place à une autre voix que la leur dans le flux de leurs mots, de s'ouvrir à une altérité ou à une collectivité ; son texte semble écrit dans une intimité profonde sans aucun *dehors* : « So often in her work the isolation of the individual is absolute, the gap between people unbridgeable »⁹². Les personnages de Lispector sont souvent seuls avec leurs introspections, ne parvenant pas à approcher l'autre, ils sont loin de former une quelconque communauté. Une part considérable de sa critique affirme que Lispector est seule avec et dans son texte, que ses personnages semblent n'être que des miroirs de sa propre identité, des dédoublements de sa propre personnalité : « Dans les limitations de l'intrigue, attachée à la présence de héros différents les uns des autres, l'auteure finit par imposer à tous sa propre personnalité, à les homogénéiser, à les falsifier et finit ainsi par démanteler toute la composition »⁹³. Le texte de Lispector, pour Sérgio Milliet et d'autres, sonne faux, donne

⁹¹ Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Claire Varin intitulée : *Clarice Lispector et l'esprit des langues* ainsi que son livre *Langues de feu : essai sur Clarice Lispector*.

⁹² Benjamin Moser, *Why this World*, p.301.

⁹³ Sérgio Milliet, cité par Olga de Sá in: *A escritura de Clarice Lispector*, p.27. Ma traduction.

la fausse impression du nombreux quand il n'y a en vérité que l'unique. La pluralité des personnages simulerait la singularité d'une seule et unique voix, d'une seule et unique méditation, de la seule et unique auteure.

On admet sentir un peu trop la présence de Lispector dans chacun de ses personnages, et chaque personnage se pose toujours les mêmes questions, tourne et tourne autour de l'auteure :

Pour Clarice Lispector, l'impossibilité est de raconter quoi que ce soit sans, en même temps, se raconter - sans, à la lumière de son réalisme ontologique, s'exposer avant tout au risque et à l'aventure de l'être, comme l'a priori du récit littéraire, comme le seuil de toute et n'importe quelle histoire possible⁹⁴.

La singularité de son œuvre est perçue par la singularité de son auteure. Ce qu'elle narre est ce qu'elle est, ce qu'elle est en train de (se) narrer. On lui reproche le fait d'être trop *exposée* dans ses textes, on lui reproche le fait que ses personnages lui ressemblent davantage. Que se soient des hommes, des enfants, des animaux, des handicapés, des mendiants, on les voit poser toujours les mêmes questions, réfléchir toujours aux mêmes sujets, ce qui a poussé le critique Luís Costa Lima à affirmer que : « Il s'agit d'une œuvre essoufflée, dû à sa désarticulation avec la totalité concrète, dans laquelle la subjectivation intellectualisée comble le manque de réalité et finit par écraser les personnages et la matière romanesque »⁹⁵. Selon lui, les personnages et le romanesque sont écrasés par la masse d'intellectualisme d'une écrivaine qui réfléchit trop, qui *expose* trop sa subjectivité et qui n'arrive pas à sortir de ses propres intuitions, qui ne laisse pas de place à une personnalité autre que la sienne. Son langage se montre coupé de toute communication possible avec le monde extérieur, son œuvre, n'atteignant pas l'altérité, reste

⁹⁴ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, p.159. Ma traduction.

⁹⁵ Luís Costa Lima, cité par Olga de Sá in: *A escritura de Clarice Lispector*, p.57. Ma traduction.

complètement figée. Lispector est vue comme une écrivaine qui crée son œuvre comme un reflet de sa propre identité, on dit qu'elle impose massivement sa propre vie aux personnages, rendant le tout, la multitude, le nombreux, une seule unité.

En plus de la solitude de son texte, de la solitude de ses personnages, sa critique s'accorde sur un autre point : Lispector est seule dans la littérature brésilienne voire universelle, son œuvre n'a pas de pair parmi les siens : « Personne n'écrit comme Clarice Lispector. Clarice Lispector n'écrit pas comme les autres. Seul son style mériterait un essai spécial. C'est une clef différente à laquelle le lecteur peine à s'adapter »⁹⁶. Affirmation que Lispector elle-même ne contredit pas et même la nourrit constamment lors de ses entrevues et conférences. Elle nie fermement ses lectures, elle n'accepte pas d'être comparée à d'autres écrivains ou penseurs. Qu'elle ait eu un diplôme en droit d'une des meilleures universités du Brésil, qu'elle se soit mariée à un diplomate et ait connu plusieurs pays et parlé plusieurs langues, qu'elle ait été traductrice, on ne veut rien en savoir, et elle non plus, elle n'en dit quasiment rien. Elle dit et le répète à qui veut l'entendre : « je suis une femme au foyer, une simple mère de famille. Rien de plus. Non, je ne suis pas écrivaine, ce n'est pas une profession pour moi, je n'écris que quand j'en ai envie, quand l'envie me prend. Mes lectures ? J'ai lu un peu de ci un peu de ça, mes lectures sont très chaotiques, je n'ai pas vraiment de lignée... je choisissais mes livres par leurs couvertures... Non, je n'ai pas lu Joyce, oui, je l'ai cité mais je ne l'ai pas lu. Sartre ? Ma nausée est différente de la sienne, et je l'ai lu après avoir écrit *A maçã no escuro*. Je n'aime pas que l'on me compare à Virginia Woolf... » Elle cache aussi, avec les plus grandes précautions, son traitement psychanalytique de peur que l'on ne dise que

⁹⁶ Alceu Amoroso Lima, cité par Olga de Sá, in *A escritura de Clarice Lispector*, p.23. Ma traduction.

son écriture ait quelque affinité que ce soit avec les théories de la psychanalyse. Rien ni personne ne peut s'approcher de son texte. Elle est unique, seule, son œuvre est un phénomène à part dans la littérature : « [Clarice is] the most non-literary writer I've ever known, and 'never cracks a book' as we used to say – She's never read anything, that I can discover – I think she's a selftaught' writer, like a primitive painter »⁹⁷. On nie et renie l'évidence, on dit qu'elle ne savait rien, qu'elle n'a jamais su, que son œuvre est née en quelque sorte d'une « grâce », d'une inspiration, d'un don primitif, sans aucun lien avec d'autres auteurs, ni d'autres œuvres. Unique, singulière, incomparable, la seule : « Veilleuse du monde. Elle ne sait rien. Elle n'a pas lu les philosophes. Et cependant on jurerait parfois les entendre murmurer dans ses forêts. Elle découvre tout »⁹⁸. Comment alors s'*approcher* de celle qui est tellement seule, de celle qui semble vouloir continuer seule ? Comment faire le premier pas vers une autre femme, vers une femme seule, vers une seule femme ? Comment penser à une communauté des femmes chez celle qui ne semble pas vouloir *appartenir* ? Comment alors trouver des liens autres que le nombre de femmes dans son œuvre pour parler de la ~~communauté~~ des femmes ?

⁹⁷ Elizabeth Bishop, cité par Benjamin Moser, *Why this World*, p.227.

⁹⁸ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p.117.

CHAPITRE DEUXIÈME : La communauté, la répétition

- **La répétition, le style**

Avez-vous vraiment lu Job ? Lisez-le, lisez-le encore et encore.
(Søren Kierkegaard)

Ah, será mais um grafismo que uma escrita,
pois tento mais uma reprodução do que uma expressão.
(Clarice Lispector)

Singulière et communautaire, unique et générale, la littérature oscille entre le « je » original du poète, avec son expression singulière, et le « nous » du langage partagé, du langage commun de sa communauté. Le conflit de l'individuel et du collectif est au cœur de l'œuvre littéraire : « Toute ma solitude est contenue dans une image première. (...) Mais j'ai besoin des images des autres pour recolorer les miennes. J'ai besoin des rêveries des autres pour me souvenir de mon travail (...) »⁹⁹. Seulement ce qui témoigne de l'unicité et originalité d'une œuvre ce n'est point l'émergence sporadique d'un aspect ou d'une expression rare et remarquable, une telle « apparition » ne serait qu'un pur accident, une simple éventualité, mais plutôt la répétition des certains traits et caractéristiques, ce que communément, sans doute à tort, on appelle « style ». Quand on écrit, certaines tournures insistent à revenir, à réapparaître, à récidiver : que ce soit une façon particulière d'accentuer les phrases, un goût plus prononcé pour des adverbes, le refus d'employer trop d'adjectifs, le choix ambitieux ou malhabile des métaphores, images et allitérations, la longueur des silences inattendus, une respiration haletante qui

⁹⁹ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p.54/55.

rend les phrases plus courtes ou encore une euphorie qui les rend davantage plus longues... Bref, le style, par son geste toujours renouvelé, révèle les marques de l'individu, l'accent et l'empreinte du poète. Ce qu'il y a ainsi de plus singulier et spécifique chez un auteur, c'est justement ce qui se montre, d'une certaine manière, itératif. Sans m'attarder davantage sur des concepts qui pourraient approfondir et enrichir beaucoup cette réflexion, tels les pulsions de vie et de mort de Freud, la reprise de Kierkegaard ou encore l'éternel retour de Nietzsche, je tiens à préciser ceci : la répétition n'est pas une simple révélation de la généralité, comme l'affirme d'ailleurs Gilles Deleuze, ni quelque chose de stéréotypé, fade et mécanique. La répétition a part liée avec le nouveau, avec la singularité, avec l'éternelle nouveauté de la création littéraire : « Pius Servien distinguait à juste titre deux langages : le langage de sciences, dominé par le symbole d'égalité, et où chaque terme peut être remplacé par d'autres ; le langage lyrique, dont chaque terme, irremplaçable, ne peut être que répété »¹⁰⁰. Il n'y a pas d'équivalence quand il s'agit de répétition ; chaque parole poétique étant unique, elle ne se prête qu'à être répétée encore et encore. Clarice Lispector affirmait que la vie n'a pas de synonyme, on se doit de dire que la littérature non plus, elle n'accepte aucun synonyme. Chaque mot y est absolument seul. Chaque mot y est inégalable.

De ce fait, et étrangement, l'originalité et l'irremplaçabilité d'une création sont profondément conjointes à la répétition. Lispector le dirait ainsi : « La nature n'est pas fortuite. En effet elle se répète, et le hasard répété devient une loi, ces hasards qui ne sont pas des hasards »¹⁰¹. Le style est la loi du texte, loi intime de l'écriture qui peut, telle la nature, nous émerveiller par son semblant d'exceptionnalité, de hasard sublime (« Un

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.8.

¹⁰¹ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.119.

coup de dés jamais n'abolira le hasard ») mais qui recèle en son for intérieur un continuuel recommencement. Bien que Deleuze puisse affirmer qu'« A tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste »¹⁰², la répétition peut être soumise à la loi, peut même se faire loi, quand il s'agit de la loi du texte, de la loi « originelle » et perpétuelle de la création. Et lorsque la loi du texte est intimement attachée, voire même soumise, à la loi de la nature, comme c'est le cas dans l'œuvre de Lispector, la répétition ne contraint aucunement la loi, mais la matérialise : « Un univers des phrases se place en ordre sur la page blanche, dans une cohérence d'images qui a des lois souvent bien diverses, mais qui garde toujours les grandes lois de l'imaginaire »¹⁰³.

Toutefois, en littérature, ces impressions uniques de l'auteur se doivent d'être, d'une certaine manière, subtiles. La répétition de soi que l'on nomme, faute de meilleur mot, « style », aurait meilleure mine en étant aérienne, ailée, éthérée, légère... Une répétition voilée, secrète... Il ne faut surtout pas que le style alourdisse trop le texte. Le texte littéraire est une matière fragile ; l'individu-auteur trop prononcé, trop marqué, trop apparent de par ses répétitions « impudiques », risquerait d'abîmer la composition ou la rendre presque inintelligible. Puisque discret et réservé, le style se prête à des études ; on a déjà écrit des thèses sur le style de Pessoa, Proust, Rosa, Joyce... car le style bien posé c'est quelque chose à découvrir, à dévoiler, à cerner, à saisir. Il a la complexité et le piquant d'une problématique. Déceler le style d'un écrivain, suivre ses traces et tenter de nommer sa mesure, cela demande une certaine lecture, un regard attentif, expérimenté et raffiné. Le bon style provoque et attise l'interprétation.

¹⁰² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.9.

¹⁰³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, p.288.

En littérature, donc, le style est là, garantissant la singularité de l'auteur, mais sans alourdir le texte. Il se doit d'être une trace délicate. Un quelque chose, un je-ne-sais-quoi qui atteste, par la répétition, de la présence unique d'un écrivain. Selon Jean-Paul Sartre, le style devrait passer toujours inaperçu, être un appel charmant qui ne contraint pas, qui se cache bien pour mieux séduire :

On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolis. La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. Sur un tableau elle éclate d'abord, dans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas¹⁰⁴.

Sartre semble même un peu gêné par la question du style – « Si la contamination d'une certaine prose par la poésie n'avait brouillé les idées de nos critiques, songeraient-ils à nous attaquer sur la forme quand nous n'avons jamais parlé que du fond ? »¹⁰⁵ – pourtant incontournable quand on a la prétention d'écrire un livre intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* Il tente alors de passer outre, il ne dit que le strict nécessaire : le style viendra, apparaîtra, le plus important étant de trouver le sujet de son texte. Une fois ce sujet choisi, le style naturellement comparaitra, sur mesure, pour modeler le thème à écrire. La forme, alors, compte peu, presque rien, à ses yeux. Il est plus incliné à l'universel du message, à la généralité du langage et son caractère communicatif.

Maurice Blanchot, quant à lui, envisage la question du style de manière tout à fait opposée à celle de Sartre. Même s'il opte pour ne pas employer le mot « style » (il le remplace par le mot « ton »), ses considérations concernent le même univers de celui du

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* p.30.

¹⁰⁵ Ibid., p.31.

style, soit la problématique de la répétition chez un auteur. Selon ses réflexions, la répétition atteste du caractère inachevé de toute œuvre et fait voir non pas des atours ou des simples coquetteries, mais la solitude essentielle de l'écrivain. On est seul quand on écrit parce que l'on est « écarté » de l'œuvre ; l'œuvre ne nous appartient pas, elle nous fait revenir et revenir encore et répéter sans cesse ce que l'on dit et redit sans pouvoir vraiment le dire :

La solitude de l'écrivain, cette condition qui est son risque, viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre. Par lui, l'œuvre arrive, est la fermeté du commencement, mais lui-même appartient à un temps où règne l'indécision du recommencement. L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de monotonie, illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de persévérer en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences – et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité¹⁰⁶.

Dans la solitude essentielle, recommençant sans cesse ce qui n'est jamais la première fois, ce qui ne peut jamais arriver pour la première fois, l'écrivain, de par la répétition, n'exprime pas son individualité. Mais, paradoxalement, il n'exprime pas non plus l'universel ; seuls, et Blanchot le précise, les écrivains dit « classiques » sont à même de donner voix à une sorte d'universel. Il y aurait donc au moins deux types distincts d'écrivains : d'abord celui qui « sacrifie la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel »¹⁰⁷, soit l'écrivain classique, et un autre, à côté de qui je présume que Blanchot se range, qui « ne découvre pas le beau langage qui parle honorablement pour tous. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-

¹⁰⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.23.

même, il n'est déjà plus personne »¹⁰⁸. Il y aurait alors, toujours, l'impossibilité de dire « je », de s'inscrire en tant que sujet dans l'œuvre, dans *son* œuvre. Car soit on écrit dans et pour l'universel, soit on disparaît complètement derrière un « il » impersonnel :

« Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire « Je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même¹⁰⁹.

L'écriture est toujours aux prises avec ce conflit : est-ce singulier ou pluriel ? Est-ce du style ou simplement répétitif ? Quel est le pronom de l'originalité ? Quel est le pronom de la communauté ? Et celui de l'universel ? Les marques de l'auteur sont-elles vraiment écartées du langage commun ? La répétition est-ce vraiment ce qui rend une œuvre unique ? La répétition échappe réellement au général ? Comment, en répétant, devenir « je » ou « nous » ou « il » ? (Ou, qui sait, « elle » ? ou encore, plus audacieusement, « elles » ?) D'autant plus que la notion même de style, la part répétable d'une œuvre, s'étend également à un ensemble d'œuvres d'une même période. Le singulier, qui est répétition, s'offre comme possibilité d'un regroupement. Il y a le style d'un écrivain de la même manière, et dans la même mesure, qu'il y a le style d'une époque donnée. Le singulier et le général s'expriment dans la même répétition. Répéter c'est un mouvement qui révèle et l'individu et la collectivité.

¹⁰⁸ Ibid., p.23.

¹⁰⁹ Ibid., p.23.

- **Variations sur un même thème : entre peinture et partition**

le regard du peintre écoute le conciliabule entre le visible et l'invisible.
(Sylvie Germain)

Dans d'autres arts, notamment dans la peinture et dans la musique, ce conflit est moins prononcé. En peinture et en musique, la répétition n'a pas le même statut qu'en littérature ni la même portée. Comme nous avons vu, l'écrivain se répète, c'est cela son style, ou, si l'on préfère, son ton. Mais cette répétition n'est jamais « nue ». Ce n'est jamais une répétition du Même. Quand on parle du style d'un auteur, on est en train de penser à des répétitions « voilées », « masquées », « pudiques ». Ce qui se répète, se répète discrètement. Ce qui se répète ne se répète pas vraiment... Même si le style relève d'une angoisse profonde de l'auteur, d'une incapacité douloureuse de dire l'indicible, de se « détacher » de cette parole toujours reprise et encore insuffisante, il n'est jamais une simple « copie » de soi-même. Il a ses subtilités, ses nuances, ses déguisements... il est plein de non-dits, de réticences, de suspensions. Il est répétition, mais non pas répétitif car, comme le souligne à juste titre Hélène Cixous : « répéter pour qui écrit est très mal accepté »¹¹⁰. Mais à ceux qui jouent ou qui peignent est accordée une plus ample liberté par rapport à la répétition : « Le peintre a le droit de répéter jusqu'à ce que les nymphéas deviennent des passereaux divins »¹¹¹.

Claude Monet passait ses journées à (re)peindre les mêmes images : une cathédrale, des meules, des nymphéas... La peinture, art de la forme et des couleurs, qui a l'espace comme champ privilégié de son expression, arrive à apprivoiser, par la répétition

¹¹⁰ Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu », in *Entre l'écriture*, p.197.

¹¹¹ Ibid., p.197.

d'un même modèle, le temps : « Une botte de foin, cette chose qui reste la même avec le temps, n'existait pas pour Monet. Ce qui existait, c'était le "moment" - le seul, éphémère, qui devait être mangé avec les yeux au moment même de son apparition, car il ne serait plus »¹¹². Ancrée dans l'espace et ses limites, c'est pourtant le temps que la peinture révèle quand on contemple, extasié, les vingt-six cathédrales de Monet. La répétition élargit et diversifie l'étendue de cet art. Si d'ordinaire, la peinture nous renvoie à l'espace avec son apparente immobilité, par la répétition, par la puissance de la répétition, elle peut oser tenter le passage du temps. Elle peut tracer sur la superficie immuable de plusieurs tableaux le mouvement de la lumière témoignant que les instants s'écoulent continuellement.

Il en est de même de la musique. Cet art des vibrations et du mouvement, qui a le temps comme champ privilégié de son expression, parvient à s'appropriier l'espace par la force de la répétition : « Pas d'espace sans musique parce qu'il n'y a pas d'expansion sans espace. La musique est une matière vibrante »¹¹³. Les variations enivrantes de Johann Sebastian Bach, qui « ont su toucher en moi de façon alarmante des profondeurs inespérées (...) »¹¹⁴, transforment l'étendue sonore en étendue spatiale, transforment l'univers en matière vibrante, accentuent et accroissent les coins et recoins que notre vue n'arriverait jamais à appréhender. Elles amplifient et organisent l'espace autour d'elles. Chaque variation rend le thème plus vaste. À entendre les variations de Bach, encore et encore, l'ici devient présent.

¹¹² Rubem Alves, *As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer*, p.11. Ma traduction.

¹¹³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, p.62.

¹¹⁴ Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, p.9.

La répétition a ainsi une certaine « valeur » dans la musique et dans la peinture. Elle ouvre des voies inconnues, elle y est plus apte à faire émerger le nouveau : « Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés »¹¹⁵. Ces arts « gagnent » quelque chose par la répétition. Vingt-six tableaux presque identiques font naître le goût de l'éphémère. Des variations sans fin sur un même thème explorent l'immensité. Mais au-delà de la dimension de « nouveauté » et d'élargissement que la répétition produit en musique et en peinture, elle parvient également à regrouper une communauté autour de ces arts. Un peintre qui re peint Van Gogh peut être considéré un bon peintre du fait même de cette reproduction. Un musicien qui rejoue bien une partition de Mozart est un bon, voire même un excellent musicien. La répétition peut être ainsi prise dans un sens radical : celui de la copie, de la reproduction, de la réplique. Autour de la musique et de la peinture se forme une véritable *confrérie*. La peinture et la musique permettent une « résonance » de l'art, une « communion » de par la répétition. Blanchot allait jusqu'à dire que :

Écouter de la musique fait de celui qui a seulement plaisir à l'écouter un musicien, de même regarder un tableau. La musique, la peinture sont des mondes où pénètre celui qui en a la clé. Cette clé serait le « don », ce don serait l'enchantement et la compréhension d'un certain goût. L'amateur de musique, l'amateur de tableaux sont des personnages qui portent ostensiblement leur préférence comme un mal délicieux qui les isole et dont ils sont fiers. Les autres reconnaissent modestement qu'ils n'ont pas d'oreille. Le don est un espace clos – salle de concert, musée – dont on s'entoure pour jouir d'un plaisir clandestin. Ceux qui n'ont pas le don restent dehors, ceux qui l'ont entrent et sortent à leur gré »¹¹⁶.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.103.

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.251.

Mais tout cela est impossible en littérature. Hormis l'art ancien des copistes, les calligraphies orientales des idéogrammes ou l'ornement des écritures arabes, la copie ou la reproduction en littérature n'est pas une *valeur*, cela n'a aucun *intérêt*. Qui serait considéré un bon écrivain ou même un écrivain tout court du fait de recopier les mots d'un autre écrivain ? (Sans parler, bien sûr, du plagiat et des toutes les problématiques qui en découlent). Recopier des paroles ne demande aucun « don », aucune habilité, aucun savoir-faire, aucun art. Recopier n'accentue aucun sens, n'élargit aucune étendue. Même sans copier, sans avoir l'intention de reproduire, l'écrivain est toujours aux prises avec le « fantôme » du manque d'originalité : « il a parfois la prétention de tout commencer mais, hélas ! il continue... »¹¹⁷, ou plus radicalement encore : « Tout est dit, et l'on vient trop tard... »¹¹⁸, ou encore pire : « la pensée de la parole est déjà gaspillée. Chaque mot émis est une pensée collée à lui comme l'ongle et la chair »¹¹⁹. L'écrivain est continuellement hanté par les clichés, les lieux communs, les stéréotypes, les sentiers battus, les idées qui tournent en rond... En écriture, le travail avec la matière de son art est une lutte contre cette matière même, une lutte sans merci contre tous les mots, contre toutes les phrases, contre tout ce qui a déjà été dit par d'autres écrivains, contre tout ce que nous avons nous-mêmes déjà écrit ; un combat féroce et impitoyable contre la possibilité d'une répétition brute, d'une « imitation ». Cixous décrit ce conflit ainsi :

C'est notre problème d'écrivains. Nous qui devons peindre avec des pinceaux tout empoisonnés de mots. Nous qui devons nager dans une langue troublée de phrases mille fois entendues, comme si elle était pure et transparente. Nous qui devons frayer à chaque pensée un chemin neuf parmi des taillis de clichés. Nous qui sommes menacés, à chaque métaphore, comme je le suis en cet instant, de faux pas et de fausse parole¹²⁰.

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.10.

¹¹⁸ La Bruyère, cité par Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, p.112.

¹¹⁹ Clarice Lispector, *Um souffle de vie*, p.96.

¹²⁰ Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu », in *Entre l'écriture*, p.182.

Comment alors comprendre et analyser l'œuvre de Clarice Lispector qui est composée non seulement par des répétitions du genre « voilées », comme il arrive dans le style de tous les auteurs, mais par des répétitions au sens strict du mot : les mêmes textes avec les mêmes mots ? Qu'est-ce qu'une œuvre qui se construit par des fragments répétitifs d'elle-même ? « J'ai l'impression que je m'imiter un peu. Le pire plagiat est celui qu'on fait de soi-même »¹²¹. Que faire devant un tel aveu ?

Cixous, en analysant *Água Viva*, signale ceci : « Ce qui rapprocherait ce livre d'un geste de peintre, c'est que c'est un livre d'instant, un livre dont chaque page peut être détachée comme un tableau »¹²². Même si ce n'est pas vraiment le caractère répétitif de ce livre ce qui est à l'origine de l'observation de l'essayiste française (il faut savoir que *Água Viva* est presque un assemblage, avec des petites variations, des plusieurs récits déjà publiés auparavant), elle nous offre une première approche pour cerner ce que l'œuvre de Lispector a de si particulier par rapport à la répétition. En effet, les pages de *Água Viva*, mais aussi de *Um sopro de vida*, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* et même de *A paixão segundo G.H.*, peuvent être détachées comme des tableaux et être contemplées comme des fragments compacts du présent. Chaque page est un livre-toile. Dans ces romans-là, notamment dans *Água viva* et *Um sopro de vida*, les instants se matérialisent, s'encadrent, deviennent une sorte d'objet, d'objet d'art. Ce n'est donc pas du tout surprenant d'apprendre que le titre original de *Água viva* était, très pertinemment, *Objeto gritante* : « Je veux comme pouvoir prendre le mot avec la main. Le mot est un objet ? »¹²³. On perçoit dans ce roman une narratrice qui tente, sans relâche et

¹²¹ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.42.

¹²² Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu », in *Entre l'écriture*, p.172.

¹²³ Clarice Lispector, *Água viva*, p.19.

obstinément, de créer avec les mots ce que l'on ne peut créer qu'avec les couleurs, comme si l'encre de la parole pouvait devenir en quelque sorte voisine de la peinture : « Quand j'écris, je mélange une teinte à une autre, et naît une nouvelle couleur »¹²⁴. *Água viva* est une construction fragmentaire qui tente de réaliser en écriture ce que le passage suivant de Michel Seuphor, qui lui sert d'exergue, ambitionne pour la peinture :

Il devait exister une peinture totalement libre de la dépendance de la figure – l'objet –, qui, comme la musique, n'illustre aucune chose, ne raconte aucune histoire et ne lance aucun mythe. Une telle peinture se contente d'évoquer les règles incommunicables de l'esprit où le songe devient pensée, où le trait devient existence¹²⁵.

Toutefois, comme il a déjà été brièvement mentionné, Lispector approche son écriture de la peinture non seulement dans une tentative de capturer et encadrer les instants fugaces, conformément à la lecture de Cixous, mais aussi pour essayer de transposer dans la littérature la valeur et la portée que la répétition a dans cet art-là. Si l'on peut, d'après Cixous, détacher les pages de *Água viva*, on peut aussi les mettre à côté d'autres pages pratiquement identiques détachées d'autres romans, livres de récits et chroniques de journal. On aurait ainsi, sans doute, la même impression que l'on a quand on contemple les vingt-six cathédrales de Monet. Comme les tableaux de Monet, chacun peint dans un moment différent de la journée, plongés dans une lumière instable, les paroles « répétitives » de Lispector ont des nuances de la lumière du jour, sont sensibles aux changements ondoyants de l'atmosphère de la pensée. Les pages arrachées aux livres, encadrées à même le mur, témoignent de l'agitation constante de l'esprit, du passage de l'informe d'une idée à la matière légère de la parole. Et cette répétition nous fait « reconnaître » des nuances de notre propre entendement. Par la répétition, c'est l'essence

¹²⁴ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.96.

¹²⁵ Michel Seuphor, cité par Clarice Lispector in *Água Viva*, p.7.

même de la parole qui se donne à voir en ce qu'elle a de primordial. L'encre noire sur fond blanc fait ressortir les tonalités étincelantes de l'activité de l'esprit. Ainsi Lispector écrit, réécrit, écrit une autre fois, écrit de nouveau (« Répéter lui semblait essentiel. Chaque fois qu'on répète, quelque chose s'ajoute »¹²⁶) et à chaque nouvelle reprise des fines particularités de son génie se donnent à voir. À chaque nouvelle relecture, à chaque nouvelle répétition, on s'émerveille comme pour la première fois : « Bien que j'aie lu son livre encore et encore, chaque parole m'est restée nouvelle. Chaque fois que j'y reviens, elle naît comme la première fois ou comme la première fois reste dans mon âme »¹²⁷.

La peinture nous donne envie de voir, elle nous révèle que l'on ne voit pas assez, que notre vision, sens auquel on se fie le plus, sens autour duquel notre civilisation s'est bâtie, peut être encore et encore éblouie : « L'univers est digne d'être peint. Il fait bon, on est bien dans un monde qui est beau. La joie de peindre est une joie de vivre »¹²⁸. La peinture nous apprend que l'on peut voir plus et mieux que l'on ne voit ; devant les meules de Monet, on finit par voir non pas une autre meule, mais « la » meule, la meule dans ses fines propriétés de meule. On voit, on voit, on voit enfin, la différence et la particularité dans ce qui nous semble chaque jour tellement identique. On regarde la succession des meules de Monet et à force de les regarder, on finit par les voir :

la ville était une forteresse imprenable ! Et elle qui essayait pour le moins d'imiter ce qu'elle voyait : les choses étaient comme là ! et là ! Mais il fallait les répéter. La jeune fille essayait de répéter avec les yeux ce qu'elle voyait, telle devait être encore l'unique façon de s'en emparer¹²⁹.

¹²⁶ Clarice Lispector, *Le Bâtisseur de ruines*, p.125.

¹²⁷ Søren Kierkegaard, *La reprise*, p.150.

¹²⁸ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, p.31.

¹²⁹ Clarice Lispector, *La ville assiégée*, p.65.

Par la répétition, par la force de la répétition, on voit la puissance de l'existence, on réussit à dépasser la forteresse de l'indifférence apparente de la vie, on arrive à voir le mécanisme latent de la différence. On a besoin d'un certain nombre de tableaux (de combien ?) pour que l'on arrive à saisir la différence entre des nymphéas tellement identiques ; on a besoin d'un certain nombre de variations (de combien ?) pour que le thème s'affirme dans son unicité :

Ce sont les tableaux qui me racontent la passion du peintre. Pas seulement *un* tableau singulier. Mais plutôt une série, une gerbe de tableaux, une troupe de tableaux, un troupeau, une tribu de tableaux. Je vois les vingt-six cathédrales de Monet. Je ne sais pas si *une* cathédrale m'emporterait. Vingt-six cathédrales, c'est le galop¹³⁰.

Lispector répète, elle répète, répète et répète, encore et encore, et nous fait voir comme pour la première fois ce qui a toujours été ainsi. Comme une sorte de reconnaissance, un retour vers un monde que l'on connaissait déjà, que l'on voyait tous les jours, qui nous parlait depuis toujours, mais que sans la répétition on ne serait pas à même de reconnaître : « Elle la surprenait même dans ce qu'elle avait déjà perçu, mais subitement voyant pour la première fois, subitement comprenant que cela vivait toujours. (...) Et soudain, oui, là était la chose vraie »¹³¹. L'étonnement, la surprise, l'émerveillement, le bouleversement, sont les conséquences non pas d'une apparition extraordinaire, ou du fantastique, mais de la vision qui finit par voir ce qu'elle regardait depuis toujours. Il suffit que les choses existent, disait Joana, protagoniste du premier roman de Lispector, pour que l'on arrive à voir, à voir vraiment la chose vraie, la marque singulière de l'existence. C'est en regardant encore et encore, répétitivement, continuellement, que l'on arrive enfin à voir. C'est en regardant tous les jours un œuf que

¹³⁰ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, p.177.

¹³¹ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.60.

l'œuf peut être saisi. C'est en répétant, comme un mantra, une litanie : œuf, œuf, œuf, œuf, œuf, œuf, œuf, œuf, œuf, œuf que l'œuf apparaît comme quelque chose qui peut être vue, qui peut être lue. C'est en face des mêmes objets, du même paysage, des mêmes chemins, que l'on arrive à voir la vérité de la vie. « En attendant, aujourd'hui je vivais dans le silence de ce qui, dans trois millénaires, érodé et rebâti, serait de nouveau des escaliers, des grues, des hommes et des constructions. J'étais en train de vivre la préhistoire d'un futur »¹³². Seule la répétition peut nous conduire vers la *préhistoire d'un futur*, dans cette dimension où ni le temps ni l'espace peuvent être mesurés. Où tout a déjà existé, existe et existera encore et encore un autre jour. Où être en train de voir un œuf signifie à la fois l'avoir déjà vu et être toujours sur le point de le voir. Le poète Octavio Paz, en parlant de la révélation poétique, décrit remarquablement ce moment sublime, ce moment unique où on est confronté avec l'éternelle nouveauté là où il n'y a qu'habitude, répétition, routine :

Il semble que nous nous souvenions, et nous voudrions retourner là-bas, en ce lieu où les choses perpétuellement sont telles, baignées d'une lumière immémoriale et cependant toujours neuve. Nous aussi sommes de là-bas. Une grâce nous touche. (...) C'est la « vie antérieure » qui revient¹³³.

Quelque chose « revient » quand on voit pour la millième fois le même œuf, la même meule. Quelque chose « revient » quand on écoute pour la millième fois des variations sur un même thème. Quelque chose « revient » quand on lit pour la millième fois les mêmes mots. Quelque chose « revient » quand on traverse pour la millième fois la même rue. Oui, Paz traversait tous les jours la même rue, voyait tous les jours le même mur et « Brusquement, un jour quelconque, la rue donne sur un autre monde, le jardin vient de naître, le mur fatigué se couvre de signes. Jamais encore nous ne les avons vus et

¹³² Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.139.

¹³³ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.174.

l'étonnement nous saisit qu'ils soient ce qu'ils sont et réels à ce point »¹³⁴. Étant donné que l'œuvre de Lispector est une quête infatigable de l'essence de la vie, de l'être profond de l'existence, de l'être en ce qu'il est, la répétition est fondamentale pour une telle entreprise. La répétition contraint la parole à se dévoiler, à se rendre, enfin, lisible. La répétition contraint les yeux à se déciller et voir, enfin, pour la première fois : l'œuf, l'œuf que l'on regardait tous les jours. Les mots de Lispector, les mêmes mots de Lispector, toujours les mêmes mots de Lispector, nous font voir pour la première fois ce qui ne cesse jamais d'être neuf :

Le recommencement, la répétition, la fatalité du retour, tout ce à quoi font allusion les expériences où le sentiment d'étrangeté s'allie au déjà vu, où l'irrémissible prend la forme d'une répétition sans fin, où le même est donné dans le vertige du dédoublement, où nous ne pouvons pas connaître mais reconnaître, tout cela fait allusion à cette erreur initiale qui peut s'exprimer sous cette forme : ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément, l'impossibilité d'être une première fois¹³⁵.

Et ce n'est pas uniquement de la peinture que Lispector s'approche pour tenter de prononcer ces paroles éternellement neuves, ce commencement qui n'a jamais lieu, cette étrangeté au sein même de l'habitude, cette *préhistoire d'un futur*. Elle aborde également le domaine de la musique : « La musique m'enseigne profondément une audace de se sentir soi-même dans le monde. Je cherche le désordre, je cherche l'état primitif de chaos. C'est en lui que je me sens vivre. J'ai besoin de l'obscurité qui implore, de la réceptivité des plus élémentaires formes de vouloir »¹³⁶. Avec l'univers de la musique, Lispector est à même d'explorer des vastes espaces de résonance et de prolongement. La répétition de son œuvre gagne un nouveau champ et une autre étendue, elle jouit du « balancement du

¹³⁴ Ibid., p.174.

¹³⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.326.

¹³⁶ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.96.

recommencement éternel »¹³⁷. Dans *Um sopro de vida* on lit ceci : « Angela est le tremblement vibrant d'une corde de harpe après qu'elle a été touchée : elle reste dans l'air en se disant, disant encore – jusqu'à ce que la vibration meure en s'éparpillant en écumes dans les sables. Ensuite – silence et étoiles »¹³⁸. Les mots toujours redits, encore et encore prononcés, telles les vibrations des cordes d'un instrument de musique, s'éparpillent et se confondent avec la nature. La répétition s'approprie l'espace et gagne l'univers. La répétition *s'harmonise* avec le dynamisme retentissant de la vie.

La musique nous donne envie non pas d'écouter, mais de nous taire. On n'offre pas à la musique notre ouïe, on n'est pas toute ouïe, mais notre premier silence. Un silence que jusqu'alors on ne connaissait pas. Car on n'écoute pas de la musique comme on écoute une conversation. Jamais on n'écoute de la musique comme on écoute une conférence. La musique nous suspend ; on devient promptement attentif. Elle nous dévoile les secrets indicibles de notre silence intime. Écouter devient aspirer. Qu'il y ait dans la musique un autre monde, un autre immense univers, où l'esprit se meut librement, qui en doute ? Jean-Jacques Rousseau disait : « Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique »¹³⁹. Lorsque notre silence redécouvert *s'harmonise* avec les variations de Bach, l'intimité de toutes les matières se ritualise, la répétition *allume* l'écho de nos propres âmes. L'impossibilité, toujours la même impossibilité, de dire l'ineffable, de cesser de se répéter en tentant de prononcer ce que l'on ne prononce jamais, acquiert, avec l'évocation d'une constellation musicale, un autre « ton », un « ton » retentissant. Puisque la musique est justement

¹³⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.214.

¹³⁸ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.59.

¹³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, p.58.

manque de matière et de signification concrète, elle explore et expose plus nettement les modulations de l'esprit et les abîmes de l'inexprimable : « Et si je dois ici t'utiliser toi des mots, ils doivent faire un sens presque uniquement corporel, je suis en lutte avec la vibration ultime. (...) Lis alors mon invention de pure vibration sans signifié hors celui de chaque syllabe sibilante (...) »¹⁴⁰. Si *Água viva* est un livre peint dont les pages forment une galerie de peintures, *Um sopro de vida* est un livre joué : des variations pulsantes d'un même thème de vie.

Je ne dis rien, tout comme la véritable musique. Elle ne dit pas des mots. Je n'ai aucune saudade de moi – ce que j'ai déjà été ne m'intéresse plus ! Et si je parle, pourquoi ne pas me permettre d'être discontinu ? Je n'ai aucun engagement avec moi-même. Je ne cesse de m'accumuler, m'accumuler, m'accumuler – jusqu'à ne plus tenir en moi et alors j'éclate en mots ¹⁴¹.

La peinture et la musique procurent alors à Lispector des manières autres de s'exprimer et de soutenir la répétition de son œuvre, la répétition en littérature. La peinture et la musique l'aident à prononcer et à exposer le *réengendrement* toujours nouveau de l'existence. La peinture et la musique font retentir ses paroles en transformant l'opacité et l'immobilité de l'encre en ondes et lumières. Mais on aurait grand tort d'affirmer que l'œuvre de Lispector est une simple tentative de puiser dans ces deux arts (des arts qu'elle pratiquait, d'ailleurs) d'emprunter à la musique et à la peinture des arguments et des prétextes pour justifier et disculper son texte répétitif. C'est avant tout, me semble-t-il, une démarche artistique visant placer son écriture *entre* le tableau et la partition, *entre* la littérature et la peinture, *entre* la musique et la toile. Dans cet espace inconfortable de l'*entre*, de la *proximité*, du *rapport*. C'est *entre* la peinture et la musique que les mots de Lispector trouvent leur forme, découvrent leur écho, retentissent. Mais ce

¹⁴⁰ Clarice Lispector, *Água viva*, p.17.

¹⁴¹ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.95.

n'est pas un « entre » dans le sens de quelque chose qui n'arrive à être ni ceci ni cela ou qui chercherait, sans y parvenir, à être ceci ou cela. Ce n'est point un « entre » teinté d'hésitation ou de tiédeur. L'œuvre de Lispector ne cherche pas un rassemblement fade et naïf des arts ni un parallèle entre l'écriture, l'image et le son. Ce n'est pas une simple intertextualité, ou intersémiotique, ni une quelconque synesthésie. Non, cet « entre » c'est la tension vive d'une expression littéraire qui assume l'espace palpitant du *rapport* pour tenter d'exprimer, par la force de la répétition, de toute répétition, l'inexprimable. Bien que Paz ait dit que « La poésie est recherche d'un maintenant et d'un ici »¹⁴², en pensant, je suppose, à ce qui fait défaut à cet art : le temps et l'espace, j'envisage la quête de Lispector plutôt comme un refus de se *trouver* et dans le temps et dans l'espace, une tentative non pas d'inscrire, par la répétition, la vérité du passage du temps et de l'étendue de l'espace, mais une lutte contre toute sorte de *localisation* et *précision* : « C'est seulement dans le temps qu'il y a de l'espace pour moi »¹⁴³. De la même manière que la peinture, de par la répétition, fait vibrer dans l'espace le temps, et que la musique, de par la répétition, fait creuser dans le temps l'espace, la littérature, avec la musique et la peinture, *entre* la musique et la peinture, tente d'atteindre le mouvement même qui rend la répétition possible, tente d'inscrire la tension vive qui fait retentir le principe créateur lui-même. *Entre* la peinture et la musique, la littérature veut voir et entendre les modulations *répétitives* de toute activité de l'esprit. *Entre* la peinture et la musique, la littérature tente, de par la répétition, de participer à la *préhistoire d'un futur*. Je suis plus encline à faire mien le propos de Simone Weil pour parler de la place incommode

¹⁴² Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.357.

¹⁴³ Clarice Lispector, *Água viva*, p.13.

qu'occupe l'œuvre de Lispector : « Quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur »¹⁴⁴.

Ce que Lispector tente de jouer quand elle écrit des mots-partition ou qu'elle essaie de peindre lorsqu'elle écrit des mots-peinture ce n'est pas ce que Cixous souhaite pour sa propre création littéraire : la vingt-septième cathédrale que Monet n'a pas peinte, encore moins le tout premier tableau de Monet dont rêvent Charles Péguy et Deleuze ; tout cela n'est que désir d'infini et d'éternité, mystique de l'un et de l'innombrable, *totalité et infini*. Lispector souhaite plutôt peindre la cathédrale *entre* la première cathédrale et la deuxième, le nymphéa *entre* le premier nymphéa et le deuxième ; elle cherche la meule née dans l'interstice, dans cet endroit impossible où la création se détache de l'unique sans atteindre encore la pluralité. C'est ce tableau jamais peint, impossible à peindre, qui se tiendrait entre l'éclair du premier tableau et le mouvement de répétition, à peine ressenti, qui naîtrait avec le deuxième. Espace de pur rapport, de pure approche et tremblement. Espace de pure création. Espace de la mesure (qui ne mesure rien) d'une *présence* et d'une *exposition*. Espace qui empêche et le calcul et l'addition : « 1 et 1 ne font pas deux sans addition »¹⁴⁵. Les mots de Lispector sont dans cet intervalle de tension insoutenable où la création soutient et suspend le passage du premier au deuxième, où il n'y a ni addition, ni série, ni compte (comment, d'ailleurs, compter les tableaux de Monet ? on ne peut que les exposer...) :

Je vais maintenant te conter comment je suis entrée dans cet inexpressif qui avait toujours été ma quête aveugle et secrète. Comment je suis entrée dans ce qui existe entre le chiffre un et le chiffre deux, comment j'ai vu la ligne de mystère et de feu qui est une ligne subreptice. Entre deux notes de musique, il existe une note, entre deux faits il existe toujours un fait, entre deux grains de sable, si proches soient-ils l'un de l'autre, il y a

¹⁴⁴ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.49.

¹⁴⁵ Simone Weil, *Connaissance surnaturelle*, p.38.

toujours un intervalle ; il existe un sentiment qui se trouve entre le sentiment – dans les interstices de la matière primordiale se trouve la ligne de mystère et de feu qui est la respiration du monde, et la continuelle respiration du monde est ce que nous écoutons et que nous appelons silence¹⁴⁶.

Entre le chiffre un et le chiffre deux, entre le premier tableau et le deuxième tableau, entre la première variation et la deuxième variation, entre un fait et un autre fait, entre un texte et un autre texte : l'intervalle dont on a besoin pour que la répétition et le singulier soient, en même temps, possibles. Seul espace où le commun et la différence peuvent, ensemble, émerger : « La différence est entre deux répétitions »¹⁴⁷. C'est entre un battement de cœur et un autre battement de cœur que le cœur bat. C'est entre un nymphéa et un autre nymphéa de Monet que la « vérité » du nymphéa, de tous les nymphéas, se donne à voir. C'est entre une page de *Água Viva*, un récit et une chronique de journal que la parole indicible, impossible à énoncer et toujours redite, peut être, enfin, lue. Deleuze disait, très pertinemment, en réfléchissant avec Péguy, que la répétition n'est pas un mouvement qui ajouterait une seconde, troisième et quatrième fois à la première fois, mais qui entraînerait le premier geste à la « nième » puissance. En effet, il n'y a pas vraiment de calcul dans la répétition, il n'y a pas d'addition dans la disposition. Le vingt-sixième tableau de Monet n'est pas du tout le résultat de l'addition des vingt-cinq premiers. Définitivement, aucun tableau de Monet n'est la somme ni la séquence d'un autre, il n'y a absolument pas d'équivalence entre eux, chaque tableau est irremplaçable, on ne peut donc que les répéter, les répéter indéfiniment. Toutefois, il m'est avis que Deleuze et Péguy attribuaient trop de *valeur* au premier mouvement, au premier tableau, à la première variation, tandis que chez Lispector je perçois une attention tournée vers

¹⁴⁶ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.129.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.104.

l'intervalle qui met et le premier et tous les suivants en tension. Ni le premier tableau de Monet ni le vingt-sixième ne compte vraiment. Seul l'espace entre eux, l'interstice, peut exposer la vérité indicible de chaque tableau et la pensée tout aussi ineffable de l'ensemble des tableaux. « Entre » c'est l'espace du *miracle* de la continuité : « car la continuité a des interstices qui ne la discontinuent pas, le miracle c'est la note qui demeure entre deux notes de musique, c'est le chiffre qui demeure entre le chiffre un et le chiffre deux. Il suffit d'avoir besoin et avoir »¹⁴⁸.

- **Le rythme du souffle de vie**

Le souffle : pure expression de vie, signature à la fois si délicate et si pénétrante, infime et bouleversante, de la présence d'un vivant.
(Sylvie Germain)

Mundo rítmico: aberto ao retorno e à diferença, à fase e à defasagem, ao som, ao ruído e ao silêncio, à inomeável mudança.
(José Miguel Wisnik)

La journée rythmée par la respiration vie-âme, vie-âme, vie-âme, sera une journée de l'univers.
(Gaston Bachelard)

Or entre le chiffre un et le chiffre deux, en quête aveugle de l'inexpressif, du miracle inouï de la continuité, Lispector place le silence, un silence qu'elle appelle « respiration du monde » ; un silence qui n'est pourtant pas sans expression : « la respiration du monde, et la continuelle respiration du monde est ce que nous écoutons et que nous appelons silence ». En lisant, relisant et lisant encore, et attentivement, toute son œuvre et en répétant sans cesse, à haute voix, ses paroles répétitives, un peu comme Kierkegaard clamant, extasié et angoissé, les cris de déchirement de Job : « Je sirote à

¹⁴⁸ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.169. Ma traduction.

petits coups, comme un ivrogne, toute ivresse de la passion jusqu'à ce que cette lente absorption me laisse presque ivre mort »¹⁴⁹, on est à même d'interpréter et croire (*en pleurant*) que cet intervalle, où le silence de la respiration du monde est audible, atteste de la présence du rythme vital du *souffle de vie*. Le silence audible de l'écriture, et de tout art, entre le 1 et le 2, entre roman et récit, entre musique et peinture, entre *Je et Tu*, est *souffle de vie*, existence originelle qui inspire, expire, inspire, expire : « Il s'agit moins de narration, que d'une vie primaire, qui respire, respire et respire »¹⁵⁰. Titre de son dernier livre et image qui parcourt l'ensemble de son œuvre (parfois par ses analogues : respiration, exhalation, haleine et inspiration), *le souffle de vie* gît entre le singulier et la venue imminente de la répétition. Le souffle accompagne et rythme le mouvement de l'esprit dans toutes ses manifestations : entre peinture, musique et littérature, entre son, image et écriture, entre roman, récit et chronique. Le souffle brouille les limites, brouille les instants. Il est rupture et continuité entre les arts, rupture et continuité entre les genres littéraires. Ce qui souffle, souffle de la même manière et différemment comme tableau, musique et livre. Ce qui souffle, souffle de la même manière et différemment comme récit, chronique et roman. C'est pourquoi Lispector a pu affirmer ceci sur son écriture :

Je travaille la matière première. Je suis derrière ce qui est derrière la pensée. Inutile de vouloir me classifier : je me dérobe simplement, sans laisser faire, le genre ne me saisit plus. Je suis dans un état tout à fait nouveau et vrai, curieux de soi-même, si attirant et personnel que je ne peux le peindre ni l'écrire¹⁵¹.

Ce *souffle de vie*, respiration primaire *entre* les arts, *entre* les genres littéraires, impose son rythme à l'écriture de Lispector, ce rythme fait pulser, répétitivement, tous ses mots : « Si étranges et imperceptibles étaient la force et la fécondité du rythme. Rien

¹⁴⁹ Søren Kierkegaard, *La reprise*, p.150.

¹⁵⁰ Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, p.16.

¹⁵¹ Clarice Lispector, *Água Viva*, p.21.

ne semblait échapper à la succession continuelle, à un intime mouvement sphérique, inspirant, expirant, inspirant, expirant, mort et résurrection, mort et résurrection »¹⁵². Ce rythme meut et donne un contour à ses mots-peinture et emphatise ses paroles-partition. L'écriture que Lispector est toujours en train de chercher et en même temps d'accomplir, *entre* peinture et musique, par la puissance de la répétition, est celle qui surgit, et s'expose, entre une inspiration et une autre inspiration (l'inspiration artistique, de tous les arts, est respiration, est *conspiration*). La répétition dans son œuvre est rythmée par le souffle d'une vie primaire, d'une vie qui obéit, instinctivement et rituellement, à des forces aveugles et sacrées¹⁵³ qui l'obligent à toujours revenir, à revenir encore, à se répéter, encore et encore, continuellement. La répétition est soumission totale à un rythme, à des rythmes vitaux : « Tentative de sensibiliser la langue afin qu'elle tremble et frissonne et que mon tremblement de terre ouvre des crevasses stupéfiantes dans cette langue libre – mais moi captif et dans un processus dont je ne prends pas conscience et qui continue en moi »¹⁵⁴.

Manifestement, le rythme « commande tout ce qui est d'ordre esthétique, et même tout ce qui est vivant »¹⁵⁵. Il gouverne en même temps souffle, astres, arts, rites et battement de cœur, il fait pousser et mûrir et les plantes et les idées les plus sublimes. Il dicte, par attraction, les passions du corps ainsi que, par répulsion, les étincelles de l'entendement. Le rythme renvoie à la fois à l'univers de la musique, de la peinture et de la littérature. Le rythme soutient, en tension, les trois arts. Kandinsky disait pertinemment que « De même qu'en musique *chaque* construction possède son rythme propre, et de

¹⁵² Clarice Lispector, *Le Lustre*, p.361.

¹⁵³ Cette idée sera mieux développée dans d'autres chapitres de la thèse.

¹⁵⁴ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.120.

¹⁵⁵ Pius Servien, *Esthétique. Musique – Peinture – Poésie – Science*, p.85.

même que dans chaque répétition parfaitement « fortuite » des choses dans la nature il existe *chaque fois* un rythme, de même pour la peinture »¹⁵⁶ ; et Paz, plus catégoriquement, affirmait qu'« Il y a, au fond de toute culture, une attitude fondamentale devant la vie qui, avant de s'exprimer en créations religieuses, esthétiques ou philosophiques, se manifeste comme rythme »¹⁵⁷. Le rythme est à la fois la force primordiale de la création, de toutes les créations, et ce qui fait que cet acte « original » puisse être repris, recommencé, répété. Il est unique, irremplaçable, singulier, mais en même temps il contient la puissance de la répétition, de toute répétition. Le rythme c'est le miracle de la continuité de l'esprit, miracle qui sépare et aussi unit, miracle de l'interstice entre la singularité et la reprise. Il appartient au temps originel de la *préhistoire d'un futur*. C'est un mouvement d'affinité et de répulsion, de rassemblement et de rupture, d'alliance et de divorce :

un ordre régit les affinités et les répulsions. Il y a un rythme au fond de tout phénomène verbal. Les mots s'assemblent suivant certains principes rythmiques. Si le langage est un va-et-vient continu de phrases et d'associations verbales régi par un rythme secret, la reproduction de ce rythme nous donnera pouvoir sur les mots. Le dynamisme du langage pousse le poète à créer son univers de paroles en utilisant les mêmes forces d'attraction et de répulsion¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.208.

¹⁵⁷ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.74.

¹⁵⁸ Ibid., p.64.

- **La communauté, le rythme**

O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.
(Clarice Lispector)

Ce n'est donc pas surprenant d'apprendre que le philosophe Roland Barthes a imaginé, ou mieux, fantasmé le vivre-ensemble à travers le concept monacal d'*idiorrythmie*, c'est-à-dire une organisation communautaire basée sur la considération du rythme de vie individuel et singulier de chacun. L'*idiorrythmie* permet à chaque individu de vivre en communauté selon son propre rythme, non stable, non figé et sans subir la contrainte d'un rythme extérieur. Selon Barthes, la subtilité du pouvoir et la domination passent par l'« hétérorrythmie » ou la dysrythmie : le rassemblement offensif des rythmes discordants. C'est donc le rythme, répétition fluide de soi-même, mouvement totalement contraire à la *mécanicité* de la cadence, qui révèle à Barthes la possibilité d'une « communauté fantasmée », une communauté basée sur la considération et le respect de notre propre répétition (humeurs, veille et sommeil, souffle, pas, battement du cœur, etc.) et la répétition intime d'autrui. L'*idiorrythmie* lui offre l'image idéale du vivre-ensemble : être à la fois seul, préservant son propre rythme de vie, et en communauté, en « équilibre » avec les rythmes individuels des autres. Le rythme rend pensable et soutenable la contradiction structurelle de son fantasme : vivre seul, au rythme de sa propre nature, et en même temps, et dans le même espace, accompagné, en communauté. Le rythme est ainsi invite, appel et *tendance* à la communauté, au vivre-ensemble en même temps qu'il est aussi ce qui a de plus intime, unique et singulier chez tout être humain. Le rythme trace une voie de pensée que les rêveurs de communauté songent d'emprunter : « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », la communauté idéale des « solitaires rythmés », des solitaires qui, ensembles, sont capables

de garder leur rythme individuel et singulier tout en respectant le rythme d'autrui. Des solitaires capables de ne pas imposer ni de subir l'attrait passionnant et violent de l'*unisson* et de la *synchronisation*. Des solitaires qui, ensembles et *exposés* les uns aux autres, peuvent jouir de la *proximité* sans se perdre, sans se *confondre*, dans l'*harmonisation*. Et Barthes n'est pas seul dans ce raisonnement, Simone Weil réfléchissait, elle aussi, à la différence essentielle entre le rythme et la cadence et voyait que suivre le rythme, son rythme individuel et unique, était la solution envisageable pour transformer la vie dégradante des ouvriers contraints à travailler dans une cadence inhumaine : « Joie de vivre, parmi ces machines muettes, au rythme de la vie humaine – le rythme qui correspond à la respiration, aux battements du cœur, aux mouvements naturels de l'organisme humain – et non à la cadence imposée par le chronométréur »¹⁵⁹. Weil, qui s'est elle-même épuisée dans les usines en se soumettant à la cadence folle et impitoyable du chronométréur, a souffert dans sa propre chair la violence de l'imposition d'un rythme étranger à son rythme de vie. Elle a compris alors que la possibilité d'un vivre-ensemble, d'une « communauté » idéale, passerait par le respect, au sein même de la collectivité, du rythme individuel, du rythme qui est respiration et battement de cœur. Les ouvriers vivant au rythme singulier de leurs cœurs, se mouvant au rythme de leurs souffles, pourraient, finalement, libres, véritablement libres, goûter au bonheur de la vie :

des milliers, des milliers et des milliers d'ouvriers pourraient enfin respirer, jouir du soleil, se mouvoir au rythme de la respiration, faire d'autres gestes que ceux imposés par des ordres ; tous ces hommes, qui mourront, connaîtraient de la vie, avant de mourir, autre chose que la hâte vertigineuse et monotone des heures de travail, l'accablement des repos trop brefs, la misère insondable des jours de chômage et des années de vieillesse¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Simone Weil, *La condition ouvrière*, p.149.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.199.

Chez Lispector le rythme est également appel à la possibilité d'une communauté, mais différemment des fantasmes de Barthes et de l'utopie de Weil, le rythme qui respire et bat dans son écriture n'est pas celui d'une inspiration paisible et fluide ni d'un cœur joyeux et serein, mais plutôt le rythme de l'essoufflement et du battement d'un cœur sauvage, d'un cœur qui bat non pas sous la dictée d'un rythme singulier, mais qui lutte à la fois pour appartenir et s'éloigner du pouls d'une lignée d'un rythme féminin : « Elle sentait le monde palpiter doucement dans sa poitrine, le corps lui faisait mal comme si en lui elle supportait la féminité de toutes les femmes »¹⁶¹. Le rythme dans son œuvre est souvent violent, est souvent conflit et complicité devant la possibilité toujours imminente, séduisante et dangereuse, de l'*unisson*, de la *synchronisation*, de l'*harmonisation*, de l'*accord*. L'œuvre de Lispector ne représente pas le respect ni l'estime du rythme d'autrui, encore moins la *pureté* d'un rythme personnel, mais plutôt le tremblement de l'approche, de la rencontre, de la proximité, de l'exposition. Le rythme du souffle est une force d'attraction et de répulsion face à la tentative de *conspiration*, le rythme du battement de cœur est une force d'attraction et de répulsion face à la tentative de *concorde*. Le *souffle de vie*, rythme primordial qui fait pulser ses paroles, qui fait répéter ses mots, qui est le mouvement intime de sa création, est aussi tentative et refus de respirer ensemble, de respirer *entre* femmes. La répétition chez Lispector appelle, convoque et rechasse la ~~communauté~~ des femmes.

¹⁶¹ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.197.

- ~~La communauté~~ des femmes au rythme d'une fille précieuse

Ce que les femmes me disent la nuit, je l'écoute et je le répète.
(Hélène Cixous)

A grande imolação das ruas.
Sonsa, atenta, mulher de apache.
Parte do rude ritmo de um ritual.
(Clarice Lispector)

A mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres...
(Clarice Lispector)

Dans un texte difficile de Lispector, un peu trop difficile à lire et relire (pour pouvoir en parler je vais devoir le réécrire, répéter car « vous ne pouvez pas parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (...)¹⁶²), la problématique du rythme et de la communauté se donne à penser d'une manière tout à fait inusitée. Lispector met en scène dans ce célèbre et court récit une jeune fille, précieuse, marchant toute seule dans la rue. Il fait pourtant sombre dans sa description, l'aube du jour n'a pas encore révélé ses premières couleurs ; on s'étonne un moment qu'une jeune fille soit en train de marcher solitaire dans la pénombre... Or le tableau que Lispector dessine est quand même très *harmonieux* : les brumes fraîches voilent pudiquement l'horizon, rendant la rue inachevée, et une étoile perdue témoigne de la lenteur indifférente du temps. La beauté de l'aube apaise nos inquiétudes, un paysage bien peint est toujours une joie pour les yeux et l'esprit, un paysage qui suit le rythme perpétuel de la journée est un délice sans égal : « Tant de jeunesse retrouvée, une si fidèle soumission au rythme du jour et de la nuit, une telle ponctualité à dire l'instant d'aurore, voilà ce qui fait du

¹⁶² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p.33.

nymphéa la fleur même de l'impressionnisme. Le nymphéa est un instant du monde. Il est un matin des yeux »¹⁶³. La fille marchant seule dans la rue devient un personnage unique d'une toile, une belle et gracieuse image rythmée. Et voilà que l'on se souvient que ce même paysage avait déjà été peint auparavant dans son roman *Perto do coração selvagem* (comment, d'ailleurs, ne pas repeindre une autre et toujours nouvelle aurore ? ou un autre et éternel crépuscule ?) et cette *reprise* nous rassure un peu plus, rien de grave n'était arrivé alors. Joana, marchant seule dans la rue, avait rencontré son amant, un auditeur extasié pour ses créations poétiques. Le thème étant presque le même, avec des petites variations (au lieu d'une autre aube, on revoie un crépuscule), la composition sera donc semblable. Il suffit d'encadrer les deux images et tout finira bien, il suffit de rejouer la partition et tout finira comme il faut. Les tonalités et les couleurs vont sûrement soutenir la force de la répétition, et le passage du temps va assurément relever les nuances d'un recommencement, d'une juste reprise. *Entre* la fille précieuse et Joana, on verra et entendra la respiration du monde, le battement d'un cœur, le souffle rythmé du texte : aube et crépuscule, aube et crépuscule, aube et crépuscule, aube et crépuscule. La fille avance, on avance alors avec elle, mais on perçoit qu'elle avance mal, la rue et tous les espaces ont toujours été pour elle un grand défi, chaque jour elle doit mener un vrai combat contre les chemins car « Si jamais un trait, qui devait être à la fois fort et délicat, sortait du cercle imaginaire où il aurait dû se tenir, tout s'écroulerait : elle se concentrerait donc, absente, guidée par son avidité de l'idéal »¹⁶⁴. Ses pas ne sont pas fluides, le récit dit explicitement qu'elle marche comme un soldat, qu'elle marche comme si elle traversait le silence des tranchées. Après tout, une rue est parfois un grand défi pour les

¹⁶³ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, p.14.

¹⁶⁴ Clarice Lispector, « Préciosité », *Nouvelles*, p.143.

filles et les femmes, on ne marche pas toujours tout à fait naturellement dans la rue, on ne s'y promène pas totalement à son aise... on ne s'approprie pas l'espace sans un certain inconfort, sans une certaine peur et même sans un certain embarras... on ne s'y trouve pas vraiment... on s'y sent *exposée*, on s'y sent *localisée*, on s'y sent *ouïe*. La beauté sonore, picturale et poétique de l'errance, de la déambulation, de l'éternelle flânerie baudelairienne, n'est pas matière très fertile dans l'imaginaire féminin. Que des chemins qui mènent toujours quelque part... Que des chemins qui nous conduisent tout droit à une destinée... Que des chemins qui nous ramènent encore et encore chez nous... Et au beau milieu du chemin il y a généralement, invariablement, répétitivement, un *fantôme* maladroît qui guette :

Je me retrouvais donc en train de marcher d'un pas rapide sur l'herbe d'une pelouse. A l'instant même une forme humaine se dressa devant moi pour me barrer le chemin. Tout d'abord, je ne compris pas que les gestes de cet objet étrange, en jaquette et chemise empesée, étaient dirigés contre moi. L'instinct plutôt que la raison me vint en aide : l'homme était un appariteur, j'étais une femme¹⁶⁵.

Et que dire alors d'une rue complètement sombre ? D'une rue qui patiente encore pour les premiers éclats de la matinée ? Chacun de nos pas doit être soigneusement mesuré, distingué, compté, surveillé... Les sons indiscrets de notre déplacement doivent se confondre avec les couleurs éveillées du paysage. Bachelard dit que le nymphéa est la fleur par excellence de l'impressionnisme parce qu'elle obéit rigoureusement aux changements du temps, elle est totalement *présente* dans l'heure précise. Mais les femmes, nous, nous sommes en conflit avec les modulations sublimes de la lumière, chaque fluctuation de l'éclairage est un appel non pas à une rêverie mais plutôt à la cautèle ; le rythme de la journée passant de la clarté à l'obscurité n'est pas ressenti

¹⁶⁵ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.11.

comme fluidité, mais comme cassure. L'éternelle beauté de l'aube et du crépuscule ne rythme pas les pas d'une fille toute seule dans la rue... Pourtant il suffirait de placer une autre femme dans son chemin pour ravoire un crépuscule, car on nous raconte dans le récit que la jeune fille n'arrivait à baisser ses gardes que quand elle trouvait une autre femme, qu'elle ne se sentait en sécurité que quand, dans un tramway, elle pouvait s'asseoir à côté d'une femme rassurante : « Dès lors la bataille était presque gagnée. Dans le tram elle choisissait une banquette, si possible à côté d'une femme rassurante avec un ballot de vêtements sur les genoux, par exemple, et c'était la première trêve »¹⁶⁶. Il suffirait alors de découvrir une femme pour que ses pas cessent d'être comptés, d'être surveillés, d'être constamment mesurés. Seule la vue d'une autre femme, quand elle marche solitaire dans une rue sombre, apporterait un soulagement, une courte trêve dans le combat quotidien contre l'inhospitalité de l'espace et du temps ; seule une autre femme, de par sa *présence*, l'aiderait à marcher dans une rue sombre et déserte. *Entre* femmes, l'espace et le temps reconquièrent leur étendue, le temps et l'espace peuvent être véritablement vécus, le temps et l'espace échappent aux calculs méticuleux de leurs dimensions. « Et dans l'air intérieur tintent les pas tranquilles des passantes à qui nous avons soudain tellement besoin de dire : « tu es là ? » pour qu'elles nous disent « oui, je suis là, oui » »¹⁶⁷. Quand une femme répond, sans rien dire : « - oui, je suis là », une complicité ancestrale s'établit. *Entre* femmes, on n'a besoin d'aucun mot, d'aucune parole, d'aucun geste pour que la rue devienne divagation, pour qu'une marche puisse devenir contemplation, pour que l'aube puisse dévoiler ses vraies couleurs : « Entre femmes, il n'était pas nécessaire de parler de certaines choses, l'essentiel était déjà dit comme avant leur naissance et il ne

¹⁶⁶ Clarice Lispector, « Préciosité », *Nouvelles*, p.142.

¹⁶⁷ Hélène Cixous, « Vivre l'orange » in *L'heure de Clarice Lispector*, p.103.

restait à raconter que de douces et fraîches notions intimes, de petites variations et coïncidences »¹⁶⁸. Seulement la jeune fille du récit avance complètement seule, « elle, la depositaire d'un rythme »¹⁶⁹ ; elle avance en obéissant aveuglement à un rythme donné. On commence alors à se détacher du premier tableau de Lispector, la fille précieuse n'est visiblement pas comme Joana... Bien que les deux soient seules, marchant aux moments sensibles de la journée, Joana sentait que son cœur battait sans aucun rythme. Il est dit dans le texte que Joana est suspendue dans un *intervalle* : entre un instant et un autre instant, entre le passé et le futur, entre le silence et le début inarticulé d'une parole, *entre* sa rencontre avec Lídia et la solitude imminente. Elle venait d'abandonner derrière elle tout ce qu'elle avait déjà vécu, elle marchait dans la rue pour ne pas arriver. Le récit de la fille précieuse n'est donc pas une reprise du premier roman de Lispector, c'est peut-être encore une variation, ou une nuance, mais les couleurs du récit sont plus frémissantes, les tonalités plus touchantes, l'atmosphère plus tendue... La fille continue alors sa marche, le récit avance aussi, les mots marchent, les paroles cheminent, les vocables se précipitent, les lettres se projettent, le texte ne recule devant rien :

Le poème s'écoule, marche. Et c'est cet écoulement qui lui donne l'unité. Or s'écouler ne signifie pas seulement passer, mais aller vers quelque chose ; la tension qui habite les mots et les porte en avant est un aller à la rencontre de quelque chose. Les mots cherchent un mot qui donnera sens à leur marche, fixera leur mobilité. Le poème s'illumine pour et devant ce mot ultime. C'est une visée en direction de cette parole non dite et peut-être indicible »¹⁷⁰.

Quel pourrait bien être le mot indicible qui donnerait un sens à cette marche insensée ? Quel vocable ineffable le texte tente de joindre ? À quelle parole toujours répétée et jamais véritablement dite, Lispector doit obéir pour faire avancer une fille seule dans une

¹⁶⁸ Clarice Lispector, *Le Lustre*, p.314.

¹⁶⁹ Clarice Lispector, « Préciosité », *Nouvelles*, p.142.

¹⁷⁰ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.211.

rue désolée ? Nous savons parfaitement qu'il faut nommer les choses pour qu'elles puissent exister, qu'il faut peindre et repeindre une aurore pour que les couleurs du temps aient une étendue, qu'il nous faut, encore et encore, entendre des cris enflammés pour qu'une seule voix puisse s'articuler. Mais cette direction mille fois empruntée peut-elle, au moins une fois de plus (comme avec Joana), faire naître non pas une autre variation, mais un nouveau souffle ? Serait-ce réellement souhaitable passer, une fois encore, par là ? On s'efforce alors de ne pas remémorer toutes les histoires qui finissent mal, toutes les histoires qui peignent encore et encore le malheur des jeunes filles seules dans la rue... on tente de garder nos distances, de casser le rythme ancestral de violence qui pèse sur les filles précieuses. On feint oublier les variations désastreuses sur ce thème pour tenter de trouver une faille dans la composition. Mais on suit, avec la fille, le rythme du texte. On avance, avec elle, vers ce qui arrivera. Il arrivera forcément quelque chose. La première ligne déjà écrite appelle la deuxième... une phrase déjà inscrite convoque la deuxième à venir... tout se joue *entre* un mot et le prochain mot, tout se joue *entre* la première parole et la deuxième parole. Tout récit exige son dû. Un rythme entamé chemine :

Le rythme provoque une expectative, une sorte de suspens. S'il s'interrompt, nous ressentons un choc. Quelque chose s'est brisé. S'il se poursuit, nous espérons quelque chose que nous ne parvenons pas à nommer. Le rythme engendre en nous une disposition d'âme qui ne pourra s'apaiser que lorsque ce « quelque chose » surviendra. Il nous situe dans l'attente. Nous sentons que le rythme est une marche vers quelque chose, quoique nous ignorons ce que peut être ce quelque chose. Tout rythme est sens de quelque chose¹⁷¹.

On reste suspendu au rythme de la narration. Comment, d'ailleurs, reculer devant une histoire qui a déjà entamé sa perte ? Comment ne pas lire un texte qui obéit au *miracle de*

¹⁷¹ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.70.

la continuité ? On se laisse guider par la sonorité ensorcelante des pas allant vers leur destinée, tout en souhaitant vivement que ce quelque chose vers quoi le texte marche, échoue, que la répétition puisse dévoiler une autre dimension, un autre terme. Il n'est pas dit que *toute pensée émet un coup de dés* ? Par la force de la remémoration, on place Joana entre les inquiétudes de notre esprit et les pas téméraires de la fille précieuse. On tente de briser la répétition des actions du monde par une reprise littéraire : est-ce que Joana peut sauver la jeune fille d'un destin que l'on pressent par la respiration de la narration ? Y a-t-il la possibilité, la moindre chance, que la différence devienne répétition ? Est-il possible qu'entre une répétition et une autre répétition on ne répète pas ? Joana est-elle le thème de Lispector ou une simple variation ? La fille précieuse est-elle la tonalité de l'œuvre ou une note perdue ? On est pourtant presque sûr que la fille va vers une répétition mille fois décrite, vers une fin mille fois entendue, vers un dénouement mille fois prévu... Le paysage du récit garde et condense les nuances d'une vision accoutumée, d'une vision qui a déjà trop vu, d'une vision qui ne veut plus voir, qui n'en peut plus... N'est-il pas trop risqué d'avancer encore et encore vers cette même direction ? Vers cette même tonalité ? N'est-il pas trop risqué de réécrire, encore et encore, ce qui n'a jamais cessé d'être réalité ?

Dans le poème, ce n'est pas tel individu seul qui se risque, telle raison qui s'expose à l'atteinte et à la brûlure ténébreuses. Le risque est plus essentiel ; il est le danger des dangers, par lequel, chaque fois, est radicalement remise en cause l'essence du langage. Risquer le langage, voilà l'une des formes de ce risque. Risquer l'être, ce mot d'absence que prononce l'œuvre en prononçant le mot commencement, c'est l'autre forme du risque. Dans l'œuvre d'art, l'être se risque, car tandis que dans le monde où les êtres le repoussent pour être il est toujours dissimulé, nié et renié (en ce sens, aussi, protégé), là, en revanche, où règne la dissimulation, ce qui se dissimule tend à émerger dans le fond de l'apparence, ce qui est nié devient le trop-plein de l'affirmation, – mais apparence qui, cependant, ne révèle rien, affirmation où rien ne s'affirme, qui est seulement la position instable à partir de quoi, si l'œuvre réussit à la contenir, le vrai pourra avoir *lieu*¹⁷².

¹⁷² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.251.

Oui, on risque toujours d'avoir la vérité quand on écrit, quand on réécrit. La dissimulation, l'affirmation, l'imposture, la mise en scène, tout cela risque de faire émerger l'être, l'être réel, l'être même de la vie. Lispector disait cela aussi, autrement : « Je vais créer ce qui m'est arrivé. Pour la bonne raison que vivre, cela ne peut se raconter. Vivre n'est pas vivable. Je vais être obligée de composer sur la vie. Et sans mentir. Composer, oui, mentir, non. Composer n'est pas imaginer, c'est courir le grand risque d'accéder à la réalité »¹⁷³. Il y a toujours le risque de devoir affronter la réalité quand on écrit, quand on est en train de créer. En écrivant répétitivement, continuellement, sur un œuf, on risque de le voir, de voir, enfin, la réalité de l'œuf, la réalité d'un œuf qui est d'être toujours et encore un œuf de poule. Il y a toujours le risque de devoir *répéter* la vie, la fatalité de l'existence, quand on (re)commence, encore et encore, une (ré)écriture. *O risco da página é quase sempre risco de vida*. « Et, décidée à accomplir mon devoir de lectrice si elle accomplissait son devoir d'écrivain, je tournai la page et lus... Je suis désolée de m'arrêter aussi brusquement »¹⁷⁴. Et justement, soudain, de derrière les brouillards, surgissent deux jeunes hommes marchant droit vers la fille précieuse. Non, elle n'était pas seule, les filles sont rarement seules quand elles marchent seules dans la rue... Le mouvement du récit, la direction du texte, pointait dès le début vers cette *rencontre*, vers cette perpétuelle réalité. Bachelard disait très pertinemment, en analysant l'œuvre de Martin Buber, qu'« Il faut être deux – ou, du moins, hélas ! il faut avoir été deux – pour comprendre un ciel bleu, pour nommer une aurore ! »¹⁷⁵, mais hélas ! mille fois hélas ! il faut aussi être deux, ou trois, en tout cas, plus qu'un, pour défaire toute beauté du jour, pour désaccorder les sonorités de la matinée, pour décolorer

¹⁷³ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.34.

¹⁷⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.123.

¹⁷⁵ Gaston Bachelard, Préface de *Je et Tu*, p.28.

l'aurore... On s'arrête alors un moment. Une espèce d'*ennui* retient notre lecture au moment même où le texte semble arriver à son sommet, au moment même où la parole indigne tente de nommer ce quelque chose vers quoi elle est toujours dirigée. La répétition du thème commence à me lasser car de la même manière qu'une répétition « nue » est perçue comme quelque chose de nuisible à la littérature, quelque chose qui enlèverait la beauté et l'originalité du texte littéraire, ce thème répétitif dérange profondément une lectrice qui doit, encore et encore, revoir une fille ainsi *exposée*. Un certain malaise s'installe entre moi et le texte, entre moi et la fille, entre moi et Lispector, entre moi et les autres lectrices que je devine à mes côtés. Je ne sais où me placer pour continuer ma lecture. Je ne sais à quel moment céder mon regard. Je ressens, déconcertée, que ce texte me veut femme, que cette direction, encore une fois reprise, m'oblige à me regarder et dévoiler mon être féminin. Je me sens, comme la fille, *exposée*. Quelle femme ne serait forcée à se reconnaître femme devant une telle reprise ? Quelle femme ne serait contrainte à *être* femme pour affronter ce texte ? Quelle femme ne se sentirait obligée de se voir une autre fois fille pour supporter le poids d'une telle *exposition* ? Cette répétition pénible nous convoque, me convoque :

Mais je ne la fuis pas vraiment, comme si je la mettais à l'épreuve, comme si je creusais seulement l'espace devant moi pour un nouvel appel, pour qu'elle m'appelle, comme si je l'appelais, non parce qu'elle n'est plus là, mais pour qu'elle vienne et vienne, et vienne encore une première fois¹⁷⁶.

On se souvient alors que la répétition déplaît également à quelques féministes. Simone de Beauvoir, dans le premier volume du *Deuxième sexe*, voit la répétition comme un malheur pour les femmes, comme une entrave au dépassement de soi et à la

¹⁷⁶ Hélène Cixous, « Vivre l'orange » in *L'heure de Clarice Lispector*, p.57.

transcendance. La répétition est comprise comme passivité face à la nature, face aux lois obscures de la nature, et n'est pas considérée comme une *activité*, comme une action capable de dépasser les lourdes entraves de l'immanence. Selon Beauvoir, les femmes ont souvent été contraintes à répéter, encore et encore, des activités domestiques qui n'ont jamais eu de grande *valeur* vis-à-vis de la communauté et aussi à *répéter* et maintenir la vie par la procréation :

Les travaux domestiques auxquels elle est vouée, parce qu'ils sont seuls conciliables avec les charges de la maternité, l'enferment dans la répétition et dans l'immanence ; ils se reproduisent de jour en jour sous une forme identique qui se perpétue presque sans changement de siècle en siècle ; ils ne produisent rien de neuf¹⁷⁷.

La répétition peut devenir un sujet tellement sensible pour des femmes que même là où il n'y a qu'originalité, il arrive qu'elles se sentent répétitives. Beauvoir commence son livre en disant que le sujet (les femmes) est agaçant, qu'il a déjà fait couler beaucoup d'encre, qu'il ne fallait plus en parler, que le sujet est clos, qu'elle-même n'a pas envie d'en parler, de *répéter*, d'y revenir encore et encore. Mais cette sensation de répétition n'est pas du tout justifiée. On avait certes déjà écrit sur les femmes, cependant le texte de Beauvoir est unique. C'est elle qui a, d'une certaine façon, « inauguré » un thème. Sa singularité se nie elle-même... Son originalité, attestée par tous, peine à assumer son contour... S'il y a donc un certain malaise de la femme face à la répétition comment, en tant que femmes, nous émerveiller en face d'une narration qui emprunte une direction mille fois suivie ? Comment, femme, accepter et corroborer ce qui se répète ? Nous avons déjà subi les douleurs profondes du manque de singularité, nous portons encore les cicatrices d'une autre époque (qui perdure pourtant, malheureusement, un peu partout) où

¹⁷⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I : les faits et les mythes*, p.112.

les femmes se substituaient sans laisser de traces (« Pendant trois cent cinquante millions d'années, elles se sont répétées sans une transformation. Quand le monde était encore pratiquement nu, elles le recouvraient déjà, nonchalantes »¹⁷⁸), d'une époque où les femmes étaient nombreuses, très nombreuses, vraiment trop nombreuses, autour d'un seul homme... Comment, en tant que femme, continuer à lire ce qui ne fait que suivre la violence d'une répétition qui nous gêne ? Comment lire et relire encore ce que nous n'avons pas envie de *perpétuer* ? Car on ressent, sans doute à tort, que lire est aussi une espèce de répétition, que lire est un geste complice, une sorte de complicité clandestine des crimes que l'on ne commet pas, que l'on ne commettrait jamais : « Nous avons peur en nous approchant d'une fleur de nous éloigner d'une femme – en caressant, de blesser une femme, une fleur – »¹⁷⁹. Cependant, en tentant de ne pas lire, de ne pas *continuer*, on se souvient également que chez Lispector la répétition engendre souvent de la différence, du nouveau, de l'inusité. Si la répétition est un sujet presque tabou pour les femmes, elle est souvent puissance dans les écrits de Lispector. Dans la banalité totale, dans la sphère domestique, quotidienne, où rien d'extraordinaire n'arrive, à force même de répéter, de répéter, de répéter, encore et encore, le *différent* émerge avec toute sa vivacité. Rien n'arrive de vraiment extraordinaire à G.H. ni à Ana ni à Laura. Et pourtant... Comme des initiées d'un rythme de vie qui les précède, un rythme qui les appelle à y revenir, à s'y abandonner, ces personnages rencontrent l'étrangeté fulgurante de l'existence au sein même de la banalité, au sein même de la continuité. Entre un geste banal et un autre geste banal, répétant la routine de leurs activités, ces personnages sont à même d'expérimenter l'essence de la vie, l'indicible réalité de l'être de l'existence. À propos de son récit : *A*

¹⁷⁸ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.47. Ma traduction.

¹⁷⁹ Hélène Cixous, « Vivre l'orange » in *L'heure de Clarice Lispector*, p.93.

imitação da rosa, Lispector dit précisément 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 la même pédale finit par creuser peu à peu, une ritournelle assommante dit quelque chose »¹⁸⁰. Laura, protagoniste de ce récit, répétant et calculant minutieusement chacun de ses gestes quotidiens, chacune de ses pensées et chacune de ses paroles, finit par revivre la perfection d'une vie toujours éveillée, d'une vie surhumaine, d'une vie merveilleuse. Quelque chose *revient* quand elle imite patiemment toutes ses activités habituelles, quelque chose *revient* quand elle imite patiemment une rose. G.H. aussi est une femme tout à fait ordinaire, une bourgeoise un peu fade qui mène une vie sans grand *intérêt*. Elle vit entre guillemets, en répétant les paroles communes de l'existence, de l'art : « Une copie est toujours jolie. Le milieu d'artistes ou semi-artistes que je fréquente devrait pourtant m'interdire d'apprécier les copies ; mais j'ai toujours préféré la parodie, j'y trouve mon compte »¹⁸¹. Mais un jour, sans aucun mouvement particulier, sans aucune action fantastique, quelque chose *revient*. La bouilloire qu'elle conservait sur un feu toujours doux, sans jamais bouillir, et sans que personne n'attise la flamme, a sifflé. La routine, l'habitude, l'existence entre guillemets, à force même de se répéter, finit par accumuler, accumuler, accumuler et *revenir* à une vie antérieure qui l'a pourtant toujours, silencieusement, accompagnée :

Mais pourquoi est-ce exactement en moi que le silence originel s'était soudain reconstitué ? Comme si une femme tranquille avait simplement été appelée et tranquillement s'était levée, abandonnant sa broderie sur la chaise, et sans un mot – abandonnant sa vie, laissant là borderie, amour, et âme qu'elle s'était faite – sans un mot elle se mettrait à quatre pattes et commencerait à marcher et à se traîner – à quatre pattes, les yeux brillants et tranquilles : c'est que la vie antérieure l'a réclamée, et elle a suivi¹⁸².

¹⁸⁰ Clarice Lispector, *La découverte du monde*, p.305.

¹⁸¹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.46.

¹⁸² *Ibid.*, p.96.

On continue alors notre lecture du récit. Il se peut que la banalité exaspérante du thème : fille seule dans la rue croisant deux jeunes hommes, nous fasse voir une variation essentielle, un *retour* de la vie véritable qui appelle, qui appelle, en silence, continuellement... Il se peut que ce thème ordinaire creuse un *intervalle* à travers lequel la fille pourra nous révéler les marques viscérales de l'existence, la plénitude palpitante de la vraie vie. La fille continue donc sa marche. Même après avoir constaté la présence des jeunes hommes, elle avance. Elle obéit inconditionnellement à un rythme qui lui avait été légué, à un rythme qui lui appartient en tant que fille, en tant que presque femme, en tant que partie d'une *continuité* : « le rythme qui était son unique talisman, ce qui lui avait été remis à l'orée du monde où elle devait être seule (...), rythme que son destin lui imposait de copier, en l'exécutant pour la consommation du monde »¹⁸³. Ce rythme la fait « pressentir » que des femmes l'accompagnent, que toutes les femmes sont là, rythmant ses pas, quand elle marche seule dans une rue déserte. Elle pense, elle croit, que suivre le rythme, qui est un *don* immémorial, est un pouvoir. Elle croit que ses pas sont sûrement protégés par sa nature, par une nature partagée et rythmée par tellement d'autres femmes. Elle avance vers les jeunes hommes, sans reculer, sans hésiter, pour préserver son trésor précieux, la seule *valeur* qui la rend *commune*, comme toutes les autres filles, comme toutes les autres femmes : son rythme. Elle doit continuer, elle doit répéter, encore et encore son rythme inné ; seul le rythme pourrait la sauver, la garder, elle « Une partie du rude rythme d'un rituel »¹⁸⁴. Pendant qu'ils arrivent, elle avance, elle avance avec la certitude que le rythme des siennes va la protéger, va l'envelopper dans un *voile d'indifférence*. Tant que ses pas arrivent à continuer la marche ancestrale des siennes, elle

¹⁸³ Clarice Lispector, « Préciosité », *Nouvelles*, p.145.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.144.

sera en sécurité ; tant que le rythme du rituel primaire de la vie l'accompagne, elle ne sera pas repérée. Mais voilà qu'elle les voit. Et en les voyant, elle sent que son pacte secret avec le rythme a été violé, que sa marche n'a plus de but, qu'elle sera désormais *unique* :

Parce qu'en le voyant, elle pour un instant risquait de devenir individuelle, et eux également. C'est ce dont selon toute apparence elle était avertie : tant qu'elle exécuterait un monde classique, tant qu'elle serait impersonnelle, elle serait une fille des dieux, et assistée par ce qui doit être fait. Mais ayant vu ce que les yeux, en le voyant, diminuent, elle s'était risquée à être une elle-même que la tradition ne protégeait pas¹⁸⁵.

Seule la puissance de l'anonymat pourrait la préserver d'une *rencontre*. Mais elle les a vus. Eux aussi, ils l'ont vue. Ils sont devenus tous singuliers. Ils sont devenus tous *présents, exposés, révélés*. Le premier des sept voiles qui la protégeaient a été (en)levé. La vision a diminué la puissance de son rythme donné, du rythme qui la rendait *fille des dieux*. Toutefois avec six voiles, elle peut encore avancer. Elle compte toujours sur le mouvement du temps originel, sur le son rythmé de ses pas, sur le rituel ancestral des initiées. Or, brusquement, elle entend l'inconcevable, l'inacceptable, l'insupportable, l'inexcusable : ses pas inavertis se synchronisent avec les pas frénétiques des passants : « Les souliers des deux jeunes gens se mêlaient au bruit de ses propres souliers, c'était affreux à entendre. C'était entêtant à entendre »¹⁸⁶. Comment lutter, seule, contre l'*unisson* ? Contre la violence des pas qui s'harmonisent brutalement avec ses propres pas ? Comment garder et protéger son rythme hérité ? Comment se défendre des pas qui vont jouer en accord avec le rythme de sa marche ? Barthes avait, certes, songé à la communauté idéale comme étant la possibilité de vivre ensemble en respectant le rythme singulier de chaque individu, mais comment ne pas être la victime d'une *synchronisation*,

¹⁸⁵ Ibid., p.145.

¹⁸⁶ Ibid., p.144.

encore et encore, imposée ? Même sans le vouloir, même en conflit constant, même en se débattant, les pas subissent souvent l'attraction déraisonnable de l'*unisson* :

Não é fácil executar a ideia, porque os pulsos se traem (ou se atraem) buscando o uníssono. É difícil manter a independência mental que sustenta a defasagem entre os dois elementos iguais, assim como é difícil a dois cantores sustentar simultaneamente dois sons melódicos vizinhos, como o de uma segunda menor. Dois pulsos próximos defasados tendem a ser “corrigidos” automaticamente pelo corpo-mente como um erro, ou um desvio (esse é o princípio que rege a tensão e a resolução da “sensível”¹⁸⁷).

Quelle serait la force capable de briser la violence de la synchronisation ? Comment préserver les inclinations *naturelles*, sans compte, sans calcul, sans mesure, d'un mouvement singulier ? Comment ne pas subir, encore et encore, l'imposition brusque d'un rythme *étranger* ? « Suis-je parmi les faibles ? faible qui fut saisie par un rythme incessant et fou ? si j'étais solide et forte je n'aurais même pas entendu le rythme ? Je ne trouve pas de réponse : je suis »¹⁸⁸. La synchronisation éphémère, qui n'a duré qu'une fraction de seconde, a blessé pour toujours la fille précieuse, a fait tomber tous les sept voiles qui préservaient son mystère sacré. Les quatre mains pressées, « qui ne savaient pas ce qu'elles voulaient, quatre mains égarées de qui n'avait pas la vocation (...) »¹⁸⁹, ont arrêté le son millénaire de ses pas rythmés, l'ont immobilisée dans plusieurs étapes d'une même immobilisation, ont brisé sa *continuité*. Elle ne savait plus comment bouger, elle ne savait plus comment faire un autre premier pas dans la rue. Chaque moindre geste devait être réappris, rerythmé, réorienté, *réinitié*. Elle n'arrivait plus à marcher dans la rue. Perdu le rythme qui l'accompagnait, le rythme qui lui donnait une *vocation*, elle n'était plus précieuse... Mais est-ce qu'elle n'aurait pas pu échapper ? Reculer, courir, crier ?

¹⁸⁷ José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*, p.186.

¹⁸⁸ Clarice Lispector, *Água viva*, p.43.

¹⁸⁹ Clarice Lispector, « Préciosité », *Nouvelles*, p.145.

Mais il était trop tard pour reculer. Il ne serait pas trop tard seulement si elle courait. Mais courir serait se tromper à chaque pas, et perdre le rythme qui la soutenait encore, le rythme qui était son unique talisman, ce qui lui avait été remis à l'orée du monde où elle devait être seule – à l'orée du monde où s'étaient éteints tous les souvenirs, et en guise d'incompréhensible pense-bête était resté le talisman aveugle, un rythme que son destin lui imposait de copier, en l'exécutant pour la consommation du monde. Et non pas la sienne. Si elle courait, l'ordre serait modifié. Et jamais on ne lui pardonnerait le pire : sa hâte¹⁹⁰.

Quitter son rythme serait trahir son essence la plus vraie et la plus intime. Quitter son rythme serait abandonner l'héritage ancestral qui la faisait se mouvoir. Quitter de son plein gré son rythme serait une blessure encore plus douloureuse que de subir la violence d'autrui. Et comme c'est justement son rythme que lui a été enlevé, elle devient complètement seule après l'agression : « Je suis seule au monde ! Personne ne va m'aider, personne ne va m'aimer ! Je suis seule au monde ! »¹⁹¹ Plus jamais elle ne se sentira soutenue par la lignée d'un rythme partagé, d'un rythme légué, d'un rythme donné. Plus jamais elle ne saura comment revenir au rythme rompu, comment redevenir précieuse... Elle gémit. Elle se plaint. Elle avait si peu, tellement peu, et ce peu a été touché, maculé, souillé... « Job ! Job ! ô Job ! » exclamait le jeune poète de Kierkegaard pour soulager son angoisse d'avoir brisé le cœur d'une jeune fille. « Lispector ! Lispector ! ô Lispector ! », a-t-on envie de crier pour ne pas désespérer de cette reprise. Car la question qui brûle toutes nos lèvres ne peut être formulée sans que l'on éclate en sanglots. Seul Job, avec tout son chagrin, avait l'éloquence capable d'apaiser et donner voix à la douleur de Kierkegaard. Mais qui donnerait jamais la juste tonalité à la souffrance d'une fille violentée ? Qui apaiserait jamais nos esprits devant la force ancestrale d'une répétition sans terme ? « Quand tout est bloqué, quand la pensée

¹⁹⁰ Ibid., p.145.

¹⁹¹ Ibid., p.147.

achoppe et que la langue est muette, quand les explications s'en retournent désespérément chez elles – il faut alors qu'un orage éclate »¹⁹². Serait-ce cet orage le cri enflammé du Zarathoustra de Nietzsche : « Ah ! dégoût ! dégoût ! dégoût !... »¹⁹³ ou la lamentation tourmentée de Simone Weil : « Aucun motif, quel qu'il soit, qu'on puisse me donner pour compenser une larme d'un enfant ne peut me faire accepter cette larme. Aucun absolument que l'intelligence puisse concevoir »¹⁹⁴. Quand on réfléchit profondément à la répétition (ou reprise ou éternel retour) il faut toujours, à un moment donné, qu'un cri se manifeste, qu'un orage éclate (Kierkegaard et Nietzsche étaient des véritables criards). Et lorsqu'on se décide de crier, de hurler, de tenter de briser la puissance répétitive du texte, on se voit aussitôt prise dans le même cercle du retour, dans la même roue de Samsara : « Moi-même je fais partie des causes de l'éternel retour »¹⁹⁵. Quand on tente de donner voix à notre chagrin, à notre dégoût devant la violence de la répétition, on se sent immédiatement coupable. Coupable d'être femme, coupable de n'être qu'une lectrice, coupable d'avoir lu jusqu'à la fin. Coupable d'avoir été prise par la tentation envoûtante de la forme, du style incomparablement sublime de Lispector. Coupable d'avoir analysé et répété ce que je n'ai jamais eu envie de dire, ce que je n'ai jamais eu envie de lire. Coupable de revenir encore et encore sur ce texte qui me dérange énormément. Je me sens complice des paroles toujours dites et redites, toujours lues et relues. Je me sens complice d'avoir fait subir à la fille, une fois encore, la même violence, le même dénouement. Je me sens prise, avec la fille, avec Lispector, avec les autres lectrices, dans la toile de l'éternel retour, dans l'effroyable et féroce toile de l'*éternel*

¹⁹² Søren Kierkegaard, *La reprise*, p.157.

¹⁹³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.264.

¹⁹⁴ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.79.

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.266.

féminin. Je dois alors de me reconnaître, une fois de plus, femme à côté de la fille. Je dois m'*exposer* pour que le texte puisse (re)dire quelque chose, pour que le texte puisse continuer son rythme, pour que le texte puisse me blesser, pour que le texte puisse véritablement répéter. Car c'est seulement *entre* femmes que ce texte se donne à lire avec toute sa charge, avec toute son accusation, avec toute sa puissance, avec toute sa *passion*. On ne peut véritablement voir et entendre la fille précieuse que si on se répète, continuellement, à haute voix, comme des sourdes, comme des aveugles marchant au bord de l'abîme langagier : moi aussi, moi aussi, moi aussi !... je suis une femme ! moi aussi, moi aussi, moi aussi !... je suis les pas des femmes... Ce texte nous oblige à faire et refaire des calculs cruels, à compter les nôtres (ô mes amies, sommes-nous vraiment des amies ?), à nous accuser mutuellement : de combien de femmes a-t-on besoin pour qu'une seule fille puisse garder son rythme ? pour qu'elle puisse demeurer précieuse ? Combien de filles doit-on encore blesser pour que l'on arrive à articuler une parole inédite ? Combien de fois encore doit-on repeindre ce même tableau pour que l'on puisse voir la couleur authentique de l'aube ? Combien de fois encore doit-on rejouer cette partition pour que l'on parvienne à ne pas *harmoniser* les pas rythmés d'une fille précieuse ? Combien de filles précieuses doit-on encore offusquer pour qu'une seule Joana puisse voir le jour ? Combien de fois doit-on regarder, encore et encore, une fille précieuse marcher vers sa perte pour que l'on puisse voir, voir, voir enfin, Joana ? Combien de fois encore doit-on répéter les mêmes mots, les mêmes paroles, les mêmes récits, pour que la ~~communauté~~ des femmes puisse enfin être nommée ? Combien de fois encore doit-on violenter une fille dans la rue pour la ~~communauté~~ des femmes puisse se présenter, comparaître et intervenir ? Combien de fois encore doit-on laisser une fille

seule pour que l'on puisse se regarder et se voir, comme elle, femme ? Comme il a déjà été dit, la répétition chez Lispector nous contraint à dévoiler notre être féminin, la répétition nous contraint à nous regarder et nous voir femme. La répétition dans son œuvre, le rythme de son texte, est un appel violent à la femme, aux femmes, c'est une convocation énergique à la ~~communauté~~ des femmes. Les femmes, toutes les femmes, forment l'unité du texte, la singularité de l'œuvre qui se donne à répéter, continuellement. Les mots de Lispector retentissent et résonnent chez les femmes. La répétition, par la douleur d'une plaie ouverte, incicatrisable, par l'épreuve sans récompense, devient « elles ». En répétant, c'est le pronom « elles » qui est dévoilé, c'est le pronom « elles » qui est contraint à s'exposer. *Atrás do atrás* des brouillards, *entre* la fille précieuse et Joana, une ~~communauté~~ des femmes. Car quelque chose revient, *entre* femmes, quand on voit pour la millième fois une fille abandonnée. Quelque chose revient, *entre* femmes, quand on lit pour la millième fois la même violence. Quelque chose revient, *entre* femmes, quand on écoute le cri étouffé d'une fille sans voix. Quelque chose revient, *entre* femmes, quand on se surprend avec la venue inattendue de Joana. L'œuvre de Lispector rythme le battement de nos cœurs et le souffle de nos haleines. On ressent, nous toutes, la violence du cœur de Joana (« qui peut évaluer l'ardeur et la violence d'un cœur de poète quand ce cœur habite le corps d'une femme, est intimement lié à lui ? »¹⁹⁶), on ressent, nous toutes, la respiration haletante de sa puissance de vie. Et on veut, nous toutes, offrir à la fille précieuse les paroles et les mouvements de Joana. On veut, nous toutes, offrir à la fille précieuse notre propre *souffle de vie* pour qu'elle puisse garder son rythme, pour qu'elle puisse une autre fois encore marcher dans la rue, pour qu'elle se sente, une fois

¹⁹⁶ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.73.

encore, et pour toujours, précieuse. On veut, nous toutes, accompagner la fille pour que ses pas ne s'harmonisent jamais, plus jamais, dans les chemins tortueux du monde :

Je sais que je n'aurais pas dû lui laisser le choix et alors elle aurait eu l'excuse qu'elle avait été obligée d'obéir. 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. Seule et sur-le-champ. C'est elle qui devrait aller à la montagne. Pourquoi – je me sentais un peu perdue – pourquoi essayer d'insuffler ma vie dans sa bouche violette ? pourquoi lui donner une respiration ? comment oser respirer en elle, si moi-même... – c'est seulement pour qu'elle marche que je lui donne les pas difficiles ? est-ce que je lui insuffle ma vie seulement pour qu'un jour, épuisée, elle ait un instant la sensation que la montagne avait marché jusqu'à elle ?¹⁹⁷

Toutes les lectrices, ensemble et en silence, dans le silence profond de leurs cœurs, ont sauvé plusieurs fois et de toutes les manières la fille précieuse. Toutes les lectrices ont murmuré, répétitivement, à son oreille : non, non, non, tu n'es pas seule, tu n'as jamais été seule. Nous sommes là. Nous étions toujours là. Nous serons toujours là. Nous avons toutes marché dans les mêmes rues avant toi, avec toi, devant toi : « il y avait des empreintes de pieds qu'elle ne voyait pas, là quelqu'un avait déjà marché et elle devinait que moi j'avais beaucoup marché »¹⁹⁸. Malgré et à cause de toute répétition, malgré et à cause de tous ces mots qui nous barrent et entravent les chemins passionnants du monde, malgré et à cause de la force de la *synchronisation*... Nous sommes là, oui, nous sommes toujours là. Entre chacun de tes pas, gardant le rythme ancestral de ta (notre) marche, nous sommes là : « Dans un premier temps, il n'est pas difficile de rappeler les fleurs. Car les fleurs aiment venir. Elles se rendent naturellement à une invitation. Mais le problème des fleurs est celui des femmes maternelles et indispensables : elles sont là. Elles sont tellement là »¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.249.

¹⁹⁸ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.248.

¹⁹⁹ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », in *Entre l'écriture*, p.132.

CHAPITRE TROISIÈME : Le tissage du texte

- **Entre Arachné et Athéna**

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

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

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

Elles sont là, présentes. Une en face de l'autre, toutes les deux *exposées*. Des rivales très habiles dans l'art commun, elles s'affrontent, elles se défient, elles se mesurent. Elles tentent de prouver par cette confrontation artistique laquelle est la plus compétente dans l'art de tisser. Le va-et-vient des navettes est le seul et unique bruit capable d'interrompre la concentration muette de chacune d'elles. Et à chaque mouvement ainsi rythmé, des superbes couleurs surgissent sur les tapisseries en train d'être tissées, des images²⁰⁰ sublimes se forment nettement pour la délectation des regards attentifs et extasiés des spectateurs. De son côté, la mortelle étrangère, venue de la Lydie, dépeint impeccablement les faiblesses et méfaits capricieux des dieux, Jupiter le premier ; de l'autre côté, la déesse de la sagesse et de la guerre représente sa propre force et la puissance incontestable des siens. Bien qu'adversaires, la complicité d'un art parfaitement accompli les unit, les lie, les situe ensemble. L'excellence est au rendez-

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

C'est donc un combat qui rythme les premiers mouvements de ce chapitre et environne l'atmosphère d'une pensée persistante sur la création littéraire qui tente continuellement de s'inscrire. C'est bien une lutte le souffle de ce début de texte, un conflit primordial qui n'a cessé de hanter l'imaginaire autour de l'art et de l'artiste, autour de l'écriture et de l'écrivain. C'est ce conflit, qui incarne de manière éloquente les enjeux des textes de Clarice Lispector, la force motrice de cette longue partie de notre étude. Au centre de ce duel, deux femmes : une mortelle excessivement douée, atteinte d'*hybris* et une déesse dispensatrice, maîtresse suprême du don de tisser. À en croire le

philosophe Gaston Bachelard, une image poétique puissante suffirait pour créer un monde ; à en croire l'écrivain et penseur Maurice Blanchot, un livre aurait toujours un centre qui l'attire, un centre palpitant vers lequel il serait dès le départ dirigé. Voici donc l'image centrale qui justifie et accompagne de près, de très près cette étude et vers laquelle tous mes mots, en errant, cheminent : une mortelle métamorphosée en araignée suspendue par un fil que tient une déesse. Il est vrai que l'image globale de ce conflit, de cette lutte extrême, a déjà servi de noyau et d'aimant pour maints livres et œuvres d'arts et qu'elle a déjà livré presque tous ses secrets les plus prégnants. Sa puissance en tant qu'image poétique, en tant qu'image première, est incontestée et a poussé nombre de penseurs et artistes à y voir le conflit primordial de la création artistique : la lutte féroce et impitoyable entre l'inspiration et l'habileté technique, entre le don et le travail acharné. Mais il est également vrai que la plupart de ceux qui se sont penchés sur l'affrontement entre Arachné et Athéna ont abordé plus la question de la bataille artistique en soi (immanence contre transcendance : « tirant sa toile d'elle-même, elle est une figure de l'immanence »²⁰¹) que le fait que ce soient deux femmes qui s'opposent aux antipodes de la création. On a beaucoup moins parlé de la *rencontre* entre elles, de l'*appel* qui les met *ensemble* et des retentissements et résonances d'un duel *entre* femmes pour la réflexion sur la puissance de la création. On fait souvent abstraction que cette lutte entre la déesse et la mortelle est avant tout une *exposition* et une *présentation*. Et on oublie également, on oublie surtout, car la vision va toujours trop vite, le stylo court hâtivement pour tracer les étincelles fugaces de l'esprit, qu'Arachné, devenue araignée, est, en premier lieu, suspendue par Athéna. Cette image n'a pas eu de commentateurs, cette image n'a pas eu de contemplateurs, cette image très expressive s'est éclipsée derrière l'effervescence des

²⁰¹ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné*, p.217.

partisans tantôt rangés du côté de la déesse et du *don* de l'art tantôt placés dans le camp adverse où la besogne s'éternise et rend entièrement libre et autonome tout créateur. Selon Bachelard : « Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image (...) »²⁰², mais les enchaînements de cet affrontement n'ont pas laissé de place pour une telle présence, les bruits du combat ont étouffé l'instant de l'image pour ne faire ressortir que ses prolongements. Cette image si captivante n'a point fait rêver. Il semble que cette lutte mythologique contraint les plumes à choisir sans tarder leur position et à creuser vite leur propre tranchée. Ainsi on ne veut pas, ou ne peut pas voir – car, toujours selon Bachelard, la lenteur est la loi de l'âme rêveuse – qu'Arachné devrait désormais tisser à partir d'un *premier* fil tenu par la déesse, qu'elle est suspendue au-dessus de l'abîme, de l'abîme inquiétant de la création, attachée au fil, à un unique fil que Pallas tient fermement entre ses doigts. Sa vie et son œuvre ne tiennent qu'à un fil que tient sa rivale. Métamorphosée, Arachné-araignée *partage* un *premier* fil commun avec la déesse : « Il n'y a pas de présence qui ne soit (dans son être, non par un attribut) *exposée* au partage »²⁰³. Le conflit essentiel entre le don de l'art et de l'autosuffisance de l'artiste se termine par une *complicité* autour d'un fil, d'un unique fil que toutes les deux saisissent chacune de son côté. La lutte artistique se conclut par la tension d'un fil qui suspend l'*autre* entre la vie et la mort. Ce sont donc justement tous ces points inexplorés qui m'intéressent le plus dans cette étude : penser la création littéraire à partir du conflit et complicité des femmes qui s'affrontent en affrontant les extrêmes de l'acte créateur, en affrontant la vie et la mort pour pouvoir créer, penser à la *comparution* devant l'autre (une autre femme), réfléchir à la *responsabilité* essentielle d'une rencontre, à la

²⁰² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.1.

²⁰³ Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly, *La comparution*, p.85.

métamorphose due à une *exposition* et parler notamment de la création comme un mouvement qui tisse inlassablement et *répétitivement* à partir d'un fil *donné* dont l'origine et le commencement sont à jamais perdus. Et l'œuvre de Lispector nous positionne dans cette perspective, elle nous montre des affrontements féminins comme des affrontements autour de la création, comme la force motrice du fait littéraire. Elle expose la parole artistique comme des fils que des femmes doivent tenir fermement entre leurs mains, elle nous fait voir la création littéraire en tant qu'un conflit entre la vie et la mort, où on peut tenir les fils d'une vie comme on tient les fils tendus d'un texte : « Je suis déjà sorti du territoire de l'humain et par conséquent Angela également. Je me suis transcendé à un certain degré de mutisme et de surdité : ma vie tient à un fil »²⁰⁴.

Nous avons déjà abordé dans les chapitres précédents le caractère ambigu voire paradoxal de la création littéraire et nous avons posé des questions semblables aux suivantes : est-ce la littérature un travail solitaire et singulier fruit d'une originalité sans pareil ou une œuvre dont la base est *commune*, dont les contours se perdent et se confondent avec le langage de la communauté ? Est-ce une *répétition* interne et unique ou une composition ouverte à des pronoms pluriels ? Sommes-nous capables de dire « je » ou « nous » ou « elles » quand on crée ? Y a-t-il un pronom capable de prononcer et circonscrire la création littéraire ? Y a-t-il, dans l'œuvre, un pronom capable de rassembler les femmes ? Présentement, il nous faut ajouter une autre problématique à cette liste de questionnements : l'idée que ce conflit structurel de l'œuvre est encore plus profond, beaucoup plus intime : l'écriture elle-même n'est pas perçue comme un acte qui relève d'une « pleine » volonté consciente de celui qui tient entre ses mains la plume, que

²⁰⁴ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.43.

la création n'est pas tout à fait *donnée* à son *propre* créateur, qu'une lutte interne, entre volonté et abandon, entre maîtrise et égarement est toujours à l'œuvre dans l'œuvre. Bien que certains écrivains s'obstinent à trouver une place « confortable » devant leur activité créatrice – et nous n'avons aucun motif valable de reprocher une telle prise de position ni l'outrecuidance de douter d'une pareille désinvolture – en affirmant qu'ils ont la totale maîtrise de leur exercice et dominant parfaitement les « rênes » de leur esprit, ou que d'autres assurent avec la même véhémence, et plein d'enthousiasme, qu'ils subissent « l'irruption d'une volonté étrangère »²⁰⁵, qu'ils ne sont pas du tout eux-mêmes quand ils sont en train de créer, que l'œuvre *vient* totalement d'un quelconque *ailleurs*, elles sont pourtant beaucoup plus nombreuses, beaucoup plus parlantes et beaucoup plus captivantes les déclarations qui font de l'acte créateur un antagonisme structurel, une bataille intime, un conflit inhérent, un désordre originel. Comme en témoigne Maurice Blanchot et nombre d'autres écrivains et artistes, la création naîtrait d'un « mélange » indissociable d'effort et d'inspiration, d'une *confusion* entre volonté et abandon, entre maîtrise et égarement : « Devant le chef-d'œuvre le plus sûr où brillent l'éclat et la décision du commencement, il nous arrive d'être aussi en face de ce qui s'éteint, œuvre soudain redevenue invisible, qui n'est plus là, n'a jamais été là »²⁰⁶. Il paraît difficile de dissocier la concentration obstinée du travailleur solitaire du *ravissement* de l'artiste inspiré, on n'arrive pas vraiment à s'expliquer éloquemment la nature de la création artistique sans aller à la rencontre de cette *collaboration* inattendue entre des éléments inconciliables : entre soumission et domination, entre illumination et autorité. Même si certains mots tels « inspiration » et « intuition » sonnent complètement désuets et

²⁰⁵ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.211.

²⁰⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.230.

semblent déterrés d'une époque révolue où il était encore question d'entendre et d'interroger le *daimôn*, les Muses, les déesses ou de s'attirer la grâce de Dieu, il nous est pourtant toujours ardu de nous débarrasser complètement de ces mots, malgré l'actuelle désacralisation et totale laïcité de l'acte créateur. Car il y a quelque chose d'inexplicable qui ne nous *appartient* pas vraiment quand on est en train de créer, qui échappe aux desseins et prévisions de notre esprit, qui n'est pas entièrement en notre possession ; quelque chose de très difficile à nommer et que certains mots, quoique rendus poussiéreux et obsolètes, aident encore, malgré tout, à donner un contour, une forme, une image à ce que l'on n'arrive pas à saisir. Même un esprit aussi *profane* que Nietzsche tient à se servir du mot « inspiration », et à lui apporter une plus nette précision (ou le rendre métaphorique), pour décrire le *tumulte* de l'activité créatrice, pour tenter de donner une notion, bien que presque insondable, de ce que c'est qu'écrire :

On entend, on ne cherche pas ; on prend, on ne demande pas qui donne ; la pensée fulgure comme l'éclair, elle s'impose nécessairement, sous une forme définitive : je n'ai jamais eu à choisir. C'est un ravissement dont notre âme trop tendue se soulage parfois dans un torrent de larmes ; machinalement on se met à marcher, on accélère, on ralentit sans le savoir ; c'est une extase qui nous ravit à nous-mêmes, en nous laissant la perception de mille frissons délicats qui nous parcourent jusqu'aux orteils ; c'est un abîme de félicité où l'horreur et l'extrême souffrance n'apparaissent pas comme le contraire, mais comme le résultat, l'étincelle du bonheur, comme la couleur nécessaire au fond d'un tel océan de lumière ; c'est un instinct du rythme qui embrasse des mondes de formes - car l'ampleur du rythme dont on a besoin donne la mesure de l'inspiration : plus elle écrase, plus il élargit...²⁰⁷

Le rythme de la création, le rythme qui est création, est un assemblage de mouvements contraires, un combat durant lequel larmes, frissons délicats, bonheur, horreur et souffrance s'emparent des facultés de celui qui tente d'écrire. L'inspiration est une « danse » (« Et toi-même tu seras l'ours qui dansera au rythme de mes

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, p.96/97.

chansons »²⁰⁸), une *tempête de liberté* au terme de laquelle tout est perdu et tout est retrouvé à la fois. Quand on écrit, l'écriture se *fait*, la parole *vient* au moment exact où la main se presse de l'inscrire. Le texte est toujours coïncidemment, miraculeusement, celui-là que l'on est en train d'écrire sans savoir exactement comment il aurait été si la main n'était pas arrivée à temps, si l'âme n'avait pas suivi les « rythmes effrénés »²⁰⁹ de l'*assemblage* des mots, si la *tempête* n'était pas *tombée* justement sur nous. La danse intemporelle de l'incommensurable absence et de l'inouïe présence, compose le dynamisme conflictuel de la création. Dans le même sens, quoique sous une autre perspective, Bachelard remarque : « Ce qu'on avait à dire est si vite supplanté par ce qu'on se surprend à écrire qu'on sent bien que le langage écrit crée son propre univers »²¹⁰. La création est et n'est pas ce que l'on crée, l'univers de l'écriture a une dimension et une étendue qui échappent aux calculs de celui qui manipule le stylo, la danse de l'inspiration est une danse dont les pas conduisent le *danseur* au-delà de son territoire, au-delà des frontières de son propre entendement. Le poète Octavio Paz décrit admirablement ce conflit de l'écrivain avec la « naissance » *tendue* de son art et la complicité entre des éléments contraires qui forment le mouvement même de la création, le rythme, qui selon Nietzsche, est la mesure de l'inspiration :

Penché sur sa table de travail, le regard fixe et tendu, le poète qui ne croit pas en l'inspiration vient de terminer sa première strophe, conformément au plan préalablement tracé. Rien n'a été laissé au hasard. Chaque rime et chaque image a la nécessité rigoureuse d'un axiome, la gratuité et la légèreté d'un jeu géométrique. Mais il manque un mot pour achever le décasyllabe final. Le poète consulte le dictionnaire en quête de la rime rebelle. Il ne la trouve pas. Il fume, se lève, s'assied, se relève. Rien : vide, stérilité. Et soudain, la rime apparaît. Non pas celle qu'il espérait, mais une autre – toujours une autre – qui complète la strophe d'une manière imprévue et peut être contraire au projet originel. Comment expliquer cette étrange collaboration ? Il ne suffit pas de dire : le poète a fait une rencontre inespérée. Rien

²⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.289.

²⁰⁹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, p.47.

²¹⁰ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, p.288.

ne vient de rien. Ce mot, où se trouvait-il ? Et surtout, comment se produisent les « rencontres » poétiques ? Le cas contraire offre une situation comparable. Confiant dans le « caractère inépuisable du murmure », les yeux fermés sur le monde extérieur, le poète écrit sans désespérer. Au début, les phrases se pressent ou s'attardent, mais peu à peu le rythme de la main qui écrit s'accorde à celui de la pensée qui dicte. La fusion est réalisée, il n'y a plus de distance entre penser et dire. (...) Tout s'écoule avec bonheur jusqu'à l'interruption : il y a un mot – ou le revers d'un mot : un silence – qui ferme le passage. Le poète tente à plusieurs reprises de franchir l'obstacle, de le tourner, de l'esquiver en quelque façon et de le poursuivre. Inutile : tous les chemins aboutissent au même mur. La source a cessé de jaillir. Le poète relit ce qu'il vient d'écrire et découvre, non sans étonnement, que ce texte enchevêtré est doué d'une cohérence secrète. Le poème possède une indéniable unité de ton, de rythme et d'atmosphère. C'est un tout. Ou les fragments, vivants encore et resplendissements, d'un tout²¹¹.

Hautement métalinguistique, ou même phénoménologique, l'œuvre de Lispector nous plonge constamment dans cet univers fiévreux de la conception d'un texte, dans ces instants où l'écrivain entame un combat intime avec sa *propre* écriture. Le mécanisme interne de la création est incessamment *exposé* en même temps que l'œuvre est en train d'être élaborée ; les paroles du texte sont inscrites pour révéler, pour mettre au jour, le processus inouï d'une réflexion qui prend lentement forme pour devenir empreinte, pour devenir texte, pour devenir art. Son œuvre est une persistante méditation sur la faisabilité de ce qu'elle est continuellement en train de faire, sur la « réalité » immédiate de ce qui « apparaît » devant ses yeux au moment même où elle se met à écrire : « Chaque chose a un instant où elle est. Je veux m'emparer du est de la chose. Ces instants qui s'écoulent dans l'air que je respire : en feux d'artifice ils éclatent muets dans l'espace »²¹². Écrire est présenté comme une tentative de, en écrivant, en cherchant à écrire, capturer l'instant même de l'écriture, de s'emparer de l'être de la parole dans le *présent* immédiat, dans la présence de cette même parole, la parole qui, nommée, devient ce qu'elle est : « En nommant, en créant avec des mots, nous créons cela même que nous nommons et qui,

²¹¹ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.209/210.

²¹² Clarice Lispector, *Água Viva*, p.11.

auparavant, n'existait que comme menace, vide et chaos »²¹³. À part les innombrables réflexions sur l'acte d'écrire que l'on trouve éparpillées un peu partout dans son œuvre, Lispector écrit également deux romans entiers : *Água viva* et *Um sopro de vida* en exposant le façonnement de ses textes, en exprimant l'effort de l'acte créateur, le rapport ondoyant avec le néant et la présence, la *collaboration* sublime entre la volonté que quelque chose puisse s'inscrire et la grâce d'une matérialité marquée et unie : « J'entre lentement dans l'écriture ainsi que je suis déjà entrée dans la peinture. C'est un monde enchevêtré de lianes, syllabes, chèvrefeuilles, couleurs et mots – seuil d'entrée ancestrale caverne qui est l'utérus du monde, d'où je vais naître »²¹⁴. L'acte d'écrire lui-même est chez Lispector la matière primordiale de sa création, les « rencontres poétiques inespérées » dont parle Paz sont l'objet et le sujet principaux de ses écrits. Lispector semble fascinée par le mouvement révélateur de l'écriture, par l'intensité de ce qui, informe, commence peu à peu à se modeler, à devenir, à avoir sa propre matérialité, son propre rythme, son propre *souffle*, sa propre et unique dimension : « Je sais à peine ce que je sens, si en vérité je sens. Ce qui n'existe pas se met à exister en recevant un nom. J'écris pour faire exister et pour m'exister. Depuis l'enfance, je cherche le souffle du mot qui donne vie aux murmures »²¹⁵. Son œuvre est *consciente* de sa propre marque, de son inscription, de son *existence* sur la plage blanche. L'écrivaine Lispector, en train d'écrire, penchée sur sa *propre* écriture, est sensible à la pensée, à toute pensée qui s'expose en exposant sa propre exposition : « Celle-ci est la vie vue par la vie »²¹⁶. Sa façon d'écrire

²¹³ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.223.

²¹⁴ Clarice Lispector, *Água Viva*, p.25.

²¹⁵ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.129.

²¹⁶ Clarice Lispector, *Água Viva*, p.23.

est voisine des philosophies et méditations les plus exigeantes, comme le remarque pertinemment Hélène Cixous :

Si Kafka était femme. Si Rilke était une Brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cité-je tous ces noms ? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent les œuvres les plus exigeantes, elle avance. Mais ensuite, là où s'essouffle le philosophe, elle continue, plus loin encore, plus loin que tout savoir. Après la compréhension, pas à pas, s'enfonçant en tremblant dans l'incompréhensible épaisseur frémissante du monde, l'oreille finissime, tendue pour recueillir jusqu'au bruit des étoiles, jusqu'au minime frôlement des atomes, jusqu'au silence entre deux battements de cœur²¹⁷.

Seulement chez Lispector cette réflexion « à la Heidegger » sur l'*être* de l'écriture, sur l'*être-là* du langage littéraire, sur la « présence du présent »²¹⁸, cette exposition de la parole en tant que mécanisme et matière du texte, est également une réflexion sur celle qui écrit et plus précisément une réflexion sur la *femme* qui est en train d'écrire (« Eu escrevo para fazer existir e para existir-me »). Au fur et à mesure que l'écrit se *dévoile* à travers une écriture qui se penche tout le temps sur elle-même, c'est l'écrivaine qui se fait aussi dévoiler. Exposer son écriture c'est, chez Lispector, s'exposer. Le philosophe Roland Barthes, dans son essai : *Littérature et méta-langage*, affirme que le vingtième siècle sera sans doute décrit comme étant celui des *Qu'est-ce que la littérature ?* car, d'après lui, les grands noms de la littérature de ce dernier siècle ont tous écrit une sorte de littérature qui est consciente d'elle-même, une littérature qui est « à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole (...) »²¹⁹. Après avoir esquissé ce qu'il comprend comme étant des phases de développement de cette manière d'écrire (d'abord une écriture éclairée de sa fabrication artisanale, puis la fusion entre la pensée de la littérature

²¹⁷ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p.117.

²¹⁸ Martin Heidegger, « Que veut dire penser ? » in : *Essais et conférences*, p.166.

²¹⁹ Roland Barthes, « Littérature et méta-langage », in : *Essais critiques*, p.106.

et sa propre matérialité, après la littérature comme une déclaration incessante de ce que l'on va écrire, et enfin la « blancheur de l'écriture »), il en conclut qu'une telle façon de procéder est un « jeu dangereux avec sa propre mort »²²⁰, c'est une revendication de la question essentielle d'Œdipe : *qui suis-je ?* question qui ne peut mener qu'à une fin tragique. En se cherchant inlassablement, en se pointant tout le temps du doigt, la littérature « meurt de se connaître mais vit de se chercher »²²¹. Penser à la parole en train d'être écrite, c'est inévitablement imposer à la littérature la question primordiale de l'humain : *qui suis-je ?* Toutefois Barthes ne songe pas à placer cette question du côté de l'auteur ou du narrateur, il se contente de réfléchir à ce qu'une telle question peut apporter à la littérature et non pas à l'exposition de l'écrivain qui écrit. Or chez Lispector cette question du « je », l'interrogation du *qui suis-je*, s'entremêle aux questionnements intimes du sujet qui crée. Poser la question de la littérature, c'est en même temps se poser la question du *soi*, du soi qui est en train d'écrire. Demander à la littérature : *qu'est-ce que c'est que ça ?* c'est aussi se demander *qui suis-je*, qui suis-je moi, celle qui écrit, celle qui est, en ce moment même, en train d'écrire ? L'exhibition du texte en tant que littérature est également l'exhibition de l'écrivaine en tant qu'auteure et en tant que femme. Lispector est entièrement présente au présent de la parole. Elle est *là* avec son texte, exposée en même temps qu'il est exposé : « Je t'écris tout entière et je sens une saveur à être et ta saveur-à-toi est abstraite comme l'instant »²²². En lisant son œuvre, en lisant chacun de ses livres, dès les premières pages, nous sommes conscients d'être en présence d'une écrivaine, d'une écrivaine en train d'écrire, d'une écrivaine qui se

²²⁰ Ibid., p.107.

²²¹ Ibid., p.107.

²²² Clarice Lispector, *Água Viva*, p.13.

construit en élaborant son texte, qui élabore le texte en se construisant. Comme il a déjà été dit au début de cette étude :

Pour Clarice Lispector, l'impossibilité est de raconter quoi que ce soit sans, en même temps, se raconter - sans, à la lumière de son réalisme ontologique, s'exposer avant tout au risque et à l'aventure de l'être, comme l'a priori du récit littéraire, comme le seuil de toute et n'importe quelle histoire possible ²²³.

L'écriture agit comme un *miroir* pour celle qui s'expose en exposant en même temps son œuvre. Chaque réflexion sur l'état du texte est également un reflet sur l'état de celle qui écrit. De la même manière qu'Arachné en train de tisser sa tapisserie est un reflet d'Athéna et vice-versa, la femme qui écrit, la femme qui narre et les femmes présentes dans l'œuvre de Lispector s'affrontent et se reflètent en reflétant le texte en train d'être façonné. Et aussi de la même manière que c'est en face d'Athéna, en affrontant Athéna qu'Arachné peut aller au bout de sa propre création et se *métamorphoser*, c'est en mettant des femmes face-à-face, s'affrontant, que Lispector arrive à affronter des questions essentielles et à pousser ses réflexions sur la création littéraire à la limite de ses possibilités : « La métamorphose de G.H., qu'elle a elle-même rapportée, est concomitamment la métamorphose de la narrative »²²⁴. Dans son premier roman *Perto do coração selvagem* (roman où se présentent déjà tous les principaux thèmes autour desquels l'œuvre de Lispector tournera), la protagoniste Joana *incarne* la bataille de la création littéraire et ce en affrontant d'autres filles, d'autres femmes et sa propre conscience en tant que créatrice. Les réflexions sur la création qui se trouvent partout dans ce livre, et qui sont le fil conducteur de ce roman, sont aussi une réflexion sur la personnalité de Joana, sur ses *instincts* et sur ses rapports à d'autres femmes :

²²³ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, p.159. Ma traduction.

²²⁴ Benedito Nunes, cité par Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli in: *Vozes da crítica*, p.206. Ma traduction.

Oui, elle sentait à l'intérieur d'elle un animal parfait. Il lui répugnait de laisser un jour cet animal libre. Par peur peut-être du manque d'esthétique. Ou crainte de quelque révélation... Non, non, – se répétait-elle – il faut ne pas avoir peur de créer. Au fond de tout peut-être, l'animal lui répugnait parce qu'il y avait encore en elle le désir de plaire et d'être aimée par quelqu'un se puissant comme la tante morte. Pour, après, cependant l'écraser, la répudier sans contemplations²²⁵.

Aller au bout de sa création, créer sans crainte, sans pitié, sans amarres, lâcher la bride au *cheval noir* de l'écriture, c'est *outrépasser* ses propres limites et accepter voire même désirer intensément la *métamorphose* qui gît en puissance au fond de la créatrice, au fond des entrailles de celle qui *doit* créer : « L'expérience poétique, comme la religieuse, est un saut mortel : un changement de nature qui est aussi un retour à notre nature originelle. Occulté par la vie profane ou prosaïque, notre être brusquement se souvient de son identité perdue ; alors apparaît, émerge cet « autre » que nous sommes²²⁶. Toute écrivaine est Arachné avec son œuvre. Toute écrivaine affronte Athéna de par son œuvre. Créer c'est se *soumettre* au combat crucial, c'est mettre son œuvre au défi en affrontant une autre femme, *la* femme qui poussera la création au-delà du *possible* : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit. Dans la nuit, tout a disparu »²²⁷. L'œuvre de Lispector nous dit qu'une œuvre n'est pas une *véritable* œuvre sans rencontre, sans affrontement, sans se présenter et s'exposer à l'autre, à une autre, à des autres. Le moment réel, fondamental, original de la création c'est quand on est *devant* l'autre, quand on accepte le face-à-face qui décidera de tout et de rien : « Que seria de mim se não fosse Ângela? a mulher enigma que me faz sair do

²²⁵ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.18.

²²⁶ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.180.

²²⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.213.

nada em direção à palavra »²²⁸. On affirme constamment qu'Athéna a châtié Arachné en la transformant en araignée, que l'audace de la mortelle d'avoir affronté une déesse, la déesse du tissage, a été punie par une affreuse métamorphose. De mon côté, je suis plus inclinée à voir dans l'épisode de la transformation d'Arachné une *nécessité* de dépassement, de changement, d'accomplissement de quelque chose qui n'attendait que d'être *provoqué* pour jaillir avec toute sa puissance :

J'étais habitée par une rapacité contenue qui, d'être contenue, devenait toute puissance. Jamais jusqu'alors je n'avais été maîtresse de mes pouvoirs – pouvoirs que je ne comprenais pas, ne voulais pas comprendre, mais la vie en moi les avait retenus pour qu'un jour enfin, éclore cette matière inconnue et heureuse et inconsciente que j'étais finalement : moi ! moi, quoi que je sois ²²⁹.

Bachelard disait, en analysant le livre *Je et Tu* de Martin Buber, que « La rencontre nous crée : nous n'étions rien – ou rien que des choses – avant d'être réunis »²³⁰. Arachné n'était qu'une tisserande, très talentueuse, certes, mais une simple tisserande. Son habileté n'avait qu'une seule véritable puissance : celle d'*attirer* Athéna auprès d'elle. La perfection de son art était une invite à se présenter et s'exposer devant celle qui pourrait pousser à bout sa propre existence, devant celle qui pourrait transformer toute sa création et tout son *être* : « l'instant véritablement présent et plein n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. Dès que le *Tu* devient présent, la présence naît »²³¹. Arachné n'était *rien* avant cette rencontre, mais pendant le combat, Athéna la conduit au-delà de la perfection, au-delà du jour, au-delà des mesures de son art ; elle la conduit au-delà de la vie :

²²⁸ Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, p.110.

²²⁹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.76.

²³⁰ Gaston Bachelard, « Préface », *Je et Tu*, p.8.

²³¹ Martin Buber, *Je et Tu*, p.45.

Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce « dialogue » est d'abord le combat plus originel d'exigences plus indistinctes, l'intimité déchirée de moments irréconciliables et inséparables, que nous appelons mesure et démesure, forme et infini, décision et indécision et qui, sous leurs oppositions successives, donnent réalité à la même violence, tendant à ouvrir et tendant à se fermer, tendant à se saisir dans la figure claire qui limite et tendant à errer sans fin, à se perdre dans la migration sans repos, celle de l'*autre* nuit qui ne vient jamais, mais revient. Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence²³².

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

C'est également devant Lídia, face-à-face avec Lídia, contre Lídia, avec Lídia que Joana *affronte* sa propre création et assume enfin son *don* littéraire. Lídia est la femme qui pousse Joana au-delà de ses limitations, au-delà de son mariage, au-delà de sa férocité refoulée, au-delà de la sphère domestique qui ne pouvait plus la contenir. Lídia *provoque* la puissance créatrice de Joana et fait *revenir* ses instincts inventifs (on se souvient que c'est après cette rencontre avec Lídia que Joana va rencontrer son amant avec qui elle sera complètement libre de créer), Lídia *éveille* le cœur sauvage de Joana. Lídia est la *rencontre* dont Joana avait besoin pour se *souvenir* de sa véritable nature et de comment

²³² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.264.

elle peut créer. Lídia rappelle à Joana sa propre force et lui rappelle également qu'elle peut tenir entre ses mains les fils de sa propre vie (de sa véritable vie) et les fils de son art. Elle lui rappelle surtout que, en créant, Joana peut toujours tenir les femmes autour d'elle, qu'elle peut toujours les *enlacer* dans le filet de son art, dans sa toile d'araignée :

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

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

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

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

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

Les copines riaient, mais peu à peu naissait quelque chose d'inquiet, douloureux et incommode dans la scène. Elles finissaient par trop rire, nerveuses et insatisfaites. Joana, encouragée, montait sur elle-même, attachait les filles à sa volonté et à sa parole pleine d'une grâce ardente et coupante comme de légers coups de fouet. Jusqu'à ce que, finalement enveloppées, elles aspiraient son air brillant et suffocant. Subitement rassasiée, Joana s'arrêtait alors, les yeux secs, le corps tremblant sur la victoire. Désarmées, sentant le rapide éloignement de Joana et son mépris, elles aussi tombaient fanées, comme honteuses²³³.

Séduction féroce et piège ensorcelant, la création attire les filles dans le filet des mots. La tentation de la parole les laisse tellement absorbées, tellement *possédées*, tellement et étrangement heureuses que cette *communion* autour de l'éloquente Joana finit par devenir un malaise. Mais Joana ressent, extasiée, le pouvoir inouï d'*attraction* et

²³³ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.210/212.

d'*enchantement* que sa parole peut atteindre. Elle est capable de *rassembler* auprès d'elle, et maintenir sous son charme, toutes les filles avec qui elle ne parlait presque jamais. Elle goûte au *pouvoir* de la création, elle se délecte à entraîner les filles avec elle à travers les dédales de son imagination. Dans cet instant *limite* de création, quand les mots acquièrent lentement sa forme littéraire, les filles s'*unissent*, une ~~communauté~~ s'*organise* sous l'effet enivrant du plaisir et de la douleur que Joana leur fait éprouver et sous l'effet créateur tout aussi étourdissant qui s'empare de Joana. *Entre elles*, par la brutalité captivante d'une histoire en train de se créer, d'une élaboration qui suit fatalement son rythme fondateur, conflit et complicité s'échangent pour soutenir ce texte *méchamment* tissé : « C'était une lutte sourde qui cependant les liait dans le même bain d'attrance, mésentente, répulsion et complicité »²³⁴. La petite Joana ressent déjà que c'est *entre femmes* que son pouvoir artistique peut être mis à l'épreuve, peut être *provoqué*. Le mouvement créateur de Joana a besoin de l'excès de rire et de peur de chacune d'elles, son histoire se trame sous la férocité de ce combat féminin. La création est et la matière et le résultat de cet affrontement *entre femmes*. La création s'expose en exposant sa créatrice et ses auditrices, la création se révèle *entre femmes* : « Quelque chose de supérieur à l'acte de lutter s'avancait lentement et atteignait un but. Elle sentait cela, elles n'étaient que deux femmes »²³⁵.

Nous avons fait remarquer au début de ce chapitre que l'on ne s'est pas attardé à contempler l'image essentielle de ce duel mythologique (Arachné suspendue par un fil que tient Athéna) que la hâte des critiques les a contraints à dépasser l'instant singulier de cette image si expressive. Que pouvons-nous dire, alors, du moment de l'image suivante,

²³⁴ Clarice Lispector, *Le Lustre*, p.219.

²³⁵ *Ibid.*, p.323.

de l'image que l'on doit encore plus lentement, beaucoup plus lentement, *imaginer* ? Arachné-araignée est suspendue par le fil que tient Athéna. C'est un *premier* fil partagé, un fil détaché de la tapisserie déchirée. Le conflit autour de la création a *taillé* ce fil *commun* et a placé Arachné là où elle redoutait le plus : entre les mains *donneuses* de sa rivale. Son vrai châtement, s'il y a vraiment eu un quelconque châtement, c'est celui de devoir désormais tisser à partir d'un fil qui *appartient* aussi à Athéna. C'est d'être piégée par sa pitié. C'est d'être désormais *complice* de l'affection qu'Athéna ressent à son égard : « Je le regardais, ce cafard : je le haïssais tellement que je passais de son côté, me solidarais avec lui, car je n'aurais pas supporté de rester seule avec mon agression »²³⁶. Mais et le *deuxième* fil ? Paul Valéry, en réfléchissant sur le don de l'inspiration et les « recherches volontaires » du poète, déclare ceci : « Les dieux, gracieusement, vous donnent *pour rien* tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel »²³⁷. Selon Valéry, le vrai travail du poète commence après l'euphorie du *premier* vers ou du *premier* mot. C'est à ce moment-là que le poète doit de se montrer à la hauteur d'avoir pu s'attirer la grâce d'un dieu dispensateur. Il faut alors que le poète *mérite* ce don que l'on lui a fait. Même si ce raisonnement ne vient pas vraiment à la rencontre de notre vision sur la création littéraire chez Lispector, étant donné que Valéry suppose une certaine *facilité* pour l'inscription du premier vers tandis que nous croyons à une bataille féroce pour partager ce premier vers *commun* (vision qui s'accorde avec celle de Kierkegaard : « La vie d'un poète commence dans une lutte avec l'existence tout entière ; il s'agit de trouver un apaisement ou une justification. Dans la première lutte, en effet, il doit toujours perdre

²³⁶ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.82.

²³⁷ Paul Valéry, cité par Jean Berthelemy, in : *Traité d'esthétique*, p.100.

et, s'il vainc du premier coup, c'est qu'il n'a pas de justification »²³⁸), il n'empêche que Valéry nous aide à réfléchir au *deuxième* fil qu'Arachné-araignée devait tisser à partir du *premier*. Car on prend pour acquis qu'Arachné une fois métamorphosée en araignée saurait *tisser*, que le *deuxième* fil serait immédiatement *là*. Mais il n'en est rien ! Quand on *prend le temps* de l'image, notre imagination ne va pas si vite : « Pour qui connaît la rêverie écrite, pour qui sait vivre, pleinement vivre, au courant de la plume, le réel est si loin ! »²³⁹ On se demande alors, et inlassablement, si l'habileté de la Lydienne de manier la navette l'aurait vraiment aidé à tisser sa toile, à tisser une toile d'araignée. Le deuxième fil (qui est également le *premier* d'une *nouvelle* œuvre) a dû être tellement difficile de trouver... de tirer ... de nouer... Comment la jeune araignée pouvait-elle savoir que de son propre ventre et mouillé de sa propre bave le deuxième fil serait construit ? Elle n'a pas de filiation dans sa nouvelle forme, le deuxième fil ne peut pas être *comme* le premier : « La première chose, peut-être, qu'une femme trouvait quand elle mettait la main à la plume, c'était qu'il n'existait aucune phrase courante dont elle pût faire usage »²⁴⁰. Après la rencontre avec Athéna, l'œuvre d'Arachné devient *viscérale*. Désormais, elle ne tisse plus avec des fils *extérieurs* et *communs*, mais avec des fils tissés de son propre *être*. Elle doit demeurer dans son œuvre, avec son œuvre qui se *confond* avec sa propre existence. Elle doit tisser inlassablement la *même* toile, elle doit *répéter* encore et encore les mêmes motifs pour tenter de *reconstruire* l'œuvre à jamais perdue : « Sa tâche est sans fin : Arachné répare inlassablement sa tapisserie en lambeaux. Et parce qu'aucune de ses toiles ne saurait être *la* toile, son désir demeure (...) »²⁴¹. C'est

²³⁸ Søren Kierkegaard, *La reprise*, p.173.

²³⁹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, p.288.

²⁴⁰ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.113.

²⁴¹ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné*, p.407.

entre le premier fil partagé, *commun*, et le deuxième fil essentiel, viscéral, *unique*, que la vraie œuvre d'Arachné se fait. Après, elle doit continuer et répéter.

- **Entre Muses, Parques et Sirènes**

Il y a neuf Muses, dit-on : non, c'est faux !
N'oublions pas la dixième, Sappho.
(Platon)

Gilles Deleuze affirmait, dans son livre *Différence et répétition*, qu'« Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser »²⁴², il nous faut ajouter à cette remarque fort sagace qu'il y a également quelque chose dans le monde qui nous fait écrire, qui nous pousse à créer, qui nous engage, assez souvent malgré nous, à concevoir ce qui n'existe pas encore, qui nous place, encore et encore, inlassablement, devant le précipice effroyable de la page blanche : « La page blanche! ce grand désert à traverser, jamais traversé »²⁴³. Nous sommes tous, d'une manière plus ou moins intense, plus ou moins *passionnée, concernés* par ces *forces* attirantes qui sont à même de faire manifester ce qui aurait pu rester éternellement dérobé, qui nous engagent à rendre *présent* ce qui aurait pu demeurer latent. Nous avons tous, au printemps ou au crépuscule de la vie, posé les mêmes questions que Freud se posait au sujet de la création littéraire et de son créateur : « Nous, les profanes, nous avons toujours été très curieux de savoir où cette singulière personnalité, le créateur littéraire, va prendre sa matière (...) et comment il parvient, par elle, à tellement nous saisir, à provoquer des émotions dont nous ne nous serions peut-

²⁴² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.182.

²⁴³ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p.108/109.

être même pas crus capables »²⁴⁴. Nous éprouvons tous également une sorte d'*inquiétante étrangeté* devant la clandestinité de la *mise en forme* littéraire, et de n'importe quelle autre création artistique, et sommes déconcertés face à l'emprise que l'art a sur nous. Et à défaut de pouvoir expliquer ce *quelque chose*, on l'interroge. La *même* force qui pousse à penser, à créer, à rendre le *dissimulé* manifeste, nous engage aussi à questionner. Même les écrivains *s'étonnent* en voyant le texte achevé et exposé devant leurs yeux et s'interrogent en interrogeant cette matière qui est *là*, offerte, donnée : « J'ai lu ce que j'avais écrit et de nouveau j'ai pensé : de quels abîmes violents se nourrit ma plus intime intimité pour qu'elle se nie elle-même de cette façon et se réfugie dans le domaine des idées ? »²⁴⁵. Et à défaut aussi de pouvoir répondre à nos questionnements, de trouver la bonne réponse, de nous exprimer sans avoir recours à d'autres interrogations, on imagine.

Or il n'est pas du tout faux d'affirmer que ce *quelque chose*, que cette *puissance énigmatique* qui fait *bouger* les esprits et les plumes a souvent été imaginé, fantasmé et représenté comme un *quelque chose* de féminin, comme un quelque chose ayant une *forme* et une *essence* féminines. Les écrivains et artistes auraient tous pu déclarer, sans avoir à se justifier ou à rougir, ce que Lispector confesse : « Qui parle, il semble que c'est moi, mais ce n'est pas moi. C'est un « elle » qui parle en moi »²⁴⁶. Car la force étrange, étrangère, clandestine, obscure, fuyante, inexplicable, qui conduisait les artistes à créer et l'écrivain à écrire, qui *faisait parler* le texte, qui *modelait* la création, était fréquemment associée à un « elle », à un « elles », à des figures et créatures féminines :

²⁴⁴ Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p.33.

²⁴⁵ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.73.

²⁴⁶ Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, p.73. Ma traduction.

Toi qui consoles, toi qui n'existes pas, et pour cela consoles,
 Que tu sois déesse grecque, conçue comme une statue qui serait vivante,
 Ou patricienne romaine, impossiblement noble et néfaste,
 Ou princesse de troubadours, très gente dame enluminée,
 Ou marquise du dix-huitième siècle, décolletée, distante,
 Ou cocotte célèbre du temps de nos parents,
 Ou je ne sais quoi de moderne – je ne conçois pas bien ce que c'est –,
 Tout cela, quoi que soit ce que tu peux être, si ça peut inspirer que ça inspire donc ! ²⁴⁷

Le féminin a toujours fait rêver, ou mieux, suivant la philosophie poétique de Bachelard, le féminin a toujours fait *rêvasser* : « En gros — j'essaierai de le suggérer à un lecteur bienveillant — le rêve est masculin, la rêverie est féminine »²⁴⁸. Il paraît que les femmes sont perçues comme ayant un rapport particulier et privilégié avec le langage et notamment avec le langage artistique. Les femmes semblent avoir partie liée avec l'*imaginaire*, avec ce qui *échappe* aux dimensions mesurées de la *raison*, avec cette chose fuyante qu'est la création littéraire. Lispector réfléchit longuement à cette *étrangeté* des femmes, à leur *divinité*, à ce *mystère* qui rôde autour du mot femme :

La femme de la voix se multipliait en d'innombrables femmes... Mais où était finalement leur divinité à elles ? Même dans les plus faibles il y avait l'ombre de cette connaissance qui ne s'acquiert pas par l'intelligence. Intelligence des choses aveugles. Le pouvoir de la pierre qui en tombant pousse une autre qui va tomber dans la mer et tuer un poisson. Parfois on trouve le même pouvoir dans des femmes seulement légèrement mères et épouses, timides femelles de l'homme, comme la tante, comme Armanda. Pourtant cette force, l'unité dans la faiblesse... Oh, elle exagérait peut-être, peut-être la divinité des femmes n'était-elle pas spécifique, elle était peut-être seulement dans le fait qu'elles existaient... Oui, oui, là était la vérité : elles existaient plus que les autres, elles étaient le symbole de la chose dans la chose même. Et la femme était le mystère en soi-même, a-t-elle découvert. Il y avait en elles toutes une qualité de matière-première, quelque chose qui pouvait arriver à se définir mais qui ne se réalisait jamais, parce que son essence même était celle de « devenir ». A travers elle exactement le passé ne s'unissait pas au futur et à tous les temps ?²⁴⁹

²⁴⁷ Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, p.365.

²⁴⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.15.

²⁴⁹ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.204/205.

Selon Lispector, les femmes seraient plus « naturelles », plus « vivantes », plus « informes ». Elles seraient toujours un *à venir*, une possibilité, une forme qui attend encore, qui s'accumule, qui se concentre, qui sera... D'où leur divinité. Elles existent plus que les *autres* et de cette existence *vive*, de cet *être-là* timide et aveugle de soi-même, elles parviennent à dépasser les limites et les contraintes temporelles. Si les êtres inspireurs sont des femmes, ils le sont grâce à cette qualité exceptionnelle qu'auraient les femmes de n'être jamais quelque chose de fini, quelque chose d'achevé. Cette aptitude à être toujours en mouvement, toujours projetée vers ce qui *sera* un jour, toujours *en attente de*. Or, pour une écrivaine comme Lispector qui écrit en réfléchissant à celle qui est en train d'écrire, penser à femme, penser à ce que la femme peut être, c'est en même temps réfléchir à ce que son texte peut devenir, à l'avenir de sa propre matérialité. L'œuvre qui ne s'achève pas, les mots qui avancent, la matière qui ne cède pas, le *mystère* de ce qui est *là*, le *mystère* de ce qui va encore venir, la clandestinité de ce qui ne sera pas comme il aurait pu être, comme il aurait dû être ... ces inquiétudes par rapport à l'écriture ne sont-elles pas les mêmes inquiétudes par rapport à la nature des femmes ? Les réflexions sur la nature des femmes ne sont-elles pas les mêmes interrogations quant à la nature de la création ? En interrogeant la femme, les femmes, c'est le texte qui est également interrogé ; c'est l'œuvre que l'on interroge.

Mais en plus d'imaginer des créatures féminines qui *offrent* le don de l'art et le chant de la vie, il arrive également que l'on associe la *force créatrice* à la *rencontre* avec la femme, à l'*apparition* révélatrice d'une femme. Octavio Paz, dans les chapitres intitulés : *La révélation poétique* et *Poésie et histoire* de son livre *L'arc et la lyre*, tente de démontrer comment l'alternance entre l'attente de l'amoureux et l'*apparition* de la

femme aimée, entre l'absence et la *présence* de la femme, est comparable aux mouvements de la création poétique, au rythme de l'inspiration artistique. L'amoureux qui *attend* reste suspendu entre le vide total et la possibilité de plénitude. Il traverse le désert du désespoir, il ne sait pas encore, « suspendu en un mystérieux équilibre »²⁵⁰, si elle viendra, si elle comparâtra, si elle sera là pour le racheter. Et quand elle vient, quand elle est *présente*, *exposée* devant ses yeux, tout s'illumine. Le néant devient *être-là*, la mort devient résurrection et plénitude de la vie. Selon lui, la femme a le pouvoir de basculer tout l'univers de l'homme et le conduire à la *reconnaissance* de soi, de lui révéler sa propre existence : « La femme ouvre les portes de la nuit et de la vérité ; l'union physique est une des plus hautes expériences de l'homme et qui lui fait atteindre aux deux versants de l'être : nuit et jour, mort et vie »²⁵¹. Attendre et ne plus attendre la femme, être loin et près de la femme aimée, aller à la rencontre d'elle, sont des états d'âme similaires à ceux que l'artiste éprouve quand il est confronté au vide et à l'avènement de l'art. La révélation poétique équivaldrait à la révélation de la femme aimée. La page blanche finalement marquée, finalement inscrite, finalement remplie, finalement assujettie aux desseins confus de l'esprit, après des longs pèlerinages dans les déserts de l'aspiration à créer, correspondrait à la vision de la femme aimée.

Étant *l'autre* pour l'homme, *l'autre* de l'homme, *l'autre* par rapport à l'homme, *l'autre* à partir de l'homme, comme le répète à maintes reprises Simone de Beauvoir, la femme *incarne* et le mystère de l'existence et le mystère de la création :

Étant la substance même des activités poétiques de l'homme, on comprend que la femme apparaisse comme son inspiratrice : les Muses sont femmes. La Muse est médiatrice entre le Créateur et les sources naturelles où il doit puiser. C'est à travers la femme dont l'esprit est profondément engagé dans la nature que l'homme va sonder les abîmes du silence et de la

²⁵⁰ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, p.201.

²⁵¹ Ibid., p.329.

nuit féconde. La Muse ne crée rien par elle-même ; c'est une Sibylle assagie qui s'est faite docilement servante d'un maître ²⁵².

Quand bien même le chemin que nous frayons dans cette étude mènerait à des paysages différents de ceux que l'œuvre de Beauvoir nous fait contempler, il nous est tout de même important de souligner ceci : quand on dit que la femme est *l'autre*, l'autre par rapport à l'homme, *l'autre* dans l'économie du discours masculin, dans l'agencement de ses méditations, il s'agit effectivement d'une affirmation qui place la femme *hors* les limites de la *réciprocité* et la rend étrangère aux hommes, ne pouvant pas avoir un rapport d'*égalité* avec eux. Toutefois, pour cette étude qui tente de voir chez Clarice Lispector une ~~communauté~~ des femmes, ce n'est point par rapport aux hommes que notre réflexion essaye de se développer. En effet, les femmes sont perçues comme *l'autre* et l'étrangeté de cet *autre*, sa clandestinité – comme le dit Emmanuel Levinas – la *rapproche* de tout ce qui est également étrange pour l'homme, tout ce qui lui est inconnu. Nous venons de voir comment Paz place la femme dans l'espace de *l'autre* pour tenter de penser à la création littéraire. Les mystères de la nature, les mystères de la création, les mystères de l'amour sont tous associés à la femme qui, étant *l'autre*, est en mesure d'accéder aux domaines *obscurs* et *insondables* de l'existence et de l'esprit. Beauvoir dit que les Muses, étant femmes, vont à la rencontre de ce monde *ignoré*, *extérieur*, *dérobé*, et l'offrent docilement à l'homme, agissant comme ses *servantes*. L'imaginaire masculin aurait ainsi créé les Muses comme des médiatrices obéissantes capables d'offrir aux hommes une *élévation* par-delà la réalité massive de leur quotidien. Cependant on ne doit pas oublier, on ne doit surtout pas oublier que les Muses *inspiraient* et *servaient* aussi les femmes. Les femmes, elles aussi, invoquaient les Muses, louaient leurs attributs et voulaient *se*

²⁵² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, (tome 1), p.297/298.

servir de leurs dons : « Venez, Muses /Par qui je suis séduite, (...) /Vous dont la chevelure/ Est une belle chose.../En me confiant votre divin labeur/ J'ai compris toute la joie qu'il procure, / J'ai pu gravir les pentes du bonheur »²⁵³. Ces vers de Sappho, dédiés aux Muses, témoignent de la complicité entre Muses et *poétesses*, de la coopération entre celles qui *donnent* et celles qui se servent du don des *autres*. Si les Muses, à l'instar des femmes, sondent la nuit fertile de la création ainsi que les abîmes sombres de la nature et offrent à l'homme d'autres *mesures* pour sa réalité, elles le font également pour les femmes, leurs semblables. Elles invitent les femmes, elles aussi, à pénétrer dans la vie *obscur*e et sonder, ensemble, les précipices de leur *nature commune*. Elles guident les femmes, elles aussi, dans les chemins extraordinaires de la création, elles leur *offrent* les premiers pas téméraires capables de rompre tout « non » pour que, ensemble, elles puissent ainsi chanter : « surtout un jour viendra où tout mon mouvement sera création, (...) je briserai tous les nons qui existent à l'intérieur 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 (...) »²⁵⁴. Les Muses ont été *présentes* pour les femmes, ont été là pour les femmes, ont servi les femmes. Les Muses et les femmes ont chanté ensemble. Les Muses et les femmes ont partagé leurs *secrets*. Et c'est précisément de cette *collaboration* entre femmes qu'il est toujours question dans la présente étude, car dans l'œuvre de Lispector les femmes sont aussi les *autres* avec qui Lispector chante, lutte, tue, tisse, écrit, ri et pleure. Les femmes sont l'*autre* de son œuvre, contre qui, avec qui, à côté de qui, à l'encontre de qui, en face de qui, son œuvre se construit.

²⁵³ Sappho, *Paroles aillées*, Traduit par Philippe Renault, p.56.

²⁵⁴ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.296.

Il nous faut ajouter également une autre remarque qui va un peu à l'encontre de ce que Beauvoir dit à propos de la servitude des Muses et de leur *docilité*. À en croire Platon, à l'aurore de leurs vies, les Muses, à l'instar des Sirènes, n'ont pas *servi* aux hommes, mais ont causé leur mort :

D'après la légende, les cigales étaient jadis des hommes, de ceux qui existaient avant la naissance des Muses. Quand les Muses furent nées et que le chant eut paru sur la terre, certains hommes alors éprouvèrent un plaisir si bouleversant, qu'ils oublièrent en chantant de manger et de boire, et moururent sans s'en apercevoir. C'est d'eux que par la suite naquit l'espèce des cigales : elle a reçu des Muses le privilège de n'avoir nul besoin de nourriture une fois qu'elle est née, mais de se mettre à chanter tout de suite, sans manger ni boire, jusqu'à l'heure de la mort ; après, elles vont trouver les Muses et leur rapportent qui les honore ici-bas, et à qui d'entre elles est adressé cet hommage²⁵⁵

Leurs chants étaient si charmants, si bouleversants, si impressionnants, qu'ils ont fait périr ceux qui voulaient s'en *servir* et chanter avec elles. La puissance de leurs voix si douces et de leurs paroles si captivantes a anéanti leurs admirateurs. D'après le professeur Jacyntho Lins Brandão, la principale différence entre les Muses et les Sirènes, entre ces êtres féminins qui savent tout et chantent tout, c'est que les Muses annoncent toujours à partir d'où elles vont chanter, elles donnent le cadre de leur chant et ne chantent que le contenu qui a été convenu entre elles et le poète à inspirer ; quant aux Sirènes, elles ont un chant illimité, sans bornes, infini : « En un sens, c'est comme si la Sirène était une sorte de Muse dérégulée, affolée, sans limites, une amplification funeste du chant, tant du point de vue de la production interminable que de la réception qui tue »²⁵⁶. Les Muses, qui savent tout, chantent au poète l'histoire précise qu'ils souhaitent connaître et chanter. Les Sirènes, qui elles aussi savent tout, chantent ce qu'*elles veulent* chanter et ce sans

²⁵⁵ Platon, *Phèdre*, p.93.

²⁵⁶ Jacyntho Lins Brandão, *As Musas ensinam a mentir*, p.15. Ma traduction.

délimiter l'étendue de ce chant. Mais aussi, comme le souligne très pertinemment Sloterdijk :

Le caractère irrésistible des sirènes a son origine mystérieuse dans le fait qu'avec une étrange absence de scrupules, elles ne donnent jamais leur propre répertoire, mais uniquement la musique des passants ; (...). Si les sirènes ont jusqu'ici trouvé en tous les auditeurs, Ulysse y compris – Ulysse tout particulièrement –, des victimes qui se laissent attirer avec enthousiasme, c'est parce qu'elles chantent depuis le lieu de celui qui écoute. Leur secret est de chanter exactement les chants des lesquels l'oreille du passant désire se précipiter²⁵⁷.

Les Muses chantent alors des chants plutôt communautaires, des chants qui louent les gloires, aventures, peines, amours et triomphes des héros d'un peuple ou des sentiments et passions *communes*. Elles inspirent les poètes et poétesses à chanter des paroles qui leur sont *extérieures*, qui rapportent à des événements et situations que, d'une certaine façon, ils connaissent déjà, qui appartiennent à la sphère du *commun*. Les poètes annoncent aux Muses ce qu'ils veulent chanter et celles-ci de les inspirer à partir de ce lieu précis, de ce cadre bien déterminé. Quant aux Sirènes, on ne sait jamais d'avance ce qu'elles vont chanter, car elles chantent à partir du lieu de celui qui les entend et *pour* celui qui les entend. Leur chant est *singulier*, unique, non reproductible.

Que s'est-il passé, alors, quand les Muses, les inspiratrices mesurées et disciplinées, qui ne chantent que des chants limités, ont causé la mort aux mortels qui, extasiés, n'ont même pas pu manger ? Est-ce qu'à l'origine leurs chants ressemblaient à ceux des Sirènes ? Est-ce qu'à l'aube, aux premières minutes de leurs vies, les Muses se confondaient avec les Sirènes ? Étaient-elles des consœurs ? Alors que s'est-il passé depuis, est-ce que les Muses ont appris peu à peu l'art de mesurer ? Ont-elles *appris* à ne pas *tout donner* ? Jean-Luc Nancy expliquait que le mot « Muse » vient d'une racine qui

²⁵⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.531.

veut dire « l'ardeur, la tension vive qui s'élanche dans l'impatience, le désir ou la colère, celle qui brûle d'en venir à savoir et à faire »²⁵⁸, il est surprenant de savoir qu'à l'origine, qu'à la racine du mot, qu'au début chaotique de la parole, les Muses s'apparentent particulièrement aux Sirènes, qu'elles *partagent* le même désir, la même ardeur, la même *passion*. Mais, comme le souligne Nancy, cette colère a fini par s'être dirigée vers d'autres fins, vers la défense passionnée de la *forme* : « La Muse anime, soulève, excite, met en branle. Elle veille moins sur la forme que sur la force. Ou plus exactement : elle veille avec force sur la forme »²⁵⁹.

Ce conflit artistique entre Muses et Sirènes, entre mesure et démesure, entre commun et singulier, entre règle et dérèglement, entre le limité et l'illimité, est équivalent au conflit de l'écrivain avec sa propre création, de l'écrivain avec ses personnages, de l'écrivain avec sa plume, de l'écrivain avec les limites contraignants de sa feuille de papier. Si l'imaginaire a conçu ces créatures féminines *incarnant* les antipodes de l'acte créateur, c'est parce qu'on aussi, on se débattait pour pouvoir trouver la bonne mesure, le *moi poétique*, le chant qui mériterait d'être chanté. Entre Muses et Sirènes, la création peinait pour s'assurer de la bonne forme, de ses propres limites et de sa propre puissance. Dans son œuvre, Lispector nous fait part à plusieurs reprises des agitations de son esprit quant à la mise en forme de son texte, de ses inquiétudes par rapport à ce qui doit être dit ou non et à son manque d'inspiration. L'ambivalence de la création littéraire entre Muses et Sirènes est également l'ambivalence de sa propre écriture. La femme qui écrit est *entre* les Muses et les Sirènes : « Je sens la forme brillante et humide se débattant en moi. Mais où est ce que je veux dire, où est ce que je

²⁵⁸ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, p.11.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.11.

dois dire ? Inspirez-moi, j'ai presque tout ; j'ai le contour en attente de l'essence ; c'est ça ? – Que doit faire quelqu'un qui ne sait pas quoi faire de soi ? »²⁶⁰ Ainsi, les Muses et les Sirènes reflètent et représentent les questionnements essentiels de ceux et celles qui tentent d'écrire, de créer, de rendre manifeste les mouvements de l'esprit. Les Muses et les Sirènes symbolisent les batailles que tout créateur doit mener pour mener à bien son œuvre. Mais pour que ce conflit soit complet, il nous faut parler également d'autres femmes, des femmes qui, encore plus que les Muses et les Sirènes, contrôlent et manipulent les fils de l'art et les fils de la vie : « Et alors elle fut obligée de s'asseoir et de broder à côté d'elles. Ses mains malhabiles attaquaient les points grossièrement, ses yeux tournés vers la fenêtre. Henriqueta délicatement défaisait ses nœuds et lui rendait l'étoffe »²⁶¹.

« Ce sont les femmes – Parques et Moires – qui tissent la destinée humaine ; mais ce sont elles aussi qui en tranchent les fils »²⁶². Cette citation de Beauvoir fait partie d'une réflexion de l'auteure concernant l'imaginaire mythologique masculin qui place les femmes toujours aux antipodes de l'existence : les femmes *donnent la vie* par conséquent elles *donnent* aussi *la mort*. Si les femmes sont *là* au moment de la naissance, si elles ont *contraint* les humains à naître, elles sont également les responsables de la mort, les *coupables* de leur mort. Les Parques *incarnent* ce pouvoir *mystérieux* qu'auraient les femmes sur la vie, sur son *déroulement* et sur son aboutissement : la mort. Ainsi en maniant les fils, en chantant et en écrivant, les Parques condensent la force créatrice fatidique et la force féminine de *manipuler* l'existence et la disparition. Les femmes en

²⁶⁰ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.97.

²⁶¹ Clarice Lispector, *Le Lustre*, p.167.

²⁶² Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe*, (tome 1), p.247.

tant que Parques sont les génitrices et destructrices de tout l'univers insondable de la vie, de la mort, de la création et de l'interruption :

Si les Parques chantent et filent, tissent et écrivent le destin, ce n'est donc pas le fait d'une rencontre fortuite, mais bien parce qu'il existe un lien essentiel entre le fil du destin et la parole qui le révèle. Il s'agit d'une parole efficace, de type magique, qui accompagne le geste des fileuses et lui confère sa dimension fatidique²⁶³

Yvonne de Verdier, dans son livre *Façons de dire, façons de faire*, fait une remarque similaire à celle de Beauvoir : « Ainsi les femmes, par leur pouvoir de donner la vie, nous auraient faits mortels. Sans elles il n'y aurait eu ni la souffrance – les douleurs de l'accouchement – ni la mort »²⁶⁴. Naître et mourir sont les rythmes essentiels qui accompagnent les femmes, naître et mourir sont les rythmes qui emballent l'imaginaire du *pouvoir* des femmes, naître et mourir sont les rythmes qui dictent les chants des femmes, naître et mourir sont les rythmes qui accompagnent l'agilité et précision de celles qui manient adroitement les fils de l'existence : « Si étranges et imperceptibles étaient la force et la fécondité du rythme. Rien ne semblait échapper à la succession continuelle, à un intime mouvement sphérique, inspirant, expirant, inspirant, expirant, mort et résurrection, mort et résurrection »²⁶⁵. Ce n'est donc pas du tout surprenant de voir que Sloterdijk a comparé le chant des Sirènes à la voix de la mère. Si le chant des Sirènes est associé à la mort, il doit forcément être associé à la vie. Le chant de la mort *est* le chant de la vie. Le chant qui peut mener à la mort est le même chant qui peut conduire à la vie : « Le scintillement dans la voix de la mère, bien avant qu'il n'apparaisse dans son œil, prépare l'enfant à sa réception dans le monde ; c'est seulement

²⁶³ Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques : Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, p.165.

²⁶⁴ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, p.106.

²⁶⁵ Clarice Lispector, *Le Lustre*, p.361.

en écoutant la salutation la plus intime qu'il peut se préparer à l'avantage indépassable d'être soi-même »²⁶⁶. Celles qui peuvent chanter la vie sont celles qui peuvent chanter la mort, celles qui ont en elles le premier fil de la vie sont *responsables* du fil de la mort. Quand elles coupent le premier cordon de la vie, elles ont déjà tranché que la mort la rattrapera. Muses, Sirènes et Parques les femmes décident de tout ce qui sera, de comment cela sera et quand cela cessera : « Il fallait de la patience pour construire et démolir et reconstruire et savoir qu'elle pourrait mourir un jour précisément où elle démolirait en voulant ériger »²⁶⁷.

Alors comment chanter ? Comme une Muse, en veillant passionnément sur la forme, comme une Sirène, en chantant au-delà des mots, comme des Parques, en ayant le contrôle total de chaque fil du texte ? Comment maîtriser son propre texte ? Comment trouver la bonne forme, le bon rythme, le souffle juste ? Comment guider la main qui écrit dans la bonne direction ? Comment arrêter le texte au moment où il faut ? Comment ne pas continuer, encore et encore, à écrire ? Comment échapper à sa propre écriture ? Comment *tout* contrôler ? Comment lâcher prise ? Comment tenir son propre texte entre ses mains ? Comment faire vivre son personnage, comment le tuer, comment ne pas le tuer, comment lui donner la vie, comment lui donner la mort ? Comment continuer à tuer encore et encore ? Comment ne pas chanter faux ? Avec qui chanter ? Comment chanter la bonne chanson, comment savoir quelle est la bonne chanson ? Voilà quelques-uns des questionnements que l'on trouve dans l'œuvre de Lispector – sous d'autres formes, bien entendu – et que l'imaginaire des Muses, Sirènes et Parques nous aident à explorer :

²⁶⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.558.

²⁶⁷ Clarice Lispector, *La ville assiégée*, p.96.

En ce moment mon inspiration fait mal dans tout mon corps. Un instant de plus et elle aura besoin d'être plus qu'une inspiration. Et au lieu de cette félicité asphyxiante, comme un excès d'air, je sentirai nette l'impuissance d'avoir plus qu'une inspiration, de la dépasser, de posséder la chose même – et être réellement une étoile. Où mène la folie, la folie. Pourtant c'est la vérité. Qu'importe qu'en apparence je continue en ce moment dans le dortoir, les autres jeunes filles mortes sur les lits, le corps immobile ? Qu'importe ce qui est réellement ? En vérité je suis agenouillée, nue comme un animal, auprès du lit, mon âme se désespérant comme seul le corps d'un vierge peut se désespérer. Le lit disparaît peu à peu, les murs de la pièce s'éloignent, tombent vaincus. Et je suis dans le monde, libre et fine comme une biche dans la plaine. Je me lève suave comme un souffle, je lève ma tête de fleur et somnolente, les pieds légers, je traverse des champs au-delà de la terre, du monde, du temps, de Dieu. Je plonge et après j'émerge, comme de nuages, des terres non encore possibles, ah non encore possibles. De celles que je n'ai pas encore su imaginer, mais qui fleuriront. Je marche, glisse, continue, continue... Toujours, sans arrêter, distrayant ma soif fatiguée de poser en une fin ²⁶⁸.

Nous avons déjà vu que Lispector écrit en réfléchissant tout le temps sur le texte qu'elle est en train d'écrire et sur l'écrivaine qui écrit. Son œuvre est un reflet d'elle-même et un reflet de celle qui la construit. L'écriture et l'écrivaine sont *exposées*. Or quand Lispector se penche sur son propre texte, elle tente non seulement de dévoiler le texte en tant que création et l'écrivaine en tant d'auteure, elle essaye aussi d'exposer les mécanismes de contrôle et de déchaînement qui sont à l'œuvre dans l'œuvre. La bataille de la création entre don et inspiration est aussi une lutte entre créateur et créature, entre auteur et lecteur, entre la main qui tient la plume et la maîtrise de ses gestes : « Indéniablement, je tiens entre mes mains une destinée, ce qui m'ôte toute liberté d'invention : obscur et inexorable sera mon choix »²⁶⁹. Conflit et complicité entre ce que l'on écrit et ce que l'on n'écrit point, entre ce que l'on annonce que l'on va écrire sans jamais le faire. Conflit et complicité entre l'achèvement et l'inachèvement de l'œuvre. Conflit et complicité entre le plaisir de tenir les lecteurs piégés dans la toile du

²⁶⁸ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.94.

²⁶⁹ Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, p.25.

texte et se trouver soudain prise dans le même filet. Conflit et complicité entre la main *malade* qui écrit et celle qui doit cadencer son rythme, comme le disait déjà Blanchot :

La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écarter. La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit en rendant ses droits et son tranchant décisifs à l'instant²⁷⁰.

Comme des Muses, des Sirènes et des Parques, Lispector, ses narratrices et ses personnages exposent les *forces mystérieuses* de la création et nous *présentent* la bataille intime du texte et de l'œuvre. Comme une Muse, une Sirène et une Parque, Lispector nous dévoile son propre chant, les fils tendus de ses paroles et chaque geste habile de ses doigts. Son chant limite et élargit, ses paroles font naître et périr, les fils qu'elle tient fermement entre ses doigts contrôlent chaque mouvement du texte et s'emmêlent à son déroulement. Son texte, *entre femmes*, nous *invite* à lui prêter l'oreille.

Il y a dans l'œuvre de Lispector, à part les incomptables réflexions sur les *mystères* de la création littéraire, un récit particulier où se trouvent condensées les problématiques énoncées ci-dessus. Un récit, *entre femmes*, qui s'expose en exposant les mouvements de la création, les calculs de l'auteure ainsi que ses déchaînements. Un récit, *entre femmes*, qui montre le mécanisme de l'écriture et les limites que l'auteure lui impose. Un récit, *entre femmes*, qui nous manipule en manipulant ses personnages et qui se délimite allant vers l'illimité. Un texte, enfin, *des femmes*. Un texte de la ~~communauté~~ des femmes.

Il s'agit d'*une* histoire qui est racontée *cinq* fois par une narratrice qui annonce dès le départ qu'elle va en raconter au moins *trois*. Mais elle pourrait raconter mille et une histoires si on lui donnait mille et une nuits ; *une seule* histoire pourrait très bien compter

²⁷⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.19.

comme mille et une. La narratrice nous dit aussi qu'elles sont toutes *vraies*, les trois des cinq histoires, qu'elles sont vraies parce qu'elles ne se démentent pas. Le titre du récit, le voici : *La cinquième histoire* ; mais il est dit, au début de la narration, qu'il aurait pu être intitulé : *Les statues* ou *L'assassinat* ou encore *Comment tuer des blattes*. L'histoire a donc trois possibles titres et *un seul* vrai titre. Mais le véritable titre du récit dit que l'histoire que nous lisons est la *cinquième histoire*, ce qui ne semble pas du tout être vrai. Car la cinquième histoire du récit n'en est pas vraiment une. La cinquième histoire n'existe pas. Elle est seulement annoncée, elle est seulement présagée ; c'est un préambule, un avant-propos, un prélude, une annonce d'*un chant à venir* : « La cinquième histoire s'appelle « Leibniz et la transcendance de l'amour en Polynésie ». Elle commence ainsi : je me suis plainte de blattes »²⁷¹. Comme le chant des Sirènes, qui annonce toujours ce qui sera chanté sans le faire vraiment, la cinquième histoire ne chante pas, elle *appelle*. Or, la cinquième histoire qui n'existe pas a en outre un autre titre : *Leibnitz et la Transcendance de l'Amour en Polynésie* qui n'a rien en avoir avec le reste du récit et n'a aucune relation avec ce qui est présagé par les quelques mots inscrits en guise de préambule. On a donc cinq histoires (en comptant celle qui n'existe pas) et quatre titres. Le quatrième titre, de la cinquième histoire, n'a pas été annoncé, c'est un titre que l'on découvre en découvrant le texte, c'est un titre qui surgit dans le déroulement de la narration. C'est un titre qui a été gardé par la narratrice pour *plus tard*, pour après... La quatrième histoire, qui n'a pas été annoncée, n'a pas de titre. La quatrième histoire dont on n'a pas été averti, et qui n'a pas de titre, est en vérité la dernière ; tout porte à croire donc que la quatrième histoire est à vrai dire la cinquième ! ? Essayons de refaire nos comptes et nos calculs car nous nous sentons déjà perdus... Nous avons donc un récit

²⁷¹ Clarice Lispector, « A quinta história », *A legião estrangeira*, p.76. Ma traduction.

dont le titre se rapporte à une cinquième histoire qui a déjà un autre titre. Cette cinquième histoire n'existe pas. Elle donne son nom au récit sans vraiment exister et ayant déjà un autre titre et, qui plus est, n'a rien en avoir avec les autres quatre histoires, qui existent vraiment et forment une *seule* histoire, qui pourrait être mille et une si on donnait mille et une nuits à l'auteur. Trois histoires, qui ont été annoncées comme des histoires vraies (les unes par rapport aux autres), ont chacune un titre. Les trois titres ont aussi été annoncés dans l'introduction du récit. Mais l'ordre des titres ne correspond pas exactement à l'ordre évoqué : le premier titre possible du récit est le titre de la troisième histoire et le troisième titre celui de la première histoire. Seul le deuxième titre et la deuxième histoire coïncident. La quatrième histoire, qui n'a pas été annoncée, n'a pas de titre. Si nos calculs sont exacts, nous avons, *en vérité*, quatre titres et quatre histoires (vu que la cinquième n'est pas vraiment une histoire). Trois titres annoncés, un titre improvisé. Quatre histoires racontées, une histoire sans déroulement ni fin. Mais si nous comptons le récit *en soi* comme un *unique* récit (le récit qui raconte, qui est là, devant nous, racontant ce qu'il va raconter et exposant les autres quatre histoires et un préambule), si ce récit-là compte, nous avons alors cinq titres et cinq histoires (car le récit *en soi* compte comme *une seule* histoire, et son titre comme un autre titre). Donc la cinquième histoire est l'histoire que l'on est en train de lire, celle-là même qui dit qu'il y aura au moins trois histoires vraies. Le titre dit exactement ce qu'il dit, que cette histoire-là, qui se raconte, est en vérité la cinquième, celle qui n'est pas racontée. La cinquième histoire qui n'existe pas est *toute* l'histoire qui s'annonce tout le temps, qui dit tout le temps ce qu'elle sera, ce qu'elle deviendra. Enfin, on a l'impression que le texte est complètement contrôlé, que chacun de ses fils a été patiemment et minutieusement tissé.

Lispector a failli se perdre, a failli détruire sa propre construction. Mais le texte tient encore debout. Cinq histoires, cinq titres. Les fils sont bien tirés, les liens bien noués. Lispector ne s'est pas trompée, ne nous a pas trompés. La précision du nombre équivaut à la précision de la maîtrise. Ce récit semble écrit pour nous dévoiler la précision avec laquelle une histoire peut être pensée, peut être tissée. Le filet des mots est bien lié, chaque agencement soigneusement ourdi : « Posséder chaque moment, lier la conscience à eux, comme de petits filaments presque imperceptibles mais forts »²⁷². Comme les Parques, Lispector semble manier chaque instant de sa création : le début, le déroulement et l'achèvement. Le récit semble un tout uni et méthodiquement mesuré. Cependant il y a petit détail qui nous a presque échappé, un petit fil lâche ; nous devons sans doute refaire tous nos comptes, défaire toute la toile, car il est dit clairement, noir sur blanc, textuellement, à la lettre, que la deuxième histoire *est* la première histoire. Les deux histoires ne font qu'une. De la même manière qu'il a été affirmé qu'une seule histoire aurait pu être mille et une, deux histoires sont véritablement une seule histoire. Combien d'histoires y a-t-il alors dans cette *unique* histoire ? Nous perdons le fil de notre pensée, tous les fils s'emmêlent, la tapisserie se défait, la quenouille se recharge de sa propre laine. Avons-nous encore la force de les recompter ? Voulons-nous encore avancer ? « je pressentais qu'il y avait un au-delà, auquel je n'avais pas accès, un là sans limites, le regard me pressait, m'interdisait d'entrer, j'étais dehors, dans un guet animal »²⁷³. Sans dévoiler son nombre, ce récit nous inquiète, sans nous faire voir le tournoiement de son rouet, ce récit nous interdit d'y accéder. Mais nous avançons, il faut qu'il délivre ses calculs, il faut que nous puissions le lire. À quoi sert un récit fermé ?

²⁷² Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.97

²⁷³ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, p.9.

Essayons encore ! Bon, est-ce que les mille et une possibles histoires doivent aussi entrer en ligne de compte ? Comment calculer alors ? Mais, pire encore, comment ne pas continuer à calculer, comment ne pas compter les mille et une nuits ? Comment laisser ce texte nous piéger ainsi ? Essayons encore, essayons à nouveau, il y aura une sortie, tout texte présente une faille qui nous laisse voir, tout texte doit dévoiler ses calculs, ces machinations... y a-t-il donc cinq histoires ? (on ne compte pas la cinquième qui ne compte pas, plus les deux qui sont en vérité une seule et on ajoute le récit *en soi* comme étant un récit à part, sans compter les mille et une) ; y a-t-il quatre histoires ? (on fait le même calcul précédent, mais au lieu de compter les deux histoires qui sont une seule, on les compte comme une seule histoire) ; y a-t-il six histoires ? (on compte la cinquième histoire comme une vraie histoire, même si elle n'a ni développement ni fin, on ajoute les trois autres plus le récit *en soi*) ; y a-t-il sept histoires ? (si on compte la cinquième comme étant une histoire, on pourrait compter l'introduction du récit comme étant une autre histoire aussi, car les deux sont des préambules) ; y a-t-il alors mille huit histoires ? Combien d'histoires peut-il avoir dans une seule histoire ? Combien d'histoires deux pages peuvent-elles contenir ? Combien d'histoires une seule narratrice peut-elle raconter ? Combien faudrait-il de narratrices pour raconter les mille et huit histoires ? Combien de nuits auraient-elles besoin pour les raconter toutes ? C'est à Lispector d'y répondre :

Ma confusion provient du fait qu'un tapis est tissé de tant de fils que je ne peux pas me résigner à n'en suivre qu'un seul ; mon embarras vient de ce qu'une histoire est faite de beaucoup d'histoires. Et je ne peux pas les raconter toutes – un mot plus vrai pourrait d'écho en écho faire crouler dans le précipice mes plus hauts glaciers.²⁷⁴

²⁷⁴ Clarice Lispector, « Les malheurs de Sofia », *Nouvelles*, p.232.

C'est impossible compter, le compte n'est jamais bon, le compte ne sera jamais bon. Il semble que l'on y trouvera autant d'histoires que de calculs possibles. Lispector a réussi, en deux pages, de créer un récit *infini*. Dans un de ses récits les plus courts, Lispector, comme une Sirène, a chanté un chant *illimité*, un chant au-delà de sa forme. La forme, la contrainte de la mesure, les limites de la feuille de papier, ont été dépassées par une histoire qui ne cesse de se raconter, par une histoire qui déjoue tout calcul, qui est allée au-delà de sa propre construction : « je veux, non ce qui est fait, mais ce qui tortueusement se fait encore »²⁷⁵. C'est une véritable torture tenter de le cadrer, tenter de le compter, tenter de le dompter, tenter de le faire rentrer dans nos propres calculs, dans nos propres paroles. C'est une torture tenter de le contenir. Mais pourquoi donc autant d'histoires ? Pourquoi se donner du mal à répéter, répéter et répéter encore mille et huit fois une même histoire ? Qu'a-t-elle de si attirant ? Qu'a-t-elle de si puissant que ni sa misérable forme n'a pu la contenir ? L'histoire est l'histoire d'un assassinat, d'un perpétuel assassinat, d'un assassinat sans fin. Le seul calcul possible pour ce récit est le calcul froid des gestes d'une assassine : « elle calculait avec soin ce qu'elle aurait à faire et observait tout ce qu'elle éprouvait avec une prévoyance de criminel »²⁷⁶. Comme une Shahrazade infernale qu'au lieu de raconter mille et une histoires pour ne pas mourir raconterait mille et huit récits pour pouvoir donner la mort éternellement, Lispector retisse à chaque nuit le filet de ses mots pour *continuer* à tuer. Le dessein primordial de l'imaginaire littéraire d'écrire, de raconter, de chanter pour ne pas mourir (« Écrire pour ne pas mourir, se confier à la survie des œuvres, c'est là ce qui lierait l'artiste à sa

²⁷⁵ Clarice Lispector, *Água viva*, p.19.

²⁷⁶ Clarice Lispector, *Le Bâtitteur de ruines*, p.99.

tâche »²⁷⁷) est complètement renversé : on écrit pour continuer à donner la mort, pour pouvoir tuer encore et encore, continuellement, à chaque nouvelle nuit. On écrit pour que la mort puisse être contrôlée, pour qu'à chaque tour du rouet la mort devienne immortelle. Lispector trouve ainsi le *Mal* dans la force giratoire de l'infini, elle trouve dans la forme illimitée du cercle du retour, la puissance enivrante du Mal. Comme le dit Simone Weil : « Le mal est infini au sens de l'indéterminé : matière, espace, temps. Sur ce genre d'infini, seul le véritable infini l'emporte »²⁷⁸. La forme infinie du récit, la précision minutieuse du nombre que l'on ne peut compter, d'un nombre kabbalistique de la *guematria*, sert à garder la soif de meurtre toujours inassouvie, permet au récit de se raconter indéfiniment : « comme qui désormais ne dort plus sans l'avidité d'un rite »²⁷⁹. Les paroles et les lettres de ce récit se conduisent comme des chiffres qui tendent à l'infini. Chaque parole est un nombre indéfini de calculs, chaque lettre dépasse sa propre forme pour conduire le texte au-delà de ses propres limites : « Il existe ainsi au sein de la langue hébraïque un ensemble de « jeux » très sérieux de chiffres et de lettres qui permettent des interprétations et des ouvertures du sens qui tendent à l'infini »²⁸⁰. Lispector détourne, pervertit, profane cette « mathématique sacrée » en la transformant en arithmétique sacrilège. Ce « jeu » avec les mots, ce jeu qui mêle lettres et chiffres, devient un jeu qui peut piéger la mort dans le cercle d'une mort éternelle. Ce jeu qui ouvre le texte sacré à des interprétations et des ouvertures infinies se transforme en une roue textuelle macabre capable de maintenir le lecteur enfermé dans un cercle démoniaque. Mais comment *commencer* un chant illimité ? Comment commettre le

²⁷⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.115.

²⁷⁸ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.96.

²⁷⁹ Clarice Lispector, « La ciquième histoire », *Nouvelles*, p.232.

²⁸⁰ Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la Kabbale*, p.337.

premier crime ? Comment faire tourner la roue de Samsara ? Avec qui la Shahrazade infernale doit-elle passer la première nuit pour que la première histoire voie le jour ? Qui l'aidera à tisser le premier fil ? Ce n'est pas du tout avec un roi que l'histoire se trame. Le chant nocturne est accompagné d'une voix plus aigüe, d'un timbre plus doux. C'est *entre femmes* que le récit de Lispector se tisse et les assassinats se perpétuent. Le premier fil du texte est *donné* par une autre femme, le premier fil du texte est *partagé* avec une autre femme. Pour apprendre à tuer les blattes, pour pouvoir les enfermer dans le piège du texte, la narratrice con(in)voque une autre femme qui lui apprend la potion magique, le philtre secret : « Je devais mélanger trois parts égales de sucre, farine et plâtre. La farine et le sucre les appâteraient, le plâtre cramerait leur dedans »²⁸¹. L'entretien funeste, *entre femmes*, n'est malheureusement pas dévoilé, le récit ne nous présente que les ingrédients de la recette ; ce qu'elles ont véritablement dit, cela nous ne saurons jamais, « Et nous sommes même avides de ce que se racontent les petites vieilles, le soir. C'est ce que nous appelons en nous-mêmes, l'éternel féminin »²⁸². La roue de la mort immortelle, le cercle de ce récit sans fin, tourne autour du chant silencieux de l'*éternel féminin*. Mais que pourrait bien se dire les Muses *entre elles*, et les sirènes *entre elles*, et les Parques *entre elles* ? Que pourrait bien se dire les Muses et les Sirènes, les Parques et les Muses, les Sirènes et les Parques... échangeraient-elles leurs secrets ? partageraient-elles leurs savoir-faire ? tisseraient-elles avec les mêmes fils ? chanteraient-elles ensemble ? On ne saura jamais. Leurs voix sont perdues dans les replis insondables du texte où tout est infini. Leurs voix tues font tourner la roue ; en espérant les entendre, on tourne.

²⁸¹ Clarice Lispector, « La cinquième histoire », *Nouvelles*, p.231.

²⁸² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.155.

Retournons alors au récit, à ce récit qui tue, qui est écrit pour tuer, qui ne cesse de se raconter pour que la mort puisse se répéter, pour que la mort puisse devenir répétition, pour que le meurtre puisse être commis perpétuellement. La narratrice et sa Muse, complices d'une méthode meurtrière inavouable, inavouée, tendent le premier piège pour la première des mille et huit nuits : « La première nuit, c'est encore une construction du jour. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour »²⁸³. Ce premier assassinat se fait dans l'obscurité totale, presque rien est dit, tout se passe comme si c'était facile, sans douleur, sans traces. La première nuit, comme le dit Blanchot, est encore le jour. Elle garde encore les lumières tamisées de la journée. La nuit ne se dit pas, la première nuit est le silence du jour : « Ce que j'ai fait. Elles sont mortes »²⁸⁴. Pas de cadavre, pas de résidu, pas de matière à écriture, pas d'encre pour souiller la blancheur de la page, la blancheur de la première nuit, la blancheur de la première mort. Le fil de la vie a tout simplement été coupé, les mots rompus. Le silence de cette nuit est l'extension du silence féminin des meurtrières. C'est une nuit enfermée, calme, clandestine. Dans la deuxième nuit, qui est encore la première et garde en elle les ombres des mille et six autres qui se meuvent sous les mots du texte, la vision du meurtre est dévoilée. Les blattes, qui sont *comme* les meurtrières, qui sont malignes *comme* elles, gisent à terre inanimées. La soif de meurtre y est à son comble. La narratrice découvre, avide, le plaisir de pouvoir tuer, la puissance d'avoir entre ses mains la destinée de toutes les blattes invisibles du jour : « Meticuleuse, ardente, je dosais l'élixir de la mort lente. Une peur excitée et mon propre mal secret me

²⁸³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.219.

²⁸⁴ Clarice Lispector, « A quinta história », *A legião estrangeira*, p.74. Ma traduction.

guidaient. Désormais je ne voulais glacialement qu'une seule chose : tuer toutes les blattes qui existaient »²⁸⁵. La deuxième nuit enchaîne le mouvement qui fait avancer les nuits vers la mille-huitième nuit ; c'est la deuxième nuit qui fait continuer, c'est la deuxième nuit qui décide du *tournant* du texte : si on avance vers la troisième, ce sera trop tard... si le texte continue, il ne pourra plus reculer, car la première nuit gardait encore la chaleur du jour, condensait encore les lumières du pardon, était encore silencieuse, innocente de sa parole non dite... si la deuxième recule, elle peut encore être sauvée. Mais le texte continue ... Dans la troisième nuit, nous apprenons le nombre de victimes, nous apprenons également les derniers gestes des dernières secondes de vie de quelques disparues. C'est le plus long récit, c'est la plus longue nuit : « Il fait nuit : or voici que mon désir impérieux jaillit de moi, impérieux telle une source, mon désir impérieux de parler »²⁸⁶. En effet, comme le Zarathoustra de Nietzsche, Lispector revendique son pouvoir impérieux de parler dans cette troisième nuit. La troisième nuit est celle de la parole, de la volonté de raconter, de la puissance de continuer, d'achever le mouvement circulaire du récit. C'est *en vérité* la première nuit. Car nous avons vu que la première nuit est encore le jour ; la deuxième nuit attend, hésite, ne sait pas encore si le texte continuera... Alors la vraie nuit, la nuit obscure de la création, la nuit où on tue les blattes, c'est la troisième nuit. La narratrice se plaît alors à décrire les détails de chaque mort, l'état de chaque dépouille, la lenteur des derniers mouvements d'une vie, le son des derniers soupirs. Le carnage devient une orgie des mots, une monstruosité des paroles. Ce sont des *statues* des mots, éternellement pigées dans le piège sombre de la narration.

²⁸⁵ Ibid., p.75. Ma traduction.

²⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, p.131.

Toute une vie de vigilance – quinze siècles durant je n’avais pas lutté, quinze siècles durant, je n’avais pas tué, quinze siècles durant je n’étais pas morte – toute une vie de vigilance soutenue se rassemblait maintenant en moi et battait comme une cloche muette dont je n’avais pas besoin d’écouter les vibrations, je les reconnaissais. Comme si pour la première fois j’étais à l’échelle de la Nature²⁸⁷.

Or, curieusement, il paraît que Lispector n’est pas la seule à savourer la mort des blattes, à créer pour contempler de telles morts. Marguerite Duras, dans son livre *Écrire*, s’occupe, pendant plusieurs et longues pages, à décrire la mort d’une mouche, à accompagner de près l’agonie de cette mort :

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. Je me suis assise par terre pour ne pas l’effrayer. Je n’ai pas bougé. J’étais seule avec elle dans toute l’étendue de la maison. Je n’avais jamais pensé aux mouches jusque-là, sauf sans doute pour les maudire. Comme vous. J’ai été élevée comme vous dans l’horreur de cette calamité du monde entier, celle qui amenait la peste et le choléra. Je me suis approchée pour la regarder mourir. (...) J’ai regardé comment une mouche ça mourait. Ça a été long. Elle se débattait contre la mort. (...) Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d’où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l’épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d’un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l’éternité.²⁸⁸

Une mouche qui meurt et l’écrivaine qui inscrit longuement cette mort. Duras reste présente dans l’anonymat de la disparition d’une mouche. Son écriture attend la mort de la mouche, son écriture ne pourra jamais sauver la mouche, mais elle accompagne les rôles de cette mort. Duras non plus, elle ne sauve pas la mouche, elle aurait sans doute pu le faire, elle aurait certainement pu le faire. Mais elle ne le ferait jamais. Car il y a l’extase du regard, il y a l’impuissance cruelle de tout regard, il y a aussi le vice du regard. Il y a encore le tourment du regard qui veut voir, qui doit voir ce qui est, qui doit

²⁸⁷ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.76.

²⁸⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, p.38.

faire exister ce qui *est* par le regard. Elle sait pourtant qu'il ne fallait pas regarder la mort. On ne regarde pas la mort en face, face à face. Mais elle reste. Elle demeure. Elle veut savoir d'où vient la mort, de quelle nuit, de quel gouffre, de quelle éternité. Elle n'aide pas la mouche à mourir, elle n'achève pas sa mort, elle ne lui donne pas la mort... Duras offre son texte à la mouche, offre ses paroles pour marquer cette mort, pour garder *éternellement* cette mort qui ne meurt pas, qui peine à mourir. Lispector, quant à elle, elle se sert de son texte pour piéger, pour attirer la mouche, les blattes, dans le filet de l'*entre-femmes*. Duras n'est pas *entre femmes*, elle est seule, seule dans la maison, elle attend encore une amie, son amie Michelle Porte. Que peut faire une femme qui attend une amie ? Est-elle comme Paz ? Suspendue dans l'abîme bouleversant entre le néant et le tout ? Non, elle patiente. Elle est calme. En attendant l'amie qui n'arrive pas, Duras écrit la mort, décrit la mort, voit la mort. L'attente de l'*autre* femme qui vient, qui *s'en vient*, est peuplée de la mort de la mouche, de la mouche qui se débat contre la mort. Duras parle avec la mouche, avec la mort de la mouche... Ce n'est pas comme ça que Michelet a décrit la naissance de la sorcière ? Seule à la maison, la femme commence à parler aux plantes, aux bêtes, aux mouches, aux blattes... Toute seule à la maison, la femme prend possession de tout ce qui est là... elle attire les génies, les fées, les *petits démons du foyer*. Elle s'occupe de tout ce qui *est*. Mais, seule, la sorcière n'est pas encore puissante, elle ne fait pas encore partie du Sabbat. Duras attend... elle attend Michele Porte. Si Michelle avait été là, si Michelle était arrivée à temps, est-ce que Duras aurait tué la mouche ? (de combien de femmes a-t-on besoin pour tuer une mouche ?) On ne saura jamais... Pour Duras, *écrire*, c'est être attentive à cette mort, c'est inscrire cette mort, c'est être suspendue au fil fatal et irrésistible de cette mort anonyme, de cette mort que

l'on ne pourra jamais compter, de cette mort qui se donne par des milliards à chaque seconde... C'est le chiffre perdu, c'est le compte impossible et que toute écrivaine a le devoir de tracer, d'inscrire, de perpétuer : « Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire »²⁸⁹. Une seule mort pour témoigner d'une infinité qui nous échappe. L'infime, l'insignifiant, tout cela compte beaucoup pour chaque écrivaine. C'est là une des tâches de l'écrivaine : rendre *représentable* la mort anonyme et sans nom d'une mouche. Dans ce livre, Duras n'est pas comme Lispector, mais les deux sont fascinées devant la même mouche, devant la même blatte, devant la même mort, devant la même dépouille. Duras voit. Lispector tue:

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. (...). 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 libres²⁹⁰.

La quatrième nuit expose le conflit de la continuité, du rituel, des mille et huit nuits qui doivent continuer. Comme nous avons déjà dit, cette nuit n'a pas de titre, cette nuit n'avait pas non plus été annoncée. C'est une nuit hors-texte, une nuit qui n'est pas vraie comme les autres trois. Les trois nuits précédentes ne font qu'une, elles sont toutes vraies (les unes par rapport aux autres). Que peut-il se passer encore après que *Morta* a coupé le fil ? Cette nuit non présagée s'est immiscée sournoisement dans le texte pour tenter de l'arrêter. Cette quatrième nuit est l'autre main de Blanchot, la main qui n'est pas malade, la main qui raisonne, la main qui veut toujours arrêter, la main qui veut toujours tout

²⁸⁹ Ibid., p.43.

²⁹⁰ Clarice Lispector, *Un souffle de vie*, p.87.

gâcher. Cette quatrième nuit tente alors de déjouer le cercle, de déjouer sa propre destinée. La narratrice se met alors à poser des questions, elle ne sait si cela doit cesser... elle tente de décider si ces assassinats doivent vraiment être perpétrés. Elle est entre deux chemins, elle est après les trois nuits. Elle doit choisir entre elle ou son âme. Elle doit choisir entre rentrer dans la roue ou aller ailleurs. C'est le choix exténuant et intime de tout écrivain : dois-je avancer ou non ? Dois-je raconter plus, encore un peu, un petit peu plus... « La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant »²⁹¹. Elle ne veut pas continuer, elle n'en peut plus. Non qu'elle éprouve une quelconque pitié envers les blattes mille et une fois assassinées, loin de là, bien au contraire. Sa décision vient du fait qu'elle tremble de plaisir à imaginer sa vie nocturne... elle sait qu'elle est déjà allée très loin, que la roue du filage tourne, qu'elle ne peut s'arrêter... elle sait que c'est déjà trop tard : « J'ai frémi d'un méchant plaisir à la vision de cette double vie de sorcière. Et j'ai également frémi à l'avertissement du plâtre qui sèche : le vice de vivre qui ferait éclater mon moule intérieur »²⁹². Mais elle décide quand même de finir avec cette double vie de sorcière. Elle veut rebrosser chemin, défaire sa tapisserie, déchirer les fils du texte. Elle se résout à ne plus chanter : « J'ai choisi. Et aujourd'hui j'arbore secrètement dans mon cœur un écriteau vertueux : « cette maison a été désinsectisée » »²⁹³.

Mais la cinquième histoire, juste la cinquième histoire qui n'existe pas, qui est un avant-propos, un prélude, cette histoire-là piège la narratrice dans la toile de son propre texte. Elle n'allait plus continuer, la quatrième nuit était la dernière, mais la cinquième

²⁹¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.20.

²⁹² Clarice Lispector, « La cinquième histoire », *Nouvelles*, p.232.

²⁹³ *Ibid.*, p.232

vient. Elle vient perfidement, avec un titre qui pourrait faire croire à la quatrième nuit que c'était fini, qu'on allait ailleurs, en Polynésie... qu'on parlerait d'amour, qu'on ne tuerait plus jamais... Mais la cinquième, qui n'existe pas, *revient* : « L'inspiration serait donc ce moment problématique où l'essence de la nuit devient l'inessentiel, et l'intimité accueillante de la première nuit, le piège trompeur de l'*autre* nuit ? »²⁹⁴. La cinquième nuit revient à la première nuit, elle est sans échappatoire, elle se renferme sur toute l'histoire. Comme la cinquième nuit ne chante pas, elle revient. Elle reprend les premiers mots de la première nuit. Sans finir l'histoire, Lispector est piégée dans sa propre narration. Les nuits seront éternelles ; le recommencement : la loi du texte...

Pourtant ce piège textuel a été tendu longtemps avant... la cinquième nuit revient beaucoup plus dans le passé... Les fils de cette histoire ont été tissés beaucoup avant le début de ce récit. Son début est ailleurs... hors-texte, loin... Nous ne pouvions pas vraiment compter les histoires de ce récit. Nos calculs ne pouvaient pas reculer jusqu'à l'époque où Lispector était encore gamine et jouait avec une amie... C'était alors que la narration avait commencé et que depuis elle n'a jamais cessé... *Entre filles*, dans la communauté des filles, Lispector apprenait, absorbée, à tisser. Ses petits doigts maniaient maladroitement les filets qui se cassaient sans cesse... qui s'emmêlaient la plupart du temps... *entre filles*, elle prenait peu à peu goût à l'infini, prenait goût à pouvoir contrôler le rouet, prenait goût à pouvoir encore et encore tuer :

I even invented, *with a somewhat passive friend of mine*, a never-ending story... I started, everything got very difficult, they both died... Then she came in and said they weren't actually as dead as all that. And then it all started over again²⁹⁵

²⁹⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.229.

²⁹⁵ Clarice Lispector, citée par Benjamin Moser, *Why this World*, p.54. Je souligne.

- **Entre Pénélope et Loreley : *Et si la sirène apprenait à tisser ?***

Et ne faites pas comme celle qui défaisait brin par brin sa quenouille après l'avoir solidement filée, en prenant vos serments comme un moyen pour vous tromper les uns les autres, du fait que (vous avez trouvé) une communauté plus forte et plus nombreuse que l'autre.

(Le Noble Coran, Sourate XIV, verset 92)

- **La communauté impossible**

Ulysse est en route pour rentrer à la maison. C'est le trajet *circulaire* que tout voyageur souhaite intimement accomplir : le retour, après des longs séjours ailleurs, au pays natal et au foyer familial. Pourtant un obstacle singulier, heureusement prédit par Circé, pourrait ruiner son parcours indubitable et rompre le *cercle* de son retour : le chant des sirènes. Il fallait impérieusement se méfier de ce chant funeste qui empêcherait le voyageur de regagner sa patrie et de revoir les siens, puisqu'« Il y a une musique étrangère dans le monde, dont les plus capables doivent justement se garder : car, comme le laissent entendre les mythologies, ces sons ne mènent pas l'auditeur à soi-même, à son propre bien, mais à une mort loin de sa patrie »²⁹⁶. Toutefois, cette musique étrangère qui égare le voyageur de son but ultime, semble chanter non pas des paroles étranges et inconnues mais plutôt les mots qui nous sont les plus intimes ; c'est au premier abord un hymne flatteur, chantant nos gloires à nous, notre partition individuelle, notre chant *unique*. Sloterdijk conçoit l'interaction entre voyageurs et sirènes ainsi : « Écouter les sirènes, c'est 's'écouter. Être appelé par elles, c'est se déplacer vers elles en suivant la

²⁹⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.530.

pulsion la plus ‘personnelle’ »²⁹⁷. Les sirènes appellent le voyageur à partir de l’intimité de sa propre *nature*, elles servent de *reflet* à ce que le voyageur désire, au plus profond de son être, entendre.

Quand bien même la description de la rencontre entre Ulysse et ce chant puissant serait subtile, on n’inscrit en effet que l’annonce adoulatrice d’un chant à *venir* et le froncement des sourcils d’Ulysse suppliant ses compagnons de desserrer les cordes qui le tiennent enlacé au mât, la lutte intime qu’il entame contre les sirènes est féroce. Convulsif, il souhaite à tout prix s’*approcher* de celles qui le chantent si intimement, il se débat vigoureusement contre les nœuds qui l’attachent et contre la surdité impassible de ses compagnons pour aller se jeter et périr à leurs pieds. Cette étrange nécessité de *proximité*, d’aller impudiquement auprès de celles qui chantent de leur voix stridente, très pertinemment questionnée par Sloterdijk : « Quelle est la nature de ce désir de rapprochement ? Quelle scène originelle de l’être-à-proximité peut avoir servi de modèle à cette précipitation vers les chanteuses ? »²⁹⁸, mériterait d’être davantage explorée.

Or, pour une telle entreprise, il nous faudra un peu d’invention. Il nous sera nécessaire quelques nuances de la philosophie profonde de l’imaginaire développée par Gaston Bachelard ainsi que certaines libertés littéraires. Si l’on veut vraiment atteindre l’instant où, éperdu, le voyageur saute vers les sirènes et meurt auprès d’elles, nous devons aiguïser notre ouïe et notre plume. Nous devons être *patients* pour atteindre le moment de l’image. Nous devons emprunter à Bachelard ses *rêveries premières*. Pourquoi saute-t-il et pourquoi meurt-il ? Voilà des questions qui nous mènent à réfléchir à cette *communion* impossible entre sirènes et voyageurs.

²⁹⁷ Ibid., p.545.

²⁹⁸ Ibid., p.536.

En premier lieu, il est essentiel de vouloir entendre les sirènes avant l'arrivée d'un quelconque voyageur. Esseulées, un quelque peu *ennuyées*, elles fredonnent un air qui ressemblerait à peu près à ceci : « je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre. J'essaie de donner ce que j'ai vécu »²⁹⁹. Complètement bourrées de mots, sachant « tout ce que voit passer la terre nourricière »³⁰⁰, elles n'attendent que le creux d'une ouïe molle où verser ce chant *illimité*, ce chant sans *mesure*. À la vue d'un voyageur qui s'approche, elles agitent rythmées leurs ailes et s'engagent sereinement à louer ses valeurs. Aériennes, les sirènes, moitié femme, moitié oiseau, dominant l'art des songes. Elles percent légèrement l'imagination de celui qui sent que son existence mériterait bien une symphonie : « L'imagination, tout entière, avide de réalités d'atmosphère, double chaque impression d'une image nouvelle. L'être se sent, comme dit Rilke, à la veille d'être écrit »³⁰¹.

En écoutant ces mots éthérés venus des êtres ailés, le voyageur, ému, désire flotter éternellement dans cet espace de rêve, dans cet espace d'enchantement où sa vie peut être chantée. Il est incliné alors à exaucer ce qu'elles lui siffotent : « Donne-moi ta main inconnue car la vie me fait mal, et je ne sais comment parler »³⁰². Il avance soigneusement pour les atteindre. Mais là une première métamorphose a lieu. L'oiseau devient poisson. Les mots aériens se liquéfient. Le chant acquiert une matérialité nouvelle. Il ne s'agit plus de louanges légères ; les sirènes moitié femme, moitié poisson, se mettent à chanter plus profondément, leurs paroles atteignent une couche plus secrète. « L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque

²⁹⁹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.21.

³⁰⁰ Homère, *Odyssée*, chant XII, p.257.

³⁰¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p.16.

³⁰² Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.53.

chose de sa substance s'écoule »³⁰³. Le voyageur sent alors le ruissellement lent de sa vie ainsi chantée. Il pressent que le chant va se solidifier de plus en plus, que les paroles vont subir une nouvelle transformation... Et la séduction poursuit, les sirènes appellent encore : « Tiens-moi bien la main parce que, je le sens, je suis de nouveau en marche. Je suis en marche vers la plus élémentaire vie divine, je suis en marche vers un enfer de vie crue »³⁰⁴. Ensorcelé par ces paroles singulières, et profondément ému par cet appel effroyable, le voyageur ose s'approcher un peu plus et là, avec sa main proche du corps marin qui le sollicite, la troisième métamorphose se produit. L'impensable advient. L'ultime transformation, qui n'a pas pu être décrite par les mythologies, s'accomplit : la queue de poisson dessèche et se pétrifie. Et voici le voyageur en face de la sirène moitié femme, moitié cafard.

À ce moment, il a affaire à la terre crue, aux chants infernaux des racines. Il n'entend plus les airs mélodieux des oiseaux, ni la musique glauque des poissons, mais une sorte de stridulation sèche et rauque d'une blatte : « craie et ongles associés, ongles et craie »³⁰⁵. Les éléments, si brillamment percés par l'imagination poétique de Bachelard, se condensent sur l'écorce de cet être atroce. Impossible d'avancer. Inconcevable de reculer. La séduction démoniaque du chant des sirènes ne s'épuise pas. La tentation d'entendre l'ineffable, d'apprendre ce que l'on ne peut pas dire, d'aller *au-delà* du langage, attire de plus en plus l'ouïe *abandonnée* du voyageur. La tentation de la parole indicible le ronge profondément. Une jouissance atroce a alors lieu : « La tentation du plaisir. La tentation est de manger à même la source. La tentation est de manger à même la loi. Et le châtement c'est de ne plus pouvoir s'arrêter de manger, et de se manger soi-

³⁰³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, p.13.

³⁰⁴ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.85.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.64.

même car je suis également matière comestible »³⁰⁶. C'est la damnation. Le voyageur qui n'a pas pu donner la main à la sirène, de peur de ce corps immonde, mais surtout de peur que ce chant poignant ne cesse, se consomme en jouissance féroce jusqu'à la mort.

Tel est le *ton* que l'on atteint souvent quand il est question de réfléchir à la communauté radicale des amants. Tel est le *rythme* d'un texte qui ose approcher la communauté la plus radicale. On s'offre une scène limite, on met en scène la mort de par la jouissance absolue. Quoi de plus glorieux que de se perdre dans le précipice de la voix qui avoue notre être le plus intime, qui *révèle* notre soi effroyablement *singulier* : « L'oreille apporte d'elle-même une sélectivité attendant obstinément le son qui, indiscutablement, sera le sien »³⁰⁷. Tout le texte s'abandonne quand un chant nous chante, tous les textes se *soumettent* volontiers si une voix, une *seule* voix corrobore notre intuition la plus inavouable : que nous sommes tous *uniques*. Pourtant, il n'est pas aisé de concevoir une communauté là justement où les paroles n'ont aucun dehors, où les mots ensorcelants sont tous pleinement ingurgités, où la correspondance est telle qu'il ne peut y avoir aucun *dehors*. Le chant des sirènes, tel un don sans possibilité d'échange, sans possibilité de contrepartie, échappe à toute sorte de société. L'anthropologue Marcel Mauss, dans son texte *Du don et de l'obligation de rendre*, en parlant sur *l'esprit de la chose donnée*, dit justement – en citant les notes du chercheur R. Hertz à propos du peuple maori – que :

Il ne serait pas juste (tika) de ma part de garder ces *taonga*³⁰⁸ pour moi, qu'ils soient désirables (*rawe*), ou désagréables (*kino*). Je dois vous les donner car ils sont un *hau* du *taonga* que vous m'avez donné. Si je conservais ce deuxième *taonga* pour moi, il pourrait m'en venir du mal, sérieusement, même la mort³⁰⁹.

³⁰⁶ Ibid., p.164.

³⁰⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.546.

³⁰⁸ Une sorte de cadeau, mais qui contiendrait l'âme de celui qui l'offre.

³⁰⁹ Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, p.159.

Il paraît qu'un imaginaire mythique et originel associerait le don suprême, sans *échange*, à la mort de celui qui le recevrait. Recevoir sans donner, recevoir sans redonner, c'est risquer d'affronter la mort. Car l'esprit de la chose donnée, puisqu'investie de l'esprit (*hau*) de celui qui l'offre, doit faire alliance, doit se relier, doit *communiquer* pour accomplir le mouvement *circulaire* de la vie. Aucun don ne peut être inerte, il doit impérativement *circuler*. Arrêter un don, arrêter *le* don, ce serait la fin de toute idée de communauté, de toute idée de communication : « Recevoir, c'est s'apprêter à donner. Comment entendre sans exprimer ! Comment exprimer sans entendre ! »³¹⁰

Comme une sorte de monologue à l'infini, le chant des sirènes s'apparente à ce cadeau funeste qui tuerait celui qui le recevrait pour ne pas être en mesure de le transférer ou de le communiquer. C'est un flux de mots où le dialogue ne peut pas se tenir et l'auditeur se noie dans l'extase des mots sans issue. L'obligation de donner, recevoir et rendre qui sont, d'après Mauss, la base de toute société, et par extension la base de la communication, n'a pas lieu dans le chant des sirènes. Elles offrent tout, elles donnent tout, elles chantent *le tout* : « nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière »³¹¹. Aucune place discursive à l'autrui, les sirènes dominant toutes les paroles. Les mots ainsi *donnés* engloutissent leur victime extasiée. Ayant un rapport tout à fait singulier avec la parole, les sirènes sont dans le *plein* du langage ; telles des monologuistes obsessionnelles, elles chantent ce que l'on ne peut pas écouter couramment, elles ont accès à des phrases indicibles que toutes les oreilles rêvent

³¹⁰ Gaston Bachelard, Préface de *Je et Tu*, p.30.

³¹¹ Homère, *Odyssée*, chant XII, p.257.

d'écouter sans que les bouches puissent pour autant les *reproduire*. D'où la mort certaine. On ne peut que mourir après avoir écouté les mots ineffables qui ne sont pas de l'ordre de la communication. C'est un gouffre langagier où on se perd hors toutes les limites et les mesures du *commun* et de la communauté.

▪ **La communauté possible des amants**

Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens
de ton univers, est-ce l'infini de la mer ou
du ciel, est-ce l'infini de la terre profonde ou
celui du bûcher ?

(Gaston Bachelard)

Mais et si un voyageur *singulier*, le grand héros Ulysse, parvenait à donner la main à une sirène ? Lui, qui a connu le royaume d'Hadès, qui pourrait avoir, donc, une chance de dépasser la tentation infernale du chant ; et s'il touchait tendrement une des pattes de la blatte et acceptait de l'aider, de l'aimer ?

Telle est la relation inusitée que Clarice Lispector nous présente dans son livre *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, où on lit l'odyssée de la sirène Loreley en direction de la découverte de l'amour. Initiée par le professeur de philosophie Ulysse, Lori, « fatiguée de son effort d'animal libéré »³¹², tente de s'humaniser complètement, essaye de perdre, progressivement, sa moitié sauvage, sa part cruelle de cafard. De sirène solitaire qui chante « tout ce que voit passer la terre nourricière », elle est menée vers une communion amoureuse avec Ulysse et à tisser des rapports sociaux avec le monde environnant. Précautionneusement, et grâce à la patience pédagogique d'Ulysse, elle

³¹² Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.14.

acquiert les *mesures* requises pour former une communauté, pour communiquer, pour faire des alliances.

Paru en 1969, seulement quelques années après l'épique *La passion selon G.H.*, *Un apprentissage* reflète, à travers le déroulement de l'histoire du personnage Lori, une quête littéraire et aussi personnelle de Lispector. Ayant atteint un niveau inouï voire inquiétant de pensée et d'écriture avec G.H., comme le souligne son biographe Benjamin Moser : « The book is so shocking and extreme that the reader almost fears for its author. Where could a person possibly go from there ? »³¹³ Lispector n'avait alors que deux alternatives : s'acharner, solitairement, à manger des cafards et poursuivre dans cette voie effroyable de déshumanisation totale ou bien tenter un chemin de *retour* vers l'humanité du monde. *Un apprentissage* met en scène ce conflit, le travail épineux d'une écrivaine qui tente douloureusement un nouveau souffle littéraire, une autre manière de vivre, une autre manière de s'exprimer : « I humanized myself, the book reflects that »³¹⁴.

Le premier signe, et le plus palpable et visible, de cette *humanisation littéraire*, est le fait qu'*Un apprentissage* est le premier livre de Lispector où le narrateur offre une place discursive plus large à un personnage créant ainsi des dialogues, comme le remarque à juste titre le philosophe Benedito Nunes : « Ce qu'il y a de vraiment nouveau dans *Un apprentissage* ou *Le livre des plaisirs*, qui contraste avec les romans précédents, c'est que la narrative est polarisée par le dialogue et non pas par le monologue »³¹⁵. Différemment de *La passion* où on voit une narratrice en possession de tous les mots, *Un apprentissage* ouvre la voie du *partage* des voix, il s'ouvre à l'expression de l'autre, d'un autre. Le narrateur à la troisième personne, qui se fusionne souvent à la voix de la

³¹³ Benjamin Moser, *Why this World*, p.299.

³¹⁴ Ibid., p.299.

³¹⁵ Benedito Nunes, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice*, p.78. Ma traduction.

protagoniste Lori, fraye un terrain littéraire d'où Ulysse pourra, lui aussi, parler. Ainsi, Lori et Ulysse dialoguent, conversent, *communiquent*. Ils échangent des mots. Ils respirent le silence de l'un et la voix de l'autre, ils ajustent, petit à petit, les modulations d'un *langage à partager* :

Un monologue peut être long et disert, il exprime moins d'âme que le dialogue le plus naïf. Si étouffé, si mal balbutié que soit le dialogue, il porte la double marque du donné et du reçu, ou tout au moins, comme un prélude, la double tonalité de l'aspiration et l'inspiration des âmes³¹⁶.

Toutefois, cette approche discursive, cette tentative de *donner* et de *recevoir* des mots, ne se fait pas sans souffrance, sans peine : « Car même sans savoir ce qu'elle voulait, sinon un jour coucher avec lui, elle devinait que ce serait quelque chose de si difficile à donner et recevoir que peut-être il se refuserait »³¹⁷. Offrir la parole à autrui, permettre à quelqu'un d'autre de prendre place dans le flux de son chant, voici le principal apprentissage de la sirène Lori-Lispector. Mais comment céder un espace discursif où l'autre pourrait s'exprimer si les mots que Lispector avait habitude de chanter brûlerait et tuerait celui qui oserait s'en approprier ? Comment, en tant que sirène, laisser survivre le voyageur dans l'univers meurtrier de son chant ? Comment ne pas l'ensorceler et le conduire tout droit à sa perte ? Comment ne pas le tuer ?

Pour commencer ce *don* langagier, cette communion de par le langage, Lispector se sert des expressions qui n'ont pas la force *animalesque* de la parole crue, de la vérité nue, de la matière en état brut. Contrairement au chant des sirènes qui raconte tout, qui sait tout, qui est capable d'exprimer l'indicible, les mots de ce texte d'amour ont besoin de faiblesse. Ils doivent trouver une autre forme, une autre étendue, un autre *rythme*.

³¹⁶ Gaston Bachelard, Préface de *Je et Tu*, p.30.

³¹⁷ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.47.

Lispector, sous la peau de G.H., prononçait des phrases trop féroces, elle tentait d'exposer le neutre *diabolique* de l'inexpressif, de chanter le chant inquiétant des racines du monde : « J'ai fait l'expérience de ronger la terre et de manger le sol et j'ai vécu cela comme une orgie de jouissance ; et j'ai su, avec une horreur morale, que la terre rongée par moi ressentait aussi du plaisir »³¹⁸. Pour humaniser sa parole et tenter une relation avec Ulysse, Lispector s'efforce d'énoncer le jeu de la parole qui peut faire semblant, détourner, *fazer de conta*. Elle met à nu la douce imposture du langage et sa capacité ingénieuse de dire : *fais comme si...*

elle fait comme si (faz de conta) elle avait un panier de perles rien que pour regarder la couleur de la lune car elle est lunaire, elle fait comme si (faz de conta) elle fermait les yeux et des êtres aimés surgiraient quand elle les ouvrirait embués de gratitude (...) elle fait comme si (faz de conta) elle n'était pas lunaire, elle fait comme si (faz de conta) elle ne pleurerait pas des larmes rentrées.³¹⁹

Tout ce que Lori ressent et que Lispector serait capable de transcrire à travers la cruauté la plus brutale du langage, avec des expressions aiguës frôlant l'indicible, est attendri par la légèreté des tournures infantiles et par un masque affable de fantaisie. Tout est et ne l'est pas ; elle joue à cache-cache avec sa propre douleur, elle crée une ambiance fantaisiste pour sa réalité désespérée. Et de ce maniement coquet des mots, elle parvient à arracher peu à peu l'épiderme du langage qui s'attachait à sa propre peau. Elle est à même d'établir un *intervalle* entre ce qu'elle ressent et l'expression vive de cet état. Elle bâtit une frontière entre sa férocité et l'expression de cet état. Elle crée un *vide* entre elle et sa propre parole. Et c'est justement de ce lieu de *dépossession* qu'une autre voix se fera entendre. C'est à travers cette *brèche* langagière qu'Ulysse pourra alors *comparaître*.

³¹⁸ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.200.

³¹⁹ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.13.

Il respirera et parlera de cet endroit ouvert par le renoncement de Lori à s'exprimer complètement. Il articulera ses propos, ses pensées et organisera l'*apprentissage* grâce à un travail lent de mutilation littéraire. Grâce à un travail lent et douloureux de *don de soi*.

Mais, mon Dieu ! Qu'est-ce qu'il est pédant, cet Ulysse ! Qu'est-ce qu'il est agaçant ! Qu'est-ce qu'il est fade ! Qu'est-ce qu'il est affecté... Il est vraiment très ennuyeux. Toute la critique est unanime là-dessus. L'écrivain brésilien Fernando Sabino n'a pu retenir son mécontentement, son désappointement : « Who is that man ? What is he saying? Why is he so pedantic and professorial? What's his problem ? »³²⁰ Or, pour faiblir un langage cruel, trop cruel, pour céder une place à une voix autre, à une respiration autre, à un ton autre, à une articulation autre, enfin à un autre *rhythme* littéraire, il fallait passer par là... Il était inévitable d'abaisser de quelques tonalités une voix qui a osé énoncer le suc blanchâtre et visqueux d'une blatte mourante. Il fallait pour cette nouvelle voix un nouveau *souffle de vie* et, pour ce faire, Lispector emploie des expressions défaillantes. Elle est consciente qu'une telle entreprise, céder sa parole à un autre que soi, demande une fièvre conceptuelle, une mollesse languissante, une pédanterie déplaisante... Ulysse naît dans ce moment d'accoutumance lente à une expressivité pâle, à une expressivité *tiède* d'une femme qui sentait encore les restes croquants d'une antenne de blatte entre ses dents et tentait avec toutes ses forces de passer à autre chose, de ne pas se *souvenir* de son texte limite. Ulysse *comparaît* pour prononcer des mots laissés pour compte dans un gouffre ouvert entre le réel vibrant et son expression. Ulysse est là pour prononcer ce que Lispector n'oserait jamais dire si elle n'était pas engagée à *changer*, à *communiquer*, à *aimer*.

³²⁰ Benjamin Moser, *Why this World*, p.302.

Au cœur de cette manipulation langagière, de ce *faz-de-conta*, de ce *fais comme si*, Lispector confectionne aussi une allure qui servira à déguiser et à aérer cette écriture. Elle dote Lori d'un savoir-faire sournois pour attirer Ulysse à son monde textuel. Au lieu de se mettre à chanter et risquer ainsi de le noyer dans ses mots atroces, elle se sert de la ruse de la plus sage des femmes : tisser. Imitant Pénélope, elle commence à tisser ses mots, à se servir des fils d'or pour construire un texte dissimulé qui ne tuera pas celui qui l'entend, mais, au contraire, lui permettra de s'unir avec elle :

elle fait comme si (faz de conta) elle filait avec des fils d'or les sensations, [...] elle fait comme si (faz de conta) elle n'avait pas les bras tombés de perplexité quand les fils d'or qu'elle filait s'entremêlaient et elle ne savait pas dénouer le fin fil froid, elle fait comme si (faz de conta) elle était assez habile pour défaire les nœuds de la corde de marin qui lui liaient les poignets [...]³²¹

La trame commence alors à prendre forme. Le va-et-vient inhérent aux gestes habiles de la tisserande façonne le mouvement nécessaire à une communication, à une communion. Quand bien même les fils d'or s'emmêleraient et éventuellement alourdiraient le métier, la cadence de cette tâche emballe le souffle de celle qui parle et attend sereinement l'autre parler. Les dialogues vont et viennent, Ulysse s'approche et s'éloigne, les mots et le silence s'harmonisent lentement. Filer et défiler, enlacer et dénouer, emmêler et désemmêler, rythme les pauses nécessaires à une séduction posée. Patiemment, la sirène doit apprendre l'art d'attirer, l'art féminin ancestral du filage. Fil après fil, Ulysse sûrement viendra. Fil après fil, Ulysse enlacé parlera. Fil après fil, un texte d'amour s'écrira.

Assurée, ainsi, la place narrative de celui qui cessera le chant funeste de la sirène et survivra pour lui donner sa main, les prochains mouvements de ce texte seront un travail incessant de ritualiser et symboliser le monde. En tant que sirène, moitié humaine,

³²¹ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.13.

moitié bête, Lori fait partie de la nature, connaît la nature, sait le secret inaudible de chaque élément. L'eau, devant ses yeux qui voient, est ce que l'eau est. La terre est la vérité de la terre. Le feu est le feu. L'air : air. Dans sa démarche d'humanisation, elle doit, donc, parvenir à symboliser cette nature brute. Et nous entendons ici le mot « symbole » dans sa signification étymologique, soit « primitivement, un objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants »³²². La notion de pacte et d'alliance à travers ce don premier, le don de la moitié d'un objet à conserver, est ce qui nous permet de voir le travail de symbolisation de la nature comme une démarche d'humanisation et de quête de *communion*. Pour tenter de se « lier » avec Ulysse, pour l'enlacer avec les nouveaux fils de son métier, Lori-Pénélope *ritualise* chaque élément de la nature. L'eau de la mer devient ainsi « le liquide épais d'un homme »³²³, la terre « ce qu'elle appelait terre était déjà devenu le synonyme d'Ulysse »³²⁴, l'air, l'air du large : « lui rappelait [...] l'odeur d'un homme sain »³²⁵ et le feu, emprisonné dans le foyer d'un restaurant, n'est qu'une invite chaleureuse à tenir la main d'Ulysse. La matérialité du texte, son élément essentiel, reçoit la valeur d'un univers voué à l'amour d'un homme. Lori tisse, fabrique et abrite Ulysse dans chaque recoin de la nature. Les éléments deviennent le reflet de son amoureux. Chaque élément devient un symbole de ce qu'elle ressent.

Le monde de la sorte symbolisé par l'alliance de l'amour, signifié par rapport au corps du bien-aimé, nous renvoie à la formulation catégorique de Maurice Blanchot concernant la communauté des amants : « La communauté des amants, que ceux-ci

³²² Alain Caillé, *L'anthropologie du don*, p.204.

³²³ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.93.

³²⁴ *Ibid.*, p.48.

³²⁵ *Ibid.*, p.117.

veulent ou non, qu'ils en jouissant ou non (...) a pour fin essentielle la destruction de la société »³²⁶. Puisqu'abandonnés dans une sphère de mutuelle correspondance, tissant et liant des alliances de plus en plus intimes, les amants semblent ne souhaiter que la disparition totale de tout ce qui ne se rapporte pas à eux. Ils dessinent la mesure de chaque chose, taillent le monde à l'image de leur désir. Une caresse plus tendre du bien-aimé délimite un univers de résonnance : pétales, coton, un fauteuil douillet... Un regard délicat de la bien-aimée circonscrit à jamais étoiles, paille, lampadaire... Cependant, pour que Lori, la sirène à la recherche de son humanité, puisse atteindre cet état d'abandon ultime, puisse vraiment se *donner* à Ulysse, il lui faut affronter cette société humaine qui lui est tellement étrangère. Ne sachant se lier à personne, ne sachant communiquer avec personne, elle doit, à travers l'apprentissage patient d'Ulysse, à travers les *mesures* que ce corps peut lui offrir, commencer à appartenir aussi à la société. Ce corps rituellement construit et aimé, n'est qu'un premier mouvement d'appartenance. Lori doit désormais faire le grand pas. Elle doit accomplir son humanisation.

« 'Je vous aime, personnes', était une phrase impossible. L'humanité était pour elle comme une mort éternelle qui toutefois n'avait pas le soulagement de mourir enfin »³²⁷. Une phrase impossible à prononcer, un nouveau lien à nouer. La sirène tisserande, que fil après fil a tissé Ulysse, son corps, sa parole, sa respiration, doit, maintenant, composer des nouveaux motifs sur cette toile à tonalité unique. Il faut du relief, une certaine profondeur au tissu étendu. Lori commence alors à broder. Tous les jours, inlassablement, elle brode : « depuis une semaine elle brodait une nappe et, les mains occupées et adroites, elle arrivait à passer les longs jours des vacances scolaires.

³²⁶ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.80.

³²⁷ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.24.

Elle brodait, brodait »³²⁸. Du geste synchronisé et répétitif de va-et-vient du tissage, elle passe au travail de perçage de la broderie. Plongeant et émergeant l'aiguille dans la fine étoffe, ses mains s'initient à l'apprentissage de la profondeur, de la pénétration. Et lorsque son corps est capable de se concentrer sur cette nouvelle dimension, sur cette nouvelle épaisseur, des images touchantes commencent à se former. Des dessins tendres dansent sous ses yeux. Elle se rend finalement compte que ses étudiants, des enfants pauvres, tremblent de froid. Elle voit, enfin, qu'ils ont besoin d'aide, qu'ils ont besoin d'elle. La phrase impossible qui l'étouffait s'exprime en chandails rouges. Lori vêt chacun de ses étudiants en laine, en laine bien chaude. Et ce n'est qu'à ce moment qu'Ulysse la voit prête à accomplir pleinement l'union amoureuse avec lui.

Ayant confectionné des liens solides de solidarité et d'alliance avec le monde et avec Ulysse, Lori est alors prête à faire l'amour *de corpo e alma*. En cet instant ultime, où jouissance et tendresse vont se fusionner pour une rencontre suprême, pour une communication sans réserve, on voit l'abandon total de deux corps, mais également une dernière tentative de nous faire entendre la sirène. La tentation du chant ultime guette partout. Et voilà que Lori mange imprudemment le fruit défendu en oubliant que « la tentation est de manger à même la source. La tentation est de manger à même la loi. Et le châtiment c'est de ne plus pouvoir s'arrêter de manger »³²⁹. À tout moment, les paroles de Lori peuvent dévorer Ulysse, d'une seconde à l'autre G.H. peut faire irruption et le tuer cruellement, l'avalier comme elle a avalé le cafard, « car il y avait le danger, disons, de mourir d'amour »³³⁰. Ulysse, le silence mou du chant vibrant de Lispector, cadence les

³²⁸ Ibid., p.73.

³²⁹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.164.

³³⁰ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.179.

mots de Lori, freine l'envie inébrillante qu'elle a de faire don de sa parole, de chanter mortellement, de redevenir sirène : « Sache-toi aussi te taire pour ne pas te perdre en mots »³³¹. Le rythme de leurs corps est le rythme d'une femme qui doit apprendre les limites de son expression et d'un homme qui doit survivre au sein de sa respiration : « Lori était étonnée de constater que même dans l'amour il fallait avoir du bon sens et de la mesure »³³². Arrivera-t-elle à maîtriser son apprentissage au moment du plaisir ? Arrivera-t-elle à se limiter dans les mesures de l'amour ? Arrivera-t-elle, enfin, à accepter de recevoir ?

le plaisir de Lori était d'ouvrir enfin les mains et de laisser s'écouler sans avarice le vide-plein qui auparavant l'occupait sans relâche. Et soudain le sursaut de joie : elle constatait qu'elle ouvrait les mains et son cœur et qu'elle pouvait faire cela sans danger ! Je ne perds rien ! Enfin je me donne et ce qui m'arrive quand je donne, c'est recevoir, je reçois, je reçois.³³³

Le don funeste se transforme ainsi en partage. Son chant illimité se cadre dans les contours de l'amour. La sirène tisserande apprend à écouter. L'apprentissage arrive à son terme : Lori apprend le geste simple et pourtant effroyable de savoir recevoir : « Recevoir est une science. Savoir recevoir est le meilleur des dons »³³⁴.

³³¹ Ibid., p.186.

³³² Ibid., p.179.

³³³ Ibid., p.177

³³⁴ Hélène Cixous, *Entre L'Écriture*, p.119.

▪ La communauté des lecteurs

Dans la remarque liminaire du premier volume de sa trilogie *Sphères*, Sloterdijk, se servant de l'exemple de Platon qui « aurait fixé à l'entrée de son Académie un écriteau priant celui qui n'était pas géomètre de rester à distance de ce lieu »³³⁵, appose, à son tour, son sceau sur l'entrée du livre que l'on s'apprête à lire : « Puisse se tenir loin de ces lieux celui qui n'a pas la volonté de louer le transfert et de réfuter la solitude »³³⁶. Cette scission académique, qui peut nous paraître quelque peu agressive, est somme toute la démarcation d'un espace de résonance où les admis, ceux qui sont familiers à la géométrie et ceux qui louent la camaraderie, peuvent, circonscrits, partager leurs savoirs et penchants communs. Rien de plus ordinaire qu'une telle clôture ; on délimite soigneusement une sphère intime, chaleureuse et familière contre tout ce qui, étranger, ne mérite pas de s'approvisionner des délices privés d'un espace *fraternel*. La clôture intellectuelle de Platon n'a rien de dissemblable à toute délimitation, qu'elle soit territoriale, raciale, sexuelle ou religieuse. L'*Autre*, interdit de participer à une assemblée, reste et doit rester dans un lointain, ailleurs, dehors, vacant dans son propre univers, comme le diraient les Grecs, barbare :

Quand le Roy Pyrrhus passa en Italie, après qu'il eut recongneu l'ordonnance de l'armée que les Romains luy envoyoyent au devant ; Je ne sçay, dit-il, quels barbares sont ceux-cy (car les Grecs appelloyent ainsi toutes les nations estrangeres) mais la disposition de cette armée que je voy, n'est aucunement barbare³³⁷

Les deux enseignes délimitent ainsi l'espace de résonance d'un savoir à partager, elles circonscrivent le champ d'affinité nécessaire pour une *communion* solidaire. Ces

³³⁵ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, p.11.

³³⁶ Ibid., p.15.

³³⁷ Michel de Montaigne, « Des cannibales », *Les essais*, p.208.

enseignes nous avertissent sur les réquisits minimaux pour former la communauté des philosophes et la communauté des lecteurs. Elles tracent le *dedans* et le *dehors*. Elles créent un lieu de résonance. Ceux qui dépassent alors les portes de l'Académie et ceux qui avancent dans leur lecture, deviennent des membres choisis et acceptés d'un *regroupement*, d'une *confrérie*. Ils sentent alors que ces espaces leur désirent et veulent les *accueillir*. Leurs compétences sont valorisées. Ils ont ainsi une valeur.

Clarice Lispector, elle aussi, nous a mis en garde devant ses textes, nous a mis en garde devant son livre limite : *La passion selon G.H.* :

Ce livre est un livre comme les autres, mais je serais heureuse qu'il soit lu uniquement 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. Ces personnes, et elles seules, comprendront tout doucement que ce livre n'enlève rien à personne.³³⁸

Ceux ayant l'âme déjà formée. Cela sonne et résonne dans chacun de ses lecteurs. Il y a une fraîcheur particulière à appartenir au cercle des gens qui connaissent la lenteur d'une approche, qui savent comment peut être douloureuse une quelconque union... À lire ces mots, nous sentons que ce livre nous *concerne*. Nous savons que ce livre sera à nous, qu'il a été écrit *pour* nous. Quoi de plus flatteur que de se sentir ainsi *appelé, convoqué, compris*. Quoi de plus affable que de découvrir qu'une voix a reconnu notre chanson la plus intime, qu'une voix a chanté pour nous. Le don que Lispector nous fait de ses mots, de la finesse de sa perception, nous unit autour de cette singularité littéraire. Nous formons alors une communauté, dans le sens que Jean-Luc Nancy donne à ce terme :

Dans la singularité a lieu l'expérience littéraire de la communauté — c'est-à-dire l'expérience « communiste » de l'écriture, de la voix, de la parole donnée, jouée, jurée,

³³⁸ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.17.

offerte, partagée, abandonnée. La parole est communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté.³³⁹

Ainsi, chaque nouveau livre que Lispector nous offre, qu'elle partage avec nous, qu'elle *expose* à notre lecture, est une réaffirmation de la vérité de notre communauté, de notre *communisme littéraire*. Avides, nous avalons sans aucun scrupule et avec jouissance tout ce qu'elle nous chante. Nous, les lecteurs pervers, selon la formulation de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, pouvons l'entendre chanter éternellement. Mais, comme le voyageur ensorcelé par le chant de la sirène, nous voulons que le chant de Lispector s'appesantisse de plus en plus. Nous guettons les métamorphoses naturelles de la sirène qui reflètent la puissance de l'imaginaire. De l'air on attend l'eau, de l'eau on souhaite la terre vive. En lisant Lispector, nous attendons toujours l'heure du cheval noir, celui qui « aurait pu galoper et la conduire Dieu sait où »³⁴⁰. Dans *La passion*, nous avons accompagné, extasiés, le galop nocturne de cette bête féroce. Nous l'avons entendu hennir tout près de nous. C'est le cheval noir qui avait appris à G.H. tous les secrets nocturnes, les orgies du sabbat, la jouissance des assassinats, l'ivresse crue de la magie noire :

Je ne me reposerai plus : j'ai volé le cheval de chasse du roi de sabbat. Si je m'endors un instant, l'écho d'un hennissement me réveille. Et il est inutile de ne pas y aller. Dans l'obscurité de la nuit, son halètement me fait frissonner. Je feins de dormir, mais dans le silence l'étalon respire. Il ne dit rien mais il respire, attend et respire. Tous les jours ce sera pareil : déjà à la tombée de la nuit je commence à devenir mélancolique et pensive. Je sais que le premier tambour dans la montagne fera la nuit, je sais que le troisième m'aura déjà enveloppée dans son orage. Et au cinquième tambour je serai déjà inconsciente dans ma convoitise. Enfin, à l'aube, aux derniers tambours, très légers, je me retrouverai, sans savoir comment, près d'un ruisseau, sans jamais savoir ce que j'ai fait, à côté de l'énorme tête fatiguée du cheval. Fatiguée de quoi ? Qu'avons-nous fait, nous qui trottons dans l'enfer de la joie ? Il y a deux siècles que je n'y vais plus. La dernière fois que je suis descendue de la selle ornée, ma tristesse humaine était si grande que je me suis

³³⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.173.

³⁴⁰ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.47.

juré que plus jamais. Le trot cependant continue en moi. Je bavarde, je range la maison, je souris, mais je sais que le trot est en moi. J'en ressens le manque comme celui qui meurt. Je ne peux plus m'empêcher d'y aller. Et je sais que la nuit, lorsqu'il m'appellera, j'irai. Je veux qu'encore une fois le cheval conduise ma pensée. C'est avec lui que j'ai appris. Si l'on peut appeler pensée cette heure d'aboiements. (...) A l'aube, je nous verrai épuisés près du ruisseau, sans savoir quels crimes nous avons commis avant l'aube. Dans ma bouche et sur ses pattes, des traces de sang. Qu'avons-nous immolé ? ³⁴¹.

Le cheval noir était notre sirène terrestre, la sirène infernale moitié femme, moitié blatte. Le cheval noir condensait la férocité de la voix de Lispector. Le cheval noir faisait pulser le *cœur sauvage* de son écriture.

Quelle était donc notre surprise, en lisant les premières pages d'*Un apprentissage*, d'y trouver le don du cheval noir. Lori offre à Ulysse, de bon gré, notre cheval. C'était là un vrai cadeau de Grec ! Se débarrasser du cheval noir, symbole de l'expression la plus cruelle de Lispector, symbole de la liberté totale de sa parole, était l'apprentissage le plus douloureux. Nous lisons étonnés et attristés le départ de notre cheval et constatons aussi que ces mêmes paroles nous les avons déjà vues quelque part. Ce don funeste était une réinscription d'une chronique de journal datant de 1968. En fait, tout le livre est composé de morceaux de textes ramassés de diverses publications. Lispector avait déjà *partagé* ses mots avec des non-initiés hâtifs qui lisent des segments de littérature éparpillés dans des journaux. Sans cheval noir et avec un chant fragmentaire donné aux premiers venus, ce livre rompt brutalement avec notre lecture accoutumée. De sirène chantant haut et fort *a vida pulsando* à couturière cousant des bouts de tissus, Lispector assomme sa communauté pour convoquer une *légion étrangère*. Elle trahit profondément la communauté des lecteurs pour approcher ceux qui n'ont rien à partager, qui n'ont rien en

³⁴¹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.164-166.

commun, qui n'appartiennent pas à notre *cercle*, qui ne sont pas *comme* nous, qui ne lisent pas comme nous : « Mais ton plaisir comprend le mien »³⁴².

Habilement cousu, ce livre laisse voir l'apaisement radical d'un chant. Il nous montre une autre Lispector, une Lispector que l'on ne connaissait pas jusqu'alors. Habités à des protagonistes féminins plus captivants comme Joana, Vitoria et G.H., nous avons du mal à suivre Lori, nous sentons même une certaine gêne en lisant des réflexions comme celle-ci : « elle, qui reconnaissait avec gratitude la supériorité générale des hommes qui avaient une odeur d'homme et non pas de parfum, et reconnaissait avec irritation qu'en vérité ces pensées qu'elle jugeait aiguës ou sensées étaient déjà le résultat de sa relation plus étroite avec Ulysse »³⁴³. C'est comme si Lispector, après avoir poussé au bout son écriture, après s'être métamorphosée dans *La passion*, revenait à une forme humaine mais non pas à la première forme de G.H., avant la transformation, mais plutôt à une forme plus proche de celle de Lídia, mais d'une Lídia qui n'aurait pas connu Joana, qui n'aurait pas affronté Joana. Une Lídia sans contrepartie, une Lídia sans *ennemie* auprès de qui se vanter de sa grossesse. Une Lídia de qui on n'aurait pas pu dire ceci :

D'une certaine façon elle méprisait assez les autres femmes. Octavio a surpris son expression, étonné. Une cruauté distraite... Il l'a scrutée, sans arriver à la déchiffrer, comprenant seulement qu'il était exclu de ce semi-sourire. Parce que c'était un sourire, un sourire horrible, satisfait, bien qu'elle gardât le visage sérieux, les yeux ouverts, regardant devant elle. La crainte l'a assailli, il a presque crié.³⁴⁴

Enfin, une Lídia qui serait restée paisiblement avec Otávio en cousant, tricotant et brodant toute la journée... Ce livre est donc une rupture avec une *lignée* des personnages féminins qui formait une sorte de ~~communauté~~ des femmes de Lispector. Ce livre nous

³⁴² Clarice Lispector, « Le partage des pains », *Nouvelles*, p.193.

³⁴³ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.20.

³⁴⁴ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.187.

présente une sirène qui a laissé les autres sirènes, ses consœurs (il ne faut pas oublier que les sirènes, ainsi que les Muses, sont *toujours* plurielles : « cette force jaillit au pluriel. Elle est donnée, d'emblée, dans des formes multiples. Il y a les Muses, et non la Muse. Leur nombre peut varier, ainsi que leurs attributs, toujours les Muses auront été plusieurs »³⁴⁵) pour chanter seule, une sirène qui a quitté la communauté des sirènes pour être en couple. Loreley, la sirène qui n'a pas osé affronter Pénélope, qui a préféré *imiter* ses gestes et son habileté pour garder Ulysse auprès d'elle, qui n'a pas eu à confronter une autre femme pour dépasser ses propres limites, reste *seule* dans l'œuvre de Lispector. Et en voyant cette solitude de Lori, nous ne pouvons pas nous empêcher de demander : de combien de femmes a-t-on besoin pour qu'un texte puisse aller au-delà des frontières de sa propre expression ? De combien de femmes a-t-on besoin pour qu'une sirène puisse chanter ? Combien de femmes faut-il à Lispector pour trouver des questions essentielles et toucher l'essence vibrante de la vie, le cœur sauvage de la littérature ? Enfin, de combien de femmes Lispector a-t-elle besoin pour continuer sa ~~communauté~~ des femmes ?

Même ce livre déçoit à cause de sa légèreté et candeur, même s'il a été durement critiqué par les lecteurs de Lispector, même s'il ne met pas en scène des combats essentiels pour pousser l'écrire au bout de son expression, même s'il interrompt la continuité de la ~~communauté~~ des femmes, il est, malgré tout, *unique* dans son courage d'*affronter* le plaisir le plus difficile et l'apprentissage le plus terrifiant : « la montée la plus escarpée, et la plus exposée aux vents, c'était sourire de joie »³⁴⁶.

³⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, p.11.

³⁴⁶ Clarice Lispector, *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*, p.115.

CHAPITRE QUATRIÈME : **Entre don et économie**

- **Le don, la communauté, la femme**

A son foyer, la femme est le fondement de sa maison,
 puisque c'est grâce à elle que la Présence divine n'abandonne pas la maison.
 (Le Zohar : Le Livre de la Splendeur)

Les auteurs qui nous ont accompagnés dans cette étude sur la ~~communauté~~ des femmes, qui nous ont *offert* des théories, des notions, des idées et des méditations sur la communauté, se sont tous, quelques-uns avec des réflexions plus poussées que d'autres, penchés également sur la question du don. Il paraît que la pensée sur la communauté est intimement liée à celle du don. Bataille, Derrida, Blanchot, Nancy, Bailly, ont tous écrit des ouvrages ou des textes consacrés aux deux sujets, parfois comme s'ils n'en faisaient qu'un seul : « La communauté nous est donnée – ou nous sommes donnés et abandonnés selon la communauté : c'est un don à renouveler, à communiquer, ce n'est pas une œuvre à faire »³⁴⁷. Quand on fraye un chemin pour penser à la communauté, on aboutit souvent au seuil du don ou bien quand on erre dans les dédales du don, on finit par se retrouver dans la voie de la communauté. Il n'en est pas autrement pour nous. Nous voilà presque au bout de notre parcours et nous cognons au don. Il y aurait certes des liens évidents entre ces deux thèmes si on considérait le don comme un geste de partage au sein d'une structure sociale commune. Si le don était ce qu'il semble bien être, si le don était ce quelque chose dont on peut parler *entre amies*, sans trop y réfléchir, avec la légèreté d'une conversation, ce don-là serait incontestablement la base de la communauté si, bien

³⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.88.

évidemment, la communauté était elle-aussi ce qu'elle paraît être, ce qui n'est pas vraiment le cas comme nous avons déjà démontré dans le premier chapitre. Nous avons vu alors les acrobaties théoriques auxquelles on devait se livrer pour tenter de garder ce mot encore, pour ne pas l'oublier, pour ne pas le laisser tomber. Donc si le don était ce qu'il a l'air d'être, il serait sans aucun doute le fondement sur lequel la communauté, au sens vulgaire, reposerait. Il serait le lien de ce qui se présente et demeure uni. De cette manière le don serait à l'*origine* de toute communauté (toujours au sens ordinaire), car pour qu'il y ait une quelconque *union*, il faut nécessairement qu'il ait partage de quelque chose en *commun* ; pour qu'il y ait alliance, il faut que quelque chose soit donnée et que quelque chose soit reçue en retour, il faut nécessairement qu'un *cercle* de don et contre-don se forme. Ce n'est pas autrement que l'anthropologue Marcel Mauss tente de comprendre et de décrire le don ; et la principale question de son étude est justement : « Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriérée ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu ? Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ? »³⁴⁸ Qu'il s'agisse des tribus isolées dans des recoins perdus de la planète ou des organisations sociales plus « complexes », on se pose cette même question de Mauss, mais différemment : qu'est-ce que l'on donne les uns autres pour que l'on reste encore ensemble ? Qu'est-ce que nous partageons, qu'est-ce que nous donnons et contre-donnons qui nous empêche de couper les ponts, d'aller ailleurs, plus loin, loin de tous ? Qu'est-ce qui nous maintient dans la nécessité de l'autre, des autres ? On pourrait vite dire, raisonnablement, logiquement, froidement qu'il

³⁴⁸ Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, p.148.

y a toujours *au fond* de toute attitude « obligation et intérêt économique »³⁴⁹. Si nous sommes ensemble, si nous sommes encore, malgré tout, ensemble, c'est qu'il y a forcément des intérêts qui nous contraignent à demeurer, qui nous retiennent là où nous sommes. S'il y a don, s'il y a quelque chose que l'on se donne, c'est par pure nécessité, c'est parce qu'il ne peut pas être autrement. Le don serait ainsi non pas un don *léger* et désintéressé, mais lien économique contraignant. Mais Mauss ne se laisse pas abattre, même après avoir affirmé qu'*au fond* le don et le contre-don ont le même aspect de l'obligation et de l'intérêt économique, et il finit par écrire un des plus remarquables travaux sur le don et les rites de potlach. Et son travail est au cœur de toutes les pensées sur le don que nous avons pu lire pour notre étude.

Nous aurions préféré rester dans ces parages et ne parler du don que dans la sphère du *possible*, soit de ce que l'on donne et reçoit de retour, de ce que l'on donne sachant que ce don sera un jour de retour. Sans avoir à compter s'il y a obligation ou non, sans avoir à calculer les intérêts de tel geste, sans avoir à nous occuper de l'évidente contradiction d'un don qui aurait un contre-don. Mais l'œuvre de Lispector nous pousse vers d'autres horizons, elle nous conduit encore et encore vers des sentiers inconnus, vers des détours toujours inquiétants. Le don chez Lispector, dans la *passion selon C.L.*, est l'abîme de la nuit, un saut dans la vie, dans la vraie vie, celle qui *revient*. Le don est le don d'une rose que l'on doit donner mais ne sait comment donner, une rose tellement belle, si merveilleusement belle, que la donner signifierait la mort. Donner c'est ne pas donner une rose, c'est tenter de la garder auprès de soi, tellement près que l'on devient la rose. On imite la rose à défaut de la donner, car « donner des roses était presque aussi

³⁴⁹ Ibid., p.148.

beau que les roses elles-mêmes »³⁵⁰. Mais le don est aussi, chez Lispector, ce qui décille les yeux de la vision devant l'aveuglement de l'aveugle. En regardant la douceur et tranquillité insupportables d'un aveugle en train de mâcher une gomme à mâcher, le don débarre les entraves d'une vie latente, d'une vie qui attend, d'une vie qui doit suivre l'appel assourdissant d'une nature *commune*. Le don c'est cette femme qui voit, qui voit finalement, avec l'aveugle, avec les yeux de l'aveugle, que la nature est *donnée*, que la nature est tellement *donnée* que tout finit par pourrir : « Les arbres croulaient sous les fruits, le monde était si plantureux qu'il pourrissait. Quand Ana pensa qu'il y avait des enfants et des adultes en proie à la faim, la nausée lui monta à la gorge (...). La morale du Jardin était différente »³⁵¹. Et le don se fait don également quand, *entre ennemis*, on accepte de partager le pain que l'on ne partagerait jamais. Quand une femme rassemble autour d'une table, sans *économiser* son samedi, une légion étrangère, une légion qui ne veut rien, qui ne s'aime pas, qui ne dit aucun mot, mais qui mange, qui mange ensemble, sans holocauste, sans compassion : « Mais ton plaisir comprend le mien. Nous sommes forts et nous mangeons. Le pain est l'amour entre des étrangers »³⁵². Il y a encore don chez Lispector lorsqu'une femme tente de donner un poussin à une petite fille trop précoce qui ne sait pas comment recevoir un si grand présent. Le don est la lutte féroce et pénible entre donner, garder, et tuer le poussin : « 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 »³⁵³. Et le don est finalement donner la mort au poussin.

³⁵⁰ Clarice Lispector, « L'imitation de la rose », *Nouvelles*, p.115.

³⁵¹ Clarice Lispector, « Amour », *Nouvelles*, p.101.

³⁵² Clarice Lispector, « Le partage des pains », *Nouvelles*, p.193.

³⁵³ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.251.

Le don dépasse alors les calculs qui donnaient un certain cadre à notre pensée. Le don pointe vers une direction plus vaste. Et pour pouvoir penser le don dans cette nouvelle dimension, c'est Derrida que nous devons convoquer. Quand un chemin nous mène ailleurs, quand nos pas se perdent dans le chemin préalablement choisi, minutieusement choisi, quand on est désorienté, mieux vaut déconstruire que tout refaire, mieux vaut percer un chemin de traverse que rebrousser chemin. Si le don était pour nous quelque chose de possible, la possibilité même de toute sorte d'union, avec Derrida le don se présente comme impossible, comme *l'impossible* : « Non pas impossible mais *l'impossible*. La figure même de l'impossible. Il s'annonce, se donne à penser comme l'impossible. C'est par là qu'il nous serait proposé de commencer »³⁵⁴. Précédemment à cette affirmation de l'impossibilité du don, Derrida expliquait que le don est impossible parce qu'il est directement associé à l'image du cercle économique, mais non pas comme ce qui circulerait à l'intérieur de ce va-et-vient des échanges économiques, mais restant *anéconomique*.

Dérivé du grec *oikonomia* dont le préfixe *oikos* signifie : « la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans »³⁵⁵ et dont le suffixe *nomos* désigne : la loi en général et aussi la loi de distribution et de circulation, le mot économie nous renvoie au calcul *circulaire*, aux valeurs d'échange et de partage (dont le *cercle* est l'image parfaite) et nous renvoie notamment aux mouvements de départ et de retour à la maison. La circulation économique doit *quitter* et *regagner* le foyer ; ce que l'on *dépense* doit être retrouvé. Comme le dit Derrida : « L'*oikonomia* emprunterait toujours le chemin

³⁵⁴ Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.19.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.17.

d'Ulysse »³⁵⁶. Le cercle économique est *odysseïque* : exil et rapatriement, éloignement et réapparition dans la patrie. Et, toujours selon Derrida, le don, où la (im)possibilité de faire don, est justement la *rupture* de ce chemin circulaire, l'interruption du parcours indubitable de l'Odysseus. Le don nous dévierait ainsi de notre propre histoire, nous écarterait du récit fondateur de notre Histoire : « Le début de notre Histoire, c'est le départ d'Ulysse, et l'installation dans son palais de la rivalité, de la dissension, des complots. Autour de Pénélope qui refait sans jamais l'achever le tissu de l'intimité, les prétendants installent la scène sociale, guerrière et politique – la pure extériorité »³⁵⁷. Donc, pour qu'il y ait don, il ne devrait point avoir de retour, il ne devrait pas avoir de contrepartie, il ne devrait surtout pas avoir de *récompense*. Un *vrai* don, un don pleinement accompli, serait Ulysse enlacé éternellement sous le charme du chant ensorcelant des sirènes ou resté chez Calypso ou Circé sans plus jamais revoir Pénélope, sans plus jamais revenir à la maison.

Pendant tout son voyage, Ulysse est attendu fidèlement à la maison par Pénélope qui tissait et défilait tente de tenir entre ses mains les lois de la maison, les lois de la narration. Mais il est également sans cesse *piégé* par plusieurs femmes qui tentent, à travers le *don* de l'hospitalité, de l'amour et du chant, de rompre l'économie circulaire de son retour. Le cercle économique est soutenu par les fils fidèles du métier de la maison ; l'économie *est* le travail familial de Pénélope tandis que le don guette partout pour déchirer ces liens économiques ; le don est un chant³⁵⁸ étranger capable de déchirer la trame et enlacer, loin de sa patrie, celui qui peine à achever son parcours. Alors le don

³⁵⁶ Ibid., p.18.

³⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.31.

³⁵⁸ Calypso, Circé et les Sirènes, celles qui veulent faire don à Ulysse, sont toutes des chanteuses.

implique que l'Odyssée n'arrive pas à son terme, qu'une des nombreuses femmes qui tentent d'attirer Ulysse parvienne à l'enlacer dans une terre lointaine pour que jamais il ne revoie les siens. Pour qu'il y ait don, l'objet soigneusement tissé par les mains habiles et prudentes d'une femme à la maison, doit être déchiré par une autre femme, étrangère, tout aussi adroite en matière de tissu. L'unité doit se défaire, le cercle se rompre, le voyage s'interrompre. Nous avons déjà analysé dans le chapitre précédent comment Lispector a renversé l'histoire économique du couple d'Ulysse et Pénélope en immisçant la sirène entre les deux. Au premier abord, on serait tenté, en voyant le couple inusité Ulysse et la sirène, d'y voir une rupture du cercle économique qui se manifeste toujours par le retour d'Ulysse aux bras de Pénélope. Toutefois, étonnamment, on aperçoit qu'à travers une sirène, qui est d'ailleurs une des figures féminines les plus emblématiques du don, puisqu'elle offre à tous les voyageurs un chant funeste les empêchant de rentrer à la maison : « Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour »³⁵⁹, on se rend compte que Lispector construit un livre des liens, une écriture prônant l'union. Le don devient alors économie. Donner acquiert les traits d'un *cercle*. Lori est, contrairement à G.H., un effort de Lispector de donner à quelqu'un ce que G.H. avait reçu, ce que Lispector avait elle-même reçu du personnage G.H., une manière donc de tisser des liens, d'établir des rapports, de se réintégrer à la *communauté*. Lispector opte, avec Lori, pour faire du don, abîme du dehors, de l'étranger, de la rupture totale, un geste sans douleur, circulaire, capable de communauté. Rien ne se rompt, il n'y a aucun danger. Le chant funeste de la sirène devient une chansonnette tendre qui emballe Ulysse éperdu d'amour. Livre économique de l'apprentissage du plaisir d'appartenir, du plaisir d'attendre Ulysse à la maison et rétablir l'économie de l'écriture.

³⁵⁹ Homère, *Odyssée*, p.252.

Comme nous avons pu apercevoir, pareillement à certaines théories de la communauté qui se placent devant l'altérité féminine pour établir les mesures du vivre ensemble, l'économie et le don nous renvoient également à *l'univers féminin* : à la maison et son organisation et à la rupture de la possession familiale par le geste également féminin de donner. La lutte entre l'économie et le don est un combat féminin, un combat *entre femmes*. « Au centre de la sphère domestique, on trouve la femme. Elle a été de tout temps un symbole du don. Dans la mythologie grecque, la première femme a pour nom Pandora, qui signifie 'celle qui donne tout' »³⁶⁰. Même si Godbout place le don dans la sphère domestique, ce qui va à l'encontre de ce que nous tentons de dire avec Derrida, il renforce l'idée que donner, que penser le don, que penser le don en train d'être donné ne peut se rapporter qu'à la femme. La femme est le don. Le don est la femme. La naissance du don est la naissance de Pandora. La naissance de Pandora est la naissance du don. Ainsi, autour de la maison, de la maison sans laquelle, « l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain »³⁶¹, autour de la maison, le don et l'économie *convoquent* les femmes, ne veulent parler que des femmes, se rapportent toujours aux femmes.

Nous venons de voir que Pandora, la première femme de la mythologie grecque, est la manifestation du don. Et que dire sur Ève, la première femme biblique ? Le don aurait été né probablement avec elle. Car si, d'après Derrida, le don, le vrai don, « devrait *ne pas apparaître comme don : ni au donataire, ni au donateur*. Il ne peut être don qu'en

³⁶⁰ Jacques T. Godbout, *L'esprit du don*, p.54.

³⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.26.

n'étant pas présent comme don »³⁶², le fruit qu'Ève offre à Adam, est le don même, le premier, *le* don. Ni Ève ni Adam ne pouvaient comprendre en tant que don ce qu'elle accomplissait. C'était un geste inimaginable, unique, primordial, sans *lieu*. Impossible de songer aux contours de cet acte sans précédent. Comment a-t-elle pu savoir tendre sa main vers quelqu'un d'autre ? De qui a-t-elle appris la mesure et le calcul de l'impulsion à donner ? De quel espace, de quel gouffre, a-t-elle pu arracher une pomme interdite et en faire don ? Et voilà que ce geste de don, le premier, est aussi le premier « non » ; un « non » à l'économie de Dieu ? Impossible de calculer les distances creusées dans ce mouvement fatal de donner à celui que l'on aime *tout* ce qu'il y a. Aucune interdiction à une femme qui doit donner. Elle donne ce que Dieu a économisé. Elle creuse avec ses propres mains les mesures d'un nouveau monde qui viendra. Comment a-t-elle pu porter et offrir un abîme entre ses doigts ? Le mal dans la paume d'une main, la damnation dans le cerne du don. Geste étrange, étranger au paradis, de celle qui ressent qu'elle doit *tout* donner.

Si l'économie et le don se disputent le *cœur* et le parcours fondamental d'Ulysse, si Pandora et Ève se disputent le don originel, si l'économie et le don trouvent leur mesure et leur image dans des activités traditionnellement féminines, ce n'est pas du tout surprenant de voir que c'est également *entre femmes* que Derrida commence son livre sur le don : *Donner le temps*. C'est à partir d'une lettre écrite par une femme à une autre femme sur le temps qu'il fallait donner à d'autres femmes que sa pensée sur le don se développe : « Le roi prend tout mon temps ; je donne le reste à Saint-Cyr, à qui je

³⁶² Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.26.

voudrais le tout donner »³⁶³. Une femme donne à d'autres femmes ce qu'elle ne peut pas vraiment donner, car le roi lui prend tout. Derrida le dit et le redit à l'épuisement ; il lit, relit, tourne et détoure cette courte missive jusqu'à ce que ces mots puissent dire autre chose, jusqu'à ce qu'ils disent ce qu'ils ne disent pas, jusqu'à ce qu'ils disent ce qu'ils disent *vraiment*, jusqu'à ce que ces paroles deviennent *impossibles*. Le temps que l'on n'a pas et que l'on donne quand même, voilà le *paradoxe* autour duquel il va raisonner et qui lui fera dire que le don est de l'ordre de l'impossible, que le don est l'impossible. Mais Derrida ne fait pas que citer cette lettre et l'utiliser comme point de départ pour ses réflexions. Il précise, et à quelques reprises, que cette lettre a été écrite par une *femme*. Il lui faut absolument insister sur ce point comme si une lettre écrite par une femme n'était pas la même chose qu'une lettre écrite par un homme. Et en plus, il s'agit d'une lettre écrite par une femme à une autre femme pour parler de ce qu'il fallait donner à d'autres femmes. L'expéditeur, le destinataire et le sujet sont des femmes : « C'est une femme qui signe. Car ceci est une lettre, et d'une femme à une femme. Madame de Maintenon écrit à Madame Brinon »³⁶⁴.

Alors on s'attend qu'après cette déclaration et l'insistance à réitérer que ce soient des femmes qui écrivent, qui lisent, qui donnent ce qu'elles ne peuvent pas donner et reçoivent ce qu'elles ne reçoivent pas, on attend impatientement qu'il y ait une réflexion plus poussée sur le rapport entre les femmes et le don ou entre les femmes et le don du temps, ou encore sur le rapport entre les femmes et l'évènement en littérature, mais il n'en est rien. Les femmes restent *clandestines* dans ce livre, les femmes y restent comme une question non formulée. Est-ce la femme *l'impossible* du don que Derrida tente de

³⁶³ Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.11.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.11.

cerner ? Est-ce la femme la fausse monnaie du texte ? la pièce fausse que l'on croit vraie ? Est-ce la femme *la lettre volée*, la lettre qui étant toujours là ne peut pas être vue ? Ce n'est pourtant pas la seule fois que Derrida agit ainsi. Dans son autre livre : *Les politiques de l'amitié*, les femmes sont encore présentes et absentes de sa réflexion. Elles sont une fois de plus le moteur du texte, le mouvement de sa pensée, mais sans jamais prendre la place centrale. Dans ce livre, elles sont véritablement des questions, des questions qui reviennent, qui reviennent encore, sans apporter aucune réponse : « Et la sœur ? Où est-elle passée ? », « – Et la sœur ? Serait-elle dans le même cas ? Serait-elle un cas de fraternité ? ». On finit alors par se poser des questions similaires à celles qu'il posait par rapport à la philosophie de Schmitt :

Si la femme ne paraît même pas dans la théorie du partisan, c'est-à-dire dans la théorie de l'ennemi absolu, si elle ne sort jamais d'une clandestinité forcée, une telle invisibilité, un tel aveuglement donne à penser : et si la femme était le partisan absolu ? Si elle était l'autre ennemi absolu de cette théorie de l'ennemi absolu, le spectre de l'hostilité à conjurer pour les frères jurés, ou l'autre de l'ennemi absolu devenue l'ennemie absolue qu'on ne devrait même pas reconnaître dans une guerre régulière ?³⁶⁵

³⁶⁵ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, p.40.

- **Avoir ce que l'on n'a pas**

Recevoir, c'est s'apprêter à donner
(Gaston Bachelard)

Le don a horreur de l'égalité.
Il recherche l'inégalité alternée.
(Jacques T. Godbout et Alain Caillé)

La problématique du texte de Derrida sur le don est donc le fait qu'une femme dise à une autre femme qu'elle donne à d'autres femmes ce qu'elle n'a pas. Mais et si on disait qu'une femme dit d'une petite fille qu'elle ne possède pas le livre qui lui appartient ? Serions-nous toujours devant un cas de paradoxe ou la pensée accepterait paisiblement qu'une fille puisse avoir ce qu'elle n'a pas ? Résumons l'histoire : une petite fille *gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados*, dont le père est propriétaire d'une librairie, promet à une petite blonde *imperdoavelmente bonitinha, esguia, altinha, de cabelos livres* de lui prêter son livre que l'autre désire avidement. Tous les jours, la blonde frappe à la porte de la rousse pour avoir le livre qu'elle veut, mais elle reçoit toujours la même réponse : le livre est déjà prêté, il n'est plus là. Un beau jour, la mère de la petite rousse lui demande ce que la petite blonde veut. On lui raconte toute l'histoire et, surprise, la mère dit que le livre était toujours à la maison, qu'il n'avait jamais été prêté et qu'en plus sa fille ne voulait pas le lire. Elle décide alors que la fille blonde pourra rester avec le livre autant qu'elle le voudra. Aussi longtemps qu'elle le désirera.

Hélène Cixous, émerveillée par ce récit, écrit un essai intitulé : *Savoir avoir ce que l'on a* pour l'analyser et le (re)raconter sous la perspective d'un don qui n'est pas donné, d'un don qui serait plus qu'un don puisqu'il n'en est pas un. Voici comment elle lit l'histoire : la petite blonde, qui est la petite Clarice, reçoit de la mère de la *peste rousse* le

plus beau présent au monde : pouvoir avoir le livre sans l'avoir véritablement : « il faut savoir qu'on ne peut avoir que si on a un savoir-avoir qui ne détruit pas, qui ne possède pas. Le secret : se souvenir à chaque instant de la grâce qu'est avoir »³⁶⁶. Le désir débordant de la petite Clarice est récompensé par un présent sans-fin, par un présent à la mesure de sa possibilité de désirer. On lui *donne le temps* de l'avoir, on lui donne tout le temps de l'avoir. Tant que Clarice désirerait le livre, le livre serait à elle, le temps du livre serait à sa disposition. Mais comment ne pas finir avec son désir, comment ne pas cesser de désirer ce que l'on désire et avoir encore et encore ce que l'on a ? Cixous, en citant toutes les tactiques que Clarice avait élaborées pour continuer à désirer le livre : ne pas commencer à le lire, faire semblant de le lire, le cacher pour après le retrouver, etc., conclut son analyse ainsi : « Garder dans l'avoir la légèreté haletante de l'espérer avoir. Avoir juste après ne pas avoir eu. Avoir toujours en soi l'émotion d'avoir failli ne pas avoir. Car avoir est toujours un miracle »³⁶⁷.

Oui, Cixous a raison, avoir est toujours un *miracle*. Surtout quand *sait* que ce que l'on a, on ne l'a pas. Quand on est persuadé d'avoir ce qui ne nous appartient pas. Quand notre *désirer* veut dire que l'on peut avoir tout ce que l'on n'a pas, que l'on peut continuer à avoir ce que l'on n'a jamais eu. C'est un miracle quand on se dit que si on ne l'a pas, c'est parce qu'on a tout de suite le droit de l'avoir. Avoir est toujours un miracle, un grand miracle, quand on croit profondément, avec toutes nos forces, que ce que l'on n'a pas nous est promis et donc nous appartient... La petite Clarice du récit désirait un livre qu'elle n'avait pas. Comment l'avoir ? Comment recevoir le miracle de l'avoir ? Comment *prouver* que ce qu'elle n'a pas est, en fait, ce qu'elle *mérite* d'avoir ? Comment

³⁶⁶ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p.147.

³⁶⁷ Ibid., p.147.

décrire le fait que celle qui désire sans avoir subi une *injustice* ? Comment *démontrer* qu'on lui doit ce qu'elle n'a pas ? Comment *exprimer* que celle qui désire et n'a pas est une *victime* de celle qui a ? Comment *raconter* son désir d'avoir comme étant un droit d'avoir ? Alors Lispector (adulte) d'écrire ce qui ne va pas, tout ce qui l'*empêche* d'avoir, tout ce que l'on doit *compter* et bien *calculer* pour que la fille puisse avoir ce qu'elle n'a pas, pour qu'elle puisse avoir ce que l'autre fille a, pour qu'elle puisse recevoir (de nous) le miracle de l'avoir. Pour qu'on puisse lui donner ce qu'elle est en droit (littéraire) d'avoir. Pour commencer son travail minutieux de donner à la fille ce qu'elle n'a pas, Lispector dit, enragée, que la fille qui a le livre ne possède aucune qualité physique *désirable*, ou plutôt aucune qualité physique désirable à ses yeux (elle est grosse, petite, *sardenta* et avec des cheveux crépus) et peu après, délicatement, affirme que celle qui veut le livre en a toutes. La fille qui a le livre a une belle maison, une grande maison, une *vraie* maison, elle est donc déjà riche, bourgeoise, elle n'a pas *besoin* d'avoir plus qu'elle en a. La fille qui veut le livre n'a pas de maison, en tout cas, elle n'a pas une *vraie* maison, elle n'a pas une maison aussi belle, aussi grande, aussi luxueuse, elle a donc plus besoin d'avoir, elle a besoin d'avoir ce qu'elle n'a pas, elle est plus pauvre que l'autre fille, elle est plus dans le droit d'avoir. En plus, Lispector dit que la fille qui a le livre est méchante, diabolique, cruelle et sadique et que celle qui veut le livre est *impardonnablement* heureuse, *impardonnablement* innocente, *impardonnablement* pleine d'espoir et de vie. À lire ces descriptions, à suivre le plan *économique* de Lispector, ses comptes très bien calculés, on sait immédiatement que la fille blonde *doit* tout avoir. Tout ce qu'elle n'a pas, on doit lui donner. Son désir devient le désir du lecteur inaverti, son manque devient le manque à lui. Quel bonheur clandestin il ressent alors (sans doute le

même que Cixous a ressenti) quand la mère *donne* à la petite blonde ce qu'elle est dans le droit d'avoir. Ce qu'elle est dans le droit littéraire et narratif d'avoir. Lispector lui a convaincu, le récit s'illumine et la justice est rétablie, la balance est équilibrée. Celle qui n'avait pas peut désormais avoir pour toujours, peut avoir autant qu'elle désire avoir, elle a tout le temps de l'avoir.

Mais et si la fille qui avait le livre avait, elle aussi, le droit d'avoir ce qu'elle a ? et si celle à qui le livre appartient *en vérité*, avait, elle aussi, le désir de l'avoir ? et si elle aussi *méritait* de continuer à avoir éternellement ce qu'elle avait déjà ? Comment défier le texte de Lispector qui dit pourtant le contraire ? Comment lire ce qu'elle veut nous *cacher* ? Comment sortir du *piège* textuel qu'elle nous a tendu ? Comment *sortir* du cercle économique du récit ? Comment *casser le sort* du texte ? La principale question qui pourrait nous aider à lire ce récit autrement, c'est : qu'est-ce que ces deux filles voulaient vraiment avoir ? Car cette histoire semble *tourner* autour d'un fait fort étrange, elle *circule* autour d'un épisode fort inusité : il y a au centre de la narration, au cœur du conflit, un livre que personne ne lit, mais que tout le monde veut posséder. Un livre qui reste à la maison de la fille qui l'a, mais qui ne veut pas le lire. Un livre que celle qui ne l'a pas désire lire, mais qui ne le lit pas quand elle finit par l'avoir. Il y a un *excès* de désir et de possession qui dépasse l'objet désiré et possédé. Il y a un conflit de classe autour d'un livre pris pour acquis et donc pas lu. Alors que désirent-elles vraiment ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous devons revenir au titre du récit : *Felicidade Clandestina*. Le désir des deux filles est clandestin, la félicité de chacune est une félicité si clandestine qu'elle n'apparaît pas, que l'on ne peut pas la *lire* dans le texte. Mais comment lire ce que l'on ne lit pas ? Comment voir ce que l'on ne peut pas voir ? Il

faut lire et relire, lire encore, répéter, répéter, répéter jusqu'à ce que l'on réussisse à voir ce qui se cache, jusqu'à ce que le non-être *devienne*. Car il y a toujours une autre réalité sous la réalité qui nous est *donnée* à voir. Commençons alors avec la petite Clarice. Que veut-elle ? Que veut celle qui désire un livre qu'elle n'a pas mais qui ne le *lit* pas quand elle peut l'avoir ? Sa félicité n'est donc pas de pouvoir lire le livre, car elle ne le lit pas. Ce n'est pas non plus le simple fait de l'avoir, étant donné que quand elle l'a, elle le cache, elle feint de ne pas l'avoir, elle se sépare constamment de son *bien*. Le ton de ce récit peut nous renseigner un peu sur la nature clandestine de son désir. Nous avons déjà montré comment Lispector décrit la fille qui a le livre, comment elle dénigre son corps et ses qualités morales et nous avons aperçu aussi comment la petite Clarice est *jalouse* de sa maison et surtout comment elle est envieuse de sa chance d'avoir un père libraire. Il semble que la petite désire avoir *tout* ce que l'autre fille a et qu'elle n'a pas. Et pour tenter de justifier son désir démesuré, son avidité sans limite, elle se vante de son propre physique et imagine que la fille rousse doit forcément la détester parce qu'elle n'est pas aussi jolie. Elle renverse la situation : si elle envie tellement la petite rousse, la petite rousse aussi doit forcément l'envier et plus intensément. Une fois établi que la petite rousse la déteste parce qu'elle est *impardonnablement* jolie, elle doit *payer* sa jalousie. Elle doit lui donner ce qu'elle veut, parce qu'elle n'est pas *coupable* de sa propre beauté, elle est *victime* de sa propre beauté. La fille rousse oui, elle est coupable de son *héritage*, coupable de sa laideur, coupable d'avoir une maison, coupable d'avoir tout ce qu'elle ne doit pas avoir. Coupable de n'être pas *comme* la jolie Clarice. Mais si la petite Clarice était si gentille, si blonde, si légère, si innocente, pourquoi n'a-t-elle pas *accepté* qu'elle ne pouvait pas avoir ce qu'elle n'avait pas ? Pourquoi n'a-t-elle pas suivi *à la lettre* la

leçon de Cixous (celle qui l'a si aimablement *défundue*) : « il faut savoir qu'on ne peut avoir que si on a un savoir-avoir qui ne détruit pas, qui ne possède pas »³⁶⁸ ? Pourquoi pas ne pas l'avoir ? Pourquoi ne pas *laisser* à l'autre fille ce qu'elle a ? Pourquoi ne pas faire de ce désir sa *vraie* félicité clandestine en le cachant de tous ? Si Cixous avait raison, c'est cela que la petite Clarice aurait dû faire. Laisser son désir désirer sans jamais avoir en sa possession l'objet de ce désir. Le miracle de l'avoir serait d'avoir le livre sans *jamais* l'avoir, sans avoir jamais à le toucher, sans jamais le posséder, sans jamais être près de lui, sans jamais montrer qu'elle le veut, en attendant que l'autre, par *miracle*, par *grâce*, vienne un jour le lui donner... Mais la petite avide ne veut pas vraiment le livre. En tout cas, elle ne veut pas vraiment le lire... et ne veut pas vraiment l'avoir (Cixous nous le prouve). Que veut-elle ? Que peut vouloir une fille qui veut ce qu'elle ne veut pas ? Quel serait son plus grand bonheur ? Qu'est-ce qu'une fille qui désire trop, qui désire plus qu'elle en est capable de supporter, qui désire tout ce qu'elle n'a pas, qui désire tellement qu'elle ne sait même pas comment avoir, qu'est-ce que cette fille peut encore désirer ? Son désir clandestin, sa félicité clandestine, ce qui lui apporte véritablement du plaisir, c'est de voir que la fille qui avait n'a plus. C'est de savoir que le miracle de l'avoir lui a rendu justice. L'autre fille n'a plus. La fille qui avait a fini par ne pas avoir.

Et l'autre fille ? Quel était son désir à elle ? Quelle était sa félicité clandestine ? Bon, son bonheur est encore plus clandestin, beaucoup plus subtil, beaucoup plus fragile. C'est un bonheur si silencieux que l'on peine à le prononcer. Il nous faut avancer, comme le dit Cixous, *à pas d'ange* pour capter l'instant furtif de son plaisir. Sa félicité nous échappe

³⁶⁸ Ibid., p.147.

constamment. Si on dévie le regard pendant juste une seconde, on rate la minute de l'image. Nous ne savons pas comment être présents dans le présent de l'instant, comment être plus présents dans le présent unique de l'instant. Et pour voir, il faut être là, présent, car comme le dit Bachelard, et nous ne nous lasserons jamais de le répéter : « Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image (...) »³⁶⁹. Mais le clandestin n'est-ce pas cela même qui se cache ? Cela même qui reste secret ? Cela même qui se dérobe à la vue pour agir souterrainement ? Comment faire présent ce qui ne se présente pas ? « La réponse est un saut dans l'obscurité »³⁷⁰. Nous devons alors sauter dans le moment de l'image qui n'est pas, mais qui peut se présenter si on *donne le temps* à la fille d'exprimer ce qu'elle ne dit pas, ce que Lispector ne dit pas sur elle, ce que le texte refuse de lui *donner*. Demandons alors une autre fois : que peut désirer la fille qui a ? Que peut avoir encore la fille qui a beaucoup ? Qu'est-ce qu'elle n'a pas et qui la pousserait à désirer ? Apparemment, elle a tout. Ce qu'elle n'a pas, d'après le regard de Lispector, relève de ce qu'elle ne pourra jamais avoir : la beauté de la fille blonde. Mais est-ce qu'elle la veut vraiment ? Est-ce qu'elle envie clandestinement la grâce de la petite Clarice ? Rien n'est moins sûr... car nous croyons sincèrement à ce que Simone Weil a remarqué : « Une très belle femme qui regarde son image au miroir peut très bien croire qu'elle est cela. Une femme laide sait qu'elle n'est pas cela »³⁷¹. Alors que veut-elle ? Elle a le livre qu'elle ne lit pas. Elle a le livre qu'elle pourrait *donner* à l'autre fille si elle voulait. Elle sait qu'elle a le livre qu'elle a. Elle sait que l'autre fille veut avoir le livre qui lui appartient. Mais elle ne le lui donne pas. Alors, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle dit calmement à la fille de venir chez elle pour pouvoir l'avoir. Elle *attire* tous les jours la petite blonde à la maison en

³⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.1.

³⁷⁰ Martin Heidegger, « Que veut dire penser ? » in : *Essais et conférences*, p.166.

³⁷¹ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.40.

disant qu'elle l'aura, qu'elle l'aura enfin, qu'elle finira un jour par l'avoir. Son travail est patient, elle doit apprendre lentement à donner ce qu'elle a, apprendre tout aussi lentement à ne pas donner *tout de suite* ce qu'elle a. Elle doit apprendre à donner à celle qui n'a pas, à celle qui n'a jamais eu, à celle qui ne sait pas avoir, à celle qui ne sait pas comment avoir. Elle se donne alors le temps de donner, elle se donne le temps de donner le don. Elle donne à la fille avide le temps d'avoir un jour un don. Elle donne le temps à la fille d'apprendre à recevoir. Ce n'est pas Cixous qui disait que « Recevoir est une science. Savoir recevoir est le meilleur des dons »³⁷²? Mais elle tarde beaucoup... Elle rate le moment du don, elle rate le temps du donner. Elle n'a pas bien calculé... Sa mère finit par interrompre ce cercle économique qui se tramait chez elle. Elle demande à sa fille de donner à la petite Clarice, *tout de suite*, le livre qui n'avait *jamais* quitté la maison et à Clarice elle dit de rester avec le livre aussi *longtemps* qu'elle le voudra... La mère prend possession du livre qui ne lui appartient pas et le donne à Clarice. Elle donne le livre de sa propre fille à l'autre fille. Elle fait don de ce qu'elle n'a pas... Mais est-ce qu'elle n'avait pas compris ? Est-ce que la mère, juste la mère qui, selon Cixous, est la « mère de toutes les petites filles du monde »³⁷³, est-ce qu'elle n'a pas pu être la mère de sa *propre* fille ? Est-ce qu'elle, la mère, n'a pas vu ? C'est vrai que la félicité de la petite rousse était clandestine, était subtile, fragile, mais une mère sait ces choses-là... une mère doit forcément savoir ce que les autres ne savent pas... une mère sait même ce qu'elle ne sait pas... Comment a-t-elle alors pu louper le travail lent de sa fille ? Est-ce que la mère de la petite rousse n'a pas vraiment compris ce que tramait sa fille ? N'a-t-elle pas vraiment vu tous les fils que sa fille filait et tissait pour garder l'autre fille auprès d'elle,

³⁷² Hélène Cixous, *Entre L'Écriture*, p.119.

³⁷³ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p.146.

pour la faire venir et revenir à la maison ? N'a-t-elle pas compris ce qui se tramait tous les jours sous ses yeux de mère ? Comment a-t-elle pu couper les fils qui liaient sa fille à la petite Clarice, comment a-t-elle pu arracher à sa fille sa félicité clandestine ? La félicité clandestine de pouvoir voir tous les jours la petite fille qui ne lui parlait pas... la petite fille qui n'était pas *comme* elle... la petite fille qui ne voulait pas d'elle... Comment la mère de toutes les filles a pu enlever à sa propre fille la félicité de pouvoir *appartenir*, la félicité clandestine d'être *entre filles*, de former, quoique par instants, quoique par quelques instants par jour (« Il ne faut pas durer, il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit »³⁷⁴), à la ~~communauté~~ des filles ?

Mais et si la mère savait ? Alors là, si elle savait, et tout porte à croire qu'elle le savait, elle a fait ce que toute mère aurait fait à sa place. Ce que toutes les mères auraient à faire... Elle savait, tout le monde le sait, que ce n'était pas le bon moyen, que ce n'est pas comme ça que l'on devient *amie*. Sa fille « *fazia do amor um cálculo matemático errado* »³⁷⁵. La mère a eu pitié de sa fille. Au moment où elle a compris, l'instant inénarrable où elle a vu la triste félicité clandestine de sa fille, elle n'a pas supporté la laisser dans cette situation. Elle a libéré la petite Clarice en disant qu'elle pourrait retourner quand elle le voudrait... La maison serait toujours ouverte, sa fille serait toujours là. La petite Clarice avait tout le temps pour décider de venir, pour choisir de retourner. La mère lui a *donné le temps* de l'amitié. Si elle voulait être son amie, elle devrait venir de son propre gré, de gaieté de cœur. Elle devrait venir *pour* sa fille et non pas pour un livre qu'elle ne voulait pas. La mère, en donnant un livre que personne ne

³⁷⁴ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.56.

³⁷⁵ Clarice Lispector, « Perdoando Deus », *Todos os contos*, p.405.

voulait, a délivré sa propre fille de ce cercle vicieux. « Comment s'accommoder de la vérité qui veut que tout un chacun ait son lot de solitude et de tristesse ? »³⁷⁶.

Mais et si Lispector avait raison ? Et si la petite Clarice méritait vraiment d'avoir ce qu'elle voulait ? Et si Cixous, elle aussi, avait raison ? Et si la petite rousse était, comme le disent Cixous et Lispector, une peste sans cœur qui a torturé le désir de la petite avide ?

Et si ?

Et si.

³⁷⁶ Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, p.51.

- **Le don d'une chambre**

Méfiez-vous des demeures.
Elles ne sont pas toujours accueillantes.
(Edmond Jabès)

Dans son roman *La passion selon G.H.*, roman qui a été d'ailleurs analysé par Walmir Ayala sous la rubrique *Romance de doação*, Lispector questionne profondément, et *entre femmes*, le don et l'économie, la possibilité impossible du don et le cercle féroce de l'économie de la maison. *La passion de G.H.* lente, angoissante, douloureuse, cruelle, est une *initiation* pénible aux abîmes nocturnes du don, un pèlerinage de l'ordre bien calculé de l'espace domestique vers le chaos d'une rupture totale. *Entre femmes*, Lispector nous dévoile les calculs économiques d'une femme bourgeoise ainsi que les mouvements clandestins d'une bonne capable de créer un *événement* dans la vie « entre guillemets » que mène sa maîtresse. Avant de commencer ce texte limite, ce texte qui nous expose les limites de l'organisation et du désordre, Lispector annonce que ce livre ne nous enlèvera rien, que ce livre, lu par ceux qui savent que l'on ne peut jamais approcher l'*autre* sans peine, sans douleur, n'est pas un livre capable d'ôter quoi que ce soit à quelqu'un.

Oui, en effet, c'est un livre qui n'enlève rien à personne puisque c'est un livre qui donne, qui se donne, qui se donne à donner, qui veut *tout* donner. C'est un livre qui affronte le don radicalement, qui va *passionnément* vers l'*autre*, qui se perd, qui se retrouve, qui tente de donner ce qui a été vécu, qui jouit de sa propre souffrance, qui veut donner sa propre désorganisation : « 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 »³⁷⁷. G.H. répète à plusieurs reprises, inlassablement, qu'elle doit donner ce qu'elle avait reçu, qu'elle ne peut pas garder ce qu'elle a, qu'elle doit faire présent de ce qu'elle avait vécu, qu'elle doit se débarrasser de ce qu'elle avait eu. Il lui faut impérativement donner. Il lui faut au moins essayer de donner ce qu'elle avait perçu. Il lui faut tenter de redonner ce que l'on lui avait donné. Mais comment donner le don ? Comment faire du don un autre don ? Comment transformer le don en contre-don ? À en croire Derrida, une fois restitué, le don perdrait son aspect de don. Pour qu'un don soit un don, il doit casser le cercle de retour, comme nous avons déjà dit, il faut que le voyage d'Ulysse n'arrive pas à son terme. Un don qui *circulerait* n'en serait pas un. Alors il ne faut surtout pas redonner. Il faut *garder* le don, faire du don ce qu'il est. Il faut oublier, mieux, il ne faut même pas savoir qu'il y a eu don. Le don doit se *perdre* dans celui qui le reçoit. La passion de G.H. est justement la douleur d'un don qui blesse mais dont elle ne peut pas se défaire, c'est la souffrance d'avoir affronté le don, d'avoir vécu *l'événement* du don (« pas de don sans la venue d'un événement, pas d'événement sans la surprise d'un don »³⁷⁸) et de ne pas être à même de le *partager*. À tout moment, elle tente de s'en défaire, de se libérer d'un tel poids, de faire don du don : « Prends, prends tout cela pour toi, je ne veux pas être une personne vivante ! J'ai émerveillement et nausée de moi, boue grossière et qui germe lentement »³⁷⁹. Que faire d'un don ? Que faire d'un don de femme ? Car, on verra, il s'agit d'un don que G.H. avait reçu de sa bonne. Que faire d'un don donné par une femme à une autre femme ? Ève a anéanti Adam avec son don premier, Pandora a répandu tous les maux dans le monde, le don des sirènes tuent les voyageurs... Est-ce

³⁷⁷ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.21.

³⁷⁸ Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.152.

³⁷⁹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.81.

qu'un don de femme, *entre femmes*, aurait toujours le même pouvoir ? Nous avons déjà souligné, dans le chapitre précédent, que Mauss, dans son texte *Du don et de l'obligation de rendre*, disait que :

Il ne serait pas juste (tika) de ma part de garder ces *taonga* pour moi, qu'ils soient désirables (*rawe*), ou désagréables (*kino*). Je dois vous les donner car ils sont un *hau* du *taonga* que vous m'avez donné. Si je conservais ce deuxième *taonga* pour moi, il pourrait m'en venir du mal, sérieusement, même la mort.³⁸⁰

Selon ses recherches auprès du peuple Maori, le don doit se donner, doit se redonner, un don doit toujours *circuler* pour garder les liens sociaux, pour communiquer, pour garder en vie. Un don que l'on ne redonnerait pas pourrait *donner la mort*. Mais il nous faut souligner maintenant que ce n'est pas de n'importe quel don dont il s'agit ici, comme le précise d'ailleurs Mauss ; les *taonga* sont des objets féminins, en opposition aux *oloa* exclusivement masculins. Ce sont les objets féminins que l'on donne et que l'on doit impérativement redonner, les objets féminins sont des objets qui ont une puissance sacrée de vie et de mort. Retenir un don de femme, garder pour soi un objet féminin, c'est risquer sa vie, affronter, démunir, la mort. C'est de ce don que l'on doit se *débarrasser* pour se garder en vie. C'est contre ce don, en le redonnant, que l'on peut échapper à la mort.

G.H., une femme bourgeoise habituée à son organisation sociale, à l'économie bien mesurée et calculée de sa situation : à elle les pièces aérées, tamisées et propres de la maison et à la bonne la chambre sale à débarras, est complètement bouleversée quand elle entre dans la chambre de la bonne pour la ranger. G.H. n'a plus de bonne, c'est à elle que revient alors de nettoyer la maison et également de ranger la chambre de l'ancienne

³⁸⁰ Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, p.159.

bonne qui, pense-t-elle, doit être immonde. En prenant son petit-déjeuner, elle se plaît à imaginer le rangement, elle prend plaisir à se voir dans le rôle de bonne : « si je n'appartenais pas, par la culture et l'argent, à la classe à laquelle j'appartiens, j'aurais dû normalement être femme de chambre chez des gens riches, dans une grande maison où il y a beaucoup à ranger »³⁸¹. Ranger, organiser, mettre de l'ordre sont des véritables plaisirs coupables, des plaisirs que sa classe sociale n'a pas droit d'en avoir. Mais si elle n'était pas riche, alors là, elle s'adonnerait sans honte à ces petites démesures... Comme ça, son plan pour le ménage est très organisé : elle programme de commencer le nettoyage par le bas-fond de l'appartement, soit la chambre de bonne et après, peu à peu revenir et s'attaquer aux pièces qui sont à l'opposé. Elle est heureuse d'avance en visualisant comment cette chambre malpropre et abandonnée sera comme neuve après son intervention. Elle a déjà anticipé tout le rangement, elle a déjà tout orchestré pour redonner vie à sa maison. Cependant, en entrant dans la chambre, contrairement à ce qu'elle prévoyait, contrairement à toute son expectative, contrairement à tout ce à quoi elle pouvait s'attendre, la chambre de la bonne était complètement rangée, propre, organisée, éclatante :

Je m'attendais à des ténèbres et me préparais à devoir ouvrir la fenêtre toute grande pour que l'air frais chasse l'odeur de renfermé et d'ombre. Je n'imaginai pas que cette bonne aurait, sans rien me dire, arrangé sa chambre à son goût, lui retirant, avec une audace de propriétaire, sa fonction de débarras.³⁸²

Stupéfaite par l'absence de saleté, par l'organisation inattendue d'une chambre qui *devrait* être désordonnée pour convenir à l'ordre cruellement économique de la maison, de sa maison : « De la porte je voyais maintenant une chambre bien rangée, calme et

³⁸¹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.51.

³⁸² Ibid., p.57.

vide. Dans ma maison protégée, fraîche et humide, mon employée avait, sans me prévenir, ménagé un vide de sécheresse »³⁸³, G.H. se trouve acculée. La bonne avait pris possession de sa propre chambre et, ce faisant, c'est comme si elle avait pris possession de *toute* la maison. (Mais à qui appartient la chambre de bonne ? qui doit s'assurer de son rangement, de son fonctionnement, de son organisation ? Il semble que la chambre de la bonne est la chambre qui doit être toujours *comme* une chambre de bonne. La particule « de » que l'on serait tenté de voir comme un possessif est en vérité un déterminatif de lieu. Il y a une chambre de bonne, comme il y a les pyramides d'Égypte). La bonne avait donc effacé ses *marques* sociales de bonne, ses empreintes (la saleté que G.H. avait projetée dans sa chambre), sa présence, en tant que bonne, dans la chambre de bonne. La propreté de la maison est la *même* propreté de la chambre de bonne. Ainsi, la chambre de bonne rangée devient *comme* le reste de la maison. La chambre de bonne est *comme* une autre chambre, comme n'importe quelle autre chambre. Finies les démarcations, finies les frontières ; la maison est aussi à la bonne, est aussi une maison de bonne. La chambre de bonne aurait pu être la chambre de G.H., et par conséquent la maison de G.H. aurait pu être celle de la bonne. Elle ressent alors que la bonne a effacé avec son absence, en tant que bonne, toutes les parois, toutes les bornes. G.H. se voit alors *exclue* de sa propre maison, parce qu'une chambre de bonne propre, rangée et bien disposée brise toutes les mesures auxquelles elle s'était habituée. Une chambre de bonne rangée suspend les calculs économiques de la maison, une chambre de bonne propre rompt avec toute l'économie de la maison.

Mais le don, s'il y en a, n'est-ce pas aussi cela même qui interrompt l'économie ? Cela même qui, suspendant le calcul économique, ne donne plus lieu à l'échange ? Cela même qui

³⁸³ Ibid., p.58.

ouvre le cercle pour défier la réciprocité ou la symétrie, la commune mesure, et pour détourner le retour en vue du sans-retour ? S'il y a don, le *donné* du don (*ce qu'on donne, ce qui est donné*, le don comme chose donnée ou comme acte de donation) ne doit pas revenir au donnant (...). Il ne doit pas circuler, il ne doit pas s'échanger, il ne doit en tout cas pas être épuisé, en tant que don, par le procès de l'échange, par le mouvement de la circulation du cercle dans la forme du retour au point de départ.³⁸⁴

Comme un « non » à toute organisation, au cercle, à toute mesure, à toute *continuité*, le don abîme celui qui le reçoit. La bonne qui, secrètement, silencieusement, solitairement, modifiait l'espace qui lui avait été socialement destiné, soit à l'intérieur du cercle pervers de la vieille et bonne économie, finit par créer un *évènement* dans la vie de sa maîtresse. G.H. s'attendait à retrouver des déchets dans sa chambre, il lui fallait des *restes* qui témoigneraient de la présence de la bonne en tant que bonne. L'imaginaire bourgeois de G.H. avait besoin de saleté pour pouvoir *localiser* la bonne. La propreté n'a pas de *reste*. La propreté ne marque pas. La propreté enlève la « présence du présent »³⁸⁵. Acculée dans une chambre hors mesure, donnée, où rien ne peut entrer dans aucun calcul (à part la propreté, G.H. y trouve trois dessins incrustés sur le mur, ainsi qu'une grosse blatte), G.H. perd sa propre économie, son *oikos*. Dans sa propre maison, elle ne peut plus être chez elle, dans sa propre maison elle est *ailleurs*.

Le souvenir de la bonne absente me paralysait. Je voulais évoquer son visage et, à ma grande surprise, je n'y arrivais pas tant elle semblait avoir réussi à m'exclure de ma propre demeure, tout comme si, m'ayant fermé la porte au nez, elle me privait de tout ce qui avait un rapport avec ma maison.³⁸⁶

Prise au piège, dans sa propre maison, par une bonne qui, capable de don, échappait ainsi aux griffes d'un cercle vicieux, G.H., sans défense, est exposée à sa passion, à sa

Via Crucis.

³⁸⁴ Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.18.

³⁸⁵ Martin Heidegger, « Que veut dire penser ? » in : *Essais et conférences*, p.166.

³⁸⁶ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.60.

Surprendre l'autre, fût-ce par sa générosité et en lui donnant trop, c'est avoir barre sur lui, dès lors qu'il accepte le don. L'autre est pris au piège. Il n'a pas pu anticiper, il est donc livré à la merci, *au* merci de qui donne. Il *est* pris, au piège, surpris, emprisonné, voire empoisonné par cela même que quelque chose lui arrive et devant quoi il reste, n'ayant rien pu prévoir, sans défense, ouvert, exposé. Il est la prise de l'autre, il lui a donné prise. Une telle violence peut être considérée comme la condition même du don, son impureté constitutive, dès lors que le don est engagé dans un procès de *circulation*, promis à la reconnaissance, à la garde, à l'endettement, au crédit, mais dès lors aussi que, par-delà le cercle même, il *se doit* d'être excessif et par là surprenant.³⁸⁷

Emprisonnée dans la chambre empoisonnée, G.H. va osciller violemment entre le ciel et l'enfer, en essayant toujours de se débarrasser du don, en tentant à tout prix de rétablir un cercle économique, de retrouver les repères de sa propre maison, en tentant de redonner, de trouver quelqu'un avec qui elle puisse *échanger*. Entre G.H. et la bonne, *entre femmes*, la férocité du don se donne à voir dans toute son épaisseur, ainsi que le roulement atroce de la machinerie économique. Comme la bonne avait créé un vide dans la maison de G.H., dans son économie domestique : « Il faut une représentation du monde où il y ait du vide, afin que le monde ait besoin de Dieu. Cela suppose le mal »³⁸⁸, G.H. va à la rencontre de Dieu à travers le mal. La chambre donnée, abîme nocturne du don, s'ouvre aux mystères orgiaques du Sabbat noir ainsi qu'aux mystères sacrés du paradis. G.H. *donne* son âme à l'enfer et ses pensées à Dieu :

Et dans ce sanglot, le Dieu vint à moi ; le Dieu m'occupait tout entière maintenant. J'offrais mon enfer à Dieu. Le premier sanglot avait fait – de mon terrible plaisir et de ma fête – une douleur nouvelle : qui était maintenant légère et désemparée comme la fleur de mon propre désert. Les larmes qui coulaient maintenant étaient comme des larmes d'amour. Le Dieu, que je n'aurais jamais pu comprendre autrement que comme je L'avais compris : me brisant comme une fleur qui, dès sa naissance, ne peut supporter son propre poids et semble se briser³⁸⁹.

³⁸⁷ Jacques Derrida, *Donner le temps*, p.186.

³⁸⁸ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.19.

³⁸⁹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.168.

G.H., désorganisée dans sa propre maison, piégée par un présent intime, tente de prononcer tous les « oui » et les « non » possibles jusqu'à frôler l'indicible. Entre le don et l'économie, *entre femmes*, la maison s'empare de son dehors, la rupture enveloppe le cercle, le désordre extrême hurle sa joie sabbatique : « La joie de se perdre est une joie de sabbat ». ³⁹⁰ *Entre femmes*, conflit et complicité devant une chambre de bonne à partager.

³⁹⁰ Ibid., p.133.

CHAPITRE CINQUIÈME : La communauté de celles qui n'ont pas de communauté

- *Et les femmes ?*

Qui es-tu toi qui es étrangement moi ?
(Hélène Cixous)

La littérature la plus humaine est le haut lieu de la passion.
(George Bataille)

Écrire femme ? Écoutez : Clarice Lispector.
(Hélène Cixous)

« Et les femmes ? » Hélène Cixous achève son célèbre essai : *L'approche de Clarice Lispector* par cette question inusitée faisant écho à l'interrogation qu'elle emprunte à Clarice Lispector de son livre *Água Viva* : « E as tartarugas ? ». Il est vrai que, comme Cixous le dit, il y a des femmes qui ne s'attardent pas beaucoup à regarder les femmes, les autres femmes, ni d'ailleurs les tortues. Il leur faudrait l'attente « athlétique » de Lispector pour que les femmes ou une tortue puissent enfin *apparaître* devant leurs yeux tellement habitués à les voir. Cixous ne cesse de le répéter dans cet essai : Lispector nous offre la leçon primordiale d'attendre l'*être* de chaque chose s'offrir à nos regards ; c'est cela l'art essentiel de l'écrivaine brésilienne. Tout, sous la plume de Lispector, par sa patience tendre et infinie, finit par se révéler dans son état vif, vibrant. L'écriture de Lispector est le témoignage de sa capacité extraordinaire d'appréhender la réalité de ce qui existe, de « capter », à travers les paroles, la *vérité* de l'existence.

Mais pourquoi alors les femmes ? Si Cixous reconnaît chez Lispector la puissance de « toucher le cœur vivant des choses »³⁹¹, n'a-t-elle pas perçu la femme dans son écriture ? Est-ce que Lispector aurait manqué justement le féminin dans sa vision capable de voir le très lointain et le très-très-près ? Cixous nous signale toutes les choses impossibles à voir et que Lispector seule arrive à saisir : œufs, roses, tortues, cafards, huitres, fruits, mer, eaux, pomme, chevaux, fourmis, fleurs... Chaque page *passionnée* de son essai est une contemplation extasiée de tout ce que Lispector nous fait voir comme pour la première fois : « il suffit qu'une voix clarice dise : la mer, la mer, pour que ma coquille éclate, la mer s'appelle, mer ! m'appelle, eaux ! me rappelle, et j'y vais, vague, je me rappelle à elle »³⁹². Le monde répond à l'appel de Lispector parce qu'elle saurait *donner le temps* nécessaire à la présence de chaque être ; elle patiente, elle est à l'affût de ce qui *est*, de ce qui peut arriver à tout moment, de qui se *présentera*. Et Cixous se plaît à accompagner de près chacune de ces longues patientes, le moment de l'éclosion vivante des choses dévoilées par la vue perçante et extraordinaire de Lispector. Comme un chant de louange, l'article de Cixous se promène au ralenti à travers cet univers nouvellement savouré par le *don* que Lispector nous fait : voir ce qui est, le vrai intime de chaque réalité, la « présence du présent »³⁹³.

« Et les femmes ? ». Pourquoi donc cette question à la fin de son essai ? Dans l'analyse minutieuse que Cixous fait de la vision singulière de Lispector, les femmes n'ont pourtant pas échappé à son examen. Dès les premiers mots de son texte, il est déjà question du féminin : « Comment 'lire' Clarice Lispector : Dans la passion selon elle :

³⁹¹ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », *Entre l'écriture*, p.122.

³⁹² *Ibid.*, p.123.

³⁹³ Martin Heidegger, « Que veut dire penser ? » in : *Essais et conférences*, p.166.

selon C.L. : l'écriture-une-femme »³⁹⁴. Cixous annonce l'écriture de Lispector telle une écriture de femme, ou comme l'écriture-femme en soi, la femme écrite, la femme auteure en train de s'écrire, la passion féminine d'écrire, l'écriture passionnée d'une femme, l'écriture-femme de la passion... Elles sont vraiment nombreuses les façons de lire et interpréter ce que Cixous énonce, mais il est pourtant univoque le rapprochement qu'elle établit entre l'écriture de Lispector et la femme. « L'écriture-une-femme » est un aveu net et indubitable que Cixous découvre la présence des femmes chez Lispector. Or, Cixous ne fait pas qu'évoquer le féminin dans l'œuvre de Lispector ou le caractère féminin de son écriture, elle parle également des femmes que Lispector nous fait voir, qu'elle fait *éclore* dans son écriture, qu'elle appelle à comparaître, à se présenter, à *venir* :

Tout ce qu'il faut savoir faire venir pour que le dévoiler d'une femme soit possible, pour que penser à laisser un tu se dévoiler nous soit nécessaire – Clarice le fait arriver, nous le fait sentir, savoir. Pour qu'une femme vienne à elle, en elle ; parce qu'elle la veut ; pour qu'une femme aille d'elle-même, et chaque chose de soi à notre rencontre. Clarice fait fenêtre.³⁹⁵

La vision de Lispector, son regard unique, que Cixous admire tellement, a alors bel et bien contemplé les femmes. À vrai dire, les analyses que Cixous développe dans ce court essai sont somme toute des regards sur le féminin dans et à partir de l'écriture de Lispector. Elle comprend que l'œuvre de la Brésilienne est un appel intime à toute femme, une manière singulière d'écrire au féminin, une *exposition* de ce que c'est qu'être une femme, de ce que c'est qu'être une femme en train d'écrire sur, pour et comme les femmes :

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 jusqu'à la région du toucher, lentement se laisser porter, par la force d'attraction d'une rose,

³⁹⁴ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », *Entre l'écriture*, p.115.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.120/121.

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.³⁹⁶

Cixous conçoit l'écriture de Lispector comme une écriture capable de décrire la *manière-femme* d'être, la *manière-femme* de vivre, la *manière-femme* de s'approcher de l'intimité de la vie. Selon Cixous, les femmes, *toutes* les femmes, connaissent la lenteur et tendresse nécessaire pour toucher le cœur des choses, pour se laisser appeler par la singularité de tout être, pour être présente à l'*être* des choses. L'*apprentissage* que Lispector offre, avec son œuvre capable de voir, est quelque chose que, selon Cixous, les femmes possèdent virtuellement déjà. Il leur suffit juste d'être interpellées légèrement pour qu'elles se souviennent. Ensemble, elles peuvent se souvenir : « Une femme a besoin des femmes pour vivre (...). Nous ne pouvons pas vivre sans qu'il y ait des femmes qui prêtent attention à la vie (...). Nous avons besoin pour garder la vie de sentir que des femmes vivent tout près de nous »³⁹⁷. Puisque Lispector prête attention à la vie, puisqu'elle n'est jamais distraite, les femmes, rassemblées autour de son œuvre, sont à même de *sauver* l'existence, de vivre dans le vrai vibrant de la vie. Elles forment une ~~communauté~~ communauté autour de Lispector...

Or, n'ayant parlé que sur les femmes, n'ayant analysé l'œuvre de la Brésilienne que comme une écriture qui concerne les femmes, qui parle intimement aux femmes, qui est une écriture profondément féminine, pourquoi alors achever son texte avec une question qui nous fait croire que les femmes ont été complètement oubliées ?

Il faut une attente assez grande pour sauver la fourmi. Une attente assez précise. Puissante, assez femme.
Et les femmes ?

³⁹⁶ Ibid., p.122.

³⁹⁷ Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector*, p.55.

Et il faut une attente aussi puissamment pensante, ouverte, en direction des êtres tellement proches, tellement familiers qu'ils en sont oubliés, pour qu'arrive le jour où les femmes qui ont toujours été – là, viennent enfin à apparaître.³⁹⁸

Cette question énigmatique c'est *la* question de Cixous, sa vraie question, la question qui l'a toujours poussée à écrire. C'est une question qui ne peut pas vraiment avoir de réponse. C'est une question qui ne demande pas de réponse, aucune réponse. Elle pourrait écrire, comme elle l'a d'ailleurs déjà fait, d'innombrables articles sur la femme et la femme restera toujours une question pour Cixous. Elle voit clairement dans le texte de Lispector (et elle le décrit), *l'être-femme*, elle dit que Lispector a été à même de frôler *l'essence* féminine, que son écriture est l'écriture féminine par excellence, que son œuvre est l'œuvre majeure jamais écrite par une femme : « Écrire femme ? Écoutez : Clarice Lispector »³⁹⁹. Et pourtant, elle se pose toujours la même question, encore et encore la même question : « Et les femmes ? ». Or, il s'avère que Cixous ne soit pas la seule à poser des questions sur la femme, ou sur un sujet concernant la femme, ou sur la manière d'écrire qu'a la femme, quand il est question justement d'écrire sur la femme. Simone de Beauvoir commence son livre *Le deuxième sexe* par un tas d'interrogations : « D'ailleurs y a-t-il un problème ? Et quel est-il ? Y a-t-il même des femmes ? (...) 'Où sont les femmes ?' (...) Mais d'abord : qu'est-ce qu'une femme ? »⁴⁰⁰. Virginia Woolf, dans la première page de son essai-roman *Une chambre à soi*, demande, elle aussi : « Peut-être me faudrait-il parler des femmes et de ce qui les caractérise, ou des femmes et des romans qu'elles écrivent, ou des romans qui traitent de la femme, ou encore, pensant que ces trois possibilités sont intimement liées, votre désir est-il que je les envisage dans leur

³⁹⁸ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », p.137/138.

³⁹⁹ Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector*, p.113.

⁴⁰⁰ Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe*. Tome I, p.15.

entrelacement ? »⁴⁰¹. Plus loin, Woolf interroge encore : « Nous sommes entre femmes, vous me le garantissez ? »⁴⁰². Il y a également Marguerite Duras qui pose une question dans la première page de son livre : *Écrire* : « C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis. Comment est-ce que cela s'est passé ? Et comment peut-on le dire ? »⁴⁰³ Il semble que cette question de Cixous, sans doute aussi celles de Beauvoir, Woolf et Duras, n'est pas vraiment une question de quelqu'un qui cherche ou doit trouver la réponse pour son interrogation, mais plutôt une façon d'*appeler*. Cixous ne prétend pas comprendre ce qu'il faut dire à propos du féminin, puisqu'elle vient de le faire dans son essai, mais elle lance un appel, une invite, elle convoque les femmes : « L'appel qui nous convoque, aussi bien que celui que nous nous adressons, sur la limite, les uns aux autres (c'est sans doute, de l'un à l'autre, le même appel, et ce n'est pas le même) peut se nommer, faute de mieux, l'écriture, ou la littérature »⁴⁰⁴.

Comme Jean-Luc Nancy nous dit dans son livre *La communauté désœuvrée*, la communauté en littérature ou, selon son propre terme, le communisme littéraire, est un *à venir*, une convocation qui pointerait toujours vers quelque chose qui s'interrompt constamment : « cela qui s'interrompt – discours ou chant, geste ou voix, récit ou preuve –, *cela* est la littérature (ou l'écriture) »⁴⁰⁵. En tant qu'appel et convocation, la littérature n'est pourtant pas ce qui s'accomplirait dans une communauté renfermée sur elle-même. Puisqu'offerte, présentée et abandonnée devant ceux qu'elle rassemble par son invite, elle n'a pas le pouvoir de clôture. Elle est, selon Nancy, un trait, une incision, une

⁴⁰¹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.7.

⁴⁰² Ibid., p.123.

⁴⁰³ Marguerite Duras, *Écrire*, p.13.

⁴⁰⁴ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.178.

⁴⁰⁵ Ibid., p.179.

convocation, toujours renouvelée, une incitation à la continuation, à faire le prochain pas : « Ici, il faut m'interrompre : à toi de laisser se dire ce que personne, aucun sujet, ne pourrait dire, et qui nous expose en commun »⁴⁰⁶. L'écriture est donc une exposition commune, une convocation qui s'abandonne aux soins d'autrui, à sa parole qui fera communauté quand elle se présentera et assumera la *responsabilité* d'une réponse. Il s'agit alors d'une convocation qui convoque toujours, qui ne cessera jamais d'appeler. « Et les femmes ? ».

En écrivant sans cesse sur les femmes, sur le féminin, sur l'*essence* et l'écriture féminines, Cixous appelle toujours les femmes. Elle convoque constamment sa ~~communauté~~ des femmes, elle prie chaque femme de comparaître dans son écriture, de se présenter et s'exposer dans son texte. Il n'est pas vraiment question de compter combien on n'a déjà parlé, tout ce que l'on a déjà dit, tout ce qui a été répété presque à l'épuisement ; poser la question du féminin, c'est s'adresser à l'*autre*, à une *autre* femme. C'est exposer sa voix pour qu'une autre voix puisse se présenter. C'est être là, présente, attentive, à l'écoute. Même si personne ne nous entendra jamais... Même si personne ne comparaitra jamais... Même si personne ne voudra répondre ou correspondre... Même si personne ne comprendra... C'est abandonner sa parole aux limites inconnues d'autrui. C'est lancer une convocation en sachant que seul ce mouvement peut être communautaire :

De plus les fleurs vues appellent des fleurs à voir, et nous nous sentons poussées à courir les dictionnaires, les champs, les serres, et viennent à nous les bras tendus nos amies autrement incarnées (car nous savons depuis toujours que les fleurs sont des femmes, nous avons toutes vécu une ou deux fleurs). Dans un premier temps, il n'est pas difficile de rappeler les fleurs. Car les fleurs aiment venir. Elles se rendent naturellement à une invitation. Mais le problème

⁴⁰⁶ Ibid., p.198.

des fleurs est celui des femmes maternelles et indispensables : elles sont là. Elles sont tellement là.⁴⁰⁷

Les femmes sont là, ont toujours été là, sont encore là. « Femmilières ». Comment alors convoquer celles qui sont tellement là ? Celles qui sont toujours près ? Celles qui sont juste à côté, à *la portée de la main* ? Comment convoquer celles qui sont toujours indispensables ? C'est justement parce qu'elles sont *exposées, là, présentes*, qu'elles peuvent être convoquées et assumer le mouvement communautaire. Comme l'affirme à juste titre Nancy, la communauté relève d'une exposition, d'une présence abandonnée devant l'autre, d'une convocation à la limite de la singularité de tout être. En convoquant sa ~~communauté~~ des femmes, Cixous expose son texte à un partage des voix. « Et les femmes ? » c'est la question qui offre en partage son texte et l'abandonne à l'autrui. C'est l'ouverture à travers laquelle la ~~communauté~~ peut se présenter, peut assumer son inscription et comparaître : « Alors la femme est : la femme-et-l'autre. Ensemble vivant, impersonnel, qui ne peut se résumer. Ni faire histoire. Mais vit. Se passe »⁴⁰⁸. En posant la question de la femme, Cixous, qui ne cesse d'écrire sur la femme et le féminin, annonce que la communauté littéraire est justement cela : ne pas arrêter d'écrire. Selon la remarquable proposition de Nancy que nous répétons encore, une fois de plus : « Rien n'est encore dit, nous devons nous exposer à l'inouï de la communauté »⁴⁰⁹.

La question de Cixous, qui pourrait sembler déplacée dans un article qui ne parle que du féminin, est donc un appel à la ~~communauté~~ littéraire des femmes. C'est une ouverture textuelle à être renouvelée dans un nouveau souffle, dans une *autre* voix, dans une *autre*

⁴⁰⁷ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », *Entre l'écriture*, p.132.

⁴⁰⁸ Ibid., p.130.

⁴⁰⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.68.

écriture. Mais elle est aussi et avant tout une réponse, car Cixous a été ardemment convoquée par l'œuvre de Lispector. L'écriture de Cixous se présente comme une réponse à celle qui l'a invitée intimement et énergiquement à comparaître :

Une écriture est venue à pas d'ange, - quand j'étais si loin de moi-même, seule à l'extrémité de mon être-finie, j'avais l'être d'écriture qui se désolait d'être si seule, qui envoyait des lettres sans adresse de plus en plus tristes : « *J'ai erré dix ans dans le désert des livres sans rencontrer une réponse* », des lettres de plus en plus courtes « *mais où sont mes amies ?* » de plus en plus interdites, « *où la poésie ?* », « *la vérité ?* » presque illisibles, des messages de peur sans sujet : « *doute, froid ; aveuglement ?* ». ⁴¹⁰

En répondant à cette convocation, à cette écriture rare qui a pu retrouver son texte solitaire qui errait si loin, Cixous comparaît. Une véritable rencontre a alors lieu entre Cixous et Lispector. Celle qui ne cessait d'appeler, d'envoyer des lettres désespérées à ses amies inconnues, se sent à son tour convoquée par la singularité d'une littérature exposée dans un univers féminin. Car la littérature de Lispector a ceci de particulier : elle semble offerte à des femmes, à des voix féminines, à un *à venir* de la ~~communauté~~ des femmes : « Car Clarice nous suppose : la puissance de Clarice, son espace animé, plein de fraîcheurs, et de couleurs, suppose des femmes, nous suppose vivantes, primitives, complètes, avant toute traduction » ⁴¹¹. Mais il va sans dire, comme le souligne d'ailleurs Cixous, que Lispector n'écrit pas pour les femmes – ce qui serait absurdement sot d'imaginer –, elle ne dédie pas non plus son texte à un public particulier ni a besoin d'une lecture féminine de son œuvre. Mais en la lisant les femmes se sentent concernées, convoquées, touchées, atteintes. Elles se sentent appelées à un dialogue, à une réponse, à une *approche*. Son univers majoritairement féminin (des petites filles, des jeunes filles et jeunes femmes, des femmes adultes et âgées, des poules, blattes, vipères, araignées), nous

⁴¹⁰ Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector*, p.11.

⁴¹¹ Ibid., p.47.

fait reposer la question que se posait Virginia Woolf en lisant son écrivaine fictive Mary Carmichaël : « Nous sommes entre femmes, vous me le garantissez ? »⁴¹². Son œuvre semble prononcer « la langue que parlent les femmes quand personne ne les écoute pour les corriger »⁴¹³. En tant qu'œuvre exposée et abandonnée, la littérature de Lispector, comme toute écriture, s'ouvre à une ~~communauté~~, à une chaîne de communication qui s'interrompt et se reprend toujours : « elle écrit pour personne, elle donne des noms, des fruits, la main, dans le noir. Elle dit les choses, et les choses vont vers personne, vers moi, vers les femmes et nous arrivent brûlantes (...), tombent sur nous, sont données »⁴¹⁴. Et il s'avère que cette communication offerte par l'abandon du texte de Lispector est souvent reprise par des femmes, par celles qui sentent que ce texte leur parle, qui se voient concernées (« De toute façon, tout lecteur qui relit une œuvre qu'il aime sait que les pages aimées le *concernent* »⁴¹⁵) et intensément convoquées par ce que Lispector écrit. La rencontre de Cixous avec l'œuvre de Lispector c'est l'expression même d'une ~~communauté~~ des femmes.

Ayant été si puissamment convoquée par une voix singulière qui lui parle intimement, Cixous s'ouvre complètement au dialogue. Elle ne cesse d'écrire pour pouvoir comparaître pleinement à cette rencontre, pour être présente au moment même de sa *comparution* : « Elle a remis l'orange dans les mains désertes de mon écriture, et avec ses accents d'oranger elle a frotté les yeux de mon écriture qui étaient arides et couverts d'une taie de papier »⁴¹⁶. Étant donné qu'une vraie rencontre, selon la philosophie du *Je* et *Tu* de Martin Buber, doit être basée dans un échange des mots, dans la nécessité

⁴¹² Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p.123.

⁴¹³ Hélène Cixous, « La venue de l'écriture », *Entre l'écriture*, p.30.

⁴¹⁴ Ibid., p.43.

⁴¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.9.

⁴¹⁶ Hélène Cixous, « La venue de l'écriture », *Entre l'écriture*, p.15.

catégorique de s'adresser à l'autre : « C'est par grâce que le *Tu* vient à moi ; ce n'est pas en le cherchant qu'on le trouve. Mais lui adresser le mot fondamental, c'est l'acte de mon être, c'est mon acte essentiel »⁴¹⁷, la correspondance littéraire entre Cixous et l'œuvre de Lispector doit être immédiate. Lispector est *apparue* pour Cixous, c'était une grâce, une de ces rares grâces que nous avons le bonheur d'accueillir dans la vie. Il lui faut alors s'adresser à Lispector, assumer pleinement la responsabilité essentielle d'une telle rencontre :

Nous vivions endormis dans un Monde en sommeil. Mais qu'un *tu* murmure à notre oreille, et c'est la saccade qui lance les personnes : le moi s'éveille par la grâce du toi. L'efficacité spirituelle de deux consciences simultanées, réunies dans la conscience de leur rencontre, échappe soudain à la causalité visqueuse et continue des choses. La rencontre nous crée : nous n'étions rien – ou rien que des choses – avant d'être réunis.⁴¹⁸

Bouleversée profondément par cette rencontre, éveillée, excitée, révélée, provoquée, renouvelée par une voix qui lui a parlé si intimement, de si près, si vivement, Cixous écrira maintes pages dédiées à l'écrivaine brésilienne : « Her extensive readings include three books completely devoted to Lispector (*Vivre l'orange* ; *L'heure de Clarice Lispector* and *Reading with Clarice Lispector*), as well as several articles and parts of books, forming a considerable body of writing that is remarkable on many counts ».⁴¹⁹

Mais en outre et surtout, la rencontre avec l'écriture de Lispector marquera profondément sa propre création littéraire : « Cixous not only celebrates Lispector, but also claims that the Brazilian had a decisive impact in the development of her own work »⁴²⁰. Pour ceux qui connaissent l'écriture de Lispector, qui sont familiarisés avec

⁴¹⁷ Martin Buber, *Je et Tu*. Aubier, p.29.

⁴¹⁸ Gaston Bachelard, « Préface », *Je et Tu*, p.8.

⁴¹⁹ Marta Peixoto, *Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, p.39.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.40.

ses images, ses métaphores, sa respiration, son ton et ses figures, sont surpris voire même étonnés de voir à quel point Cixous intègre l'univers *clariceano* dans son œuvre. Cixous a trouvé chez Lispector les mots justes, les mots parfaits, les mots qui lui fallait. Comment alors ne pas *répéter* les mots qui la font vivre ? Comment ne pas nourrir son propre texte d'un texte si vivifiant ? Il y a des liens littéraires qui sont plus forts que nous. Il y a des liens littéraires tellement puissants qu'ils peuvent forger, parfois malgré nous, un « nous » et même un « elles ». Comme nous venons de voir avec Bachelard, la rencontre nous crée, être en face de l'*autre*, trouver l'*autre*, c'est aussi se trouver. C'est dans l'espace *entre* le *Je* et le *Tu* qu'une œuvre peut se bâtir, c'est dans l'espace *entre* le *Je* et le *Tu* qu'un *elle* peut être forgé. Et Cixous, complètement éprise de la rencontre avec le texte de Lispector, entremêle ses propres mots aux mots de la Brésilienne. Sa pensée passe à penser dans la sphère littéraire de Lispector, ses paroles s'entrelacent aux fils *tendus* de l'écriture de Lispector, ses images reflètent les contours radieux de l'esprit *clariceano*.

Cixous crée, recrée et se crée avec Lispector, dans le texte de Lispector, avec les mots singuliers de Lispector, se mouvant dans l'univers textuel de Lispector. À partir de cette rencontre, Cixous façonne son œuvre au sein de cette ~~communauté~~ communauté intime qu'elle établit avec la littérature de la Brésilienne. Toutefois, comme le remarque à juste titre la professeure Marta Peixoto, cette réceptivité chaleureuse de Cixous, la réponse qu'elle adresse constamment à la convocation d'une rencontre, de cette rencontre essentielle, se restreint considérablement à cause des limites que Cixous impose au texte de Lispector pour le faire rentrer dans les théories qu'elle tente depuis longtemps d'élucider :

The mode of this celebration, however, rests on a disquieting erasure and appropriation of another woman's words. That woman's otherness is entirely disallowed and effaced to the extent that it does not coincide with the feminine libidinal economy that Cixous charges her with representing. Cixous's openness is open only to elements of sameness, not alterity.⁴²¹

Cixous, en posant tout le temps sa question sur le féminin, convoquant et voulant parler aux femmes et *entre* femmes sur le féminin, suffoque le texte de Lispector. Sa passion pour la question des femmes ne laisse pas de place à la véritable voix de l'écrivaine brésilienne. Puisqu'engagée à délimiter les cadres théoriques de son idée sur l'écriture féminine et ce qu'elle a de particulier : son économie libidinale, Cixous s'appuie plutôt sur le *commun* d'une communauté que sur l'altérité possible entre les femmes et entre sa théorie et ce que Lispector écrit. Elle répond à la convocation de l'œuvre *donnée* de Lispector, elle se présente pour le dialogue essentiel d'une rencontre, mais entre elle et Lispector une question s'impose féroce : « Et les femmes ? ». Cixous est habitée par cette question, elle est *hantée* par cette question, par son appel assourdissant qui tente de rassembler les femmes dans *sa* communauté, dans une communauté des femmes *communes*, des femmes qui *correspondent* aux mesures et aux calculs de la théorie de Cixous. De Lispector, de l'écriture de Lispector, elle ne veut que la part qui sert à ce qu'elle comprend par *écriture féminine* et *économie libidinale*. De cette rencontre passionnée, Cixous ne veut écrire que le *commun*, la ressemblance que l'œuvre de Lispector peut lui offrir. Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec Peixoto⁴²², que Cixous s'approprie carrément du texte de Lispector (et de sa biographie) et le manipule comme bon lui semble ; nous dirons plutôt que sa passion, sa passion selon H.C. ne peut

⁴²¹ Ibid., p.45.

⁴²² « Cixous's presentation of Lispector rests, then, on a deep, though questionable, sympathy. Using the words of another woman from a foreign place, Cixous establishes a tender dialogue, and discerns in them multiple mirrorings of the dynamics of her own texts and a representative of a feminine libidinal economy ». Ibid., p.47.

accueillir et voir que la bonté nourrissante du féminin. Cixous lit l'œuvre de Lispector dans une atmosphère de chant nourrissant, des mots premiers qui ont la force féminine d'accueillir, d'offrir la vie : « Car, virtuellement ou réellement mères, toutes les femmes ont quand même une expérience de l'intérieur, une expérience de la capacité d'autre, une expérience de l'altération non négative par de l'autre, de la bonne réceptivité »⁴²³. La communauté des femmes qu'elle reconnaît chez Lispector, c'est ce pouvoir tendre qu'à toute femme d'énoncer les mots essentiels à une nouvelle vie. Ouvrir le monde en poésie, c'est cela qui fascine Cixous. Un corps capable d'abriter, d'enfanter, de nourrir une autre vie, c'est le corps qui pourra écrire l'écriture féminine, c'est le corps qui, nourrissant, se présentera *complet et absolu* devant l'exigence communautaire de s'adresser à l'autre. Puisqu'intimement liée à la vie qui se crée, à la vie qui est lentement en train d'être formée, la femme peut s'exposer pleinement à la vie, à l'écriture, à la communauté :

C'était une femme au comble de sa chair, sa jouissance, la force enfin délivrée, manifeste. Son secret. Si tu te voyais comment ne t'aimerais-tu pas ? Elle accouche. Avec la force d'une lionne. D'une plante. D'une cosmogonie. D'une femme. Elle prend sa source. Elle tire. En riant. Et sur les traces de l'enfant, une rafale du Souffle ! Une envie de texte ! Confusion ! Qu'est-ce qui lui prend ? Un enfant ! Du papier ! Ivresses ! Je déborde ! Mes seins débordent ! Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi ? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre !⁴²⁴

Passionnée et complètement éprise de cette puissance féminine d'être matière féconde, de pouvoir écrire comme on nourrit, Cixous dévie son regard et son écriture de l'autre face de Lispector, du pôle d'où Lispector affronte intimement le pouvoir inverse de cette voix « donnante » : la possibilité, tout aussi fatale, de ne pas chanter, de ne pas écrire, d'arrêter la matière en train de se façonner :

⁴²³ Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector*, p.142.

⁴²⁴ Hélène Cixous, « La venue de l'écriture », *Entre l'écriture*, p.41.

Lorsque la nuit était venue, j'en étais toujours à décider d'un avortement déjà décidé, couchée sur mon lit, mes milliers d'yeux à facettes épiaient l'obscurité, mes lèvres noircies à force de respirer, sans penser, sans penser, décidant, décidant : pendant ces nuits, je prenais peu à peu la couleur sombre de mon propre plancton, de même que la matière du cafard jaunissait, et mon noircissement progressif témoignait du temps qui s'écoulait. Et tout cela serait-il amour pour l'enfant ? Si cela était, l'amour est beaucoup plus que l'amour : l'amour est encore en-deçà de l'amour : c'est la lutte du plancton, et la lutte pour la vie de la grande neutralité vivante.⁴²⁵

Écrire, pour Lispector, ne se résume aucunement à la puissance féminine d'offrir la vie, de se présenter, donnante, à une nouvelle existence, à un nouveau texte. Pour écrire, Lispector s'appuie également sur la puissance féminine d'anéantir, de ne pas prononcer les mots qui doivent façonner en bonheur la vie, de ne pas écrire, de ne pas chanter, d'arrêter, puissante, son texte. Lispector est *passionnée* par cet espace intime d'une écriture *entre femmes* où tout se joue. Où les mots sont vitaux, où, la nuit, la femme peut offrir un monde en poésie à une nouvelle vie. Et elle est tout aussi fascinée par le langage étouffé et à jamais tu de ce qui n'arrivera point. Ce pouvoir presque divin de tenir le souffle d'une vie comme on tient les fils d'un texte, de participer entière et intimement de ce qui adviendra ou ne se formera jamais, c'est cette force ambivalente qui trace les contours de sa ~~communauté~~ des femmes : « Et, malgré la répulsion que l'autre lui inspirait encore, dans une réminiscence, Joana avait découvert surprise que non seulement alors, mais peut-être toujours, elle s'était sentie unie à elle, comme si toutes les deux avaient quelque chose de secret et de mauvais en commun »⁴²⁶.

Car la ~~communauté~~ de femmes que Lispector met en scène dans son œuvre, et qu'elle se plaît à manipuler, est établie sur un rapport intense entre femmes qui se présentent dans les extrêmes de la vie et de la mort, entre les extrêmes du tout et du néant, de la

⁴²⁵ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.121.

⁴²⁶ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.164.

beauté et de la laideur, de chant et du silence, de la bonté et de la méchanceté, du *Bien* et du *Mal*. Sa ~~communauté~~ des femmes est soutenue par une tension textuelle qui bascule entre conflit et complicité, entre amour et haine, entre approche et éloignement. Comme il a déjà été dit, l'œuvre de Lispector *concerne* les femmes, *appelle* les femmes, *convoque* les femmes, *expose* les femmes, *se présente* aux femmes. L'œuvre de Lispector est *intolérablement féminine*, comme l'affirme Hubert Juin à propos de son roman *Perto do coração selvagem*:

Près du cœur sauvage était le volume le plus intolérablement « féminin » alors publié... Cela, non par une crudité d'épiderme, ni pour des audaces sexuelles, mais, réellement, par le ton d'une voix, par la tenue d'un discours, qui étaient proprement « de la femme » ; et qui jetaient le monde au masculin (pour ceux qui lisaient) dans l'embarras le plus vif⁴²⁷.

Toutefois, cela même qui pourrait nous pousser à enfermer son œuvre *intolérablement féminine* dans la perspective du *commun* d'une communauté, comme le veut Cixous, c'est ce qui joue contre toute clôture. Car l'*ensemble* féminin présent dans l'œuvre de Lispector est construit pour se contester, pour s'affronter, pour se *mesurer* et dans l'espace déployé pour ce combat, qui est conflit et complicité, faire face à des questions essentielles. Les femmes chez Lispector ne forment pas une communauté au sens profane d'un ensemble partageant des qualités ou des caractéristiques pareilles, communes, mais elles sont en communauté à partir d'un dialogue féroce qui s'établit entre elles en vue de faire vibrer la vie, de faire vibrer le texte, de, comme le dit à juste titre Cixous, « toucher le cœur vivant des choses »⁴²⁸. Les femmes chez Lispector, dans la ~~communauté~~ de Lispector, se présentent ensemble pour que l'*être* ne puisse pas s'endormir, elles sont

⁴²⁷ Hubert Juin, cité par Claire Varin, *Clarice Lispector et l'esprit des langues*, p.11.

⁴²⁸ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector », *Entre l'écriture*, p.122.

ensemble pour que, *exposées* à un face-à-face, qui est toujours plein d'amour et de haine, on ne puisse jamais se tranquilliser :

L'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée. Seul, l'être se ferme, s'endort et se tranquillise.⁴²⁹

La ~~communauté~~ de Lispector, son écriture *entre femmes*, est une pensée féminine qui se pense ensemble, par le biais d'un affrontement, et tente de faire *apparaître* chaque chose dans son éclat le plus vif. Chaque face-à-face féminin dans son œuvre est construit pour soutenir l'intensité des instants, la violence inhérente à l'éclosion de l'*être* :

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 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 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.⁴³⁰

Et pour pouvoir représenter cette vivacité de l'existence, l'éclosion de tout vivant, l'*être-là* de la vie, Lispector tend à présenter ces moments vifs sous la lumière claire et limpide de la grâce féminine dans toute son épaisseur (comme Cixous analyse très pertinemment), mais en même temps sous la noirceur de la méchanceté féminine la plus profonde. Les femmes chez Lispector, jamais indifférentes, toujours *présentes* et *exposées* dans chaque instant palpitant de la vie, dans chaque moment unique et *passionnant*, ressemblent à ce que Buber parle à propos de la *présence* l'homme primitif :

⁴²⁹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.15.

⁴³⁰ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.249.

Les expériences de relation de l'homme primitif ne se réduisaient certes pas à je ne sais quelle molle complaisance ; mieux vaut encore violenter un être que l'on a réellement possédé, que de pratiquer une bienfaisance falote envers des numéros sans visage ! A partir de cette violence il y a un chemin qui mène à Dieu. A partir de cette bienfaisance il n'y a de route que vers le néant⁴³¹.

Dans l'univers littéraire de Lispector, dans son monde textuel, mieux vaut, certainement, blesser l'autre et même le tuer que ne pas être tout *entière* dans la passion que la *rencontre* avec l'autrui suscite. La rencontre de l'autre, cet instant *unique*, plein, vital, capital, doit trembler. Nulle place pour l'indifférence, nulle place pour la complaisance, nulle place pour la tiédeur. « Ainsi, puisque te voilà tiède, ni chaud ni froid, je vais te vomir de ma bouche »⁴³². Entre des êtres (humains, animaux, végétaux) qui se confrontent, qui sont *présents*, à qui les femmes de la ~~communauté~~ de Lispector doivent s'*exposer*, tout est question de vie et de mort :

Cette femme posée que j'avais toujours été, elle était devenue folle de plaisir ? Les yeux toujours fermés, je tremblais de bonheur. Avoir tué – était tellement plus grand que moi, était à la mesure de cette chambre sans limites. Avoir tué entrouvrait la sécheresse des sables de la chambre jusqu'à l'humide, enfin, enfin, comme si j'avais creusé, creusé avec mes doigts durs et avides, jusqu'à trouver en moi un filet de vie buvable qui était celui d'une morte. J'ouvris lentement les yeux, pleine encore de douceur, de gratitude, timide, avec la pudeur de la gloire.⁴³³

Il est vrai que la mort annule l'autre, lui enlève sa place dans le rapport fondamental de la rencontre, mais ce que la littérature de Lispector nous présente est justement la *passion* dans son état pur, celle-là même qui ne pouvant supporter la *présence* atroce de l'Amour incarné, vif, le tue cruellement, crucifié. Les *rencontres* chez Lispector relèvent de cette nécessité fébrile, de cette fatalité pénible. Les rencontres chez Lispector nous rappellent ce propos stupéfiant de Simone Weil : « L'abandon au moment suprême de la

⁴³¹ Martin Buber, *Je et Tu*, p.46.

⁴³² *La Bible de Jérusalem*, Apocalypse 3, 16.

⁴³³ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, p.77/78.

crucifixion, quel abîme d'amour des deux côtés ! »⁴³⁴. Pourtant, il y a toujours rencontre, il y a encore rencontre. La ~~communauté~~ des femmes chez Lispector s'anéantirait soudainement si devant l'autre, qu'elle doit aimer ou haïr, elle refusait de s'exposer entièrement. C'est parce que l'autre nous interpelle, que l'on peut véritablement le haïr, c'est parce que l'autre nous interpelle, que l'on peut véritablement l'aimer. C'est parce que l'on est là, tout entière, *présente, exposée*, qu'il y a rencontre, qu'il y a relation :

La haine, de sa nature, reste aveugle ; on ne peut haïr qu'une partie d'un être. Celui qui, ayant aperçu un être dans sa totalité, se voit contraint de le répudier, n'est plus dans le domaine de la haine ; il est arrivé à la limite humaine de la capacité de dire *Tu*. Si l'homme ne peut plus dire à son partenaire le mot fondamental qui exprime toujours l'acceptation de l'être auquel on l'adresse, s'il se sent obligé de renoncer à lui-même ou à l'autre, c'est qu'il touche à cette limite où le pouvoir de relation reconnaît sa propre relativité, limite qui ne peut être abolie qu'avec cette relativité elle-même. Mais celui qui éprouve immédiatement la haine est plus près de la relation que celui qui ne ressent ni amour ni haine⁴³⁵.

La ~~communauté~~ des femmes de Lispector se présente alors dans les extrêmes de l'amour et de la haine, du bien et du mal, totalement *exposée* pour la rencontre essentielle et *passionnée* avec autrui. L'écriture nourrissante, de grande bonté, du don suprême de l'existence, que Cixous soutient comme étant la vraie écriture féminine, l'écriture du « oui », du « oui » total à la vie, est bien présente dans cette communauté littéraire quand celle-ci s'expose toute entière en amour. L'espace *entre femmes* devient alors vivifiant, le face-à-face féminin peut sauver une vie :

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. Alors – 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 la main et je sauve un enfant. Parce que c'est le soir, parce que je suis seule dans la nuit

⁴³⁴ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, p.159.

⁴³⁵ Martin Buber, *Je et Tu*, p.36.

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.⁴³⁶

Mais *entre femmes* une vie peut aussi être perdue. Sans mot dire, dans l'échec total du langage, sans savoir quoi faire, on guérit un enfant, on sauve, ensemble, un enfant. Sans mot dire, sans savoir vraiment ce que l'on fait, dans le calme d'une nuit clandestine, on arrête de même ce qui aurait pu continuer, ce qui aurait pu vivre. Porteuses du seul espace où les mots « oui » et « non » sont véritables, où ils peuvent trancher, en silence, entre la vie et la mort, les femmes, capables d'un autre destin que le leur, partagent les extrêmes de l'existence. Tourné vers le « oui », le texte *entre femmes* nourrit l'esprit assoiffé d'amour, de tendresse, du chant premier qui façonne en bienvenue tous les chemins du monde. Mais tournée vers le « non », la ~~communauté~~ des femmes fait rage. Il fait noir entre ses mots. Leur chant peut anéantir les sentiers de l'existence, détourner les voies de la vie, leur voix peuvent noircir toute vision. L'autre, singulier, peut être tenu dans la fatalité d'une voix puissante, entre les fils d'un texte qui peut à tout moment rompre. *Entre femmes*, la limite qui sépare un corps singulier d'un autre corps singulier, se confond. Ce qui s'interrompt toujours pour laisser la place à l'autre, dans la ~~communauté~~ des femmes, peut aussi anéantir cet autre. C'est la *passion*. Écrire entre femmes, affrontant passionnément la vie, c'est assumer tous les risques de se perdre et de perdre l'autre. De donner la vie et de donner la mort.

Or, comme nous avons déjà dit, Cixous est *passionnée* et la passion, avec tous ses excès, ses aveuglements, ses confusions et ses démesures, participe activement à la communauté littéraire. À vrai dire, c'est par la passion et son déchaînement que l'on

⁴³⁶ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.243.

s'expose véritablement à l'autre (au risque de se perdre et perdre la vérité de l'autre), que l'on se présente entièrement à la ~~communauté~~ :

Ce qui se communique, ce qui est contagieux et ce qui, de cette manière – et seulement de cette manière – se « déchaîne », c'est la *passion* de la singularité comme telle. L'être singulier, parce que singulier, est dans la passion – la passivité, la souffrance, et l'excès – du partage de sa singularité. La présence de l'autre ne constitue pas une borne posée pour limiter le déchaînement de « mes » passions : seule, au contraire, l'exposition à l'autre déchaîne mes passions.⁴³⁷

Même si la communauté des femmes de Cixous impose ses propres limites, trace ses frontières, dessine son propre parage et ne veut s'affirmer que dans la sphère d'une pensée précise et bien définie sur la femme et le féminin, et que cela a des conséquences sur sa lecture de l'œuvre de Lispector, comme l'affirme pertinemment Peixoto :

The « truth » she finds in Lispector is compromised and limited by Cixous's own need for her to typify a feminine libidinal economy manifested in traditional feminine stereotypes of the Nurturing Woman: woman as mediator, as benevolent nature, as Good Mother. Although this is not a misreading – certain elements in Lispector's texts may be profitably read in this way – such an interpretation diminishes and restricts the more ample dynamics of a text that can observe just a intensely harsh interactions and can itself be unsparing and aggressive toward the reader.⁴³⁸

Il reste néanmoins que son écriture passionnée, en tant qu'expérience d'une rencontre, d'une véritable rencontre, demeure à côté de celle de Lispector, très près de son œuvre, avec ses écrits. Car, considérée comme une des plus importantes critiques de l'œuvre de Lispector, Cixous fait désormais partie de sa ~~communauté~~, est une auteure incontournable pour celles qui veulent aussi répondre à la convocation du texte *clariceano*. Et comme la ~~communauté~~ est définie par son interruption et son exposition à la limite de l'autre, et qu'« Il ne faut pas cesser d'écrire, de laisser s'exposer le tracé singulier de notre être-en-

⁴³⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.81.

⁴³⁸ Marta Peixoto, *Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, p.47/48.

commun »⁴³⁹, laissons le mouvement communautaire de l'écriture émettre son appel et restons à l'attente d'une réponse à notre communauté des femmes chez Clarice Lispector.

Et les femmes ?

⁴³⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p.100.

CONCLUSION

(ou la préhistoire d'un futur)

Nous, sans peur.
(Nietzsche)

Comme il a déjà été dit à quelques reprises dans cette étude, la répétition nous fait voir, la répétition nous pousse à voir ce que nous regardons encore et encore tous les jours. La répétition rend visible tout ce qui est là, devant nous, sous nos yeux. Nous avons dit également qu'en regardant pour la millième fois ou pour la mille-huitième fois une meule, ou un œuf, ou encore une blatte, quelque chose *revient*. Nous espérons alors qu'avec cette conclusion quelque chose reviendra, que quelque chose reviendra pour déciller nos yeux qui ont déjà trop regardé, qui ont déjà trop vu, qui ont déjà trop lu. Nous espérons que cette fin, que cet *enfin*, puisse se donner à voir comme on voit une meule de Monet, pour la mille-huitième fois.

Combien sommes-nous là à lire ou relire Clarice Lispector ? Combien sommes-nous à écrire et réécrire sur Clarice Lispector ? Combien sommes-nous à analyser encore et encore son œuvre ? Combien sommes-nous à tenter de répondre à cette écrivaine qui nous parle si intimement ? Combien sommes-nous, les femmes, à nous sentir concernées par son écriture ? Combien sommes-nous, les femmes, à vouloir dire à Clarice Lispector que nous aussi, nous avons compris, que nous aussi, nous avons vu ? Combien sommes-nous, les femmes, à tenter de ne pas oublier, à tenter encore et encore de garder ce que nous savons, ce que nous avons ? Combien sommes-nous, les femmes, à sentir que Clarice Lispector a écrit ce que nous avons toujours envie de dire et de redire encore et

encore ? Combien sommes-nous, les femmes, à dire que oui, oui, moi aussi, oui, Clarice Lispector, moi aussi !? Combien sommes-nous, les femmes, à vouloir faire partie de sa communauté des femmes ? Combien sommes-nous, les femmes, à faire déjà partie de sa communauté des femmes ? Combien sommes-nous, les femmes, à appeler d'autres femmes à faire partie de la même communauté ? Combien sommes-nous, les femmes, à pouvoir répéter, encore et encore, ces paroles de Lispector : « Elle sentait le monde palpiter doucement dans sa poitrine, le corps lui faisait mal comme si en lui elle supportait la féminité de toutes les femmes »⁴⁴⁰.

Cette étude n'a pas eu la prétention de tenter de répondre à toutes ces questions ni l'audace de tenter d'inscrire un quelconque chiffre, mais elle s'est construite autour de certains calculs, autour de l'(im)possibilité de compter les nôtres : « Il y avait une blatte, donc. Ou des blattes ? Où ? Derrière les valises peut-être ? Une ? Deux ? Combien ? Derrière le silence impassible des valises, peut-être toute une obscurité de blattes. Immobilisées les unes sur les autres ? »⁴⁴¹ Car une communauté doit forcément nous pousser à compter, nous forcer à vouloir savoir si nous sommes nombreuses, si nous sommes assez, si nous ne sommes pas très peu, si nous sommes quand même plus qu'une... même si le nombre ne peut être dévoilé, même si le calcul est impossible, même si le chiffre ne compte pas vraiment (et ne doit jamais compter), il est nécessaire de nous demander, encore et encore : combien ? Combien de femmes ? Combien de femmes *faut-il* ? De combien de femmes avons-nous besoin pour que nous soyons ensemble ? De combien de femmes avons-nous besoin pour pouvoir prononcer cette chose inouïe qu'est une communauté des femmes ? Chez Lispector, nous avons vu qu'il

⁴⁴⁰ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.197.

⁴⁴¹ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.47. Ma traduction.

lui fallait toujours un certain nombre de femmes, un minimum, pour arriver à prononcer certaines choses, à réfléchir plus profondément, à tisser sa toile, à délivrer plus intimement ses *secrets*. Il y avait un certain nombre de femmes, clandestin, incalculable, indéfini, qui provoquait ses mots, qui enflammait son esprit, qui excitait sa pensée : « Je suis une initiée sans secte. Avide du mystère. Ma passion pour le cœur des nombres en qui je devine le noyau de leur propre destin rigide et fatal »⁴⁴². C'était *entre femmes* que Lispector était à même de dire l'inavouable, le *mystérieux*, le sublime. C'était *entre femmes* que Lispector parvenait à raviver des paroles qui sommeillaient, qui attendaient, qui se concentraient... C'était *entre femmes* que Lispector dévoilait *sa vraie* nature, c'était *entre femmes* qu'elle pouvait se métamorphoser en ce qu'elle était vraiment. C'était *entre femmes* que Lispector put dire des choses étonnantes, inquiétantes, admirables ; c'était *entre femmes* qu'elle osa dire ceci :

Là, face à son 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 de silence. Et émerveillée d'incompréhension, je sentais battre en moi un cœur qui n'était pas le mien.

(...)

Et mon premier oui m'enivra. Oui, répondit mon silence à son silence. De même au moment où mon fils était né, je lui avais dit : oui. J'avais le culot de dire oui à Ofélia, moi qui savais qu'on meurt encore enfant sans que personne s'en aperçoive. Oui, répétais-je enivrée, parce que le danger plus grand n'existe pas : quand on va, on va ensemble, toi même tu y seras toujours ; ça, tu l'emporteras avec toi pour ce qui sera.⁴⁴³

Nous avons tenté avec cette étude de dévoiler ces instants de puissance littéraire où, *entre femmes*, Lispector poussait au bout sa pensée, son expression, sa littérature. Mais il s'est agi également de montrer qu'une ~~communauté~~ des femmes pouvait aussi se

⁴⁴² Clarice Lispector, *Água viva*, p.77.

⁴⁴³ Clarice Lispector, « Légion étrangère », *Nouvelles*, p.248.

former autour de ses écrits, entre lectrice et écrivaine, entre lectrices et personnages, entre écrivaines, entre lectrices. Le terme « ~~communauté~~ des femmes » désigne ainsi à la fois notre quête du *combien* (de femmes) et l'exposition de ses rencontres passionnées *entre femmes*. La « sous rature » défend et repousse : conflit et complicité. Avec cette étude, la ~~communauté~~ des femmes s'est présentée dans sa faiblesse, avec son impuissance à sauver une fille précieuse, la ~~communauté~~ des femmes s'est présentée comme puissance, en tissant et tenant tous les fils du texte et en chantant des chants illimités et mortels, la ~~communauté~~ des femmes s'est présentée dans la candeur d'une sirène qui préférerait aimer à chanter, la ~~communauté~~ des femmes s'est présentée pour faire des calculs économiques et affronter, démunie, l'abîme du don, la ~~communauté~~ des femmes s'est présentée également entre des textes qui se côtoient, qui veulent être ensemble, qui veulent respirer ensemble. La ~~communauté~~ des femmes s'est présentée pour confirmer et manifester ce que Lispector souhaitait pour sa propre écriture, pour toute écriture et pour toutes les femmes :

surtout un jour viendra où tout mon mouvement sera création, naissance, je briserai tous les nons qui existent à l'intérieur 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 pleines d'envie d'humanité, non le passé corrodant le futur ! ce que je dirai résonnera fatal et entier ! ⁴⁴⁴

Voilà qui suffirait à conclure notre étude, voilà qui serait assez pour nous placer dans la préhistoire d'un futur, dans la préhistoire du présent de la ~~communauté~~ des femmes. Mais s'il nous faut voir davantage, si la noirceur de l'encre n'arrive pas à faire briller les couleurs vives de la ~~communauté~~ des femmes, dans ces conditions, il est

⁴⁴⁴ Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, p.296.

évidemment indiqué d'inviter un peintre à nous en mettre plein la vue. Quoique Lispector ait dit que : « Je parlerais des fruits. Mais comme qui les peindrait avec des mots. D'ailleurs, en vérité, écrire n'est-ce pas presque toujours peindre avec des mots ? »⁴⁴⁵, il arrive cependant qu'une image vaille encore plus que mille et huit récits, qu'une seule toile puisse compter plus que mille et un mots. S'il est vrai, comme nous avons vu dans le deuxième chapitre, que la peinture parvient, un peu mieux que la littérature, grâce justement à la répétition, à rassembler une sorte de communauté, nous espérons qu'autour de cette toile de Velázquez, la ~~communauté~~ des femmes pourra, une fois de plus, « s'exposer ».

Elles sont toutes là, présentes, exposées à notre vue, exposant l'envers de la création littéraire, les « coulisses » du texte, le revers de la tapisserie. Au premier plan, voilà assises les Parques filant les paroles des milles et huit nuits, tournant la roue éternelle de la création, coupant les fils des derniers mots. La plus âgée des fileuses chuchote quelque chose d'inaudible à une jeune écrivaine, elles échangent un *secret*... (sont-elles complices de quelque chose d'inavouable ?) Ces paroles-là ne seront jamais entendues... ces paroles-là appartiennent à un autre temps, à une autre dimension, à une autre nuit. La deuxième Parque apprend patiemment le métier à une jeune apprentie, comme jadis, à Minot, on « faisait les jeunes filles » chez la couturière. La troisième Parque, seule, peut nous paraître distante, absente, ailleurs, mais c'est sa concentration, entremêlée de rêveries, qui unit les cinq femmes dans une même atmosphère, dans une même ambiance. C'est son silence qui garde les autres femmes dans la *proximité*, dans un *être-ensemble*. Placée au centre de la toile, elle équilibre toute la création. Placé au cœur

⁴⁴⁵ Clarice Lispector, *La découverte du monde*, p.277.

du tableau, on compte toutes les autres femmes à partir d'elle. Sa solitude est la condition même de la ~~communauté~~ des femmes qui l'entoure. À la frontière entre le premier plan et le second plan, trois femmes contemplent. Celle qui est à gauche regarde en face d'elle, elle regarde et *voit* l'image principale de la toile. Celle qui est au centre tente d'*attirer* l'attention de son *amie* qui, de son côté, regarde le travail méticuleux des fileuses. Quoiqu'ensemble, quoique plus près les unes des autres que les cinq femmes du premier plan, ces trois femmes sont loin de former un tout uni. Elles ne partagent rien, elles ne communiquent pas, elles ne se regardent pas, elles demeurent seules. Elles restent les unes à côté des autres sans avoir rien en *commun*. Pourtant, elles restent. Elles sont là, présentes, exposées. Et au dernier plan, la scène qui tient véritablement toutes les femmes ensemble, qui lie toutes ces femmes dans un même endroit, dans une même toile. C'est l'image qui veut être vue, c'est l'image qui commande et illumine nos yeux. Bien qu'au fond du tableau, c'est en vérité l'image que l'on voit en premier, c'est l'image qui attire tous les regards : voilà Arachné et Athéna qui s'affrontent. La ~~communauté~~ des femmes est rassemblée autour de cette lutte essentielle pour penser à la création littéraire et pour réfléchir aux conflits et complicités *entre femmes*.

ANNEXE⁴⁴⁶

VELÁZQUEZ, Diego. *Las hilanderas*, vers 1657. Museo del Prado, Madrid.

⁴⁴⁶ Je tiens à remercier la professeure Barbara Agnese qui m'a si gentiment parlé de cette toile.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Clarice Lispector :

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rocco, 1998.

_____ . *O lustre*. Nova Fronteira, 2015.

_____ . *A cidade sitiada*. Rocco, 1999.

_____ . *A maçã no escuro*. Círculo do livro, [s.d.].

_____ . *A Paixão Segundo G.H.* Rocco, 2009.

_____ . *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rocco, 1998.

_____ . *Água viva*. Editora Arte Nova, 1973.

_____ . *A hora da estrela*. Rocco, 1998.

_____ . *Um sopro de vida*. Rocco, 1999.

_____ . *A descoberta do mundo*. Rocco, 1999.

_____ . *Só para mulheres*. Rocco, 2006.

_____ . *Correio feminino*. Rocco, 2006.

_____ . *A legião estrangeira*. Rocco, 1999.

_____ . *Laços de família*. Rocco, 1998.

_____ . *A bela e a fera*. Rocco, 1999.

_____ . *Aprendendo a viver*. Rocco, 2004.

_____ . *Para não esquecer*. Rocco, 1999.

_____ . *Minhas queridas*. Rocco, 2007.

_____ . *Entrevistas*. Rocco, 2007.

_____ . *Todos os contos*. Rocco, 2016.

2. Traductions des œuvres de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Traduit par Regina Helena de Oliveira Machado. *Des femmes*, 1981.

_____. *La passion selon G.H.* Traduit par Claude Farny. Paris, *Des femmes*, 1978.

_____. *Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1992.

_____. *L'heure de l'étoile*. Traduit par Marguerite Wünscher et relu par Sylvie Durastanti. Paris, Éditions *Des femmes*, 1984.

_____. *Un souffle de vie*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1998.

_____. *Le Lustre*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1990.

_____. *Le Bâtitteur de ruines*. Traduit par Violante do Canto. Éditions Gallimard, 1970.

_____. *La ville assiégée*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1991.

_____. *Agua Viva*. Traduit par Regina Helena de Oliveira Machado. Paris, *Des femmes*, 1981.

_____. *La découverte du monde*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot. Paris, *Des femmes*, 1995.

_____. *Nouvelles*. Traduit par Jacques et Teresa Thiériot, Claudia Poncioni et Didier Lamaison, Sylvie Durastanti et Claude Farny, Geneviève Leibrich et Nicole Biro. Paris, *Des femmes*, 2017.

3. Ouvrages et études critiques sur Clarice Lispector

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo. *Mulheres clariceanas: imagens amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

AYALA, Walmir. *A paixão segundo G.H.: Um romance de doação*. *Jornal do comércio*, 1^o. dez. 1964.

BESSE, Maria Graciete et SETTI, Nadia (éds.). *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*. Paris. L'Harmattan, 2013.

CAMPEDELLI, Samira Youssef et JUNIOR, Benjamin Abdala. « Vozes da crítica », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. « Introdução à Escritura de Clarice Lispector », *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. « No começo era de fato o verbo », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.

CIXOUS, Hélène. *Entre L'Écriture*. Paris : *Des femmes*, 1986.

_____. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris : *Des femmes*, 1989.

_____. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.

_____. *Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman*. *New Literary History* 19 (1): 1-21, 1987.

DEPIERRE, Marie-Ange. « Dire oui à Clarice Lispector », *Une petite liberté*. Éditions Triptyque, 1989.

FERREIRA, Tereza Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. « Um fio de voz: histórias de Clarice », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Às vezes a vida volta*. In: *O Eixo e a Roda — Memorialismo e Autobiografia*. Belo Horizonte, vol.6, p.219-227, jul. de 1988.

MOSER, Benjamin. *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. Toronto: Oxford University Press, 2009.

_____. *Clarice, uma biografia*. Cosac Naify, 2011.

_____. « Glamour e gramática », *Todos os contos*. Rocco, 2016.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Editora 34, 2009.

_____. *O drama da linguagem*. Ática, 1989.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edições Quíron, 1973.

_____. « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », *Remate de Males*, Campinas, vol. 9, 1989, p.63-70.

PEIXOTO, Marta. *Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. University of Minnesota, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « A fantástica verdade de Clarice », *Flores na escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.159-177.

PESSANHA, José Américo. *Clarice Lispector: o itinerário da Paixão*. Remate de Males, nº 9. Campinas: UNICAMP, 1989.

PONTIERI, Regina Lucia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RIBEIRO, Solange. *A Barata e a Crisálida. O Romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Editora Vozes, 1979.

_____. « Paródia e metafísica », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.

_____. *A marcha da pantera: Clarice Lispector*.

<http://www.fatea.br/angulo/angulo_89/angulo_89/angulo89_artigos09.htm>

SANT'ANNA, Affonso Romano de. « O ritual epifânico do texto », *A paixão segundo G.H, edição crítica*. Benedito Nunes, coordenador. Nanterre: ALLCA, 1988.

_____. *Clarice. A epifania da escrita*. Clarice Lispector. A legião estrangeira. São Paulo: Ática, 1985. p.3-7.

VARIN, Claire. *Langues de feu : essai sur Clarice Lispector*. Trois, 1990.

_____. & LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector : rencontres brésiliennes*. Collection Vedute, 1987.

_____. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Université de Montréal, volume 1 et 2, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.), 1986.

VIEIRA, Nelson Harry. *Visões de identidade de escritores judeus: O Eu e o Outro*. Topoi, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 9-29.

3. Ouvrages critiques généraux et autres références citées

AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1990.

ALVES, Rubem. *As cores do crepúsculo. A estética do envelhecer*. Papirus, 2001.

_____. *Lições de feitiçaria*. Edições Loyola, 2000.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

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

_____. *La flamme d'une chandelle*. Presses Universitaires de France, Quadrige, 2011.

_____. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 1971.

_____. *La Terre et les rêveries du repos*. Librairie José Corti, 1948.

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

_____. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

_____. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf, 1990 [1^{ère} ed. 1943].

_____. *Le droit de rêver*. http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, 1970 [1^{ère} ed. 1970].

BADIOU, Alain. *Le Nombre, les nombres*. Éditions du Seuil, 1990.

BAILLY, Jean-Christophe et NANCY, Jean-Luc. *La comparution*. C. Bourgois, 2007.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève, Droz, 2006.

_____. *Les Parques : Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*. Éditions universitaires du Sud, 1999.

_____. *Lecture de la jeune Parque*. Paris, Klincksieck, 1993.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973.

- _____. *Essais critiques*. Éditions du Seuil, 1964.
- _____. *Comment vivre ensemble : simulations de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-2002*. Seuil : Institut mémoire de l'édition contemporaine, 2002.
- BATAILLE, George. « La littérature et le mal », *Œuvres complètes*. V9, Gallimard, 1979.
- _____. *La part maudite*. Paris : Éditions de Minuit, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Tome 1, Gallimard, 2004.
- _____. *Le deuxième sexe*. Tome 2, Gallimard, 2010.
- BERTHELEMY, Jean. *Traité d'esthétique*. Éditions de l'École, 1964.
- Bible de Jérusalem*. [La], Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Les Éditions de Minuit, 1993.
- _____. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- _____. *L'amitié*. Gallimard, 1971.
- BRANDÃO, Jacyntho José Luis. « As Musas ensinam a mentir ». (Hesíodo, Teogonia, 27-28). *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, n.2, p.7-20, 2000. <<http://www2.dlc.na.pt/classicos/musas.pdf>>.
- BUBER, Martin. *Je et Tu*. Traduit de l'allemand par G. Bianquis. Aubier, 2012.
- CAILLÉ, Alain. *Anthropologie du don*. Desclée de Brouwer, 2007.
- CALLE-GRUBER, Mireille. « Le fil de soie », *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 1999.
- CIXOUS, Hélène. *Souffles. Des femmes*, 1975.
- _____. *Ayaï! : le cri de la littérature*. Paris : Éditions Galilée, 2013.
- _____. *Les rêveries de la femme sauvage : scènes primitives*. Paris : Galilée, 2000.
- _____. « De la démocratie en littérature ou Le Diable sans Confession », *La Démocratie à venir : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 2004.
- _____. DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Éditions Galilée, 1998.
- Coran*. [Le Noble], Complexe Roi FAHD, 1999.

- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, 1968.
- DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Éditions Galilée, 1991.
- _____. *Politiques de l'amitié*. Éditions Galilée, 1994.
- _____. *Donner la mort*. Éditions Galilée, 1999.
- _____. « La pharmacie de Platon », *Phèdre*. Flammarion, 1989.
- _____. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- _____. « La bête et le souverain », *La Démocratie à venir : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 2004.
- _____. « L'animal que donc que je suis », *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 1999.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Gallimard, 1993.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Éditions Gallimard, 1985.
- _____. *Au-delà du principe du plaisir*. Paris : PUF, collection : Quadrige, 2013.
- _____. *Psychologie collective et analyse du moi*.
- http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_2_psy_collective/psycho_collective.html , 2002 [1ère ed. 1921]
- _____. Malaise dans la civilisation. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf , 2002 [Revue française de psychanalyse en 1934. t. VII, n°4, 1934 et t. XXXIV, n°1, 1970].
- GERMAIN, Sylvie. *Quatre actes de présence*. Paris : Desclée de Brouwer, 2011.
- _____. *Les échos du silence*. Paris : Desclée de Brouwer, 2006.
- GODBOUT, Jacques T. *L'esprit du don*. Boréal, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau. Gallimard, 1958.
- _____. « Contribution à la question de l'être », Traduit de l'allemand par Gérard Granel, *Questions I et II*. Éditions Gallimard, 1968.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. « Lettre de Lord Chandos », *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Traduit par Jean-Claude Schneider et Albert Konh. Gallimard, 1992.

HOMÈRE. *Odyssée*. Traduction de Victor Bérard, Gallimard, 1999.

JABÈS, Edmond. *Le Retour au Livre*. Gallimard, 1965.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Éditions Denoël, 1989.

KIERKEGAARD, Søren. *La reprise*. Traduit par Nelly Viallaneix. Flammarion, 1990.

_____. *Crainte et tremblement*. Traduit du danois par Charles Le Blanc. Éditions Payot & Rivages, 2000.

_____. *Ou bien... Ou bien...* Traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot. Éditions Gallimard, 1943.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. Le Livre de poche, 2012.

_____. *Du sacré au saint*. Les Éditions de Minuit, 1977.

MALLET, Marie-Louise. « Musiques pour 'L'animal que je suis' », *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 1999.

MAUSS, Marcel. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*. Presses Universitaires de France, Quadrige, 1950.

MICHELET, Jules. *La femme*. Paris : Flammarion, 1981.

_____. *L'amour*. Manz, [s.d.]

_____. *La sorcière*.
http://classiques.uqac.ca/classiques/michelet_jules/sorciere/michelet_sorciere.pdf , [1ère éd. 1862].

MONTAIGNE, Michel de. « Des cannibales », *Les essais*. Éditions Gallimard, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Collection Détroits, 1999.

_____. *La communauté désavouée*. Éditions Galilée, 2014.

_____. *La communauté affrontée*. Éditions Galilée, 2001.

_____. *Le partage des voix*. Éditions Galilée, 1982.

_____. *Être singulier pluriel*. Éditions Galilée, 1996-2013.

_____. *Les Muses*. Éditions Galilée, 2001.

_____. , *La Démocratie à venir : autour de Jacques Derrida*. Sous la direction de Marie-Louise Mallet. Éditions Galilée, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Librairie Générale Française, 1983.

_____. *Le gai savoir*. Traduit de l'allemand par Patrick Wotling. Flammarion, 2007.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Mystères de la Kabbale*. Éditions Assouline, 2000.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Traduction de Georges Lafaye, Gallimard, 1992.

PAZ, Octavio. *L'arc et la lyre*. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Gallimard, 1965.

_____. *Le labyrinthe de la solitude*. Traduit de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert. Gallimard, 1972.

PESSOA, Fernando. *Obra completa*. Editora Nova Aguilar, 1976.

_____. *Œuvres poétiques*. Éditions Gallimard, 2001.

PLATON, *Les lois* – Livres I à VI. Traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Éditions Flammarion, 2006.

_____, *Phèdre*. Texte établi et traduit par Claude Moreschini et Paul Vicaire. Paris : Belles Lettres, 1998.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Traduit de l'allemand par Marc B. de Launay. Gallimard, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf, 1817 [1ère éd. 1781].

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948.

SERVIEN, Pius. *Esthétique. Musique – Peinture – Poésie – Science*. Payot, 1953.

SLOTERDIJK, Peter. *Bulles, Sphères I*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Librairie Arthème Fayard, 2002.

_____. *Globes, Sphères II*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Librairie Arthème Fayard, 2010.

_____. *Écumes, Sphères III*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Librairie Arthème Fayard, 2005.

STEINER, George. *Langage et silence*. Paris : Les Belles lettres, 2010.

THOREAU, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. W.W. Norton & Company, 1966.

VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*. Gallimard, 1979.

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf, 1988 [1ère éd. 1947].

_____. *La condition ouvrière*. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/condition_ouvriere/la_condition_ouvrier_e.pdf, 1951.

_____. *La connaissance surnaturelle*. http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/connaissance_surnaturelle/connaissance_surnaturelle.pdf, 1950.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*. Traduit de l'anglais par Clara Malraux. Éditions Denoël, 1977, 1992.

Zohar : le livre de la splendeur. [Le], Extraits choisis et présentés par Gershom Scholem, traduit de l'anglais par Édith Ochs, Paris, Éditions du Seuil, 1980.