

Université de Montréal

Écrire la nature : la présence de Spinoza dans l'œuvre de Clarice Lispector

par
Marius Visser

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Décembre 2021

© Marius Visser

Ce mémoire intitulé

Écrire la nature : la présence de Spinoza dans l'œuvre de Clarice Lispector

Présenté par
Marius Visser

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Terry Cochran
Directeur de recherche

Amaryll Chanady
Présidente du jury

Victoria-Oana Lupaşcu
Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire interroge la présence de Spinoza dans la production littéraire de Clarice Lispector. La philosophie spinoziste, que la jeune écrivaine a étudiée avant même de composer son premier roman, *Près du cœur sauvage* (1943), a profondément marqué sa pratique littéraire ainsi que ses préoccupations existentielles. Dans le cadre d'une réflexion sur la présence explicite et implicite de la pensée spinoziste dans ses écrits, ce mémoire porte plus précisément sur les manifestations de la nature dans l'œuvre de Lispector. Parmi les nombreuses assertions fracassantes de *L'Éthique*, la plus marquante est sans doute celle où Spinoza affirme que Dieu est immanent à la nature, d'après la célèbre formule « Deus, sive Natura », qui suggère que les deux termes sont interchangeable. Ce mémoire examine les articulations de cette idée dans l'écriture de Lispector. La première moitié du mémoire s'attache à montrer que la présence de la philosophie spinoziste dans l'œuvre de l'écrivaine va bien au-delà de l'intertextualité ou de la simple reprise conceptuelle. Elle prend la forme d'une quête d'écriture, qui questionne la possibilité d'exprimer cette vision « spinoziste » de la nature : comment écrire la fusion entre l'esprit humain et la nature dont il fait partie, quand le langage suppose une division entre soi et le monde, une séparation entre sujet et objet ? La seconde partie du mémoire s'intéresse au rôle du langage et aux diverses stratégies d'écriture employées par Lispector dans ses récits et nouvelles. Une analyse des différents procédés littéraires au moyen desquels l'écrivaine met en scène le rapport de l'esprit humain à la nature souligne l'importance de la littérature comme modalité de la pensée.

Mots-clés : Clarice Lispector, Baruch Spinoza, littérature, philosophie, nature, écriture, langage.

ABSTRACT

This study questions the presence of Spinoza in the literary work of Clarice Lispector. Spinoza's philosophy, which the young writer studied even before composing her first novel, *Near the Wild Heart* (1943), permeated her literary practice as well as her existential concerns. As a reflection on the explicit and implicit presence of Spinozism in her writings, this study focuses more specifically on the manifestations of nature in Lispector's literary work. Among the many groundbreaking assertions of the author of *The Ethics*, the most striking deals with Spinoza's assertion that God is immanent in nature, according to the famous "*Deus, sive Natura*", a formula suggesting that the two terms are interchangeable. The first half of the thesis aims to show that the presence of Spinozist philosophy in the work of the writer goes well beyond mere intertextuality or conceptual repetition, but questions the possibility of expressing this "Spinozist" vision of nature in language: how does one write the fusion between human mind and nature, of which it is a part, when language presupposes a division between the self and the world, a separation between subject and object? The second half examines the place of language in the expression of this vision and the various writing strategies used in Lispector's short stories and novels. An analysis of the different literary processes by means of which the writer stages the relationship between the human mind and nature underscores the importance of literature as a modality of thought.

Keywords: Clarice Lispector, Baruch Spinoza, literature, philosophy, nature, writing, language.

Table des matières

Résumé.....	1
Abstract.....	2
Table des matières.....	3
Remerciements.....	4
Avant-propos.....	5
Introduction : Lispector et la philosophie dans le sillage de Spinoza.....	12
Chapitre I : <i>Natura</i>	37
Chapitre II : <i>Natura naturata</i>	63
Chapitre III : <i>Natura naturans</i>	91
Bibliographie.....	119

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Terry Cochran pour sa générosité, sa patience, ses conseils et son appui indéfectible.

Merci à Lucie, Jean-Alain et Mathilde de m'avoir écouté, supporté et cru en moi. Je vous dois beaucoup.

Merci à Virginie. En pensée ou en présence, nous étions ensemble.

Avant-propos

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transformation du réel pour fin.

Ghérasim Luca

La passion selon G.H., le premier livre de Clarice Lispector que j'ai lu – à une époque où je n'avais jamais entendu parler, ne connaissais pour ainsi dire rien de cette grande écrivaine brésilienne juive d'origine ukrainienne – commence ainsi : « - - - - - *estou procurando, estou procurando.* » « -----je suis en train de chercher, je suis en train de chercher » (au participe présent, en portugais). Dès les premières lignes de ce livre renversant, qui s'avérera le récit d'une femme, G.H., transformée par une expérience inqualifiable qu'elle essaie de transcrire, la situation de l'énonciation est trouble, on ne sait au juste qui parle après les six tirets consécutifs qui marquent le « commencement » du livre. Il n'y a que ces mots qui résonnent, avec cette voix inquiète, chancelante, hésitante, en train de chercher, de se chercher elle-même ou encore de *me* chercher moi, en tant que lecteur « possible » de ce livre et directement impliqué dans le chemin de G.H., qui *me* demande de lui donner la main pour avoir la force de raconter. Ces mots, « *estou procurando, estou procurando* », donnent à voir un cheminement intérieur, sans itinéraire tracé d'avance, sans autre but que de découvrir ce qui était déjà là. À eux seuls, ils exemplifient la quête spirituelle que poursuit Lispector à travers l'écriture, une traversée de soi qui permet d'entrer dans une nouvelle sphère d'appréhension du monde, au-delà des présupposés de l'intellect et du savoir qui, comme la « troisième jambe » qu'a perdu G.H., font office de béquille pour nous orienter dans le réel tout en nous empêchant de *voir* les

choses telles qu'elles sont. Le chemin commence par la perte de cette troisième jambe, par un abandon de tout ce qui emprisonne l'esprit dans une compréhension trop étroite de l'existence.

Dans le parcours critique emprunté par ce mémoire, la philosophie de Spinoza est en quelque sorte le fil d'Ariane qui me permet de trouver mon chemin, d'orienter mes réflexions et de mieux cerner les préoccupations philosophiques et existentielles qui habitent les textes de Lispector. Le choix de travailler sur Spinoza et Lispector n'est pas arbitraire, mais il est motivé par le fait qu'au tout début de sa carrière d'écrivaine, Lispector s'est intéressée à Spinoza. Elle semble avoir été profondément marquée par la lecture de son œuvre, puisqu'elle cite *L'Éthique* dans *Près du cœur sauvage* et mentionne le nom de son auteur à plusieurs reprises dans le roman. S'il ne sera plus jamais question de Spinoza de manière explicite dans son œuvre subséquente, l'influence de sa philosophie sur la pratique littéraire de Lispector est indéniable. Pourtant, cette filiation de pensée revendiquée par l'écrivaine n'a pratiquement pas été abordée dans le champ de la recherche universitaire. Ce mémoire, la première étude substantielle portant sur ce sujet, vise ainsi à combler une lacune dans le domaine des études « lispectorienes », qui ont connu un regain d'énergie au cours des dernières années.

Comme l'indique son titre, il s'articule autour de deux pôles, la nature et l'écriture. Dans l'histoire de la philosophie, Spinoza est surtout connu pour avoir rejeté la conception dualiste d'un Dieu séparé de sa création, mise de l'avant par la tradition biblique. Pour lui, Dieu est immanent au monde, une idée qu'il exprime par une formule devenue célèbre,

Deus, sive Natura, « Dieu, ou la Nature ». La nature, ici, doit être comprise au sens fort. Elle ne désigne pas seulement ce qu'on peut voir et toucher, mais la source de la totalité de l'existence, l'ensemble du cosmos dans toutes ses manifestations, visibles et invisibles, matérielles et spirituelles. La matière est un attribut du monde, elle compose, comprend et enveloppe tout ce qui existe. Au même titre que la matière, la pensée fait partie du monde, elle est un attribut du monde, elle se pense et pense le monde. Ce n'est qu'en tant qu'il y a quelque chose qui pense en nous, qu'en tant que la nature pense, que nous pouvons parler d'esprit humain. Spinoza construit sa pensée à partir de l'idée que l'être humain n'est pas au-dessus ou en-dehors de la nature, mais qu'il qu'une modalité, un fragment au sein de ce vaste ensemble sans commencement ni fin. Plutôt que de penser l'humain comme étant séparé du reste de la nature, Spinoza pense qu'il est plutôt en continuité et en interaction avec les forces qui l'animent.

Dans cette vision de la nature, tout est interrelié. Il n'existe pas de division nette entre intérieur et extérieur, entre esprit et matière, entre soi et le monde : tout est fait d'une seule et même substance, tout est emporté dans un seul et même mouvement. Les notions et les concepts que nous utilisons pour décrire la réalité, comme le langage en général d'ailleurs, divisent et séparent ce qui *a priori* est un. Dès lors, comment rendre compte de cette vision immanente et « spinoziste » de la nature, alors que le langage et la conscience supposent nécessairement une forme de transcendance, une mise à distance, une séparation entre sujet et objet ? Comment mettre en scène ce rapport entre l'esprit et la nature, quand la nature englutit l'existence (y compris l'esprit humain), si la langue implique le contrôle conceptuel et linguistique de l'humain ? Cette question, qui a orienté les lectures que je

propose des textes abordés dans le mémoire, sélectionnés en fonction de cette problématique, se trouve au cœur de l'écriture de Lispector, en tant que démarche qui permet d'articuler une pensée du langage, une pensée dans le langage, une pensée qui va au-delà du langage. Réfléchir à cette problématique à partir de l'écriture n'est donc pas tout à fait la même chose que d'y penser en termes conceptuels. La visée de ce mémoire n'est pas d'analyser l'œuvre de Lispector comme appartenant au genre de la « littérature philosophique », entendue comme traduction littéraire d'une thèse ou d'une doctrine philosophique en particulier, en l'occurrence ici, le « spinozisme ». Bien qu'elle ait lu Spinoza (et sans doute plusieurs autres philosophes), Clarice Lispector n'avait aucun désir de faire de la philosophie et, si ses textes s'attaquent à des questions métaphysiques, ils évitent toujours de « tomber dans le discours » (*Un souffle de vie*, 22), c'est-à-dire d'adopter une position purement théorique et spéculative. Plutôt que de s'intéresser directement aux idées et aux concepts philosophiques, ce mémoire propose de lire les textes de Lispector comme des mises en scène de certains problèmes philosophiques. Cette nuance, à première vue sans importance, permet néanmoins d'attirer l'attention sur une série d'enjeux liés à l'écriture et à la lecture. L'écriture littéraire ne présente pas les idées à la manière de la philosophie, encore moins à la manière du traité *more geometrico*. Tandis que la question de la forme est secondaire en philosophie, elle est au contraire primordiale en littérature et inséparable du « contenu » que le texte chercherait supposément à communiquer. Les conditions linguistiques de la pensée impliquent de prendre en compte la dimension figurative du texte littéraire dans mes lectures. Autrement dit, ce qui m'intéresse au premier chef, ce ne sont pas les idées dans les textes, mais de la façon dont les idées sont mises en scène dans les textes.

Dans cet ordre d'idées, le premier chapitre du mémoire montre que le premier roman de Lispector ne se donne pas à lire comme une simple représentation ou répétition de concepts philosophiques, mais qu'il met en scène certains aspects de la pensée de Spinoza qui échappent au domaine de la représentation. Après un bref recensement des publications qui mentionnent la présence de Spinoza dans l'œuvre de Lispector, je distingue deux manières de lire la présence de Spinoza dans *Près du cœur sauvage*. J'illustre mon propos en montrant comment le roman met en relief, par le contraste marqué entre les personnages de Joana et d'Otavio, deux différentes approches du discours, de l'écriture et de la lecture. Tandis que le dernier s'applique à lire méthodiquement Spinoza comme un spécialiste, la pensée que met en scène Joana embrasse un mouvement plus global, qui tend vers l'unité du corps et de l'esprit, du soi et du monde, thématisée dans le roman par le souffle, traditionnellement associé à la vie, l'esprit et la création.

Le chapitre suivant, « Natura » se penche, comme son titre l'indique, sur les manifestations de la nature dans *Près du cœur sauvage*. Dans la perspective de l'histoire littéraire brésilienne, ce roman s'affranchit des modèles littéraires canoniques (notamment, le roman réaliste et régional) pour mener une recherche intérieure très intense, une exploration de soi et de la sensibilité qui va au-delà des normes et des carcans esthétiques. Ce qui confère à *Près du cœur sauvage* toute sa puissance et son originalité par rapport aux productions littéraires de l'époque se trouve dans le désir d'opérer une fusion entre le soi et la totalité de la nature, du cosmos. L'intuition fondamentale du personnage de Joana – « tout est un » – est mise en parallèle avec l'idée centrale de *L'Éthique*, qui affirme que Dieu n'est pas séparé de la nature, mais que l'esprit et la matière, le particulier et l'universel,

occupent un seul et même plan. Cette idée permet d'emblée d'identifier certaines tensions au sein du langage et de l'esprit qui articulent, dès son premier roman, les explorations littéraires menées par Clarice Lispector. La fin de ce chapitre se penche ensuite plus particulièrement sur les limites et le pouvoir évocateur du langage pour exprimer une telle vision, qui préfigurent les explorations littéraires mises en scène dans son œuvre subséquente.

Les deux chapitres suivants, en reprenant la distinction spinoziste entre *natura naturata*, « nature naturée » et *natura naturans*, « nature naturante », approfondissent cette question en se penchant sur d'autres textes de Lispector où la pensée de Spinoza est certes moins évidente, mais non moins présente. Le troisième chapitre, « *Natura naturata* », interroge la présence des figures de la nature non-humaine, que l'on retrouve en quantité impressionnante dans l'œuvre de Lispector. Plantes, animaux et objets prolifèrent dans ses textes pour former une constellation de figures qui permettent de penser l'existence au-delà de l'humain. L'omniprésence de la nature non-humaine dans ses écrits, sous la forme de cette constellation imaginaire où l'on retrouve des cafards, des buffles, des singes, des roses, des rats, des poules, etc. constitue une source de réflexion extrêmement riche et féconde pour penser, au-delà de toute perspective anthropomorphique ou transcendante, la place de l'humain face à l'autre, souvent perçu comme dégoûtant ou répugnant. En portant une attention particulière aux procédés littéraires employés par Lispector, ce chapitre se penche principalement sur les nouvelles « Pour pardonner à Dieu » et « L'œuf et la poule » ainsi que sur le roman *La passion selon G.H.*, pour mener une série de questionnements sur la subjectivité, la conscience de soi, l'origine de l'existence et le langage humain.

« *Natura naturans* », le quatrième et dernier chapitre, se veut comme une méditation sur le sens de l'inscription textuelle, qui concerne autant l'écriture que la lecture, par rapport à la nature conçue non plus sous sa forme concrète et déterminée (en tant que « produit » ou « objet »), mais plutôt comme déploiement de puissance, source perpétuelle et génératrice de vie, flux immanent sans début ni fin qui dissout tout sur son passage.

Introduction : Lispector et la philosophie dans le sillage de Spinoza

L'œuvre de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector (1920-1977) est mondialement reconnue pour sa portée philosophique. Depuis la parution de *Près du cœur sauvage* (1943), son premier roman, ses textes furent souvent interprétés à la lumière des courants de pensée marquants du XX^e siècle, en particulier la phénoménologie et l'existentialisme¹. Sans nier que ses écrits partagent un certain nombre de préoccupations avec les philosophies de leur temps, ils ne s'en réclament jamais explicitement. Bien au contraire, refusant les étiquettes, Lispector était souvent irritée par les comparaisons avec d'autres écrivains ou philosophes faites par les critiques et les journalistes. Lorsque comparée à Sartre par exemple, dans un entretien accordé au *Jornal do Brasil*, elle confie : « ... je sais ce qu'est la nausée, dans tout mon corps, dans toute mon âme. Elle n'est pas sartrienne. ² »

Cela dit, à l'âge de vingt ans, Clarice Lispector a lu Spinoza. Bien qu'elle ne revendiquât jamais son influence ouvertement, elle cite et commente *L'Éthique* sur plusieurs pages dans *Près du cœur sauvage*. Les multiples occurrences de Spinoza ainsi que les références implicites à sa pensée dans le roman, qui indiquent une lecture attentive de la part de la jeune romancière, fourniraient déjà un matériau amplement suffisant pour faire l'objet d'une étude critique. Or, une découverte importante dans la bibliothèque personnelle de Lispector permet d'établir hors de tout doute l'importance qu'a eu Spinoza

¹ Les travaux de Benedito Nunes font référence à Sartre et à Heidegger. Voir Benedito Nunes, *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Editora 34, 2009 et *O drama da linguagem*. Ceux de Regina Lúcia Pontieri, quant à eux, font appel à l'approche phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty. *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

² Benjamin Moser, *Clarice Lispector, une biographie : Pourquoi ce monde*, Paris, des femmes, 2012, p. 144.

dans son parcours d'écrivaine. Benjamin Moser, son biographe, fait mention d'une anthologie française des œuvres du philosophe, ayant pour titre *Les pages immortelles de Spinoza choisies et expliquées par Arnold Zweig*³, annotée de la main de Lispector. Le livre en question vise à donner un bref aperçu de la pensée du philosophe à partir d'une sélection d'extraits soigneusement choisis, tirés en majeure partie du *Traité de l'amendement de l'intellect* ainsi que de *L'Éthique*. Dans la longue introduction qui précède ces passages, l'auteur se lance dans une vaste présentation historique et biographique de Spinoza pour tracer, en quelque sorte, une genèse de sa pensée. Il s'attarde moins à entrer dans le détail du système philosophique de Spinoza, dont il juge la méthode d'exposition mathématico-géométrique « anachronique et cadu[que] », qu'à relever dans sa pensée « ce qui peut faire vibrer l'homme d'aujourd'hui. » (51) Les allusions à l'histoire contemporaine, notamment au nazisme, mettent en relief l'« actualité » de Spinoza au XX^e siècle, en qui Zweig reconnaît une figure de proue dans la lutte contre l'intolérance, le racisme et le dogmatisme religieux, lutte qui se paie, paradoxalement, d'un « sacrifice immense » du philosophe, qui « retire du monde toutes ses facultés d'amour, d'action et de combat pour les transformer en contemplation spirituelle et compréhension intellectuelle. » Jusque dans la description de ses traits physiques – à deux reprises, Zweig parle de ses « yeux noirs à l'éclat mélancolique » (31) – Spinoza se rapproche de la figure romantique de l'artiste maudit. Et Zweig ajoute encore que son « panthéisme grandiose a exercé une influence particulière sur les poètes et les natures poétiques, sur les tempéraments faustiens ».

³ Arnold Zweig, *Les pages immortelles de Spinoza*, Paris, Corrêa, 1940.

On ne saurait dire quel effet la lecture de ce livre produisit sur la jeune Clarice Lispector. Ce qui est certain, c'est qu'elle y revint souvent à l'époque où elle composait son premier roman. Dans son exemplaire du livre, Lispector a inscrit la date du 14 février 1941. *Près du cœur sauvage* parut un peu moins de trois ans plus tard, en décembre 1943. Au fil des pages de son exemplaire, nous trouvons un certain nombre d'annotations marginales, qui témoignent d'un véritable intérêt philosophique, concernant par exemple les limites de la connaissance humaine face à la complexité de la réalité : « Nous appelons hasard la combinaison de cause et d'effet que la raison ne perçoit pas ni n'explique. Mais tout existe par nécessité. », ou encore son idée de la Substance unique et infinie dont l'humain fait partie : « Notre malheur vient de ce que nous sommes des étincelles incomplètes du feu divin, comme le croyaient les Indiens, et nous perdons le sentiment du tout. » Certains passages du roman sont d'ailleurs des reprises presque mot à mot de ces notes marginales. C'est le cas, par exemple, de l'une des observations faites par le personnage d'Otávio dans le roman : « À l'intérieur du monde il n'y a pas de place pour d'autres créations. Il n'y a que la possibilité de réintégration et de persévérance. Tout ce qui pourrait exister, existe déjà. » Une telle reprise, qui témoigne de la lecture très personnelle de Lispector, indique que la pensée de Spinoza, et plus largement, la pensée philosophique et abstraite, sont au cœur de ses préoccupations. Pour une femme qui se présentait aux autres comme manquant de culture et d'érudition⁴ (ce qui était un mensonge, évidemment⁵), la référence explicite à Spinoza dans ce premier roman suggère l'existence

⁴ Dans un entretien accordé à Leo Ribeiro, *Tentativa de explicação*, elle dit : « Ce n'est pas seulement que je manque de culture et d'érudition, c'est que ces sujets ne m'intéressent pas. Autrefois, je l'ai regretté, mais à présent, je ne cherche plus à me documenter ; parce que je crois que la littérature n'est pas la littérature, c'est la vie, vivante. » Cité par Benjamin Moser, *Pourquoi ce monde*, p. 232.

⁵ « Elle était extrêmement et profondément cultivée, comme le prouvent de multiples allusions dans ses écrits et sa correspondance. Autran Dourado, l'un des tout premiers écrivains et intellectuels du Brésil, se

d'une véritable filiation de pensée entre le philosophe et l'écrivaine, une affinité spirituelle qui dépasse le simple commentaire ou la citation. Après ce premier roman, Lispector intègre à son écriture la pensée de Spinoza et « bien qu'elle ne le cite plus de façon aussi extensive par la suite, comme le remarque Benjamin Moser, son biographe, des phrases d'inspiration spinoziste reviennent tout au long de son œuvre. ⁶ »

Curieusement, bien qu'ils puissent éclairer bien des aspects de l'œuvre de Lispector, ces éléments empruntés à la philosophie spinoziste n'ont pas particulièrement retenu l'attention de la critique. Si on ne compte plus le nombre d'interventions au sujet de celle que l'on nomme affectueusement « Clarice » au Brésil, que ce soit sous la forme de colloques, de conférences, d'articles, de monographies ou de rééditions de ses textes – qui s'ajoutent à une abondante littérature secondaire déjà existante, l'influence de Spinoza demeure un sujet tout juste effleuré dans le champ des études « lispectoriennes ». Parmi le déluge de commentaires, les mentions de Spinoza sont rares. Bien souvent les références à l'influence de sa pensée se résument à quelques lignes. De manière générale, il est évoqué par des lectures portant sur la dimension philosophique des textes de Lispector⁷, ou encore sur l'héritage de la culture et de la tradition juives qu'ils ont en commun⁸. L'écrivaine brésilienne Vilma Arêas fait allusion par exemple à « un fil spinozien de *Près du cœur sauvage* : “Dieu est [...] une substance unique dont toutes les choses sont un mode. “Tout

souvent des longs dimanches passés avec Clarice en discussions philosophiques complexes dans un registre allant de Spinoza à Nietzsche. » Benjamin Moser, *Pourquoi ce monde*,

⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷ Fernanda Negrete, “Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector”, *Humanities* 2018, no. 7, 55.

⁸ Gilda Salem Szklo, « “O Búfalo”: Clarice Lispector e a herança mística judaica » *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 9, p. 107–113, 2015.

est un”, répètent plusieurs personnages de Lispector.⁹ », sans toutefois approfondir cette idée fondamentale de la pensée de Spinoza, ni analyser son importance pour la compréhension du projet littéraire de Clarice Lispector. Dans le même esprit, Carolina Astudillo Zamora, dans un article qui discute du problème de la narration dans la perspective du corps et de l’affectivité, formule en des termes relativement similaires l’ontologie spinoziste de la Substance, cette fois en la mettant en lien avec la vision présocratique du cosmos. Après avoir montré que le « je » dans les narrations de Lispector est « un je qui déchiffre sans cesse sa nature à la lumière d’autres corps, un je qui ne fait pas d’alliances avec des catégories prévisibles » de l’existence, elle en arrive à l’idée qu’il est « impossible de ne pas penser à Spinoza devant la considération qui commence à apparaître : tout est un, *Hen panta*, ou bien une unique substance en changement permanent.¹⁰ » Malgré la pertinence de leurs observations, ces études se limitent à des remarques ponctuelles et se concentrent le plus souvent sur une œuvre en particulier. Les références à Spinoza ou aux manifestations de sa philosophie viennent étoffer un argument au passage, sans jamais faire l’objet d’une enquête approfondie.

Hormis ces brèves évocations de Spinoza, l’influence de sa philosophie dans le premier roman de Lispector fut tout récemment abordée dans *Clarice e Espinosa : Batidas (Des)Ordenadas Entre Dois Corações*¹¹ (qu’on pourrait traduire par « Clarice et Spinoza :

⁹ Vilma Arêas, *Com a ponta dos dedos: Clarice Lispector*. São Paulo: Companhia das Letras 2005, p. 46.

¹⁰ Carolina Astudillo Zamora, « *La narrativa del cuerpo en Clarice Lispector* », *Badebec*, vol. 9, no. 18, pp. 70-88, p. 84 :« *Es imposible no pensar en Spinoza ante la consideración que comienza a asomar: todo es uno, Hen panta, o una única sustancia en permanente cambio.* » (ma traduction).

¹¹ Cet essai est la transcription d’une conférence prononcée par Luis César Guimarães Oliva et Henrique Piccinato Xavier (chercheurs affiliés au groupe d’études spinozistes de l’Université de São Paulo), qui se tint en septembre 2018 lors de la *Jornada Espinosana* (« Journée spinozienne ») organisée par l’Université de Brasília. L’essai est disponible sur internet :

https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_sbps/files/sitefiles/oliva.pdf

(A)synchronie des cœurs »), un court essai d'une vingtaine de pages. La méthode critique déployée par les auteurs, typique du genre des études comparatives, consiste à recenser les concepts spinozistes et les « pôles thématiques » (*polos temáticos*) du roman – Dieu, culpabilité, morale, civilisation, imagination, sexualité, mort, etc. – pour ensuite analyser l'interprétation subjective qu'en fait Lispector. Tout au long de l'essai, les auteurs semblent très préoccupés de savoir si les personnages de *Près du cœur sauvage* comprennent de manière « adéquate » la philosophie de Spinoza. Un peu comme s'ils menaient une enquête policière, ils dressent l'inventaire des notions philosophiques « en accordant une attention particulière à leur adéquation à la philosophie de Spinoza et aussi à leur rôle dans la structuration de l'intrigue du roman » pour en arriver à la conclusion qu'« il y a plusieurs moments où Clarice ou Joana volent sans culpabilité [...] des concepts de Spinoza », mais « de manière féconde », nous rassurent-ils. En d'autres mots, malgré les transgressions mineures que commet Lispector dans son roman, les détours pris par sa langue chargée d'affects et de sensations, *Près du cœur sauvage* est jugé digne de recevoir la sanction de la rationalité philosophique.

Avant de se demander si Lispector a bien « compris » Spinoza, il faudrait déjà être en mesure de déterminer sur la base de quels critères est-il possible de fonder une telle lecture, une lecture « adéquate » de Spinoza ? Or, comme s'en étonnent eux-mêmes les auteurs de cet essai, « comment l'étude attentive d'une philosophie peut-elle mener, non par simple ignorance, à un résultat qui la contredit et qui, en même temps, en est également une interprétation possible ? » La réponse à cette question implique inévitablement de reconduire, de manière voulue ou non, le carcan idéologique des institutions – ici, la raison

philosophique – qui gèrent et encadrent la transmission et la circulation du savoir. Pour déterminer ce que serait une « bonne » lecture de Spinoza, il faudrait formuler un ensemble de règles destinées à ordonner la lecture de son œuvre, et par extension, introduire des distinctions, des opérations et des classifications à partir desquelles nous pourrions juger de la conformité du roman de Lispector. Cette entreprise, aussi vaine que réductrice, a au moins le mérite de mettre en lumière les difficultés concernant le choix d'un angle de lecture pour réfléchir à la présence de Spinoza dans *Près du cœur sauvage*. Il est effectivement délicat de traiter des œuvres respectives de Spinoza et Lispector, puisque le risque de faire des écrits de cette dernière une simple représentation d'un savoir, d'une thèse ou d'une doctrine philosophique en particulier, en l'occurrence ici, du « spinozisme », est toujours présent. En partant du présupposé que les concepts spinozistes jouent une « fonction structurante » dans la trame narrative de *Près du cœur sauvage*, c'est pourtant à un tel travail de repérage et d'identification que s'adonnent Piccinato et Xavier. Leur entreprise critique vise à reconstituer l'architecture intellectuelle du système spinoziste à partir de sa représentation dans le roman de Lispector. Si cette méthode présente une certaine crédibilité du point de vue des exigences académiques contemporaines et qu'elle s'inscrit tout à fait dans le cadre institutionnalisé et disciplinaire de la critique « savante », elle écarte néanmoins l'un des enjeux principaux du texte, qui complique quelque peu le rapport entre Lispector et Spinoza, à savoir la question de la lecture.

Sans avoir la prétention de formuler une méthode d'interprétation plus juste que celle de Piccinato et Xavier, j'aimerais d'abord et avant tout attirer l'attention sur le fait qu'une

lecture strictement philosophique de *Près du cœur sauvage*, bien que cohérente d'un point de vue conceptuel, tend ultimement à effacer la dimension littéraire du roman de Lispector devant la pensée systématique qu'il est censé traduire fidèlement. En des termes plus directs : ce qui préoccupe ici les auteurs, c'est *ce que* dit Lispector à propos de la philosophie de Spinoza, et non *comment* elle le dit. En tant qu'exégètes d'une époque séculière, ils soumettent donc le texte à l'interpellation critique, à l'analyse, la dissection, la reformulation, etc. afin d'en extraire le contenu intellectuel. Équipés de tout cet appareil critique, ils ne peuvent cependant apercevoir le lien sous-jacent entre la pensée du langage qui se déploie en filigrane dans le texte (notamment à travers le personnage de Joana) et les questions philosophiques qu'il soulève. Tout en reconnaissant la dimension littéraire des préoccupations de Lispector (ils notent d'entrée de jeu, par exemple, qu'une « bonne partie du livre, depuis son début, porte sur la possibilité incertaine de s'exprimer sous la forme d'un corps non pas de concepts et d'idées, mais de mots. »), l'absence de réflexion sur la nature du langage, sur les rapports entre la pensée et son expression, constitue le point aveugle de cet article. Il s'agit là pourtant d'une préoccupation qui revient constamment dans les textes de Lispector qui, en tant qu'écrivaine, possédait sa propre philosophie du littéraire. Bien qu'elle n'ait pas proposé de définition ni écrit un traité théorique portant sur la littérature, les méditations lispectorienne sur le langage constituent l'une des pierres de touche de ses textes de fiction. Il arrive également qu'elle aborde dans des formes discursives plus proches de l'essai (quoique fort brèves) certaines questions relatives à la textualité, que celles-ci concernent la nature du langage ou son rapport à l'écriture et à la lecture. C'est le cas, par exemple, d'une chronique parue au *Jornal do Brasil*, qui s'avère particulièrement pertinente pour penser le texte littéraire en d'autres

termes que ceux de l'opposition entre forme et contenu qui sous-tend la conception habituelle du langage, et qui oriente l'interprétation de Piccinato et Xavier. Il s'agit d'une chronique qui reprend des extraits d'une conférence sur la littérature d'avant-garde au Brésil, lors de laquelle Lispector répond à une question concernant l'expérimentation formelle associée au modernisme littéraire, du genre « qu'est-ce qui fait la littérature d'avant-garde, la forme ou le contenu? » Très vite, cette question à première vue littéraire ou esthétique prend une tournure quasi ontologique, qui laisse deviner l'influence de Spinoza :

Ce sont des mots [forme et contenu] utilisés en opposition ou en juxtaposition, peu importe, mais qui signifient en quelque manière, division. Et cette conceptualisation « forme-fond » m'a toujours déplu viscéralement – de même que me gêne la séparation « corps-âme », « matière-énergie », etc. Sans jamais m'attarder beaucoup sur le sujet, je rejetais presque instinctivement cette méthode qui consiste à couper verticalement un cheveu en deux et à en finir par déclarer que tout cheveu est composé de deux moitiés. Eh bien, un cheveu n'a pas deux moitiés, à moins que ces deux moitiés soient données [...] Mais quel est ce contenu qui ne pourrait pas exister sans ladite forme ? Quel serait ce fil de cheveu qui aurait existé antérieurement au fil de cheveu lui-même ? Quelle est l'existence qui est antérieure à l'existence ? (*Chroniques*, 124-125)

La distinction entre forme et contenu que rejette Lispector relève d'une opération byzantine de l'esprit qui crée ses propres problèmes, qui coupe le cheveu en deux pour ensuite affirmer que celui-ci est composé de deux moitiés. Cette séparation tout à fait arbitraire reconduit un présupposé classique concernant les rapports entre la pensée et son expression, et par extension entre l'esprit et la matière, que l'on retrouve aussi bien dans certaines approches philosophiques du phénomène littéraire que dans la critique littéraire plus conventionnelle. C'est de cette opposition que découle la conception plutôt naïve de l'œuvre littéraire comme représentation d'un « contenu » de pensée, fait d'idées et de concepts, dans un « contenant » textuel qu'il s'agirait de déchiffrer. Or, on ne peut pas tout

bonnement séparer la pensée du langage, comme le font Piccinato et Xavier en opposant les concepts et les idées aux mots, comme s'il s'agissait de deux domaines d'activité essentiellement autonomes et distincts. Si le vœu secret d'une philosophie qui se nie elle-même comme discours serait peut-être, en fin de compte, de se débarrasser du langage pour atteindre la transparence de l'idée, Lispector croit au contraire que le contenu est inséparable de la forme, la pensée inséparable de son expression, de la même manière que pour Spinoza, le corps et l'esprit sont deux façons de concevoir une seule et même chose. La pensée, aussi abstraite soit-elle, est imbriquée avec la matière. Sans tout à fait coïncider ensemble, le sens d'un texte et sa matérialisation sont complètement enchevêtrés l'un avec l'autre, puisque l'un n'existe pas sans l'autre, l'un ne préexiste pas à l'autre. Ce ne sont donc pas seulement des idées et des concepts qui se communiquent dans un texte, selon la vision moderne de la lecture et l'idée du livre comme « répertoire de la pensée de l'auteur », mais un amalgame de pensée et d'affects, un sens qui naît de l'interaction ou du choc entre l'esprit et la matière.

Le sens d'un texte n'est pas simplement déposé dans le texte, en attente d'être décodé ou décrypté par le lecteur. Tandis que la lecture qui vise l'« instruction » ou l'acquisition de savoir opère une réduction du même au déjà-connu, la lecture littéraire cherche moins à extraire un contenu objectif et se l'approprier qu'à entendre, qu'à faire résonner dans son for intérieur, une autre voix que la sienne. Si la littérature ne faisait que communiquer, dans une forme particulière, un savoir (comme c'est le cas dans un roman à thèse), le lecteur se retrouverait alors face à un monde *donné*, qui n'a pas besoin de sa coopération pour exister. À l'inverse, les textes de Lispector supposent toujours l'activité

d'un lecteur ou d'une lectrice. Soustraite à l'exigence d'une transparence absolue qui permette une compréhension directe du « message », son écriture fragmentaire, fluide et instable, cherche à se libérer de la volonté de représentation et de domination du réel, pour dévoiler une part de la réalité qui ne peut tout simplement pas être objectivée dans le cadre d'une communication transparente. Afin de faire apparaître cela plus clairement, je me permets de reprendre l'expression d'Evando Nascimento, une « littérature pensante », pour qualifier la nature du projet littéraire de *Lispector*, à distinguer de la littérature philosophique telle qu'on la retrouve chez Sartre, par exemple, c'est-à-dire de la littérature comme mise en forme narrative d'un système philosophique. « Je préviens, avertit Nascimento au début de son livre, pour qu'une *littérature pensante* ne se comprenne pas comme synonyme de « philosophique »¹² ». Cette distinction est effectivement cruciale, ne serait-ce que parce qu'elle porte l'accent sur la littérature comme modalité de l'esprit, comme mode du penser, et non simplement comme représentation ou reproduction du réel. L'écriture se présente alors comme ce qui conduit et contient le parcours d'une pensée qui cherche à faire le *saut* hors de ce qui est concevable ou représentable, vers des espaces auxquels ni les philosophes ni la philosophie n'ont accès. *Lispector* elle-même concevait son projet littéraire, qui était aussi un projet spirituel, comme ne pouvant être appréhendé par les modalités habituelles de la compréhension, au sens d'une rationalisation ou d'une argumentation linéaire et logique : « Ce que je suis en train de t'écrire serait-ce derrière la pensée? Du raisonnement, sûrement pas. Que celui qui est capable d'arrêter de raisonner – ce qui est terriblement difficile – m'accompagne. » (*Água viva*, 61) L'écriture ne relève

¹² Evando Nascimento, *Clarice Lispector : Uma literatura pensante*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012, p. 10 : « *Advertiria para que não se entenda uma literatura pensante como sinônimo de “filosófica”*. » (ma traduction).

pas, *a priori*, d'une stratégie discursive qui vise à communiquer un sens selon le modèle de l'intentionnalité de la conscience, mais elle comporte une orientation fondamentale qui consiste en une adresse au lecteur, un appel vers l'autre.

Il importe de voir que ce renoncement à la tentation d'interpréter, d'expliquer et de comprendre auquel nous invitent les écrits de Lispector n'est pas un refus de penser, mais au contraire une exigence « terriblement difficile », puisqu'elle demande au lecteur de suspendre en lui les conventions de la logique et de la grammaire, d'abandonner ses certitudes quotidiennes pour aller au-delà d'une perspective normale et limitée sur les choses. La littérature et la poésie, en créant une autre langue au sein de la langue de la communication et de l'information, nous donnent la possibilité d'appréhender des pans entiers de la réalité qui échappent à la perception ordinaire, d'entrevoir ce qui se trouve au-devant des mots, ou « derrière la pensée » comme l'écrit Lispector. Une telle vision de la création littéraire permet de concevoir la nature du langage et de l'écriture sous un autre aspect que celui de la communication transparente qui domine dans la modernité. Pour autant qu'elle demeure insoumise à l'instantanéité qui caractérise le transfert d'informations, la lecture d'un texte, sacré, littéraire ou philosophique, actualise à chaque fois, et de manière imprévue, un sens qui se dérobe à la vérification empirique. Pour se réaliser, le sens d'un texte requiert l'investissement affectif d'un ou d'une collectivité de lecteurs, même lorsque ceux-ci ne sont pas interpellés de manière explicite, sans quoi les traces inscrites dans la matière – que ce soit une peau d'animal, une feuille de papier ou un écran – demeurent lettre morte et n'ont aucune valeur, sinon à titre d'archives d'un passé révolu.

Outre les références explicites à la philosophie de Spinoza, *Près du cœur sauvage* élabore une série de réflexions sur les rapports entre le langage et la conscience de soi, qui touchent implicitement à des questions concernant la lecture et l'écriture, en tant qu'ils reflètent deux aspects du même problème, à savoir celui de la textualité. Cela dit, il serait complètement arbitraire et artificiel que de séparer la reprise de la philosophie de Spinoza d'un côté et de mettre ces réflexions littéraires de l'autre. Celles-ci sont nouées ensemble, elles forment un tissu dense, une sorte de noyau textuel à partir duquel Lispector définit les modalités de sa propre quête spirituelle. *Près du cœur sauvage* met en relief, par le contraste marqué entre les personnages de Joana et d'Otávio, deux différentes approches du discours, de l'écriture et de la lecture. Afin d'illustrer ces deux positions différentes, il peut être utile de reprendre une distinction faite par Piccinato et Xavier dans leur article. À la lumière de la relation qu'entretiennent respectivement les personnages d'Otávio et de Joana avec l'auteur de *L'Éthique*, ils distinguent l'intellectualisme « spinoziste » (*espinosista*) de l'expérience « spinozienne » (*espinosana*). Selon cette terminologie, le premier terme désigne un « travail formel, technique et superficiellement rationnel », tandis que le second renvoie à une « compréhension et une expérience affective adéquates avec sa philosophie », c'est-à-dire un mode de connaissance irréductible à la pensée analytique et conceptuelle qui se déploie dans le cadre étroit d'une méthode dont les paramètres sont fixés d'avance. Toutefois, adoptant une optique résolument non-spécialiste sur l'œuvre de Spinoza, il ne s'agira pas, dans les pages qui suivent, de déterminer la justesse ou la validité de la compréhension de Lispector en regard des intentions philosophiques que l'on prête à Spinoza, mais plutôt de montrer comment les mises en scène de la lecture dans *Près du cœur sauvage* donnent à voir une pensée qui n'a rien à voir avec la philosophie comme discipline ou comme activité professionnelle.

C'est environ au milieu de *Près du cœur sauvage* qu'apparaît pour la première fois le nom de Spinoza, alors qu'Otávio, installé à sa table de travail, s'apprête à se remettre à la rédaction de son ouvrage de droit civil. Cherchant à retrouver le fil de sa pensée, Otávio se replonge dans l'étude de *L'Éthique* :

Il relut les annotations sur sa lecture précédente. – Le savant pur cesse de croire à ce qu'il aime, mais ne peut pas s'empêcher d'aimer ce qu'il croit. La nécessité d'aimer : marque de l'homme. – Ne pas oublier : « l'amour intellectuel de Dieu » est la vraie connaissance et exclut tout mysticisme ou adoration. – Beaucoup de réponses se trouvent dans des affirmations de Spinoza. Dans l'idée par exemple qu'il ne peut pas y avoir de pensée sans étendue (modalité de Dieu) et vice-versa, la mortalité de l'âme n'est-elle pas affirmée ? C'est clair : mortalité comme âme distincte et raisonnante, impossibilité claire de la forme pure des anges de saint Thomas. Mortalité par rapport à l'humain. Immortalité par la transformation dans la nature. – À l'intérieur du monde il n'y a pas de place pour d'autres créations. Il n'y a que la possibilité de réintégration et de persévérance. Tout ce qui pourrait exister, existe déjà. Rien de plus ne peut être créé, à moins d'être révélé. – Si, plus l'homme est évolué, plus il cherche à synthétiser, à abstraire et à établir des principes, et des lois pour sa vie, comment Dieu – entendu dans toutes ses acceptions, même celle du Dieu conscient des religions – pourrait-il ne pas avoir des lois absolues pour sa propre perfection ? Un Dieu doué de libre-arbitre est plus petit qu'un Dieu d'une seule loi. De même qu'un concept est d'autant plus vrai qu'il est un seul et n'a pas besoin de transformer face à chaque cas particulier. La perfection de Dieu se prouve plus par l'impossibilité du miracle que par sa possibilité. Faire des miracles, pour un Dieu humanisé par les religions, c'est être injuste – des milliers de personnes ont besoin également de ce miracle – ou reconnaître une erreur, en la corrigeant – ce qui, plus qu'une bonté ou « preuve de caractère », signifie s'être trompé. – Ni l'entendement ni la volonté n'appartiennent à la nature de Dieu, dit Spinoza. Cela me rend plus heureux et me fait plus libre. Parce que l'idée de l'existence d'un Dieu conscient nous rend horriblement insatisfaits. (150)

Il s'agit là de la plus longue mention de Spinoza dans le roman. Livrées dans un style brusque et saccadé, les remarques d'Otávio résument sous la forme d'une liste un certain nombre de notions que l'on retrouve dans *L'Éthique*, qui découlent de l'idée centrale de l'immanence de Dieu. En effet, dans l'histoire de la philosophie, Spinoza est surtout connu pour sa critique radicale de la métaphysique de la transcendance et de la conception dualiste d'un Dieu séparé de sa création, mise de l'avant par la tradition biblique. Pour lui, Dieu n'est pas cet être transcendant, ce « Dieu conscient des religions » moqué par Lispector dans l'extrait ci-haut, personnifié sous les traits d'un père de famille ou d'un seigneur tout-puissant. S'inscrivant dans la lignée de Lucrèce et des stoïciens, Spinoza affirme plutôt que Dieu est immanent au monde. Il n'est pas créateur de la nature, mais il est la nature elle-même, la totalité de l'existence, comme l'indique la formule devenue célèbre, *Deus, sive Natura*, « Dieu, ou la Nature ». Il n'existe rien de tel qu'une divinité transcendante, qu'un être surnaturel différent de la nature ou distinct d'elle. La nature, comme Dieu, est une substance unique, éternelle et infinie ; elle est la cause immanente et universelle de tout ce qui existe, et ne peut être conçue que comme existante, puisque son essence implique nécessairement son existence. Dans cette optique, toutes choses existantes – que ce soit un corps, une pensée, un objet – sont gouvernées par les principes de la nature et sont déterminées à agir par des causes naturelles. Cela dit, Spinoza ne défend pas pour autant une vision du monde strictement matérialiste. La nature ne renvoie pas à une masse de matière inerte, à la totalité des objets qui la composent, mais elle désigne l'ensemble du cosmos dans toutes ses manifestations, visibles et invisibles, matérielles et spirituelles. Dieu étant une substance unique se manifestant sous une infinité d'attributs, il n'existe pas de différence substantielle entre l'âme et le corps, la matière et l'esprit (ou la pensée et

l'étendue, dans le vocabulaire technique de Spinoza), ni de séparation nette entre les domaines de l'immanence et de la transcendance. Le monde est fait d'une même étoffe, d'une unique substance : nous sommes en Dieu et Dieu est en nous, puisque nous appartenons à la seule et unique substance qui est cause de l'existence.

Convaincu que « beaucoup de réponses se trouvent dans les affirmations de Spinoza », l'interprétation d'Otávio dans *Près du cœur sauvage* est avant tout d'ordre intellectuel. Abordant l'œuvre du philosophe en spécialiste, ses commentaires relèvent de la pensée analytique et conceptuelle : ils visent à clarifier, à reformuler certaines propositions pour y trouver d'éventuelles « réponses » à des questions morales, légales ou métaphysiques. Mais, au-delà de l'intérêt que présentent les notions de *L'Éthique* pour la rédaction de son ouvrage de droit civil, Spinoza incarne pour Otávio un idéal à suivre. C'est pourquoi il se préoccupe tant, lui aussi, de déterminer si ses pensées sont conformes ou adéquates au dogme spinoziste. Lorsqu'il lui arrive d'avoir une idée, par exemple, il cherche à voir « en rapport à Spinoza, si on peut appliquer cette découverte. [...] Toute idée qui surgissait en lui, parce qu'il se familiarisait avec elle en quelques secondes, lui arrivait avec la crainte qu'il ne l'ait volée. » (145) Se considérant comme un « travailleur intellectuel » (147), il étudie *L'Éthique* comme un croyant étudie la Bible, convaincu que le réel correspond à ce qui est écrit dans le Livre. Il tient Spinoza en très haute estime, le considérant comme une source d'autorité absolue, et pense même placer en tête de son étude de droit : « *in litteris* cette citation de Spinoza : “Les corps se distinguent les uns des autres quant au mouvement et au repos, à la vitesse et à la lenteur et non quant à la substance.” » (151)

Comme toutes les images dans lesquelles l'humain se projette et mesure la valeur de ses propres actions et pensées, que ce soit celle du sage, du saint ou du surhomme, l'image idéalisée que se fait Otávio du « savant pur » a quelque chose de simplificateur et de caricatural. Pour lui, le philosophe est celui qui se détourne des affaires mondaines pour contempler la vérité et, pour ne pas avoir à faire face au réel, à la complexité et la multiplicité de l'expérience humaine, il se retire à l'abri du monde dans son cabinet d'étude :

Ne pas sortir de ce monde, pensa-t-il avec une certaine ardeur. Ne pas devoir affronter le reste. Penser seulement, penser et écrire. Qu'on exigeât de lui des articles sur Spinoza, mais qu'il ne fut pas obligé de plaider, de regarder et de s'occuper de ces personnes effrontément humaines, défilant, s'exposant sans honte. (149)

En privilégiant une approche sophistiquée, procédant par le raisonnement et l'argumentation, Otávio se met à distance du réel et adopte une position de surplomb par rapport au « reste » de l'existence, un geste symptomatique de la pensée philosophique ou purement spéculative. Plutôt que d'embrasser l'ensemble de la réalité, sa pensée se complaît dans une approche uniquement intellectuelle ou abstraite, et n'aperçoit que ce qui se laisse éclairer par la lumière de la raison, se laisse attraper dans les mailles de son filet. Cela dit, l'esprit humain tire une certaine puissance de l'abstraction, car c'est elle qui lui permet d'aller au-delà des apparences et de se glisser dans l'invisible. Refusant de se soumettre aux phénomènes qui se présentent là-devant nous, l'abstraction désigne l'opération spirituelle qui consiste à lier les phénomènes à un élément universel, à une constellation d'idées qui ne se manifestent pas immédiatement dans le réel. Seulement, lorsque la pensée se sépare du corps pour adopter une perspective transcendante (selon la hiérarchie classique entre corps et esprit que rejette, justement, l'ontologie spinoziste de la

substance), elle a pour effet de déconnecter l'être humain du monde, de le couper des régions confuses et toujours vagues de l'expérience, et enfin de figer dans un système de connaissances une obscurité fondamentale que les justifications et les explications rationnelles ne pourront jamais épuiser complètement. Restreindre l'activité de penser aux seules facultés intellectuelles de l'humain, voire à l'humain tout court, a donc pour effet d'écarter une grande part de la réalité – celle qui, précisément, lui échappe – au profit d'une vision amoindrie, systématique et, surtout, familière. Cette description d'Otávio montre, par le ridicule, que le cantonnement de la pensée en faculté spécialisée traduit bien souvent un besoin de fondement et de sécurité :

Avant de commencer à écrire, Otávio mettait minutieusement en ordre ses papiers sur la table, lissait ses vêtements. Il aimait ces petits gestes et ces vieilles habitudes, tels des habits usés, dans lesquels il se retrouvait avec sérieux et assurance. [...]

C'est pourquoi travailler en présence des autres était un supplice. Il craignait le ridicule de ces petits rituels et il ne pouvait pas s'en passer, ils le rassuraient autant qu'une superstition. Tout comme pour vivre il s'entourait d'autorisations et d'interdictions, de leurs formules et de leurs concessions. Tout devenait plus facile, comme appris. (143-144)

Confortablement installé dans ses habitudes, Otávio s'attache à ces manies qui lui permettent d'atteindre la version simplifiée de lui-même, celle, précisément, qu'il projette en idéal. Face à la perpétuelle transformation à l'œuvre dans la nature, ces petits gestes rituels lui assurent une prise quotidienne sur son existence, lui permettent d'établir son identité fermement et de régler ses impressions, ses pensées et ses actions d'après un modèle extérieur. D'où l'importance du familier pour Otávio (le chapitre a d'ailleurs pour titre « La petite famille ») : la famille inscrit l'individu dans une temporalité linéaire (la succession des générations), le renvoie aux expériences et aux images du passé qui

définissent le cours de sa vie présente et l'horizon de son avenir. Sanctifiant l'archétype de la famille, Otávio aspire également à ce qu'il devrait être, la famille étant liée historiquement au devoir et à l'honneur. Plus largement, les autorisations et les interdictions dont il s'entoure pour vivre, qui le coupent des affects qui pourraient éventuellement l'assaillir, l'inscrivent dans une volonté de maîtrise et de domination de soi et témoignent du désir d'ordonner son existence au quart de tour. Alors, quand chaque chose est à sa place, tout devient « plus facile, comme appris. » Sa lecture intellectualiste de Spinoza abonde en ce sens. Dans le long passage cité plus haut, il interprète l'amour intellectuel de Dieu comme ce qui « exclut tout mysticisme ou adoration », c'est-à-dire tout débordement affectif qui mettrait en péril son équilibre intérieur (qu'il n'atteint d'ailleurs jamais) – semblant oublier que Spinoza est également un penseur de la joie et de l'amour. En tant qu'homme raisonnable, Otávio a donc besoin de rattacher sa conduite à une instance régulatrice et impérative – celle de la raison –, à un monde de lois et de délimitations. Toutefois, empruntant la voie royale de la certitude philosophique, sa vision manque d'amplitude et restreint sa puissance de vivre :

Ce qui le fascinait et lui faisait peur chez Joana c'était précisément la liberté où elle vivait, aimant soudain certaines choses ou, par rapport à d'autres, aveugle, sans même y recourir. Car lui, il se voyait contraint face à ce qui existait. Joana avait bien dit qu'il avait besoin d'être possédé par quelqu'un... (144)

Comme la plupart des humains, Otávio privilégie une partie de lui-même et l'érige en absolu. Il voudrait être sûr de lui, vivre avec sérieux et assurance sans être rattrapé par les forces muettes de l'inconscient, mais la moindre pensée que les choses pourraient en être autrement – ce qu'évoque dans ce passage la liberté aveugle de Joana, par exemple – le fait trembler de peur. En pliant la réalité à son désir, en la faisant entrer dans un sens qui

le rassure et lui convient, Otávio ne peut que se sentir contraint face à l'existence lorsque celle-ci déroge à ses attentes. Il interprète et évalue la réalité à partir de ce qu'elle *doit* être, c'est-à-dire à partir de son idéal humain. Ironiquement, le désir qu'il a de maîtriser tous les aspects de l'existence l'empêche de réaliser combien ses vérités, qui le « [rassurent] autant qu'une superstition », ne tiennent qu'à un fil. Tandis que son rationalisme « sérieux » prétend s'élever au-dessus de l'imagination, des illusions et des préjugés, il n'est pas conscient de tout ce qu'il invente pour apporter des réponses à ses questions. Même s'il a appris par cœur la « leçon » spinoziste de l'équivalence entre Dieu, réalité et perfection, il ne peut s'empêcher un peu plus tôt dans le roman de se réfugier dans la fiction anthropomorphique du Dieu transcendant et, dans un accès de délire, dirait Spinoza, lui demander l'absolution et le pardon :

De nouveau, au milieu de ce raisonnement inutile, lui vint une fatigue, un sentiment de chute. Prier, prier. S'agenouiller devant Dieu et demander. Quoi? L'absolution. Un mot si vaste, si plein de sens. Il n'était pas coupable – ou l'était-il ? de quoi ? Il savait que oui, pourtant il poursuivit sa pensée – il n'était pas coupable, mais comme il aimerait recevoir l'absolution. Sur le front les doigts larges et gros de Dieu le béniraient comme un bon père, un père fait de terre et de monde, contenant tout, tout, sans laisser de posséder la moindre particule qui pût lui dire plus tard : oui, mais je ne lui ai pas pardonné! Cesserait alors cette accusation muette que toutes les choses ramenaient à lui. (101)

C'est encore ce même besoin de familiarité qui mène Otávio à implorer ce « père fait de terre et de monde », un curieux mélange du Dieu-Nature de Spinoza et du Dieu abrahamique. Ne pouvant supporter l'indifférence effrayante du « Dieu d'une seule loi », le sentiment de perte et d'abandon dont témoigne sa « chute » dans le monde fait naître un irrésistible besoin de pardon. Otávio se laisse piéger par le discours, par le récit du salut, par ce « mot si vaste, si plein de sens » qu'est l'absolution, et conserve l'image du « Dieu

conscient des religions », d'un être qui, bien que supérieur et tout-puissant, n'agit pas différemment de lui.

Ce n'est pas un hasard si l'exposé de la philosophie spinoziste dans *Près du cœur sauvage* est pris en charge par un personnage masculin, comme si Lispector avait voulu, par un geste de dénégation caractéristique chez elle, écarter d'avance toute possibilité d'identification avec la figure du philosophe ou du théoricien. L'expérience « spinozienne » de Joana, la protagoniste du roman, opposée à l'érudition « spinoziste » d'Otávio, met en scène une vision de la connaissance appartenant à un autre ordre que celui qui est déterminé par les structures habituelles de la pensée et du langage. À la différence de son mari, Joana se laisse tenter par le risque, par l'inconnu, par tout ce qui se dérobe à la lumière rassurante de la pensée rationnelle. Sa vision accède à une ampleur et une étrangeté qui porte l'esprit humain à ses limites, le fait sortir des catégories du familier et du connu, des besoins et des désirs, des peurs et des espoirs. Cette autre façon de penser est tout juste entrevue par Otávio au cours d'une rêverie qui « interrompt » son travail sur Spinoza : « Là-dehors, des brumes, au-delà de la Fenêtre Ouverte, ce grand symbole. Joana dirait : je me sens tellement à l'intérieur du monde qu'il me semble que je ne suis pas en train de penser, mais d'utiliser une nouvelle façon de respirer. » (147) Pour autant inattendue que puisse paraître cette analogie entre la respiration et la pensée, elle dit simplement que la connaissance est avant tout une expression de l'être et de la vie. Dans les grandes traditions occidentales, le souffle symbolise le pouvoir créateur de la divinité, que ce soit le grec *pneuma*, le latin *spiritus* ou la *rouah* hébraïque, un pouvoir qu'on attribue également à la parole et à l'esprit. La recherche de ce souffle, dans un cadre laïc et plus

personnel, ne cessera d'habiter la vie spirituelle de Lispector jusqu'à son dernier texte, qui a d'ailleurs pour titre *Un souffle de vie*. Dans ce livre paru de manière posthume, Lispector médite à l'approche de la mort sur le sens de l'écriture et de la création, en imaginant un dialogue entre un auteur et une femme-personnage, Angelâ Pralini, à qui il donne « un souffle de vie ». Placé en exergue du livre se trouve ce célèbre passage de la Genèse, « Alors l'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre : il fit pénétrer dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant », qui chapeaute les réflexions de l'écrivaine sur les liens intimes entre pensée et création, qui puisent dans la puissance évocatrice du langage. J'aurai l'occasion de discuter plus longuement, dans les chapitres suivants, des résonances bibliques dans l'œuvre de Lispector, un héritage culturel et spirituel qu'elle partage en commun avec Spinoza.

La pensée comme « manière de respirer » porte l'accent sur le fait qu'il y a dans la pensée une impulsion créatrice, une transformation de soi pour vivre plus intensément. Pour Spinoza, l'exercice de la philosophie porte ses fruits dans une pratique qui vise la transformation de soi et du monde. En son cœur, la philosophie vise à libérer l'esprit de l'état de passivité dans lequel le plongent les représentations conventionnelles et la morale, pour en faire un principe actif et créateur. La pensée de Spinoza, en dépit de son inscription dans la tradition, est une pensée libre et créatrice. *L'Éthique* ne propose pas de se plier à un modèle de sagesse préétabli, mais plutôt d'inventer dans la vie une réalité inédite, qui ne saurait être figée ou conceptualisée en un idéal définitif. Associé au personnage de Joana, le souffle est l'expression poétique de la liberté, c'est-à-dire de la puissance de la pensée lorsqu'elle se fond dans l'action. Tandis que pour le personnage d'Otávio, la pensée

de Spinoza est liée à l'acquisition de connaissances, et par conséquent, s'ancre dans la forme rituelle de l'apprentissage, comme un petit catéchisme qu'il suffirait de réciter par cœur, de commenter et d'interpréter, elle a chez Joana la saveur de la nouveauté, de la découverte que l'on fait par et pour soi-même. Pour elle, la pensée est fondamentalement liée au corps. Elle ne pense pas comme si ses pensées étaient détachées d'elles, comme s'il s'agissait d'abstractions suspendues au ciel des idées, mais elle pense comme elle respire. Bien sûr, le « contenu » de ces pensées n'est pas un savoir au sens classique du terme. Tandis que le savoir suppose nécessairement une certaine distance par rapport à son objet, le souffle spirituel de Joana désigne plutôt une manière d'être-au-monde, pour le dire dans les termes de la phénoménologie, une connaissance qui apporte peut-être « plus de pouvoir-de-vie que de connaissance » (53), comme elle le remarque elle-même. Ce qu'elle appelle d'ailleurs ses « joies » en d'autres passages du roman (un terme qui fait tout de suite penser à Spinoza) sont des expériences affectives et spirituelles sont de l'ordre d'une transformation et d'un approfondissement de son être.

Comprise en termes de « pouvoir-de-vie », c'est-à-dire en termes de puissance d'exister et d'intensité affective, la pensée de Joana est une manière d'entrer en contact immédiat avec la nature et de « percevoir, au-dessous de toutes les réalités, la seule irréductible – celle de l'existence. » (22) Non pas d'ordre logique, mais pneumatologique, la pensée-respiration de Joana résonne d'un accord vibrant avec la pensée-respiration de l'univers vivant. Le souffle incarne le lien le plus étroit et le plus élémentaire et le plus étroit que la vie puisse établir avec le monde. Du premier au dernier soupir, la trame fondamentale de notre existence est faite d'instantanés qui glissent et se succèdent les uns sur

les autres. Ce souffle qui accompagne tous nos gestes et qui pourtant n'a d'autre finalité que lui-même, nous insère dans l'histoire immémoriale de la vie terrestre. Du simple fait qu'elle respire, Joana entre dans une relation de continuité absolue et de communion globale avec la nature éternelle et infinie, qui est Dieu. Il s'agit là d'une expérience qui dépasse les limites de l'entendement, et par extension, du langage. La pensée humaine, qui implique nécessairement de passer par le langage, est par essence fragmentaire et limitée. L'intellect, que privilégie Otávio, n'englobe pas toute la sphère de l'existence, mais n'en est qu'une toute petite partie. Or, ce qui importe à Joana, c'est l'accord vibrant avec la totalité de l'existence, la recherche d'un sentiment profond de participation, d'identification, d'appartenance à un tout qui déborde les limites de l'individualité pour se fondre avec le cosmos :

Tandis que pour Otávio, le travail intellectuel le sépare du monde, Joana est dans le monde et sa pensée sans culpabilité, qui dérange tant son mari, se confond avec ce « respirer » ontologique qui lui fait, ainsi que le vise la philosophie de Spinoza, se sentir une partie de la nature, ou bien, une partie du Dieu-Substance en rien anthropomorphisé.

Plutôt que de servir de prétexte pour inscrire Lispector dans une tradition philosophique, la présence de Spinoza dans *Près du cœur sauvage* gagnerait à être lue dans la perspective d'un questionnement qui traverse tous les textes de Lispector, à savoir le lien problématique qu'entretient l'être humain avec le cosmos, l'inconnu, Dieu, la nature, bref, ce qu'aucun nom ne pourrait épuiser. Comme chez Spinoza, cette quête de sens se détache clairement du cadre religieux qui régit traditionnellement les interactions entre l'humain et Dieu, et qui présuppose une coupure radicale entre les domaines de l'immanence et de la transcendance. Ce que Lispector décrit, à travers la métaphore du souffle, c'est une relation

complexe entre les êtres vivants qui se situe à cheval entre l'immanence et la transcendance. Cette expérience vécue dans et par le corps prend une dimension cosmique qui relie les êtres humains et non-humains entre eux, pour les unir en un seul esprit, une dimension unique et universelle, une forme de transcendance qui s'apparente au souffle divin, mais également, dans un cadre plus laïc, à l'esprit au sens philosophique du terme, au sens de pensée. Ce qui se joue dans l'exercice de la pensée-respiration, c'est la conjonction actuelle du corps et de l'esprit, à même de définir les modalités du rapport au monde qui prend forme dans *Près du cœur sauvage*, et qui ne cessera de refaire surface dans les écrits ultérieurs de Lispector.

Dès le début de sa carrière d'écrivaine, la pensée abstraite et philosophique imprègne l'écriture de Lispector. En accordant une importance au noyau textuel qui constitue la spécificité du littéraire ainsi que la singularité de l'œuvre de Lispector, le parcours critique emprunté par ce mémoire propose d'interroger la présence de Spinoza dans les textes de Lispector, non pas dans les termes d'une reprise ou d'une représentation de sa philosophie, mais plutôt dans les termes d'une écriture, d'une mise en scène littéraire de l'esprit humain face à ce qui le dépasse. Les pages qui suivent n'appartiennent sans doute pas au genre traditionnel de la critique littéraire ni de l'exégèse textuelle. Mon but n'est pas de rendre des comptes à Spinoza ou encore d'expliquer les textes de Lispector à la lumière de la doctrine spinoziste. J'insiste encore sur le fait que le projet littéraire de Clarice Lispector n'est pas une tentative de représenter fidèlement la pensée de Spinoza, ni d'en interpréter certains aspects, mais de penser, de respirer, de vivre avec et à travers elle dans un mouvement qui déborde le strict domaine de la philosophie

Chapitre I : *Natura*

Dieu est-Il une forme d'être ? est-ce l'abstraction qui se matérialise dans la nature de ce qui existe ? Mes racines se trouvent dans les ténèbres divines.

Clarice Lispector, *Água viva*

Lors de sa publication en 1944, *Près du cœur sauvage* fit sensation dans le milieu littéraire brésilien et suscita aussi bien l'admiration que l'incompréhension de la critique. À l'évidence, le premier roman de la jeune écrivaine ne ressemblait à rien de ce qui se faisait à l'époque au Brésil. La sonorité étrange, voire carrément étrangère de sa prose était telle qu'elle semblait se passer de toute comparaison avec d'autres voix brésiliennes du passé. En revanche, Clarice Lispector a très vite été associée au modernisme littéraire, et la critique a souligné des affinités avec des auteurs tels que James Joyce ou Virginia Woolf. Bien que Lispector fût toujours demeurée hostile à ces comparaisons, le rapprochement est pertinent. *Près du cœur sauvage* laisse libre cours en effet au *stream of consciousness*, aux errances de l'imagination, du corps et de l'esprit, sans les trier préalablement ou leur imposer une forme préconçue et déterminée. Lispector y multiplie les points de vue sur les personnages et les événements, alterne librement entre la description omnisciente et le monologue intérieur. Sur le plan formel, le roman fait voler en éclats les codes narratifs et les genres littéraires plus conventionnels : les impressions, les sensations, les souvenirs et les pensées se succèdent dans un flot de paroles continu, sans véritablement être liés par une intrigue. Bien que le roman soit divisé en deux parties comportant chacune une dizaine de chapitres, Lispector écrit *Près du cœur sauvage* sans plan, sans idée précise autre que celle d'écrire un livre. Elle notait les idées qui lui venaient en désordre dans des carnets, et

ce n'est qu'après coup, avec l'aide d'amis, que ces fragments furent arrangés et disposés pour en faire un roman avec une forme achevée.

Dans l'histoire littéraire du Brésil, la parution de *Près du cœur sauvage* représente un moment charnière où la littérature s'affranchit des contraintes du roman réaliste et régional pour laisser place à l'expression de la subjectivité. Ce roman traduit une recherche intérieure très intense, une exploration de soi qui va au-delà des normes et des carcans esthétiques. Sans surprise, c'est ce travail d'introspection mené au long du roman qui a le plus marqué les lecteurs, ainsi que l'indique cette remarque de Sergio Milliet, l'un des critiques littéraires les plus influents au Brésil à l'époque : « L'œuvre de Clarice Lispector apparaît dans notre monde littéraire comme la tentative la plus sérieuse du roman introspectif. Pour la première fois, un auteur brésilien va au-delà de la simple approximation dans ce domaine presque vierge de notre littérature ; pour la première fois, un auteur pénètre la complexité psychologique de l'âme moderne.¹³ » Le roman se concentre effectivement sur l'enfance et le début de l'âge adulte d'un personnage nommé Joana, avec lequel il serait possible d'établir bien des parallèles biographiques avec Lispector elle-même¹⁴. Cependant, si *Près du cœur sauvage* explore la psyché humaine et la sensibilité d'une façon originale et singulière, il faut néanmoins attirer l'attention sur le fait que cette exploration n'est pas simplement d'ordre « psychologique », comme la remarque de Milliet pourrait le laisser entendre. Qu'il s'agisse de comprendre le comportement humain, les processus de la pensée ou des émotions ou encore le caractère

¹³ Benjamin Moser, *Pourquoi ce monde*, p. 137.

¹⁴ Outre les faits biographiques, la fin du roman se prête d'ailleurs à un tel rapprochement, lorsque la narration passe du « elle » au « je » presque imperceptiblement.

de la personnalité et des relations « interpersonnelles », le champ d'action de la psychologie demeure horizontal et immanent. Son objet d'étude est le sujet humain, individuel ou collectif. Or, dans *Près du cœur sauvage* et dans ses textes subséquents, Lispector est plutôt préoccupée par la relation verticale qu'entretient l'être humain avec lecosmos. Cet exercice de l'esprit, poussant le *moi* à aller au-delà de lui-même, à la rencontre de l'autre, a pour effet de transformer la forme littéraire pour exprimer le rapport de l'individu à l'univers. Loin d'être affirmée ou consolidée, l'individualité s'inscrit au sein d'un tout qui la contient et la déborde absolument, et c'est cette dynamique instaurée par le rapport entre l'esprit et ce qui dépasse la compréhension humaine (ce qui, traditionnellement, a pris le nom de « Dieu ») qui est le moteur narratif du roman. La littérature laisse subsister dans l'expérience que nous faisons de nous-mêmes et du monde une part inaltérable d'étrangeté et de mystère qu'une époque séculière et plutôt terrestre essaie tant bien que mal d'écarter.

Au-delà des éléments psychologiques qu'elle présente, la quête de soi mise en scène par *Près du cœur sauvage* est en effet d'abord une perte de soi, une dissolution de soi dans le cosmos. C'est Joana qui, « près du cœur sauvage », se tenant dans la proximité de ce qui est naturel, non-domestiqué et irrécupérable par les institutions humaines, incarne cette quête. Plus « naturelle » qu'humaine, elle « [sent] à l'intérieur d'elle-même un animal parfait, plein d'inconséquences, d'égoïsme et de vitalité. » (17) Comparée successivement à une vipère, à une biche, à une fleur, à un chien ou à un cheval au fil des pages, elle semble accorder peu d'importance à la part humaine de son existence, à la morale et aux conventions sociales. À plus d'une reprise, elle scandalise sa tante ou son mari avec des

remarques de ce genre : « Ce n'est qu'après avoir vécu plus ou mieux, que j'obtiendrai la dévalorisation de l'humain – lui disait parfois Joana. De l'humain – moi. De l'humain – les hommes pris un à un. Les oublier parce qu'avec eux mes rapports ne peuvent qu'être sentimentaux. » (112) Ce n'est pas simplement par esprit de rébellion ou de provocation que Joana entend « dévaloriser » l'humain, encore qu'il y ait certainement quelque chose d'adolescent et de révolté chez elle. En « dévalorisant l'humain », elle entend surtout dévaloriser la perspective humaine et voir les choses par-delà les valeurs que nous leur attribuons. Si la morale ne l'intéresse pas, c'est qu'elle commence là où l'individu cherche à être quelque chose pour lui-même, là où il évalue les choses à partir de ce qu'elles représentent pour lui. Joana, quant à elle, cherche plutôt à se libérer du *moi* et fusionner avec le tout de la nature, faire un avec la respiration du monde, « [former] une seule substance, rosée et tendre – respirant doucement comme un ventre qui se soulève et s'abaisse, se soulève et s'abaisse... » (238).

À travers les visions poétiques de Joana, Lispector essaie de trouver les mots capables d'exprimer, non pas son *moi* ni celui de Joana, mais le tissu même de l'existence, une vision où toutes choses sont liées entre elles dans l'ensemble universel de la nature. J'emploie cette expression de « vision poétique » sans pourtant penser directement à l'esthétique, mais plutôt à un certain degré d'attention aux liens profonds de l'existence. Ce qui compte ici, c'est la perception du lien incorporel, aérien, quasi-imperceptible qui unit les choses entre elles. Le cheminement spirituel de Joana dans *Près du cœur sauvage* l'amène à pénétrer dans une autre sphère d'appréhension du monde, vers une communion cosmique avec toute l'existence. Cette communion se signale par des moments de « confusion » où

la perception du sujet se confond dans l'objet, au point où toutes les frontières entre les êtres distincts et séparés s'effacent. La philosophie de Spinoza, évoquée par la « substance » mentionnée dans l'extrait ci-haut, est une source d'inspiration féconde parce qu'elle présente une articulation conceptuelle pour penser le particulier et l'universel, l'esprit et la matière, sur un seul et même plan, sans distinction, sans séparation temporelle ou spatiale. Le seul passage de *L'Éthique* cité dans *Près du cœur sauvage* renvoie justement à cette idée selon laquelle il n'existe pas de différence de nature entre les choses que nous percevons, d'un point de vue humain, comme étant séparées, mais qu'elles font partie d'une unique substance en perpétuel changement :

En tête de son étude il placerait *in litteris* cette citation de Spinoza : « Les corps se distinguent les uns des autres quant au mouvement et au repos, à la vitesse et la lenteur et non quant à la substance. » Il avait montré cette phrase à Joana. Pourquoi ? Il haussa les épaules sans chercher plus avant l'explication. Elle s'était montrée curieuse, avait voulu lire ce livre. (151)

Ce passage montre d'abord combien la compréhension humaine est partielle et fragmentaire. Nous voyons les choses dans la durée, en distinguant entre le passé, le présent et le futur ; nous percevons la réalité en la disséquant en parties, en objets distincts et isolés les uns des autres. Si toutefois nous étions en mesure de voir les choses du point de vue de la nature, *sub specie aeternitatis*, et non pas seulement à travers les lunettes de notre intellect limité, ces divisions seraient superficielles et provisoires. Dans le vocabulaire technique de Spinoza, les choses que nous percevons comme des entités individuelles sont des modes finis des attributs de la substance, qui est infiniment diverse et complexe. Du latin *substantia*, composé du préfixe *sub*, « en-dessous », et de *stare*, « se tenir », la substance renvoie dans la tradition philosophique à ce qui ne change pas, au fondement, à l'essence. Spinoza la définit, au tout début de *L'Éthique*, comme étant « ce qui est en soi

et se conçoit par soi : c'est-à-dire, ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'autre chose d'où il faille le former. » (I, *déf.* 3) Pour Spinoza, il n'existe qu'une seule substance, Dieu, qui est éternelle et infinie. En gros, Spinoza pense que les êtres finis, par définition limités, ne sont pas la cause de leur propre existence, mais que leur existence dépend d'autre chose. Puisqu'on ne peut remonter indéfiniment la chaîne de causalité, il doit exister un être infini, illimité, qui cause tous les autres et donc également lui-même, Dieu. Bien sûr, les êtres finis peuvent être distingués de Dieu, et aussi les uns des autres, mais ils n'existent pas indépendamment de lui. Un peu plus loin dans la première partie de *L'Éthique*, Spinoza affirme ainsi que « Tout ce qui est, est en Dieu, et rien ne peut sans Dieu ni être ni se concevoir. » (I, *prop.* 15) En d'autres termes, Dieu est cette puissance infinie et illimitée dont se compose de manière déterminée et finie toute individualité.

La curiosité de Joana est aiguillée par l'idée que toutes choses existantes sont interconnectées et dépendantes les unes des autres et, qu'au-delà des distances spatiale et temporelle, elles se recueillent dans l'unique substance qu'est Dieu. Elle cherche une connaissance qui surmonte la relation entre sujet et objet pour arriver à une compréhension de l'unité profonde du tout. La pensée de l'unité sous-entend que le divin n'est pas séparé du monde, mais qu'il ne cesse au contraire d'être en acte dans la nature. Tout ce qui existe – les êtres animés et inanimés, les animaux, les végétaux, les astres, etc. (on pourrait énumérer indéfiniment) – sont des manifestations de Dieu. La seule réalité permanente est ce flux divin, sans commencement ni fin, qui anime et traverse l'existence. En lui, les frontières entre les êtres deviennent fluides et perméables : « Il n'y a plus de séparation significative entre l'homme et l'animal, entre Joana, le chat ou le serpent, qu'il n'en existe

entre l'homme, l'animal et Dieu, l'unique éternelle et infinie « substance Une » synonyme de Nature : une substance en constante transition, liée en une chaîne infinie de cause et d'effet.¹⁵ » Cette remarque de Moser attire l'attention sur le fait que la conception spinoziste de la substance permet de mieux comprendre au moins un élément important de *Près du cœur sauvage*, à savoir la description de ces moments intenses où le moi semble dépossédé de lui-même, emporté au-delà de ses limites dans une fusion avec l'autre, avec la nature non-humaine. L'intuition que la vérité du monde se révèle dans l'imbrication des choses en un tout unique concentre plusieurs aspects de *Près du cœur sauvage* et jette les bases du projet littéraire de la jeune écrivaine.

À certains égards, Spinoza est l'héritier d'une tradition bien établie dans sa conception du divin. Au début des *Confessions*, par exemple, Augustin s'adresse à un Dieu qui englobe toute l'existence : « Tout est de toi. Tout est par toi. Tout est en toi. [...] Tu n'as pas besoin d'être retenu quelque part, toi qui retiens tout : ce que tu remplis, tu le remplis parce que tu le contiens.¹⁶ » Dans une lettre à Oldenburg, Spinoza lui-même reconnaît qu'il s'inscrit dans une certaine lignée spirituelle, lorsqu'il dit affirmer, « avec Paul, et peut-être avec tous les philosophes anciens, bien que d'une autre façon, que toutes choses sont et se meuvent en Dieu », et ajoute que cela fut même « la pensée de tous les anciens Hébreux autant qu'il est permis de le conjecturer d'après certaines traditions, malgré les altérations qu'elles ont subies.¹⁷ » Toutefois, Spinoza rejette le Dieu personnel de la Bible. Le point de vue qu'il critique, dans la première partie de *L'Éthique* en

¹⁵ Benjamin Moser, *Pourquoi ce monde*, p. 134.

¹⁶ Augustin, *Aveux*, Paris, P.O.L., 2013, livre I-1.

¹⁷ Lettre à Oldenburg, 73.

particulier, se résume en un mot à l'anthropomorphisme, c'est-à-dire l'attribution de caractéristiques humaines à ce qui est non-humain – notamment, les plantes, les animaux, ou Dieu : « Il y en a qui imaginent Dieu à l'instar de l'homme, consistant en un corps et un esprit, et sujet aux passions ; mais combien ils s'égareront loin de la vraie connaissance de Dieu, ce qu'on a déjà démontré l'établir suffisamment. » (I, p15, scolie). En effet, la définition de la substance enlève à Dieu toute caractéristique humaine. Ce que montre clairement la première partie de *L'Éthique*, c'est que Dieu, dans son acception traditionnelle, fonctionne comme une image, un miroir sur lequel l'être humain projette des attributs qu'il perçoit ou idéalise en lui-même. Dieu n'est pas, pour Spinoza un être personnel et tout-puissant auquel il serait possible d'attribuer des qualités humaines, une conscience et une volonté tendue vers la réalisation de telle ou telle fin par exemple, mais un être impersonnel qui n'agit en vue d'aucune fin déterminée. Pour faire apparaître cela plus clairement, il compare Dieu à la nature, le désencombrant du même coup des connotations anthropomorphiques et moralisatrices qu'il avait acquises au cours de l'histoire :

Nous avons en effet montré dans l'Appendice de la première partie, que la Nature n'agit pas en vue d'une fin ; car cet [être] éternel et infini que nous appelons Dieu, autrement dit la Nature, agit avec la même nécessité par laquelle il existe. [...] Donc c'est une seule et même raison qui fait que Dieu, autrement dit la Nature, agit, et qui fait qu'il existe. De même donc qu'il n'existe en vue d'aucune fin, il n'agit également en vue d'aucune fin ; mais de même que pour exister, de même pour agir, il n'a ni principe ni fin. (*Éthique*, I, appendice)

Dieu est l'autre nom de la nature. En affirmant cela, Spinoza a pour cible l'opposition entre l'immanence et la transcendance qui a structuré aussi bien la pensée de la révélation, dans la tradition judéo-chrétienne, que la théorie de l'idée platonicienne dans la tradition gréco-latine. Le postulat de la transcendance introduit une séparation nette entre le créateur

et la créature, l'esprit et la matière ou l'idée et la chose, une séparation que Spinoza rejette en identifiant Dieu à la nature, au cosmos. La puissance divine et la puissance de la nature étant une seule et même chose, la séparation entre l'immanence et la transcendance repose sur une compréhension trop humaine de la nature. D'où l'équivoque des religions, qui instituent des ruptures dans le continuum de la nature, que ce soit avec le concept de « création », c'est-à-dire un commencement avant lequel rien n'existait, ou encore avec celui de « miracle », l'intervention divine qui partage le monde entre le sacré et le profane. Dans le *Traité théologico-politique*, un texte où la critique de la religion est beaucoup plus explicite que dans *L'Éthique*, la position de Spinoza est claire : « Les miracles ne nous permettent de connaître ni l'essence ni l'existence de Dieu ; ni par conséquent sa providence, alors que tout cela se perçoit beaucoup mieux à partir de l'ordre fixe et immuable de la nature.¹⁸ » En des termes littéraires, on pourrait dire que les événements qui ont lieu dans l'histoire de la nature ne peuvent plus être lus à la lumière des intentions de l'auteur, aussi divin soit-il, mais qu'ils s'expliquent plutôt à partir d'un enchaînement complexe de causes et d'effets qui découlent de la nécessité de la nature divine. Dieu est immanent à la nature, l'univers est immanent à lui-même. Ce n'est pas en vue d'une fin ou d'un but que s'accomplit l'existence, mais en fonction du déploiement de cette puissance absolue et déjà-là, toujours en acte, créant la vie de manière continue. Son existence ne peut être causée par une existence antérieure, par exemple à celle d'un Dieu transcendant qui l'aurait créé, dans la mesure où « cet Univers est cause de soi-même et ne peut être

¹⁸ Baruch Spinoza, *Traité théologico-politique/Tractatus theologico-politicus*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, VI, 2.

représenté qu'existant, qu'il ne peut donc pas être créé, tiré d'un état dans lequel il n'était pas encore.¹⁹ »

Ces considérations sur Dieu peuvent sembler vides de sens ou ésotériques, et surtout inaptées à produire un savoir concret. Elles font pourtant partie intégrante des préoccupations de Lispector, que ce soit dans ses textes littéraires ou dans ses textes plus « théoriques », bien qu'elle n'adopte presque jamais la pose théorique. Néanmoins, dans une chronique ayant pour titre *Divagations sur des sottises*, un titre humoristique et faussement modeste, elle enchaîne une série de réflexions plus abstraites, qu'elle appelle ironiquement des « sottises », qui cernent les implications de la conception spinoziste de Dieu pour l'existence humaine (sans jamais, cette fois, mentionner le nom de Spinoza). Ce texte, qui parut en 1970 dans le *Jornal do Brasil*, soit un peu plus de vingt-cinq ans après la parution de *Près du cœur sauvage*, commence par ces lignes :

À la suite de sporadiques et perplexes méditations sur le cosmos, je suis arrivée à diverses conclusions évidentes (l'évident est très important : il garantit une certaine véracité). En premier lieu j'ai conclu qu'il y a l'infini, c'est-à-dire que l'infini n'est pas une abstraction mathématique, mais quelque chose qui existe. Nous sommes si loin de comprendre le monde que notre tête ne parvient pas à raisonner sinon sur la base de fini. Ensuite l'idée m'est venue que si le cosmos était fini, j'aurais de nouveau un problème à résoudre : car, après le fini, qu'est-ce qui commencerait ? Ensuite, je suis arrivé à la conclusion, très humble de ma part, que Dieu est l'infini.²⁰

L'infini n'est pas pour Lispector qu'une « abstraction mathématique », une idée savante sujette aux débats philosophiques et aux commentaires érudits, mais « quelque chose qui existe », c'est-à-dire, si nous suivons son raisonnement, ce qui constitue l'existence elle-même. La substance, Dieu ou la nature sont autant de noms que nous avons

¹⁹ Arnold Zweig, *Les pages immortelles de Spinoza*, p. 53

²⁰Clarice Lispector, « Divagations sur des sottises » dans *Chroniques*, 13 juin 1970, p. 218.

évoqué dans les pages précédentes pour désigner ce processus sans commencement ni fin, la réalité primitive dans laquelle nous baignons, dans laquelle nous apparaissions et disparaissions. Mais, tandis que Dieu est « parmi nous », au sens où il est le fondement de toute l'existence, il se trouve en même temps, de manière absolue, au-delà de ce que nous sommes capables de concevoir ou d'imaginer. Bien qu'il se manifeste dans le visible, dans le fini, il demeure en retrait, dans une dimension qui ne pourra jamais s'accorder avec notre savoir. Ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous pensons n'est toujours qu'une partie ou une idée limitée de ce qui est, de ce que nous sommes réellement. Comment les êtres humains, dont « la tête ne parvient pas à raisonner sinon sur la base de finis », pourraient-ils comprendre l'infini, l'enclorre dans leurs réflexions ? Quand bien même nous aurions percé toutes les lois physiques de l'« ordre immanent » de la nature, établi la somme des correspondances entre les phénomènes, l'infini ne cesserait pas moins de se dérober à toute tentative de compréhension ou d'objectivation par la raison humaine, car ce qui est généralement admis comme étant rationnel n'est tel que parce qu'il peut être intégré à notre système de concepts, et rien ne nous permet de supposer que le cosmos s'accorde avec nos catégories de pensée. Il se contente d'être, sans raison ni fin, sans qu'aucune intelligence de type anthropomorphique ne puisse y être décelée. La réalité est d'autant plus impénétrable qu'elle n'a pas été créée par un être qui nous ressemble.

Le monde n'est pas à son image, mais l'être humain est constitué par ce qui se trouve à une échelle plus grande que lui dans la nature. Dans les mots de Spinoza, les attributs de Dieu ou de la nature, c'est-à-dire la pensée et l'étendue (ou l'esprit et la matière), ne sont pas le propre de l'humain, mais au contraire se manifestent en lui qu'en tant qu'il fait partie

d'un ensemble plus vaste. Comme l'écrivait le poète Heinrich Heine, qui a joué un rôle déterminant dans la réception de l'œuvre de Spinoza en France et en Allemagne : « Toutes les choses finies ne sont que des modes finis de la Substance infinie. Toutes les choses finies sont contenues en Dieu. L'esprit humain n'est qu'un rayon de lumière de la pensée infinie ; le corps humain n'est qu'un atome de l'étendue infinie. Dieu est la cause infinie des esprits et des corps, *natura naturans*.²¹ » Les diminutifs employés par Heine indiquent que la place de l'être humain au sein de la nature est tout à fait marginale. Son corps et son esprit font partie de l'étendue et de la pensée de Dieu. L'esprit – qui dans la tradition religieuse et philosophique distingue l'humain des animaux et du reste de la nature – n'est pas ici un privilège de l'humain, mais quelque chose qui est donné dans l'univers. Ce qui s'exprime à travers l'esprit humain n'est rien d'autre que la nature, *natura naturans*, une puissance indéterminée qui s'engendre d'elle-même et se déploie dans une multiplicité de formes. Pour employer une autre métaphore que celle de Heine, lorsque Spinoza dit que toutes les choses particulières sont des modes de Dieu ou de la nature, il dit en quelque sorte que les êtres finis sont à la nature ce que les vagues sont à l'océan. Chaque vague semble être une entité distincte, momentanément séparée et individuelle, mais elle disparaît bientôt dans le tout, tandis qu'une autre prend sa place. Nos corps sont des vagues sur l'océan de l'étendue, nos esprits des vagues sur l'océan de la pensée. Nous ne sommes tous que des vagues sur l'océan de la nature²².

²¹ « *Alle endliche Dinge sind ihm nur Modi der unendlichen Substanz. Alle endliche Dinge sind in Gott enthalten, der menschliche Geist ist nur ein Lichtstrahl des unendlichen Denkens, der menschliche Leib ist nur ein Atom der unendlichen Ausdehnung; Gott ist die unendliche Ursache beider, der Geister und der Leiber, natura naturans.* » Heinrich Heine, *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Imprimerie nationale, 1993. (Ma traduction).

²² Spinoza emploie d'ailleurs cette métaphore dans la troisième partie de *L'Éthique*, mais pour décrire la façon dont les humains sont emportés dans tous les sens par leurs passions : « D'où il appert que les causes

Ce n'est pas seulement le savoir humain qui est mis en question face à ces abstractions qui le dépassent, qu'elles soient humaines – comme l'infini mathématique – ou divines, mais également une compréhension de l'histoire et le sens de l'existence individuelle. Exposé à l'immensité de la nature, le *moi* est contraint de reconnaître qu'il est agi à tout moment par des forces supérieures à cette volonté qu'il croit être la sienne. Ce qu'il est véritablement se trouve au-delà de son expérience personnelle et consciente. Ce n'est pas que l'individu soit moins que ce *moi*, mais il est également plus que ce qu'il croit être, puisqu'il fait partie de l'unité du cosmos : « ...j'accepte tout ce qui vient de moi parce que je n'ai pas connaissance des causes et il est possible que je sois en train de marcher sur le vital sans le savoir ; telle est ma plus grande humilité, devinait-elle. » (20) Même si elle ne saisit pas tout à fait la portée et la signification de ce qui lui arrive, Joana n'offre pas de résistance aux forces inconscientes qui la traversent, dans la mesure où celles-ci inscrivent son être dans un réseau de causes et d'effets qui dépassent la conscience de soi. Ainsi, cette « grande humilité », loin de l'*humilitas* chrétienne, n'a pas pour effet de l'humilier face à la grandeur de ce qui est, de la contraindre à sa propre finitude, mais au contraire de la laisser se faire submerger par la puissance divine, « sauvage », et instaurer un rapport à soi potentiellement libérateur : « Être libre c'était finalement se suivre, et voilà de nouveau le chemin tracé. Elle ne verrait que ce qu'elle possédait déjà à l'intérieur d'elle-même. » (21) La compréhension ne se traduit par pas la production de nouvelles connaissances, mais s'accomplit à travers la découverte de ce qui était déjà-là. Cette compréhension, il faut faire bien attention de préciser qu'elle n'est pas subjective, mais fait également partie de la nature, bien qu'elle ne fût pas nécessaire. La liberté ne réside pas dans l'autonomie morale

extérieures nous agitent de nombre de manières, et que, comme des flots de la mer agités par des vents contraires, nous sommes ballottés, ignorants de ce qui nous attend et de notre destin. » (III, prop. 59, scolie).

du sujet ni dans son libre-arbitre, mais dans la plus grande compréhension de ce qui détermine son existence.

Sur le plan de l'écriture, succomber à ce qui ne peut pas être entièrement maîtrisé par la raison et la volonté a pour contrepartie de diminuer l'importance de la subjectivité, de l'individu qui se pense et se saisit comme sujet. Comme je l'ai mentionné plus tôt dans ce chapitre, l'écriture de Lispector ne vise pas la représentation ou l'expression du *moi*, mais cherche plutôt à rendre sensible, à manifester dans le langage une vision où le particulier et l'universel s'entremêlent au sein d'un tout. En d'autres termes, l'écriture ne concerne pas au premier chef ce que le sujet cherche consciemment à y exprimer, mais plutôt ce qui s'exprime à travers lui. C'est une tout autre vision de l'esprit qui s'articule ici, de manière implicite. La pensée ne dépend pas du moi, mais elle vient du dehors. L'esprit erre. Plutôt que de dire « je pense », il serait peut-être plus juste de dire « je suis pensé », ou « ça pense en moi ». Cette manière de concevoir la connaissance, dans laquelle l'esprit pense en se laissant affecter par ce qu'il ne contrôle pas, est intimement liée à la littérature. Il ne s'agit pas de maîtriser des idées et de les ordonner dans un discours, mais plutôt d'accueillir celles qui traversent l'esprit et l'imaginaire sans les filtrer au préalable. Dans ces rares moments de non-vouloir, la pensée semble avoir des ailes, et s'affranchit soudainement des contraintes du savoir, de la mémoire, de la tradition, qui agissent comme autant d'écrans entre l'esprit et le monde : « La liberté que parfois elle ressentait ne venait pas de réflexions nettes, mais d'un état comme fait de perceptions par trop organiques pour être formulées en pensées. » (49) Lorsque nous ne cherchons pas à accomplir telle ou telle chose, à obtenir ou à atteindre telle ou telle connaissance, lorsque l'intention et la volonté n'intercèdent pas avec la pensée, nous comprenons de manière immédiate, intuitive. Nous

accédons à une forme de connaissance appartenant à un autre ordre que celui de la pensée discursive et rationnelle, qui renvoie inévitablement l'esprit à l'immanence et à la finitude de son propre savoir. Tandis que la raison porte l'accent sur la volonté et l'effort de l'esprit humain – et Dieu sait combien mettre ses pensées en ordre implique du travail, et combien ce travail peut parfois être pénible – l'intuition, quant à elle, porte l'accent sur la réceptivité. Elle pousse à sortir de soi, dans la mesure où elle nous confronte à ce que nous ne connaissons pas (au sens où nous n'en avons pas de représentation claire) et que pourtant nous sentons, sans pouvoir tout à fait l'expliquer.

La joie, au sens spinoziste, désigne un état où l'être humain peut être plus que ce qu'il est. La joie est l'affect qui accompagne l'augmentation de puissance de vivre, tandis que la tristesse accompagne sa diminution. Dans la joie, il nous est donné de participer un peu plus à ce qui nous dépasse, à la pensée de Dieu : « plus grande est la Joie qui nous affecte, plus grande la perfection à laquelle nous passons, [...] plus nous participons, nécessairement, de la nature divine. » (IV, proposition 45, scolie II) La joie, c'est l'intuition de la présence de Dieu qui nous déborde de tous côtés, le sentiment de faire partie d'une nature que nous ne comprenons pas, mais qui nous comprend. À plusieurs reprises dans *Près du cœur sauvage*, Lispector met en scène ces moments où le *moi* perd ses limites pour fusionner avec la présence englobante de la nature :

« Je me sens éparpillée dans l'air, pensant à l'intérieur des créatures, vivant dans les choses au-delà de moi-même. Quand je me surprends dans le miroir, je ne m'étonne pas parce que je me trouve laide ou jolie. Mais parce que je me découvre d'une autre qualité. Après être restée longtemps sans me regarder j'oublie presque que je suis humaine, j'oublie mon passé et je suis affranchie de fin et de conscience comme une chose qui n'est que vivante. » (81)

Dans ce passage, Joana parvient à un stade où, paradoxalement, penser ne dépend plus de la conscience de soi, ni de la volonté, mais suit un mouvement aussi involontaire et impersonnel qu'un cœur qui bat, comme si la pensée n'était pas une action dépendante d'un sujet, mais coïncidait plutôt avec un processus immanent et impersonnel. Il semble n'y avoir plus de distinction entre sujet et objet, entre le fait de voir et la chose vue, entre « intériorité » et « extériorité ». L'esprit se dissout dans sa propre vision, et cette vision devient action dans la mesure où l'esprit participe à ce qu'il voit. Comme une « chose qui n'est que vivante », Joana se trouve en-dehors d'elle-même et à l'intérieur des autres êtres vivants. De même, les domaines du matériel et du spirituel s'interpénètrent au point où toute frontière entre les deux est fluide et incertaine. Du point de vue du savoir rationnel, qui implique nécessairement une certaine séquence temporelle, une série d'étapes distinctes ordonnées dans un enchaînement logique, de telles visions spirituelles se déclarent par un état de « confusion » :

« Qu'arrivait-il alors ? Miraculeusement elle vivait, libérée de tous les souvenirs. Tout son passé s'était évanoui. Aussi bien le présent était-il embrumé, de ces douces et fraîches brumes qui la séparaient de la réalité solide, en l'empêchant de la toucher. [...] Tout son corps et son âme perdaient leurs limites, se mêlaient, se confondaient en un seul chaos, plaisant et amorphe, lent et se mouvant de façon indécise, comme la matière simplement vivante. C'était le renouveau parfait, la création. » (120-121)

Le mélange et la confusion qu'évoque Joana sont la marque de l'esprit qui prend peu à peu conscience de faire partie de ce qu'il pense. Dans la vision du tout, Joana n'arrive plus à faire de différences, à sélectionner et hiérarchiser ses perceptions, tout se mélange en un seul chaos et son corps, jusque-là personnel, devient un morceau de la contemplation. Autrement dit, la nature enveloppe la pensée au lieu de devenir son objet. Parce que Dieu englobe l'existence et qu'il la déborde, Joana ne peut faire un pas de recul et fixer une

perspective comme elle le ferait face à n'importe quel objet. Dans cet état de connexion intime avec ce qui est, Joana ne parle ni ne pense, mais est immergée dans le monde, dans un état de perméabilité absolue où les frontières artificiellement établies par le langage et la raison s'évanouissent pour laisser place à un sentiment de profonde unité. Son désir de connaître Dieu sera contrecarré par toute tentative de le déterminer en tant que concept, ou de le poser comme un objet pour la pensée :

« Tout est un, tout est un... avait-elle entonné. La confusion se trouvait dans l'entrelacement de la mer, ou après, en se souvenant. Pourtant la confusion n'apportait pas seulement de la grâce, mais la réalité elle-même. Il lui semblait que si elle ordonnait et expliquait clairement tout ce qu'elle avait éprouvé, elle aurait détruit l'essence de ce « tout est un ». (52)

La confusion par laquelle Joana perçoit la « réalité elle-même », c'est-à-dire l'entrelacement divin de toutes choses, est une expérience qui, par sa nature même, ne se laisse pas aisément conceptualiser ni communiquer. Tandis que sa confusion signale l'impossibilité de se situer par rapport à un objet, chaque acte de langage est nécessairement une prise de position par rapport au réel, adopte une perspective définie sur un objet. En cherchant à exprimer la communion entre l'être humain et la nature, Lispector se heurte aux limites du langage humain. Comment arriver à prendre conscience du fait que nous appartenons au Tout de la nature, sachant que la connaissance exige une mise à distance, une forme d'extériorité par rapport à son objet ? Le langage humain, en introduisant une rupture dans le temps, une décomposition de l'action, une certaine vision de la mémoire qui ordonne et sélectionne les sensations, ne peut rendre compte de ce que Lispector cherche à décrire. Peut-être en sommes-nous plus près par le silence que par la parole, le texte ou la pensée linguistiquement ordonnée.

Dans la Bible, qui a longtemps fourni un cadre pour penser le rapport entre l'être humain et la transcendance, le deuxième récit de la Genèse attribue la transcendance de l'humain au fait qu'il est un être de parole. Le langage est ce qui le constitue en propre et le distingue du reste de la création, le sépare de la nature non-humaine. Tandis qu'en Genèse I, Dieu seul sépare le jour et la nuit, le ciel, la terre, la mer, etc. par les décrets de sa parole, il transfère le pouvoir souverain de nommer à Adam en Genèse II :

Alors Iahvé Élohim forma du sol tout animal des champs et tout oiseau des cieux, il les amena vers l'homme pour voir comment il les appellerait, et pour que tout animal vivant ait pour nom celui dont l'homme l'appellerait. L'homme appela donc de leurs noms tous les bestiaux, tous les oiseaux des cieux, tous les animaux de champs.²³

C'est en nommant les choses qu'Adam, en tant que personnification de l'humanité, met véritablement en œuvre le pouvoir de direction qui lui est confié par Dieu dans le premier récit, lorsqu'il dit « Faisons l'homme à notre image, à notre ressemblance ! Qu'ils aient autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, sur les bestiaux, sur toutes les bêtes sauvages et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre ! » La supériorité inconditionnelle d'Adam, son privilège face au reste de la création apparaît dans cet acte inaugural du nommer, puisque c'est en effet à partir du moment où il les nomme qu'il peut revendiquer sa supériorité et sa propriété sur les animaux et le reste de la nature, et éventuellement, sur sa femme, qu'il nomme *'ishâh*, le féminin de *'ish*, « homme », ainsi que l'indique la suite du récit. En leur donnant des noms, Adam distingue les plantes des animaux, les animaux des humains, les hommes des femmes, etc. Il donne une forme, une valeur et un sens aux choses du monde, simplement en les nommant. Nommer, c'est

²³ *Ancien Testament*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956, Genèse, I-26.

imposer par la langue une identité, une réalité aux êtres et aux choses, c'est mettre de l'ordre dans les choses, établir des ressemblances et des différences entre elles, les classer et les trier, non sans les tordre ou les déformer afin qu'elles se rendent conformes à la réalité de celui qui nomme. La connaissance humaine, sous la contrainte de la langue, est fondamentalement un procès d'assimilation qui a pour effet d'éliminer toute trace de singularité et de différence chez l'autre. En nommant les animaux, Adam réduit la nature au mutisme et exclut les autres êtres vivants d'un langage et d'une connaissance dont lui et sa descendance seraient les seuls dépositaires. Avec le langage advient donc la conscience d'être séparé du reste de la nature, réduite à l'état de chose, et cette mise à distance de la nature, cet acte d'éloignement est véritablement la fissure qui vient séparer le sujet de l'objet, extrait l'humain du rapport d'*intimité* (le mot est de Bataille) qui le reliait au monde par une continuité profonde.

Ce qui intéresse Lispector, en tant qu'artiste, en tant qu'écrivaine, c'est rencontre de l'esprit avec un aspect de la réalité pour lequel la raison n'a pas de concepts et le langage n'a pas de nom. Dès les premières pages de *Près du cœur sauvage*, Lispector fait part de cette difficulté de partager une expérience qui semble se dérober à toute représentation, à toute saisie. La narration est en quelque sorte vouée à l'échec de dire, mais cet échec fait partie de la narration elle-même, et l'expérience qu'elle veut raconter prend la forme d'une incapacité à saisir la « chose » en question :

Entre elle et les objets il y avait quelque chose mais quand elle attrapait cette chose dans sa main, comme une mouche, pour ensuite l'observer – même en prenant soin que rien ne s'échappât – elle ne retrouvait que sa propre main, rose et déçue. Oui, je sais, l'air, l'air ! Mais ça ne servait à rien, n'expliquait rien. Cela était un de ses secrets. Jamais elle ne se permettrait de raconter, même à papa, qu'elle n'arrivait pas à attraper « la chose ». (13)

Le roman se présente d'emblée comme une narration qui abandonne un discours de maîtrise. Les mots sont tout simplement incapables de s'emparer de « la chose » en question dans l'extrait. Cette incapacité, ce faire-défaut du langage, n'est pas une condition provisoire de l'esprit humain. Elle n'est pas appelée à être relevée, ou résorbée, sur un mode dialectique par exemple, par un autre savoir. Ce *faire-défaut* de la langue devient le moteur même de la pensée qui traverse les textes littéraires, le noyau autour duquel se déploie la narration. La littérature serait en ce sens un « savoir » qui n'en est pas tout à fait un, dans la mesure où son objet lui glisse entre les doigts. L'exemple le plus courant concerne le rapport entre le langage et les affects :

Il est curieux à quel point je ne sais pas dire qui je suis. Ou plutôt, je le sais bien, mais je ne peux pas le dire. Surtout, j'ai peur de le dire, parce qu'au moment où j'essaie de parler non seulement je n'exprime pas ce que je ressens mais ce que je ressens se transforme lentement en ce que je dis. Ou du moins ce qui me fait agir ce n'est pas ce que je sens mais ce que je dis. Je sens qui je suis et l'impression en est logée dans la partie haute de mon cerveau, dans mes lèvres, – dans ma langue principalement –, à la surface de mes bras et aussi courant au-dedans, bien au-dedans de mon corps, mais où exactement, je ne sais pas le dire. (22)

Tout le monde sait que les mots sont insuffisants pour dire ce que nous éprouvons. Du fait qu'il implique une rupture dans l'espace et le temps, le langage produit nécessairement un décalage entre l'idée, le mot et la sensation vécue. C'est pourquoi il est si difficile de dire de ce que l'on sent sans ressentir aussitôt l'impression d'être trahi par les mots. Dès que je nomme le sentiment que j'éprouve, que ce soit l'amour, la haine, la joie ou la tristesse, celui-ci s'extériorise et se transforme en ce qu'il n'est pas : l'affect nommé n'est pas le même que l'affect ressenti. En tant que pur *sentir*, en tant que vie vécue dans un rapport immédiat à soi, l'affect est à proprement parler inconnaissable, intraduisible, dans la mesure où il est entièrement soustrait au domaine de la représentation.

On ne peut affirmer « je suis ceci » ou « je suis cela » sans produire aussitôt une image faussée, parce que réductrice et simplificatrice, de soi-même. Médiatisé par les mots, l'affect, qui constitue pourtant ce que nous sommes à tout instant, nous glisse entre les doigts.

En tant que philosophe, Spinoza était très méfiant par rapport au langage. Selon lui, le langage est un tissu d'erreurs qui empêche tout accès à la vérité :

Car si les hommes n'ont pas de Dieu une connaissance aussi claire que des notions communes, cela arrive du fait qu'ils ne peuvent imaginer Dieu comme les corps, et qu'ils ont joint le mot *Dieu* aux images des choses qu'ils ont l'habitude de voir. Ce que les hommes ne peuvent guère éviter, puisqu'ils sont constamment affectés par les corps extérieurs. Et assurément la plupart des erreurs consistent en cela seulement que nous n'appliquons pas correctement les mots aux choses. (II, prop. 47, scolie)

S'il présente une certaine utilité en cela qu'il permet aux individus de communiquer entre eux, le langage n'a en lui-même aucune valeur de vérité, puisqu'il s'explique par le corps et l'imagination, non par l'entendement. À la suite du corps, les mots ne retiennent que la manière dont nous sommes « affectés par les corps extérieurs », ainsi que les ressemblances entre les choses. Il est le résultat d'une association contingente, et tout à fait arbitraire, d'excitations nerveuses transformées en sons, qui elles-mêmes s'impriment à la mémoire par les seules lois de l'habitude et de l'usage. Par une sorte de déterminisme grammatical, nous pensons en mots, et ces mots nous amènent à penser de telle ou telle manière, selon la culture, la tradition, l'histoire à laquelle nous appartenons. Or, notre vocabulaire, notre grammaire et les concepts sur lesquels se fonde notre compréhension des phénomènes ne peuvent donner une description adéquate de Dieu. C'est pourquoi, pour Spinoza et ses contemporains, les mathématiques fournissaient le modèle d'un savoir

visant des vérités immuables et éternelles. Ordonnée de manière géométrique, *L'Éthique* vise une transparence absolue. Hormis dans quelques scolies, le style de Spinoza est contenu, restreint, et on n'y trouve presque aucune trace de rhétorique. Pierre Bayle écrivait à juste titre dans son *Dictionnaire historique et critique* que « Spinoza s'est attaché à la précision, sans se servir d'un langage figuré qui nous dérobe si souvent les idées justes d'un corps de doctrine.²⁴ » Spinoza ne cherchait pas à convaincre grâce au pouvoir des figures et des tropes, mais à exposer sa doctrine de manière géométrique afin que chacun puisse s'en faire une idée et juger par lui-même.

La question du langage demeure néanmoins présente, ne serait-ce que parce que Spinoza cherche à l'éviter. Si la pensée de Spinoza permet de cerner sous un autre éclairage les préoccupations philosophiques qui traversent les textes de Lispector, ceux-ci nous permettent en retour de lire Spinoza à travers un questionnement sur la possibilité pour le langage de manifester ce qui n'est pas là, de symboliser une certaine abstraction. En un sens, Lispector va plus loin que Spinoza, si nous nous penchons à nouveau sur les « sottises » qu'elle écrit :

Est-ce que nous entendrions mieux l'infini si nous dessinions un cercle ? Je me trompe. Ce cercle est une forme parfaite mais qui appartient à notre esprit humain, limité par sa propre nature. Car en vérité même le cercle serait un adjectif inutile pour l'infini. Une de nos équivoques naturelles est de penser que, à partir de nous, existe l'infini. Nous ne parvenons pas à penser « j'existe » sans prendre comme point de vue l'à partir de « nous ». (218)

Même les mathématiques, qui pour Spinoza avaient la capacité d'exprimer des vérités éternelles, indépendantes du jugement humain, demeurent des expressions de

²⁴ http://wwwdata.unibg.it/dati/corsi/10637/89678-BAYLE_Spinoza.pdf

l'esprit humain. *Nous* pensons l'infini à partir du cercle, parce que le cercle symbolise l'infini pour *nous* – mais, ce serait une erreur que de confondre le cercle avec l'infini. Toute pensée qui cherche à matérialiser l'abstraction, doit nécessairement affronter les contraintes de la forme, de la présentation – et les mathématiques, malgré leur prétention à l'objectivité, ne peuvent y échapper complètement. La pensée vit de son extériorisation, de son inscription dans le monde sensible, et en ce sens elle est profondément imbriquée avec la matière.

Pour ce qui est de la littérature et de Lispector en particulier, les perspectives développées à partir de la pensée de Spinoza concernent et mobilisent nécessairement la langue dans laquelle se présente l'écriture. Tandis qu'en philosophie la question de la « forme » est souvent secondaire par rapport au déploiement d'idées et de concepts, la pensée en littérature ne peut faire l'économie de la langue et de l'expression. C'est moins par les idées et l'analyse que par l'écriture elle-même, par l'acte même de l'écriture et de la création littéraire, que Lispector cherche à exprimer la vision « spinoziste » de Dieu et de la nature, qui est, comme nous l'avons vu, la réalité la plus fondamentale et en même temps la plus inconnue parce qu'elle est sous-jacente à l'existence et commune à tous les êtres. La question suivante fait apparaître les implications littéraires de l'écriture de cette vision « spinoziste » de la nature : comment mettre en scène un rapport à Dieu, à la nature, si la nature engloutit l'existence – y compris l'esprit humain – et que la langue présuppose le point de vue de l'humain, son contrôle linguistique et conceptuel sur la réalité ? Lispector se débat au sein du langage, essayant de montrer, de suggérer, d'indiquer ou de faire sentir ce qui se trouve en-deçà ou au-delà de toute parole, d'apercevoir ce qui se trouve au-delà

des mots et ce qu'ils représentent. L'écriture n'est que la trace d'un processus toujours à recommencer, le résidu textuel d'une lutte entre la finitude de l'esprit humain et l'infini qu'il cherche à comprendre un peu plus.

Le cheminement spirituel de Joana dans *Près du cœur sauvage* l'amène à pénétrer dans une autre sphère d'appréhension du monde, vers une communion cosmique avec toute l'existence. Cette communion se signale par des moments de « confusion » où la perception du sujet se confond dans l'objet, au point où toutes les frontières entre les êtres distincts et séparés s'effacent. L'enjeu narratif principal du roman réside dans l'expression de cette vision « spinoziste » de la nature dans le carcan de la pensée et du langage, qui supposent toujours une forme de séparation entre un sujet et un objet. En cherchant à inscrire dans le langage humain ce qui le dépasse, à manifester dans le visible ce qui relève de l'invisible, le projet littéraire de Lispector est paradoxal, aporétique, expérimental. À travers l'étude d'autres textes, des nouvelles (*Pour pardonner à Dieu, L'œuf et la poule, Une poule*) et des romans (en particulier *La passion selon G.H., Água viva* et *Un souffle de vie*), le reste du mémoire se penche sur les modalités littéraires de ces questionnements, imbriqués avec les réflexions nées de sa lecture des textes de Spinoza.

Les titres des deux prochains chapitres sont empruntés à une distinction qu'introduit Spinoza entre la « nature naturante » (*natura naturans*) et la « nature naturée » (*natura naturata*) :

Avant de poursuivre, je veux expliquer ici, ou plutôt faire observer ce qu'il nous faut entendre par Nature Naturante et par Nature Naturée. Car déjà par ce qui précède j'estime qu'il est établi que, par Nature Naturante, il nous faut entendre ce qui est en soi et est conçu par soi, autrement dit tels attributs de la substance qui expriment une essence éternelle et infinie, c'est-à-dire (selon le

corollaire 1 de la proposition 14 et le corollaire 2 de la proposition 17) Dieu, en tant qu'il est considéré comme cause libre. D'autre part, par Nature Naturée, j'entends tout ce qui suit de la nécessité de la nature de Dieu, autrement dit de la nécessité de chacun des attributs de Dieu, c'est-à-dire tous les modes des attributs de Dieu, en tant qu'ils sont considérés comme des choses qui sont en Dieu, et qui ne peuvent ni être ni être conçues sans Dieu.
(I, proposition 29, scolie)

La profonde unité de la nature, sur laquelle j'ai insisté tout au long de ce chapitre, ne l'empêche pas d'être également multiple et diverse. Dans le domaine de la pensée, qui est souvent dualiste, il doit exister une différence entre l'unité et la variété, alors qu'en fait celles-ci désignent seulement deux perspectives sur les choses. Ainsi la distinction spinoziste entre la *natura naturans* et la *natura naturata* ne les oppose pas, mais suggère au contraire qu'elles sont intimement liées l'une à l'autre. Elles permettent de concevoir la nature de deux manières différentes, tantôt sous l'aspect de la production infinie et indéterminée, tantôt sous l'aspect du produit fini et déterminé. Dieu n'est pas qu'une abstraction, ni une manifestation concrète. Il navigue d'un mode à l'autre, le visible et l'invisible étant enchevêtrés de manière immanente. À travers l'étude de certains textes de C.L. qui mettent en scène des figures de la nature, ce chapitre-ci porte l'accent sur la variété et la diversité du vivant, sur la multiplicité des formes dans lesquelles la puissance naturelle se manifeste et s'exteriorise – c'est-à-dire, dans le vocabulaire de Spinoza, la *natura naturata*. Ces deux noms que Spinoza donne à la nature sont deux façons de concevoir une seule et même chose. Le premier renvoie à la nature comprise comme infinie et éternelle, le second à la nature comprise dans ses déterminations singulières. Dans le cadre de ma recherche, cette distinction permet de déterminer deux axes de lecture pour réfléchir à la présence clandestine de Spinoza dans le projet littéraire de Lispector. Le chapitre *Natura naturata* propose une lecture de différentes figures de la nature mises en scène par de

nombreux textes de C.L. Le chapitre *Natura naturans*, quant à lui, se présente comme une réflexion sur le sens et la place de l'écriture par rapport à ce mouvement cosmique, à ce flux qui dissout toutes choses sur son passage.

Chapitre II : *Natura naturata*

De tous ses regards, la créature saisit l'ouvert.
Seuls nos yeux paraissent retournés, posés
comme des pièges autour de la créature, de sa
libre issue. Ce qui est dehors, nous ne le lisons
que dans le regard de l'animal, car le jeune enfant
est déjà retourné par nous et forcé de voir des
formes derrière lui, au lieu de découvrir cette
ouverture, si profonde dans le visage de la bête.

(Rilke, *Élégies de Duino*)

Clarice Lispector était fascinée par les animaux, les insectes, les plantes, les fleurs. Cette curiosité remonte peut-être à son enfance passée à Recife, alors qu'elle vivait entourée de chiens, de chats, de poules. La toute première page de *Près du cœur sauvage* évoque d'ailleurs un souvenir qui montre Joana enfant jouant dans la basse-cour, puis regardant par la fenêtre, « vers le grand monde des poules-qui-ne-savaient-pas-qu'elles-allaient-mourir » (9). La présence silencieuse, mais non moins importante et significative, de ces figures animales et végétales dans son œuvre est de plus en plus évidente à partir des années 1960, avec la parution notamment de *La passion selon G.H.* (1964), dont l'intrigue se concentre sur le face-à-face d'une femme et un cafard, et des recueils de nouvelles *Liens de famille* (1960), *Légion étrangère* (1964) et *Bonheur clandestin* (1971), dans lesquels on ne compte pas moins d'une dizaine d'histoires portant directement sur les animaux²⁵, sans parler de celles qui évoquent le monde végétal²⁶. Ce chapitre-ci porte une attention particulière à la variété et la diversité du vivant, à la multiplicité des formes dans lesquelles la puissance naturelle se manifeste et s'extériorise – c'est-à-dire, dans le

²⁵ « Une poule », « Le crime du professeur de mathématiques », « Le buffle », « Singes », « L'œuf et la poule », « Tentation », « La cinquième histoire », « Pour pardonner à Dieu », « Une espérance », « Une histoire de grand amour ».

²⁶ « L'imitation de la rose », « Amour ».

vocabulaire de Spinoza, la *natura naturata* – à travers une lecture des figures de la nature non-humaine. Ce n'est bien sûr pas par hasard que les plantes et les animaux occupent une place aussi importante dans la fiction de Lispector. Plus qu'un *topos* ou un thème littéraire, cette constellation imaginaire composée de cafards, de buffles, de singes, de roses, de rats, de poules, etc. constitue la principale source de ses réflexions concernant la place de l'être humain au sein de cet ensemble plus grand qu'est la nature. Plantes et animaux sont une voie d'accès privilégiée vers une plus grande compréhension du vivant, au-delà du sens humain que nous imposons aux choses. À partir de la rencontre avec le non-humain, Lispector réfléchit à des concepts que nous tenons généralement pour acquis, tels que le « moi », la raison ou le langage qui, comme la « troisième jambe » dans *La passion selon G.H.*, font office de béquille pour nous orienter dans le réel, tout en bloquant l'accès à certaines dimensions de l'expérience. Les textes étudiés dans ce chapitre tentent, de différentes manières, la traversée périlleuse du gouffre séparant notre point de vue de celui des non-humains.

L'enjeu principal, pour une écrivaine comme Lispector, est d'amener au langage ce qui lui résiste, d'où le choix de ces figures étranges qui bien souvent inspirent le dégoût. Que ce soit à travers un cafard, un rat ou une poule, Lispector cherche à rendre sensible une dimension impalpable de la réalité sans toutefois quitter complètement le domaine de l'expression. C'est à partir de ces figures que Lispector tisse ses réflexions, dans un réseau textuel où elle multiplie les perspectives à travers des variations, des reprises et des répétitions. Au sein de cet ensemble textuel, les figures en question ne sont pas de simples

reflets de concepts philosophiques, mais en quelque sorte des « faisceaux de sens²⁷ », des nœuds de signification qui impliquent une lecture, un investissement du particulier et du subjectif. On peut se représenter l'écriture de Lispector comme une sorte de laboratoire où elle fait les expériences les plus diverses et explore les possibilités sans fin de l'écriture. À la différence du scientifique, toutefois, on ne sait jamais vraiment ce qui nous attend dans l'expérience de pensée littéraire. Il y a dans ces figures une certaine opacité qui relève de la manière dont la pensée est imbriquée avec le langage, et qui donne lieu, à chaque lecture, à un sens potentiellement différent. C'est l'univers de l'imaginaire, de la mise en scène de l'esprit, qui transporte l'écriture et la lecture aux limites de l'évidence sensible et de la représentation (la figuration, la métaphore et les tropes en général évoquent justement l'idée d'un transport, d'un déplacement de sens). Avec ces figures, nous nous retrouvons bel et bien dans l'univers de la littérature, de la matière langagière qu'il faut essayer de penser, bien qu'elle mène souvent à faire le saut vers l'incompréhensible, l'ineffable ou l'indicible.

Dans l'imaginaire de Clarice Lispector, l'animal est plus près que l'humain de ce domaine que Rilke appelait l'« Ouvert » (*das Offende*), un flux de vie primitif et permanent qui traverse la « créature » de manière inconsciente. En privilégiant ces figures, Lispector situe la place de l'humain dans un ensemble plus vaste, dans le cadre immanent de la nature qui précède l'avènement de la conscience humaine. Les animaux, les insectes et les plantes sont porteurs, dans le présent, d'une existence très ancienne, préconsciente et prélinguistique :

²⁷ Evando Nascimento, « Les animaux, les choses, la pensée » dans *Clarice Lispector, une pensée en écriture pour notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 100.

Les animaux jouissent, dans l'univers de Clarice Lispector, d'une liberté inconditionnée, spontanée, originaire, que rien – ni la domestication dégradante des uns, ni l'apparence fragile et impuissante des autres – ne saurait annuler. Si leur règne est, comme on l'a vu plus haut, solidement ancré dans la Nature elle-même, c'est parce qu'ils sont intégrés à l'être universel dont ils ne se sont pas séparés et dont ils détiennent l'essence primitive, ancestrale et inhumaine. La puissance obscure, sans être toujours perturbatrice, qu'ils portent – raison de leur présence active – est le témoignage permanent d'une plénitude ontologique : identité sans fissures, substantielle, immunisée contre l'inquiétude de la « conscience malheureuse » et qui nous a été enlevée. Se mouvant toujours « dans le sein qui les a engendrés » [référence à Rilke dans la huitième élégie de Duino], les animaux possèdent et l'existence et l'être, sans discontinuité. Contrairement à nous, ils participent actuellement au noyau, au noyau des choses, à la vie divine.²⁸

C'est comme si les animaux, même enfermés dans leurs instincts, accédaient à une dimension de l'existence qui était refusée aux humains, une dimension de parfaite harmonie avec son environnement, avec la nature, puisque l'animal – toute comme l'être humain, par ailleurs – est un produit de la nature. Seulement, cela n'est pas toujours évident pour les êtres humains, dont l'existence s'organise autour de représentations et d'abstractions. Par contraste, l'immédiateté du rapport à soi qui caractérise l'animal est une occasion d'interroger les couches d'abstraction qui définissent le rapport humain au monde. La nouvelle *Pour pardonner à Dieu* (d'abord parue sous la forme de chronique) permet d'aborder cette question dans la perspective d'un décalage entre le réel et l'idéal.

²⁸ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, 1989, p. 132 :

« Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular. Se o reino que eles formam está, conforme observamos linhas atrás, firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana. O poder obscuro, nem sempre desagregador, que carregiam – razão de sua presença ativa –, é o testemunho permanente de plenitude ontológica: identidade sem fissuras, substancial, imune a inquietude da « consciência infeliz » e que nos foi tirada. Movendo-se sempre « no ventre que os gerou », os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade. Ao contrário de nós, participam atualmente do cerne, do núcleo das coisas, da vida divina. » (ma traduction).

Ce texte court, construit autour d'une intrigue plutôt simple (à la différence de d'autres textes de Lispector) est une bonne introduction pour étudier la manière dont l'écrivaine utilise certaines figures pour mettre en scène le rapport entre l'esprit et la nature. D'un pas insouciant, une femme (Clarice Lispector ou une autre) se promène sur l'avenue Copacabana à Rio de Janeiro, flânant entre la ville d'un côté et la mer de l'autre. Presque à son insu, sans aucun effort conscient ou volontaire, elle goûte à un de ces rares moments de liberté :

Je marchais dans l'avenue Copacabana et je regardais distraitement les immeubles, un bout d'océan, des gens, sans penser à rien. Je ne m'étais pas rendu compte qu'en fait je n'étais pas distraite, j'étais attentive sans effort, j'étais une chose très rare : libre. (285)

Elle déambule sur l'avenue Copacabana, « sans penser à rien », sans intention précise, sans attendre quoi que ce soit. Elle regarde, en toute simplicité, et laisse les choses être telles qu'elles sont. Son esprit est tellement absent de toute pensée qu'elle se trouve, paradoxalement, plus attentive et plus réceptive à ce qui l'entoure et, pour une rare fois, libre. C'est alors qu'elle se met à percevoir les choses. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une vision intellectuelle, mais d'un état affectif comme antérieur à la pensée, et pour cette raison difficile à décrire. Sans qu'elle ne demande ni n'exige quoi que ce soit, le monde se donne à elle de manière complètement gratuite, comme une bénédiction. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de distinction entre elle et ce qu'elle voit. Ce n'était pas « un *tour de propriétaire* », précise-t-elle, car « rien de tout cela n'était à moi, et je ne le voulais pas non plus. Mais j'ai l'impression que je me sentais satisfaite de ce que je voyais. » La plénitude de sa vision fait alors naître un sentiment tout à fait inédit. Sans éprouver une quelconque supériorité, sans qu'elle cherche à le posséder, son amour

désintéressé pour le monde se transforme en l'affection d'une mère pour son enfant. Elle sait que la religion enseigne d'aimer Dieu, et d'un « amour grave, d'un amour solennel, avec respect, peur et révérence. » Mais, jamais elle n'avait entendu parler de la tendresse pour Dieu, ou la nature. « Et de même que ma tendresse pour un fils ne le réduit pas, mais au contraire le développe, de même être la mère du monde était mon amour simplement libre. »

Si seulement tout pouvait s'arrêter là, il n'y aurait pas de récit, pas de littérature à proprement parler. Alors qu'elle continue de marcher, se complaisant naïvement dans le doux bonheur d'aimer et d'exister sans rien demander en retour, la mère de Dieu passe tout près de trébucher sur un énorme rat mort. En un instant, tout bascule :

En moins d'une seconde, j'étais hérissée par la terreur de vivre, en moins d'une seconde je me déchiquetais tout en panique et je contrôlais comme je pouvais mon cri le plus profond. Courant presque, en proie à la peur, aveugle parmi les gens, j'ai fini par m'arrêter à un autre pâté de maisons, appuyée contre un pylône, fermant violemment les yeux qui ne voulaient plus voir. Mais l'image restait collée à mes paupières : un grand rat roux, à la queue énorme, les pattes écrasées, et mort, tranquille, roux. Ma peur démesurée des rats. (286)

Ce passage évoque avec des images puissantes la violente réaction physique suscitée par le rat. C'est une peur presque primale qui s'empare de la femme face à la vermine. Indésirable, associé à l'abjection, à l'immonde, aux détritiques et aux maladies (la peste, par exemple), le rat est ce que l'on refuse de voir, ce qui reste tapi dans l'obscurité des conduits souterrains, ce qui n'a pas de place dans l'organisation humaine du monde²⁹. Son irruption

²⁹ Dans « Brasília », un texte dans lequel Lispector célèbre avec une ironie mordante l'inauguration de la nouvelle capitale du Brésil, qui est aussi « celle d'un État totalitaire. », elle écrit que cette ville : « a été construite sans place pour les rats. Toute une partie de nous, la pire, exactement celle qui a peur des rats, cette partie n'a pas de place à Brasília. On a voulu y nier qu'on ne vaut rien. Construction avec espace calculé pour les nuages. » *Nouvelles*, (432).

soudaine dans le récit mutile le sentiment d'unité profonde et d'harmonie qui dominait la scène d'ouverture, introduit immédiatement une distance entre l'esprit de la femme et le réel qu'elle croyait englober. Inutile d'essayer de se débarrasser de cette image choquante : son esprit demeure attaché à la vision du rat, sa vision reste « collée à ses paupières » (286) alors même qu'elle ferme les yeux pour ne plus voir l'horreur du monde. La vermine renvoie la femme à la misère d'être une personne isolée, une créature fragile et vulnérable dans un monde incompréhensible. Humiliée, privée du sens qui permettrait d'établir un lien entre les événements, elle retient le cri pénible d'un « je », d'un être singulier, ou encore d'une « chose » infiniment petite vouée à la souffrance et la mort, confrontée au néant d'exister. Elle continue de marcher, ne pensant qu'à se venger :

Dans mon désir de vengeance je ne pouvais même pas L'affronter, car je ne savais pas où Il était le plus présent, quelle serait la chose où Il se trouvait le plus et où moi, regardant cette chose, je Le verrais – dans le rat ? cette fenêtre ? les pierres du sol ? C'était en moi qu'Il ne se trouvait plus. C'était en moi que je ne Le voyais plus. (286)

L'ironie de ce passage parodie le discours sur Dieu tel qu'il est représenté dans la tradition judéo-chrétienne. Dans une optique spinoziste, Dieu n'est pas plus ici qu'ailleurs, mais il ne peut avoir de sens qu'en tant qu'il est identique à ce qui est. Les événements qui se produisent font partie de Dieu ou de la nature, obéissent aux lois nécessaires (ou éternelles) de la nature, même ce qui peut être ressenti comme le « pire ». Simplement parce qu'elle est, la nature est parfaite et ne peut être comparée à rien d'autre qui ne soit qu'une idée, qu'une fiction de l'esprit. Dans cette optique, le projet de vengeance annoncé dans ce passage n'a aucun sens. Lispector porte plutôt l'accent, dans la suite de la nouvelle, sur la transformation du rapport entre l'esprit humain et le monde, pour lequel il n'existe pas de méthode ni de système. Refusant de « recourir au *Magnificat* qu'on entonne

aveuglement à propos de ce qu'on ne sait ni ne voit », de « recourir au formalisme qui m'exclut », en d'autres mots de répéter mécaniquement les gestes rituels, d'insérer son expérience dans un moule qui « ritualise l'incompréhension et la change en offrande. », la narratrice essaie de réfléchir à la place qu'elle occupe dans cet ensemble plus grand qu'elle en questionnant *son* propre rapport à l'évènement, dont la signification n'est pas donnée d'emblée. C'est un véritable travail d'interprétation qui suit l'évènement, presque un travail d'exégèse. Dans cette lecture du réel, il ne s'agit pas simplement de déchiffrer des caractères écrits sur une page, mais de créer une réalité spirituelle qui permette d'établir un nouveau rapport entre les choses. Sa compréhension prend la forme d'une lutte avec le langage : elle se débat au sein de la langue pour essayer de faire une place à ce qu'elle extrait d'elle-même par un « cri muet », à son inconscient. Restant dans l'immanence, elle veut trouver son propre chemin, aboutir à sa « propre façon de s'exprimer », en avançant à tâtons dans l'obscurité.

Quelle est la place du soi dans cette histoire de rat ? Est-il séparé du monde ? Est-il individuel ou universel ? En un certain sens, le soi est le monde, sans qu'il n'existe véritablement de division entre les deux. L'être humain est fait de la même étoffe que tout le reste : les forces qui l'animent et le traversent sont les mêmes que celles qui sont à l'œuvre dans la nature, ou le cosmos. La connaissance de soi passe donc par la connaissance du monde, les deux termes étant inséparables. Comment le soi peut-il arriver à connaître le monde s'il s'ignore lui-même ? Ou, dans les termes de Lispector :

Peut-être dois-je accepter avant toute chose cette nature qui est la mienne et qui veut la mort d'un rat. [...] Peut-être dois-je appeler « monde » cette façon à

moi d'être un peu de tout. Comment puis-je aimer la grandeur du monde si je ne puis aimer la dimension de ma nature ? (287)

Le rat fait apparaître cette part dangereuse et déplaisante d'elle-même, la violence destructrice de sa nature qui veut la mort d'un rat et qu'elle, en l'absence des « crimes » qu'elle dit n'avoir pas commis, refusait de voir. Le rat n'est pas simplement une manifestation de l'autre comme extérieur à soi, mais de l'autre qui se trouve à l'intérieur de soi et qui demeure refoulé sous couvert de bons sentiments. « ... Mais qui sait, c'est arrivé parce que le monde est aussi un rat, et j'avais cru que j'étais prête également pour le rat. Parce que je m'imaginai plus forte. » La figure du rat permet d'aborder la question du rapport entre le réel et l'idéal qui est mis en scène par la nouvelle. Les réflexions de la narratrice dans l'après-coup des événements (un intervalle temporel suggéré par les trois points de suspension dans l'extrait tout juste cité), éclairent le fonctionnement de l'esprit humain, intimement lié à l'imagination et au temps, pour ensuite mener à une sorte d'ascèse de la pensée, à un dépouillement spirituel menant au-delà de la représentation.

Le sentiment qu'elle nomme « amour » au début de la nouvelle éveillait en elle des images de tendresse et d'affection. Elle croyait *percevoir* les choses, fusionner avec le réel comme s'il n'y avait plus de frontières entre elle et le monde, comme s'il n'y avait plus d'altérité, mais cette compréhension n'était qu'une projection imaginaire de son propre idéal. En imaginant Dieu comme son fils, en s'idéalisant sous les traits de la « mère de Dieu », elle s'était attribuée des qualités divines qui correspondaient à la meilleure partie d'elle-même – douce, désintéressée, aimante, etc. Mais, cet amour n'était pas aussi désintéressé qu'il le paraissait, ne serait-ce que parce qu'elle s'attendait à trouver dans le réel la confirmation de son idéal divin. La réalité déjoue ses calculs : « je croyais qu'en

additionnant les compréhensions j'aimais » (286), et elle refait l'expérience du confus, de l'inimaginable, de l'inexprimable, de l'incompréhensible, d'où le cri de terreur qu'elle adresse à tout l'univers. Elle s'est laissée prendre au piège par son propre discours, par son imagination. Elle croyait être prête pour l'amour du monde, qu'elle était, comme Dieu, englobante, sans contradiction, capable d'un amour infini pour tout ce qui existe. Elle s'était installée confortablement dans cette idée d'elle-même, et le réel – dans toute sa violence, sa laideur – la rappelle à l'ordre.

La pensée est une projection de son propre mouvement, crée un monde à son image, à la ressemblance de ce qui est déjà-connu. Elle ne peut percevoir le nouveau en tant que tel, dans ce qu'il comporte d'imprévisible et d'inattendu, mais s'attache plutôt à un modèle idéal : « C'est parce que dans le fond je veux aimer ce que j'aimerais, et non ce qui est. C'est parce que je ne suis pas encore moi-même, et alors le châtement c'est d'aimer un monde qui n'est pas lui-même. » (287) La différence entre les temps verbaux, entre le conditionnel (« ce que j'aimerais ») et le présent (« ce qui est ») révèle la structure temporelle de l'esprit humain, qui saute du passé à l'avenir sans jamais arriver à se rendre présent à « ce qui est ». L'imagination, comme la pensée, est étroitement liée au temps. Elle construit un avenir hypothétique, fondé sur une accumulation d'expériences passées, où le « devoir-être » prend toute la place, au détriment du « ce qui est ». Dans ces conditions, toute rencontre avec l'autre est impossible. Les images que nous emmagasinons, formées à partir des expériences du passé, servent de guide pour nous orienter dans l'existence. Tandis que la mémoire est utile à la conservation de l'individu et lui permet d'accomplir diverses tâches, elle se pose toutefois comme un obstacle à la

compréhension, parce qu'elle empêche une véritable rencontre avec les choses telles qu'elles sont, au profit de ce qu'elles ont été ou devraient être. Essayer de comprendre « ce qui est », accéder à ce qui se trouve en-deçà de la mémoire et de l'imagination, implique une réflexion sur le processus de la pensée lui-même, sur la fluctuation de mots et d'images qui définissent notre rapport au réel. Piégé, enfermé dans ses propres images, l'esprit enferme l'autre dans une réalité à laquelle il ne correspond pas.

Cette nouvelle porte sur la défaite de l'imaginaire, qui engage à une réflexion sur la littérature et la représentation. Elle montre combien les représentations produites par l'imaginaire sont pauvres, abstraites et schématiques par rapport au réel, à l'évènement qui se produit. Toute pensée est un processus de mise en mots, puisque c'est avec des mots que nous pensons. Cependant, le mot crée des barrières, des limites. En créant une distance, la pensée et le langage transforment la réalité en idées et en images qui ont pour effet d'objectiver la nature. En fait, la réalité n'est pas du tout le monde objectif et concret opposé au monde imaginaire, mais ce mélange entre les images, les désirs et les aspirations qui la colorent. L'esprit encombré de mots s'enferme dans certaines représentations qui conditionnent la pensée et créent des attentes précises par rapport au réel, et par conséquent des conflits, des divisions, des séparations. Comment un esprit petit, creux, étroit et limité serait-il en mesure d'aimer ce qui *est*, c'est-à-dire Dieu ? Il y a dans cette référence au « pardon » dans le titre de la nouvelle l'idée que la compréhension et l'amour sont des actions qui exigent une forme d'oubli, une fraîcheur ainsi qu'une certaine ignorance pour avoir véritablement lieu. Pardonnez Dieu, la nature ou le cosmos, c'est poser un acte gratuit, c'est oublier l'« offense » commise et donner son consentement à la nécessité de ce qui

arrive. Mais, comme le suggère le titre de la nouvelle en portugais, où « pardonner » n'est pas un infinitif, mais un participe présent (*perdoando*), cette action s'accomplit en même temps qu'elle est exprimée.

La passion selon G.H., le roman le plus lu, le plus traduit et le plus commenté³⁰ de Clarice Lispector permet de prolonger ces méditations sur la subjectivité, le langage et le temps à travers la rencontre avec l'autre non-humain. La narratrice de ce roman écrit au « je », dont nous ne connaissons que les initiales, G.H.³¹, trouve une énorme blatte dans l'armoire d'une chambre de son appartement, autrefois occupée par sa bonne. Toute l'« intrigue » du roman, plutôt minimale cela dit, s'articule autour de cet évènement banal, qui est le point de départ d'une transformation spirituelle. La forme inhabituelle du récit ainsi que l'intensité de la voix narrative ouvrent à une série de méditations profondes sur l'origine de l'existence, où s'entremêlent de multiples allusions historiques, mystiques, philosophiques et religieuses. Le mot « passion » qui donne son titre au roman, emprunté aux livres du Nouveau Testament qui décrivent les souffrances et le sacrifice du Christ « selon » les évangélistes, suggère que ce livre peut être lu comme une actualisation contemporaine du récit évangélique et de la figure christique, un évangile apocryphe en quelque sorte, qui réinscrit les rapports entre l'humain, le non-humain et le divin dans un autre paradigme. Plutôt qu'une aspiration vers la transcendance, Lispector, dans la filiation

³⁰ Claire Williams, "The Passion According to G.H.," *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge University Press, 2005.

³¹ Michel Peterson émet l'hypothèse intéressante que les initiales de G.H. sont la « figuration du genre humain (gênero humano) dans sa totalité anonyme ». En effet, à l'instar du Christ, G.H. possède elle aussi une dimension exemplaire, ou, plus modestement, générique. Le dépouillement extrême de ce qui constitue son être individuel mène à une paradoxale identification avec le genre humain, dont les initiales seraient encore à déchiffrer, et laisse présager la « destitution de l'individuel inutile » qu'accomplit G.H. pour atteindre en elle-même la « femme de toutes les femmes ». Pour l'article de Michel Peterson, voir « Les cafards de Clarice Lispector », *Études françaises*, 25, 1 (1989), pp. 39–50.

de Spinoza, a tendance à se ranger du côté de la matérialité et à trouver des manifestations de la divinité dans l'immanence. À travers une quête de soi qui interroge de manière radicale les fondements du langage et de la subjectivité, l'itinéraire de G.H., comme la passion du Christ, commence dans la vie humaine et se prolonge dans l'au-delà, qui ne sont pas les cieux mais plutôt la « vie pré-humaine divine » incarnée par la blatte.

La rencontre avec la blatte est d'abord marquée par le dégoût et la peur, par l'« horreur archaïque » et la profonde répugnance qu'inspirent à G.H. les blattes en général. Figures de l'autre par excellence, ces insectes sont associés dans l'imaginaire à la souillure et à l'immonde. Ils posent directement le problème de la différence, des rapports entre intérieur et extérieur et des limites de ce qui peut être ressenti, exprimé, pensé quant à la formation et la conservation de l'identité humaine. L'horreur de G.H. face à cet être répugnant qui menace la propreté de sa maison, et par glissement métaphorique, son être intérieur, ne va d'ailleurs pas sans rappeler la description qu'a donné Kristeva de l'abjection :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette.³²

Sans avoir de définition précise, autre que de s'opposer vivement au sujet et de ne pas respecter « les limites, les places, les règles, les classifications³³ », l'abjection est ce que l'individu doit détruire pour se maintenir en vie. Le seul fait de se laisser fasciner ou séduire par l'abject risquerait d'entraîner sa perte, sa dissolution, voire sa mort. Au sens

³² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 12.

fort, l'abject est ce qui est rejeté en-dehors de la loi, ce qui n'a pas de nom, ce qui n'a pas de visage. Le premier contact avec la blatte est violent : G.H. ne peut contenir l'impulsion qui la pousse à vouloir tuer la blatte, en l'écrasant avec la porte de l'armoire. Mais la blatte, bien qu'agonisante, ne meurt pas. Alors qu'elle se prépare à lui asséner un dernier coup de grâce, G.H. s'arrête et retient sa main prête à tuer :

Mais ce fut alors que je vis la tête de la blatte.

Elle me faisait face, à la hauteur de mon visage et de mes yeux. Pendant un instant je gardai ma main suspendue en l'air. Puis petit à petit je l'abaissai.

Un instant plus tôt peut-être aurais-je encore pu ne pas voir sur la tête de la blatte son visage.

Mais voilà que pour une fraction de seconde il avait été trop tard : je voyais.

[...]

Moi en vérité – je n'avais même jamais vu une blatte. Je n'avais connu que répugnance pour son antique et toujours actuelle existence – mais jamais je n'en avais affronté une, pas même en pensée. (98)

Le corps écrasé de l'insecte attire magnétiquement son attention (la blatte est « pure séduction », écrit-elle un peu plus loin) : elle se penche pour apprécier les détails de son corps, ses cils luxuriants, ses antennes tremblantes, sa carapace brillante composée de couches superposées de fines écailles, comme des pelures d'oignons. Mais, c'est surtout la vision soudaine du visage sur la tête de la blatte qui désarme G.H., l'arrêtant dans sa folie meurtrière. Comme dans la philosophie de Levinas³⁴, c'est le « visage » de l'autre, sa singularité, qui fait effraction dans l'être de G.H. et interroge son droit à tuer. Même si l'autre, pour Levinas, est toujours une personne humaine, on pourrait élargir cette catégorie du visage, comme le fait Lispector, pour y inclure le non-humain. Il y a dans le visage de la blatte agonisante un appel, une convocation qui amènent G.H. à se questionner sur son propre rapport à l'autre : en réalité, elle n'avait jamais *vu* réellement une blatte, n'avait

³⁴ Voir *Totalité et infini, L'humanisme de l'autre homme*.

jamais eu véritablement de considération pour son existence, même en pensée. Elle ne connaissait que la « répugnance pour son antique et toujours actuelle existence. » Ce qui change profondément les modalités du regard de G.H., c'est l'abandon de sa vision humaine-subjective. Ayant maintenant un visage, la blatte n'est plus simplement l'objet du regard de G.H., mais celle-ci la regarde à son tour. Dans ce jeu de regards, qui structure en grande partie la progression narrative du roman, la protagoniste perd peu à peu les traits qui constituent son identité et accède à un mode d'existence tout à fait différent : « ce que je voyais c'était la vie qui me regardait. » Tout ce que G.H. tenait pour acquis – son monde clair et ordonné, sa vie « entre guillemets », c'est-à-dire sa conscience d'être en représentation dans le temps – est remis en question par le regard de la blatte, qui ne la « voyait pas avec ses yeux, mais avec son corps. », fondamentalement étrangère au rapport sujet-objet qui détermine habituellement le rapport de la conscience au monde. La progression de G.H. vers la rencontre de l'autre ne peut s'accomplir que par la reconnaissance de leurs existences réciproques. Il faut que G.H. descende à la hauteur des yeux de la blatte pour la voir dans sa dimension réelle, et non pas seulement la voir d'après l'idée ou les préconceptions qu'elle en avait.

Pourquoi une blatte – et non un rat, un scorpion, une tarentule, ou n'importe quelle autre bestiole dégoûtante ? Pourquoi spécifiquement une blatte ? Celle-ci n'est pas seulement un symbole de la souillure et de l'impureté : « Ce qui m'avait toujours répugné chez les blattes c'est qu'elles étaient obsolètes et pourtant actuelles. » Cet oxymore suggère que la blatte échappe à une conception linéaire du temps : actuelle et obsolète, la blatte semble échapper au schéma temporel habituel, à la tripartition entre passé-présent-futur. En portant une attention particulière à la description presque scientifique qu'en donne

Lispector, les blattes ne sont pas seulement dérangeantes parce qu'elles se trouvent au degré le plus bas dans de la hiérarchie des vivants, mais surtout parce qu'elles sont très anciennes, comme si elles existaient depuis toujours :

Dire qu'elles se trouvaient déjà sur Terre, et telles qu'aujourd'hui, avant même qu'eussent surgi les premiers dinosaures, dire que le premier homme apparu les avait déjà vues proliférer et ramper vivaces, dire qu'elles avaient été témoins de la formation des grands gisements de pétrole et de charbon dans notre monde, et qu'elles étaient là durant la grande progression puis la grande régression des glaciers – résistantes pacifiques. Je savais que les blattes résistaient à plus d'un mois sans s'alimenter ni boire. Et qu'elles mettaient même à profit le bois pour en faire une substance dont elles se nourrissaient. Et que même après avoir été piétinées, elles se décomprimaient lentement et se remettaient à avancer. Même congelées, en décongelant, elles poursuivaient leur chemin... Depuis trois cent cinquante millions d'années elles se répétaient sans se transformer. Quand notre monde était pratiquement nu elles le recouvraient déjà avec leur lenteur. (85)

Les blattes ont survécu à l'effondrement d'une succession de civilisations et leur structure génétique est si résistante qu'elles n'ont pas eu besoin d'évoluer depuis le commencement du monde. Contemporaines de la genèse du monde, les blattes ont survécu à l'ère glaciaire, à l'extinction des dinosaures, à tous les déluges, à toutes les catastrophes, et on dit même que certaines d'entre elles auraient survécu à Hiroshima – ce qui est peut-être possible en effet, puisqu'ils supportent des radiations dix fois supérieures à ce qu'un être humain peut tolérer. Les blattes personnifient le processus impersonnel de la vie au-delà de l'humain, la vie qui naît, meurt, et renaît encore – toujours la même vie – dans un mouvement d'auto-engendrement ininterrompu. Elles sont le substrat, pour ne pas dire la substance, de la vie qui ne meurt jamais, symboles de la fertilité et de la génération, vivaces comme la mauvaise herbe qui revient chaque printemps.

Les blattes font référence à un passé si ancien ou à un avenir si lointain que les millions d'années de leur existence perdent de leur réalité pour atteindre une forme d'intemporalité. La blatte est si vieille qu'elle est, dans les termes de Lispector, « immémoriale »³⁵. Elle « a toujours existé, c'est un des êtres les plus anciens de la terre, et son apparition coïncide avec l'origine perdue du monde. Elle est la coïncidence paradoxale du depuis-toujours immémorial et du toujours présent.³⁶ » L'immémorial désigne un passé irrécupérable pour la mémoire, irrécupérable parce que jamais vécu de manière consciente. Mais, à la différence du passé, l'immémorial – du moins, d'après l'usage que fait Lispector de ce mot – n'est pas révolu. Il précède l'avènement de la conscience, mais il est encore toujours à venir, détient des potentialités, des possibilités qui débordent son effectuation dans le réel. L'immémorial désigne l'origine, non pas comme quelque chose de passé, mais quelque chose d'« actuel », en train de se faire. La blatte est une figure de « l'origine en tant que principe continu³⁷ », qui échappe comme tel à toute saisie linguistique ou consciente. C'est au contact de la vie ancienne et primitive du cafard que G.H. rencontre cette vitalité sans forme et sans nom qui la place devant le paradoxe de mettre en mots ce souffle de vie dépourvu de conscience de soi et de forme humaine, comme tel impossible à assimiler en objet ou en événements. La substance spinoziste précède la pensée consciente, et Lispector suggère qu'elle ne peut être entrevue que dans des moments de sensation intense qui mettent en échec la raison et le langage.

³⁵ Cette vie antérieure à l'humain à laquelle accède G.H. est évoquée de diverses manières dans le roman, par des expressions telles que le « monde primaire », le « noyau de la vie », l'« insipide », le « neutre », ou encore la « matière primordiale ».

³⁶ Nádía Setti, « Lectio de *A Paixão segundo GH*. Une *Divine Comédie* des temps modernes ? », p. 150

³⁷ *Ibid.*

En mangeant un peu de la matière blanche et glaireuse qui s'écoule du ventre de la blatte agonisante, un geste qui parodie le rituel eucharistique, G.H. atteint un plan d'existence supérieur, accomplit une sorte de fusion avec la nature divine – et ce, en dépit du fait que la blatte fait partie des animaux qu'il est interdit de manger dans le livre du Lévitique, cité et paraphrasé à plusieurs reprises dans le texte. La dimension messianique et eschatologique de la « bonne nouvelle », de l'évangile, est escamotée par la révélation de « l'actualité » divine, de la promesse divine qui « est déjà en train de se faire » et qui s'est toujours déjà accomplie. C'est la perte progressive de ce qui constitue son identité humaine, par un écroulement de la subjectivité, que G.H. est amenée à la réalisation que « Ma vie avait été aussi continue que la mort. La vie est si continue que nous la divisons en étapes, dont nous appelons l'une la mort. J'avais toujours été en vie, peu importe que ce ne fût pas moi à proprement parler, ce n'est pas là ce que j'ai convenu d'appeler moi. J'ai toujours été en vie. » (81) Sous l'effet de la passion, du *pathos*, G.H. navigue entre différentes strates de vie, entre l'animal et l'humain, l'immanent et le transcendant, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet. Savourer cette matière vivante et neutre que rien ne délimite, en constante variation dans ses formes, sans commencement ni fin, marque pour G.H. la tentative périlleuse de passer de « l'autre côté », d'abandonner son humanité. La « dépersonnalisation » et la « déshéroïsation » vers lesquels tend G.H. n'énoncent pas pour autant un rejet complet de l'humanité, mais une conscience plus aiguë de l'autre qui nous constitue.

Ces interrogations sur l'origine immémoriale de l'existence, sur la « semence » de vie qui contient en elle le passé, le présent et le futur, sont le thème de « L'œuf et la poule »,

une nouvelle dont le titre emprunte à la question naïve et enfantine : qu'est-ce qui vient en premier, l'œuf ou la poule ? Pour Lispector, il n'y a pas de doute : « Quant à savoir qui était là le premier : c'est l'œuf qui a trouvé la poule. La poule n'a même pas été consultée. La poule est directement une élue. » (209) Cette brève « réponse » livrée au passage montre bien que l'enjeu principal du texte n'est pas de résoudre le mystère de l'origine en l'expliquant de manière rationnelle et logique. C'est que l'idée d'un commencement ou d'une origine ne peut jamais tout à fait échapper au récit, à l'histoire ou à la fiction qui l'affirme. La question de l'origine dans le texte de Lispector reste ainsi en suspens, dispersée dans une forme énigmatique, impossible à ranger dans un genre littéraire en particulier. Il ne s'agit pas d'une narration au sens traditionnel du terme, ni d'un essai philosophique. Le texte s'apparente plutôt à une « fantaisie verbale onirique », un « jeu de langage entre mot et chose.³⁸ » La question de l'origine, étant posée dans une économie de sens du « voiler en dévoilant » caractéristique de la parabole, devient donc un enjeu lié au pouvoir qu'a le langage d'exprimer un sens qui n'est pas immédiatement visible. Tout dans ce texte concorde d'ailleurs à retarder la compréhension, puisque, comme l'écrit la narratrice, « comprendre est la preuve de l'erreur. » (208)

Délibérément opaque, le texte s'articule en grande partie autour de la résistance de son objet à entrer dans une forme discursive, enchaînant des propositions contradictoires, imprévisibles et sans correspondances apparentes. La scène domestique et banale sur laquelle s'ouvre le texte : « Le matin dans la cuisine sur la table je vois l'œuf. » (207), donne lieu à des affirmations contradictoires et sans lien apparent, à un jeu verbal où se

³⁸ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, pp. 89-90.

mélangent des formules paradoxales : « Dans l'instant même de voir l'œuf, il est le souvenir d'un œuf. – Seul voit l'œuf celui qui l'aura déjà vu. – Si on voit l'œuf, c'est trop tard : œuf vu, œuf perdu. » (207), des parodies du discours philosophique : « Est-ce que jésais quelque chose de l'œuf ? Il est presque certain que je sais. Ainsi : j'existe donc je sais. » (208), « ne pas pouvoir est la grande force de l'œuf : sa grandiosité vient de la grandeur de ne pas pouvoir, qui rayonne comme un non-vouloir » (209) ou encore des propositions tout simplement délirantes : « La lune est habitée par des œufs... » (208) quise succèdent et se superposent à un « rythme fébrile et hallucinatoire.³⁹ » Aucune transition n'assure une continuité entre ces changements de ton et de registre. Les phrases courtes, à la syntaxe simple, presque enfantine, s'enchaînent de manière abrupte (un effet amplifié par l'usage presque systématique de tirets qui hachurent les premiers paragraphes du texte), produisant un effet parfois vertigineux. La parataxe est le procédé littéraire caractéristique de ce texte, lui donnant sa forme particulière. Cette écriture disloquant le régime logique et figuratif pointe vers un usage non-référentiel du langage, faisant de ces moments de discontinuité, de rupture et de choc les catalyseurs d'un sens qui n'est pas donné ni affiché dans le texte, supposant l'activité d'un lecteur qui l'interprète : « Ce que je ne sais pas de l'œuf me donne l'œuf proprement dit. » (208)

L'œuf est à la fois invisible à l'œil nu, supersonique, suprasensible (207), et pourtant la narratrice casse des œufs plus loin dans la nouvelle, et « à partir de cet instant précis, un œuf n'a jamais existé. » (210) L'impossibilité pour la narratrice de cerner son objet, de le définir et de s'en emparer au moyen du langage dans les premiers paragraphes de la

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

nouvelle se redouble dans la relation qu'entretient la poule avec l'œuf : « le corps de la poule est la plus grande tentative de preuve que l'œuf n'existe pas. Car il suffit de regarder la poule pour qu'il semble évident que l'œuf est dans l'impossibilité d'exister. [...] La poule aime l'œuf. Elle ne sait pas que l'œuf existe. » (209) Avant d'interroger les modalités du rapport entre l'œuf et la poule, il vaut la peine de s'attarder un moment sur la figure de la poule, qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire de Lispector. Elle a consacré à cet animal plusieurs histoires, et prétendait elle-même comprendre parfaitement la vie d'une poule⁴⁰, une connaissance qu'elle prête dans un autre texte à « une petite fille qui observait tellement les poules qu'elle connaissait leur âme et leurs désirs intimes.⁴¹ » La poule est un oiseau domestiqué, partageant l'espace du quotidien (du moins, dans le milieu rural dans lequel Lispector a grandi), qu'on peut observer à loisir et avec lequel on peut sentir une certaine proximité. À la différence des rats et des cafards qui sont de la vermine, la poule a une place de choix dans l'économie des besoins humains, fournissant plumes et nourriture. La nouvelle « Une poule » décrit l'animal comme un être passif, soumis aux appétits et aux volontés de ses maîtres. Au tout début du texte, celle-ci n'est même pas décrite comme un animal, mais présente au contraire la perspective d'un repas appétissant ! C'est une « poule-au-pot dominicale » (105), encore en vie simplement parce que l'heure du sacrifice rituel du dimanche n'a pas encore sonné. Ce n'est qu'après son envol inespéré et la ponte miraculeuse d'un œuf qu'elle finira par devenir un membre de la famille et devenir la « reine de la maison. » (106) Le triomphe de la poule n'est toutefois qu'un sursis. Dans une dernière phrase vive et soudaine, Lispector met fin à sa vie : « Jusqu'au jour où ils la tuèrent, la mangèrent, et des années passèrent. » (107)

⁴⁰ Moser, p. 282.

⁴¹ *Nouvelles*, (299)

Alors que les humains, hommes comme femmes, objectivent les animaux en les tuant et en les transformant en « viande » en attente d'être consommée ou vendue dans les rayons des supermarchés, la poule-destinée-à-être-mangée présente des qualités facilement reconnaissables dans les caractères assignés culturellement à la femme, soit la femme en tant qu'objet, réduite à ses fonctions reproductrices et sexuelles. Protectrice des œufs et de ses poussins, la poule est l'archétype de la maternité – elle est « née pour la maternité » (106), écrit Lispector, se définissant par sa capacité à pondre et à se sacrifier pour donner la vie. Dans « L'œuf et la poule », la fonction maternelle de la poule est sa seule dignité : « Hormis le fait d'être un moyen de transport pour l'œuf, la poule est stupide, désœuvrée et myope. » (209) Outre ses qualités maternelles, la poule est l'objet du désir masculin, ce que découvre la petite fille d'« Une histoire de grand amour » lorsqu'elle apprend que « le mot poule en argot avait une autre acception. » (300) La sexualisation de la poule en tant qu'objet de désir est sédimentée dans la langue vernaculaire, que ce soit « poule », en français, « *chick* », en anglais, « *polla* » en espagnol et « *galinha* » en portugais, qui sont toutes des manières péjoratives et dégradantes d'objectiver la femme précisément en « morceau de viande. »

Il va sans dire que la figure de la poule dans la fiction de Lispector renvoie à la situation des femmes en tant que biens de consommation dans le Brésil des années 1960 et au fait misérable qu'elles soient confinées à ce rôle. Toutefois, outre sa signification culturelle et sociale, la poule semble également avoir une signification métaphysique dans l'imaginaire de Lispector. Dans « L'œuf et la poule », la poule n'est pas qu'un animal, mais devient une métaphore de la vie intérieure de l'être humain : « Ce qui caquette toute la

journée dans la poule c'est etc., etc., etc. La poule a une vie intérieure intense. À vrai dire elle n'a en fait qu'une vie intérieure. À notre vision de sa vie intérieure nous donnons le nom de "poule". La vie intérieure de la poule consiste à agir comme si elle comprenait. » (209) La vie intérieure de la poule s'amalgame à tout un lexique de l'inauthenticité, qui renvoie à la banalité des soucis et des problèmes de l'existence individuelle. En tant que « déguisement de l'œuf » (208) la poule est associée à la performance, la mise en scène, la représentation de soi ou encore au masque de la *persona*. Tandis que l'œuf est « assuré » et silencieux, la poule est quant à elle « maladroite » et « effarouchée » (208), elle caquette et crie de peur devant la moindre menace. Disant « moi » ou « je » constamment, la poule est une affirmation de la subjectivité, de la permanence du petit moi qui change néanmoins au gré des circonstances, comme une forme sans cesse redessinée. Elle est

« Celle qui ne savait pas que « moi » est seulement un des mots qu'on dessine lorsqu'on répond au téléphone, une simple tentative de chercher une forme plus adéquate. Celle qui a pensé que « moi » signifiait avoir un soi-même. Les poules nuisibles pour l'œuf sont celles qui sont un « moi » sans trêve. Chez elles le « moi » est si constant qu'elles ne peuvent plus prononcer le mot « œuf ». (210)

La poule n'est rien de plus qu'une convention sociale, un « moi » à qui on reconnaît certaines particularités, une histoire, une identité et une personnalité propres. Caractérisé de cette manière, le « moi » ne désigne qu'un mode très limité de se rapporter aux choses. Les contours extérieurs de l'individu, variables et superficiels, sont accidentels et factices. Le « moi » individuel et égoïste, qui jouit, souffre et craint pour sa propre vie, est néanmoins une forme d'organisation nécessaire afin que « l'œuf se fasse » (211). Bien qu'elle croie agir comme si elle comprenait, la poule accomplit malgré elle un travail une œuvre dont le sens échappe à son regard et la dépasse infiniment. Permettant à la vie de se

perpétuer, la poule est un « agent » au service du mouvement impersonnel de la vie, accomplissant ce « travail cosmique » (211) sans en avoir conscience. La couche plus profonde, celle précisément qui est voilée, couvée par l'individu, relève du caractère atemporel ou intemporel du cosmos ou de la nature en tant qu'elle n'a ni commencement ni fin. La vie n'est pas quelque chose de personnel. Dans *La passion selon G.H.*, la narratrice réalise que « Jusqu'à ce jour j'avais appelé du nom de vie ma sensibilité à la vie. Mais être vivant c'est autre chose. [...] Être vivant est inhumain. » (280) Ce « jusqu'à ce jour » (« *até agora* », « jusqu'à maintenant », en portugais) marque une rupture qui est aussi bien d'ordre temporel que psychique. Après l'incorporation du cafard, G.H. est dépouillée de ce qui lui permettait de parler de la vie avec des pronoms possessifs, de s'approprier cette vie comme étant « mienne ». La distinction entre « ma sensibilité à la vie » et le fait, plus élémentaire, d'« être vivant » ouvre la possibilité de cette « autre chose », une vie neutre, impersonnelle et anonyme à partir de laquelle le sens de la vie individuelle peut être compris.

Ce chapitre n'a pu donner qu'un bref aperçu de la manière dont les animaux, et la nature non-humaine en général, sont une source d'inspiration féconde et intarissable pour Lispector. S'il était à recommencer, il porterait sur d'autres figures de la nature non-humaine, sur les objets, par exemple, tels que la montre Sveglia rapportée dans « Comptendu d'une chose », sur la biographie des fleurs dans *Água viva*, sur l'immensité de la mer dans *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*. L'omniprésence de la nature non-humaine dans son œuvre pointe vers une compréhension de l'existence qui se trouve au-delà du regard humain. Les textes étudiés dans ce chapitre contribuent tous, d'une manière ou

d'une autre, à relativiser le point de vue de l'être humain sur le monde. Lispector était fascinée par la perméabilité de la conscience, par le sens de l'altérité qui constitue toutes les relations, y compris la relation à soi-même. C'est pourquoi la nature chez elle n'est jamais qu'un décor, une toile de fond sur laquelle les événements se déroulent. Elle n'est pas simplement l'objet du regard, mais constitue un tout fluctuant et insaisissable dont l'être humain n'est qu'une partie. Bien sûr, il est difficile de se libérer du point de vue anthropocentrique, parce que le langage le présuppose tout le temps. Comme nous l'avons vu avec le récit de la genèse, en nommant les choses, nous trions, classons et organisons la réalité afin de mieux la contrôler. À travers la narration, la projection imaginaire et la figuration, Lispector cherche à laisser la part incompréhensible de la vie non humaine qui se trouve non seulement autour de nous, mais en nous, et que nous essayons constamment, d'une manière ou d'une autre, d'humaniser. Que l'animal se présente sous la forme de l'*autre* répugnant et dégoûtant, ou qu'il apparaisse à l'inverse comme une figure rendant possible une certaine identification, il engage à une série de réflexions sur la conscience de soi, le rapport à l'autre et la place de l'humain au sein de la nature.

Les animaux incarnent une vie antérieure à l'humain vers laquelle l'écrivaine retourne constamment, pour l'étudier, la comprendre, « J'ai besoin d'étudier les animaux. » (95), écrit-elle dans *Água viva*, pour apprendre comment vivre au-delà de l'humain. La fiction de Lispector valorise l'innocence des animaux, le fait qu'ils entretiennent une relation plus directe et profonde à l'existence. Source d'un savoir immémorial, l'animal ne « remplace jamais une chose par une autre » (95), c'est-à-dire que son expérience du monde n'est pas médiatisée par des abstractions et des symboles. Cette manière de *sentir*

les choses qui serait propre aux animaux amène les protagonistes des textes lispectorien à chercher une proximité profonde avec la nature, une communication qui passe avant tout par le sensible, et non par la représentation, la conscience et le langage. Sur le plan textuel, ce désir de vibrer au *tempo* de la pulsation primordiale, du « cœur sauvage » de la vie, se traduit par un rapport plus intuitif à l'écriture, une recherche intense et presque obsessionnelle, surtout dans les textes plus tardifs, de formes d'écriture qui sont de moins limitées par le langage et la pensée.

Chapitre 3 : *Natura naturans*

Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ
Nature aime se cacher

Héraclite

Ce chapitre propose de réfléchir à la présence de la nature dans l'écriture de Lispector non plus sous son aspect fini et déterminé, mais comme activité, comme « poussée », jaillissement, impulsion vitale ou encore création – c'est-à-dire comme *natura naturans*. Les préoccupations qui orienteront la lecture demeurent sensiblement les mêmes que dans le chapitre précédent, car ce qui est en jeu ici, c'est encore la compréhension de la place qu'occupe l'esprit humain au sein de ce mouvement fluide et continu et de la nature qui engloutit l'existence. Toutefois, il s'agit ici de méditer sur le sens de l'inscription de l'esprit dans la matière textuelle, de réfléchir à l'écriture et à la lecture dans la perspective de la *natura naturans*, d'un flux qui dissout tout sur son passage et dans lequel les identités apparemment fixes et durables sont emportées. Cette manière de penser à la littérature et à la création artistique en général n'est plus très répandue. Nous avons plutôt tendance à comprendre l'art en se référant à l'histoire, en termes de tradition, de courants artistiques ou d'écoles, ou encore à l'expression de la subjectivité de l'artiste. Ces dispositifs d'interprétation accordent une grande importance aux œuvres parce que celles-ci, en tant qu'objets, perdurent dans le temps, mais par rapport au flux créateur et destructeur de la nature, les œuvres sont vite emportées et oubliées. Plutôt que de penser la création à partir des traces qu'elle laisse derrière elle, ce chapitre porte l'accent sur la création comme action en cours, processus immanent en train de se faire et de se transformer. La création n'est pas l'œuvre, mais l'œuvre n'est qu'une manifestation visible d'un processus de création

invisible. Bien qu'achevée sous la forme d'un livre, d'un objet tangible, l'écriture plonge ses racines dans une création plus profonde qui, comme telle, demeure aussi insaisissable que la nature. Comme la *physis* d'Héraclite, la création dont il est question ici aime à se cacher. Non pas qu'elle cherche à se dissimuler, mais en tant que processus vivant, elle est sans image et sans représentation, impersonnelle et anonyme.

À des fins théoriques, il peut être pertinent de se tourner vers le romantisme allemand pour trouver une articulation claire de cette vision « naturelle » ou organique de la création littéraire et cerner ses implications philosophiques. À une époque où le concept moderne de « littérature » commence à prendre forme, A.W. Schlegel élabore une conception de la poésie (*Dichtung*, en allemand, un mot qui pourrait être traduit également par « création littéraire » et qui englobe toutes les autres formes d'art chez les romantiques d'Iéna) inspirée de la distinction spinoziste entre *natura naturata* et *natura naturans*. Schlegel considérait que le but de l'art n'était pas de reproduire simplement les apparences de la nature, mais plutôt de faire un avec le processus invisible et immanent de la vie. Sans renoncer purement à la doctrine classique de l'imitation, qui a assigné l'art à la *mimésis*, Schlegel lui donne un tout autre sens :

Si donc on prend la Nature selon ce sens vénérable entre tous – non pas comme une masse de produits, mais comme cela même qui produit –, et si l'on prend de même l'expression d'« imitation » au sens noble où elle ne signifie pas la singerie des manières extérieures d'un homme, mais l'appropriation des maximes de son action, il n'y a plus rien à opposer ni à ajouter au principe : l'art doit imiter la nature. Il veut dire en effet que l'art doit créer comme la nature de manière autonome, étant organisé et organisant, pour former des œuvres vivantes qui ne soient pas mues par un mécanisme étranger, un peu

comme une pendule, mais par une force résidant en elles, comme le système solaire, et qui retournent en elles-mêmes de façon achevée.⁴²

De manière éloquente, Schlegel affirme dans ce passage que l'art imite la nature, non pas au sens où il tenterait d'en copier ou d'en reproduire des éléments, mais au sens où il crée comme elle, sans se soumettre à un modèle extérieur. L'art est une manière de redécouvrir les lois internes de la nature, qui n'agit pas en fonction d'un but déterminé, mais crée inexplicablement à partir d'un débordement de puissance. L'ambition romantique d'inscrire l'art dans un devenir, dans un processus interminable et infini, resurgit dans les réflexions sur la peinture abstraite au XX^e siècle, chez Paul Klee par exemple, qui plaçait lui aussi la création artistique du côté de la *natura naturans* :

...l'artiste n'accorde pas aux apparences de la nature la même importance contraignante que ses nombreux détracteurs réalistes. Il ne s'y sent pas tellement assujéti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l'essence du processus créateur à l'œuvre dans la nature. La nature *naturante* importe plus à ses yeux que la nature *naturée*.⁴³

Qu'il s'applique à la peinture ou en littérature, le propos de Paul Klee amène à concevoir la création artistique au-delà du domaine de la représentation de l'objet ou encore de l'expression de la subjectivité de l'artiste, pour l'inscrire dans une tension féconde et dynamique entre le visible, les « formes arrêtées » qui sont l'objet du regard humain, et l'invisible, le « processus créateur à l'œuvre dans la nature », une puissance qui demeure en retrait, cultivant le secret de la génération. C'est à partir de cette tension qu'on peut comprendre le travail de l'écriture chez Lispector, qui consiste à passer par le langage pour

⁴² Ph. Lacoue-Labarthe et J-L Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 346.

⁴³ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, Gallimard, 1985, p. 28.

appréhender et rendre visible ce qui, en réalité, reste voilé. La notion d'abstraction, par exemple, est centrale dans un texte comme *Água viva*, qui explore les potentialités de la matière langagière aux limites de sa fonction référentielle, dans l'esprit des peintres abstraits – Lispector était elle-même peintre à ses heures – qui ont progressivement abandonné la représentation de l'objet pour travailler les potentialités de leur propre *medium*. Lorsqu'elle écrit par exemple : « Je te transmets non pas une histoire mais seulement des mots qui vivent du son. » (49), le mot n'est plus un outil doté de sa valeur d'usage, soumis aux conventions de la signification, mais redevient pure sonorité, rythme, pulsation. Lispector fait souvent référence à d'autres formes d'art pour réfléchir à sa propre pratique d'écriture, que ce soit la peinture ou la musique. L'épigraphe d'*Água viva* est d'ailleurs empruntée au peintre et critique belge Michel Seuphor :

Il fallait qu'il existât une peinture qui soit entièrement libérée de la tutelle de la figure ou de l'objet et qui puisse – comme la musique – dans la totale indépendance de toute illustration ou anecdote ou mythe, exprimer les lieux incommunicables de l'esprit, là où le songe devient pensée, où le chiffre devient être.⁴⁴

C'est en vue de mieux comprendre la réalité, de capter la « chose » elle-même, ce qui n'est pas manifeste et qui appartient, comme l'écrit Seuphor, aux « lieux incommunicables » de l'esprit, que Lispector se libère de l'objet fini, concret et déterminé. Son écriture met en scène quelque chose d'abstrait, qui demeure en-deçà des apparences, sans pour autant être une essence immuable, un arrière-monde qui transcenderait le monde sensible. L'écriture fragmentaire d'*Água viva* qui, comme la peinture abstraite, est libérée de la « tutelle » de l'objet et indépendante du « mythe » ou de la fable, cherche à se libérer

⁴⁴ Michel Seuphor, *La peinture abstraite*, Flammarion, 1964.

de la volonté de représenter le réel. Nous tentons constamment d'ordonner d'interpréter notre existence ou celle des autres en termes de passé, de présent et de futur, mais la vie précède l'existence singulière et se poursuit au-delà d'elle. Le « cœur sauvage » qui donne son titre au premier roman de Lispector renvoie à ce fait brut, et pourtant incompréhensible, d'être en vie, qui précède le sens que nous lui donnons, l'histoire que nous nous racontons et qui constitue la trame du récit individuel de tous et chacun :

Elle n'avait pas d'histoire, découvrit Joana lentement. Parce que s'il lui arrivait des choses, celles-ci n'étaient pas elles et n'interféraient pas avec son existence vraie. Le principal – y compris le passé, le présent et le futur – c'est qu'elle était vivante. C'était le fond de son récit. [...] Pourquoi raconter des faits et des détails si aucun ne la dominait finalement ? Et si elle n'était que la vie qui courait dans son corps sans cesse ? (90)

Cette vie qui « court » dans les veines du corps n'est pas assignable à une individualité ou à un sujet. Envisagée comme intensité affective, devenir ou puissance, elle n'a pas d'histoire, de passé ni d'avenir. L'écriture qui libère cette puissance de vie inconsciente, qui passe sans laisser de trace, sans souvenir et sans mémoire, n'a pas pour but d'« imposer une forme (d'expression) à une matière vécue », comme le disait Deleuze, mais plutôt d'exposer par la langue ce « qui déborde toute matière vivable ou vécue », un « passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu.⁴⁵ » Deleuze, dont la philosophie se réclamait de l'immanence, s'est souvent tourné vers la littérature pour y trouver des expressions de la vie indifférenciée ou indéterminée, ou plutôt d'une vie avec un article indéfini⁴⁶, en tant que procès de désubjectivation, dépourvue de toute intériorité et de toute

⁴⁵ Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p.11.

⁴⁶ Gilles Deleuze, « Immanence... une vie » dans *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003 : « Qu'est-ce que l'immanence ? une vie... Nul mieux que Dickens n'a raconté ce qu'est une vie, en tenant compte de l'article indéfini comme indice du transcendantal »

volonté. Bien qu'il n'ait jamais mentionné Lispector, il existe de nombreuses affinités⁴⁷ entre sa vision de la littérature comme pratique visant à « porter la vie à l'état d'une puissance non-personnelle⁴⁸ » et les nombreuses expérimentations des forces impersonnelles que l'on retrouve dans l'écriture de Lispector.

La vie impersonnelle est investie d'une puissance de désorganisation, de forces sauvages et potentiellement destructrices qui menacent toute organisation intérieure préalable. La nouvelle « Amour », parue dans le recueil *Liens de famille* (1964), est à ce titre exemplaire. Elle raconte l'histoire d'Ana, une femme au foyer occupée à remplir ses devoirs d'épouse et de mère de famille. Comme beaucoup d'autres personnages féminins de Lispector, la protagoniste semble avoir un goût particulier pour l'ordre et les meubles bien astiqués. Toute la vie d'Ana tourne autour de son mari, de ses enfants et de la propreté de son ménage. Elle se satisfait de cette existence qui, bien que routinière et sans grande joie, lui garantit une certaine sécurité : « Au fond, Ana avait toujours eu besoin de sentir la racine solide des choses. Et c'est un foyer qui bizarrement lui avait donné cela. Par des chemins détournés, elle avait fini par se dégoter un destin de femme, avec la surprise de s'y couler comme si elle l'avait inventé. » (98) Autour de ce foyer, Ana s'est créé un monde stable et a supplanté le « désordre intime » de sa jeunesse, qui lui semblait rétrospectivement « aussi étrange qu'une maladie de la vie. » (98) Dans cette vie bien rangée, qu'elle a voulu et choisi, elle n'a qu'une chose à craindre : « La seule précaution qu'elle devait prendre, c'était de faire attention à l'heure dangereuse de l'après-midi, quand

⁴⁷ Voir à ce sujet l'excellent article de Fernanda Negrete, « *Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector* », *Humanities* 2018, no. 7, 55.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.61.

la maison était vide et n'avait plus besoin d'elle, le soleil haut, chaque membre de sa famille réparti selon ses fonctions. » (98) À cette heure précise, lorsque tous ses devoirs sont accomplis et que plus rien n'est exigé d'elle, Ana semble de trop dans son appartement. Alors, pour éviter d'avoir à penser à elle-même, et parce qu'il faut bien s'occuper, elle sort de chez elle, va faire des courses pour le repas quotidien.

Le récit se passe justement à cette heure dangereuse de la journée. Assise dans le tram, Ana rentre chez elle avec son sac de tricot posé sur ses genoux, rempli des victuailles de la journée. Elle fait soudainement une rencontre, à première vue banale, qui la bouleverse profondément. Cette fois, la protagoniste ne tombe pas sur un cafard ni un rat, mais sur un homme aveugle qui mastique du chewing-gum. Complètement absorbée par cette scène troublante, Ana ne remarque même pas le départ du tram et échappe son sac par terre. Alors que tout se passait plutôt bien pour Ana et qu'elle croyait être venue à bout de la journée, la simple présence de cet homme aveugle donne lieu à un effondrement intérieur, comparable à un œuf qui se casse. Lispector prend la peine de préciser en effet que « les œufs s'étaient cassés dans l'emballage de journal, les jaunes visqueux dégoulaient entre les mailles du filet. » Les œufs qui se brisent ont dans le récit une dimension oraculaire, qui révèle la fragilité du contrôle qu'Ana croyait exercer au sein de son monde domestique, apparemment tranquille. La rencontre avec l'aveugle, traditionnellement associé au destin, lui fait voir l'envers de son existence : « Le filet en tricot était rêche entre ses doigts, sans l'intimité qu'il avait quand elle l'avait tricoté. Le filet avait perdu son sens et se trouver dans le tram était le signe que quelque chose s'était cassé. » (99) Le sac de tricot, face à l'inquiétante liberté qu'elle ressent tout à coup – celle,

précisément, de ne pas avoir de sens, de fondement – semble complètement futile. La rupture des fils, symboliquement, marque la perte du monde cohérent qu'Ana avait créé autour d'elle, comme l'araignée tisse méticuleusement sa toile. Alors que la vie lui file entre les doigts, et elle retrouve cette sensation désagréable et angoissante de « désordre intime » qu'elle avait voulu repousser à tout prix :

Elle avait si bien pacifié sa vie, avait pris tellement soin qu'elle n'explode pas. Elle maintenait tout dans une sereine compréhension, séparait chaque personne des autres, les vêtements étaient à l'évidence faits pour être portés et grâce au journal on pouvait choisir le film de la soirée, oui, tout était fait de manière que les jours se suivent les uns après les autres. Et un aveugle qui mastiquait de la gomme mettait tout cela en pièces. Et à travers la pitié apparaissait à Ana une vie pleine de nausée douce, le cœur au bord des lèvres. (100)

Profondément ébranlée, Ana manque son arrêt de tram et aboutit fatalement au jardin botanique de la ville, où elle retrouve cette vie « pleine de nausée douce », écœurante au sens littéral du terme. Complètement seule dans le jardin, Ana découvre au milieu de la ville un univers magnifique où tout semble « étrange, trop suave, trop grand. » Ce monde palpitant de vie où se fait un « travail secret » dont elle commence tout juste à s'apercevoir est décrit de manière très sensuelle par Lispector. Les fruits sont « doux comme du miel », les eaux murmurent avec une « douceur intense », la brise s'insinue entre les fleurs, les lianes s'entrelacent les unes aux autres, « les troncs étaient parcourus par des parasites feuillus, leur étreinte était tendre, gluée. » (100) Dans ce réseau de vie grouillant, où tout est interaction et réciprocité, le moindre détail témoigne de la puissance de la nature qui détermine les métamorphoses de tous les êtres vivants. Cette nature est bien différente de la nature belle et harmonieuse des promeneurs du dimanche, ainsi que de la nature cultivée à laquelle est associée Ana au début de la nouvelle, comparée à un « laboureur » qui n'aurait planté que « les semences qu'elle avait dans la main et pas d'autres, seulement

celles-là. » (98) Bien que la scène se passe dans un jardin botanique, on n'y retrouve presque aucune trace de l'activité humaine, comme si ce jardin, à ce moment précis, était demeuré à un stade « élémentaire » de la vie. La nature s'y révèle dans son abondance, sa générosité, mais également dans sa violence : « La cruauté du monde était tranquille. L'assassinat profond. Et la mort n'était pas ce que nous pensions. » (100) Dans la perspective de la nature où tout est en perpétuelle transformation, la mort n'est pas une « fin » mais simplement une étape dans la continuité de la vie, une modification dans l'agencement et la composition des choses. L'unique loi à laquelle obéit la nature est la prolifération de la vie, qui, en tant que telle, demeure étrangère à la morale humaine : « Les arbres croulaient sous les fruits, le monde était si plantureux qu'il pourrissait. Quand Ana pensait qu'il y avait des enfants et des adultes en proie à la faim, la nausée lui monta à la gorge, comme si elle était enceinte et abandonnée. La morale du jardin était différente. » (101) La nature vivante et brutale, sans pitié et sans morale, ne semble obéir à aucune autre loi que celle d'une nécessité aveugle et impersonnelle.

Face au carnage du jardin, Ana est prise de nausée à plusieurs reprises. Pourtant, malgré les odeurs nauséabondes de décomposition, la scène du jardin donne lieu à un mélange d'horreur et de merveille, à une ivresse des sensations, où la protagoniste est grisée par la suavité du parfum des arbres et des fleurs qui se répand dans l'air, par le chant des oiseaux et le bourdonnement des insectes. Fascinée par l'étrange beauté du jardin, elle se sent liée par toutes les fibres de son corps à cet étrange spectacle dont elle fait partie : « Sous ses pieds la terre était molle, Ana la humait avec délice. C'était fascinant et elle était écoeurée. » (101) Le jardin réveille en Ana quelque chose de fauve, de féroce, de sauvage.

Ce monde où les tulipes et les dahlias sont « exubérants » et les victorias « monstrueuses » (101), lui apparaît comme un « monde à croquer à belles dents » (100), un monde pour lequel elle éprouve une attirance violente et irrésistible. Elle réalise plus tard qu'elle appartient à la « partie forte du monde » – sans savoir au juste ce que cette appartenance signifie. La transformation intérieure qui s'accomplit en Ana amène à réfléchir à l'amour qui donne son titre à la nouvelle. Au début du texte, l'amour est d'abord codifié par certaines normes culturelles et sociales et confiné à la vie domestique et privée : c'est l'amour de l'épouse pour son mari, d'une mère pour ses enfants, l'amour-modèle, restreint à l'horizon de la vie quotidienne, qui assure une certaine stabilité, une maîtrise sur l'existence, la certitude tranquille que « la vie pouvait être faite par la main de l'homme. » (97) À la fin de la nouvelle toutefois, l'amour prend des dimensions qui débordent le cadre de la vie individuelle ou familiale. Ana aime l'aveugle et le jardin, mais non pas d'un amour sentimental, ni d'un amour chrétien : « La vie du jardin l'appelait comme le clair de lune appelle un loup-garou. Oh ! mais j'aime l'aveugle ! pensa-t-elle les yeux embués. Pourtant ce n'est pas avec ce sentiment qu'on se rend dans une église. » (102) L'amour glisse alors de la vie domestique et ordinaire vers un appel envahissant et inquiétant, un contact violent avec une animalité impossible à dominer, un appel plus fort que soi, un affect vivant et « sauvage » affirmant la prolifération de la vie. Il y a là la tentation d'appartenir à la « partie forte du monde », au monde féroce et luxuriant du jardin, une attirance manifestée par la symbiose sensuelle d'Ana avec le monde naturel, à ce « travail secret » de destruction et de création, à ce flux quasi-imperceptible de la nature. Tout comme G.H. se laisse séduire par la blatte, la protagoniste est ensorcelée et ravie par la nature inhumaine.

Comme le jardin luxuriant décrit dans la nouvelle, l'univers textuel de Clarice Lispector est envahi par cette nature puissante et féroce, animé par le désir de percevoir la force vitale du monde :

La dense forêt des mots enveloppe en épaisseur tout ce que je sens, vis, et transforme tout ce que je suis en chose mienne qui reste hors de moi. La nature est enveloppante : elle m'embrasse entièrement et est sexuellement vivante, rien que cela : vivante. Moi aussi, je suis féroce et vivante – et je me lèche le museau comme le tigre après avoir dévoré le cerf. (43)

La proximité sémantique de *selva* (« forêt », en portugais) et *selvagem*, « sauvage », qui partagent la même racine, montre bien comment cette jungle scripturaire, cette dense forêt de mots qui constitue son univers textuel, se tient tout près de ce monde grouillant et palpitant de vie qui, dans l'imaginaire de Lispector, correspond à ce qui est demeuré à l'état « sauvage », non-domestiqué par les mœurs humaines. Cet extrait est tiré d'*Água viva*, un texte paru en 1973, dans lequel Lispector fait de cette vie impersonnelle et « sauvage » – celle qui s'écoule du ventre de la blatte dans *La passion selon G.H.*, celle que découvre Ana dans le jardin botanique – le thème principal de son écriture. Ce texte plutôt étrange, composé d'une suite de fragments disparates écrits au « je », est peut-être mieux résumé par cet énoncé initial : « Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit. » (15). On trouve une phrase du même genre plus loin dans le texte : « Je t'écris ce fac-similé de livre, le livre de qui ne sait pas écrire; mais c'est que dans le domaine le plus léger de la parole je ne sais presque pas parler. » Cet anti-livre en quelque sorte, qui défie en effet la notion de genre littéraire, ne suit aucun ordre chronologique précis et semble échapper à la raison discursive, ouvre à une série de méditations sur la l'écriture, la représentation et la textualité en général.

Affranchi de ce qui constitue le livre en littérature (intrigue, personnages, événements), le texte met d'emblée en difficulté l'idée classique de la narration, qui implique de la part de l'auteur une certaine connaissance des faits qui vont être racontés. Ce travail préalable de tri et de mise en ordre de la matière vécue ou inventée présuppose un écart temporel entre l'histoire racontée et l'écriture elle-même. Dépouillé du dispositif de la fiction, de l'artifice littéraire, *Água viva* donne plutôt l'impression d'être un texte qui s'écrit au fil des instants, sans auteur conscient, sans intention, sans calcul et sans édition, comme s'il avait été composé sans interruption, comme si une telle écriture s'accomplissait en une seule séance, spontanément. Il s'agit, dans ce texte, de posséder le temps, de cueillir l'instant comme un fruit mûr :

Je te dis : j'essaie de capter la quatrième dimension de l'instant-ci [*instante-já*] qui d'être si fugitif, n'est plus, car maintenant est devenu un nouvel instant-ci qui à son tour n'est plus. Chaque chose à un instant où elle est. Je veux m'emparer du est de la chose. [...] Je veux posséder les atomes du temps. Et je veux capturer le présent qui, par sa nature même, m'est interdit : le présent me fuit, l'actualité m'échappe, l'actualité c'est moi toujours dans le déjà. (9)

Ce passage donne le ton de cette écriture qui, détachée de toute forme de linéarité, s'attachera à dire l'histoire des « instants qui fuient. » Le projet littéraire annoncé dès la première page du livre s'expose d'emblée à une série de paradoxes que Lispector accepte ouvertement, comme faisant partie du défi de capturer le présent. Par sa nature même, le présent est difficile à définir et à cerner. Toute définition du présent est forcément imprécise, ses limites ne pouvant pas être tout à fait circonscrites puisqu'elles sont élastiques. Pourtant, le présent est ce qui *est*, il est, dans les mots de Lispector, le « est » de la chose. Il désigne ce dans quoi nous nous trouvons constamment et qui ne peut pourtant être nommé, parce que la pensée et le langage se trouvent « toujours dans le déjà »,

produisent une distance qui relie d'emblée la conscience au passé et au futur. Le présent s'éclipse sitôt que « je » le pense et le dis. Écrire au fil de l'instant implique de renoncer à la structure temporelle qui encadre l'identité subjective-humaine, qui présuppose une certaine capacité à se projeter dans le temps et à se transcender soi-même – ce que Lispector appelle dans *La passion selon G.H.* la « prévision » (*previsão*), qui est mieux rendue par l'anglais « *foresight* », une manière de penser et de voir qui se retourne constamment vers les expériences passées et se projette dans l'anticipation du futur : « mes prévisions conditionnaient par avance ce que je verrais. Ce n'étaient pas les avant-vision de ma vision : elles avaient déjà la dimension de mes soucis. Mes prévisions me fermaient le monde. » Ne se laissant pas posséder par la conscience, le présent se sent, s'éprouve immédiatement, mais ne peut faire l'objet d'un savoir au sens classique du terme.

La dimension fuyante du présent est déjà suggérée par le titre du livre, le seul des titres de Clarice Lispector qui ait été conservé dans la langue originale (du moins, dans les éditions françaises). Ce choix s'inscrit sans doute dans la volonté de conserver la polysémie de « *água viva* », « eau vive » en portugais, qui évoque une source ou une fontaine (il semble que c'était là le sens que préférait Lispector : « quelque chose qui bouillonne. À la source.⁴⁹ »), mais qui fait avant tout penser, pour les lecteurs brésiliens, à une méduse, un animal invertébré composé à 98% d'eau. Il pourrait également faire allusion aux marées hautes sous l'influence de la lune, connues sous le nom d'« *água vivas* »⁵⁰. Ce titre évoque la nature vivante, la fraîcheur de la source, de l'« eau vive ». Il annonce une écriture qui est écoulement, flux, *stream of consciousness*, une écriture débridée, comme « un cheval

⁴⁹ Benjamin Moser, *Pourquoi ce monde*, p. 322.

⁵⁰ Fernanda Negrete, « *Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector* », p. 10.

lâché d'une force libre » (73), qui désagrège et désarticule la narration. La trame narrative ne constitue qu'un mince filet au travers duquel la vie s'écoule et les instants se répandent, suivant les mouvements ondulatoires du flux et du reflux des vagues, cherchant à capter le soi – et non sa représentation – dans le tourbillon du devenir, pendant qu'il est en train de se faire et de se défaire, de se transformer dans une succession de morts et de naissances.

Dans sa quête du présent vivant, le « je » prétend écrire sans but déterminé, sans modèle extérieur ni idée régulatrice qui lui assurerait une certaine prise sur son propre récit. Son écriture, comme la nature, ne saurait être confondue avec un *telos*, avec une finalité quelconque, comme s'il s'agissait d'une tâche à réaliser et à accomplir. Pour caractériser cette écriture qui ne se plie pas tout à fait aux exigences de la narration, ni aux catégories de la grammaire et de la logique conventionnelles, on pourrait parler d'un « graphisme », un terme utilisé par Lispector dans *La passion selon G.H.* pour désigner une écriture sans fil conducteur apparent. G.H. explique que son écriture est un « graphisme », au sens où elle résiste à la tentation d'imposer une forme, un sens aux événements, laissant « monter en surface un sens, quel qu'il soit ». Dans le même ordre d'idées, la protagoniste d'*Água viva*, qui affirme écrire « distraitement », renonce à l'intention de donner un sens à ce qu'elle écrit. Dépourvue de l'omniscience fréquemment associée à la figure de l'auteur, elle échappe à elle-même en écrivant, s'aventure dans une direction qui abandonne le point de vue de l'objectivité ou de la pure subjectivité, la séparation entre intérieur et extérieur : « Je ne vais pas être autobiographique. Je veux être « bio ». J'écris au fil des mots. » (67) Le passage de l'autobiographie au graphisme du « bio », de la vie, suggère que l'identité du sujet se dissout dans le mouvement de l'écriture, que ses particularités individuelles se

désagrègent dans un flux de mots ininterrompu. La protagoniste d'*Água viva* est débordée par le mouvement même de l'écriture, qui se déroule et s'accomplit par-delà son intention et sa volonté. Le « je » s'exprime dans le langage, mais ce qu'elle raconte n'est pas sa propre histoire. C'est la langue qui parle dans ce texte, non l'auteure. Le *moi* s'efface pour faire place à une voix traversée par des mouvements qui la dépassent.

À certains moments dans *Água viva*, la protagoniste est capable d'affirmer que « ceci est la vie vue par la vie. » (31), une perspective qui frôle les limites du sens : « Ceci est la vie vue par la vie. Je peux ne pas avoir de sens mais c'est le même manque de sens qu'a la veine qui bat. » (19) Écrire pour Lispector, c'est assister à cette pulsation même qui échappe et précède peut-être le sens, dans un geste qui entre en forte résonance avec la pensée de Spinoza, ainsi que le montre le passage suivant, intitulé « En marge de la béatitude » :

La vraie pensée semble être sans auteur.

Et la béatitude a cette même marque. La béatitude commence au moment où l'acte de penser s'est libéré de la nécessité de la forme. La béatitude commence au moment où le penser-sentir a dépassé la nécessité de penser de l'auteur – celui-ci n'a plus besoin de penser et se retrouve maintenant près de la grandeur du rien. (187)

La béatitude ainsi décrite est une expérience de pensée où l'esprit s'élève à « la grandeur du rien », une pensée informe et vide qui défie l'appropriation, une pensée « sans auteur », absente de toute image ou représentation – et en ce sens « derrière la pensée »⁵¹ – qui relève plus d'une intuition que d'une action qui trouverait son origine dans la volonté ou l'intention du sujet. Chez Spinoza, la béatitude n'est en effet rien d'autre « que la

⁵¹ « 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. » (17) L'un des titres envisagés pour ce qui allait devenir *Água viva* était...

satisfaction même de l'âme qui naît de la connaissance intuitive de Dieu » (*Éthique*, IV, Appendice, chap. 4) La splendeur de la béatitude s'exprime principalement par une absence d'effort, une sorte de passivité réceptive où il n'y a plus de distinction entre ce qui est connu et l'acte de connaître. Elle est pure contemplation, qui n'implique pas une conscience mais se trouve plutôt au-delà de tout sujet et objet de connaissance. Cette contemplation n'est pas seulement d'ordre intellectuel, ainsi que la référence au *sentir* dans l'extrait le signale, mais également d'ordre affectif. Seule une intensification de la conscience permet de surmonter le dualisme entre le sujet et l'objet, la séparation entre la pensée et l'acte, entre le soi et le monde. Ces instants de béatitude (pour autant qu'ils puissent être atteints), concentrent un maximum d'affect, où l'esprit se libère des déterminations du langage et de la conscience pour atteindre un rapport à soi immédiat, un pur *sentir* qui pas médiatisé par des images et des représentations, et qui est aussi un rapport à la nature en tant que l'esprit en fait partie.

Cette compréhension, qui se trouve sur un autre plan que la connaissance analytique ou discursive, fait de la pensée un acte impersonnel, sans auteur. La béatitude, en tant qu'intensité vivante, ne laisse pas de traces, ne peut être récupérée par la pensée, accumulée comme savoir et ainsi servir de nouvelle norme à l'existence. En tant que telle, elle ne sert à rien, ne mène à aucun but en particulier, mais se présente de manière complètement gratuite, n'étant pas reçue comme récompense de l'effort, mais comme le pur don d'exister. Libérant l'esprit de la « nécessité de penser », elle souligne une certaine qualité d'attention, de disponibilité et d'ouverture qui se met au diapason de la nature, non pas conçue comme ensemble d'objets à maîtriser et à exploiter, mais comme processus immanent dont l'esprit

fait partie. Cette qualité de présence, où l'esprit est vidé de ses représentations habituelles en s'élevant à la « grandeur du rien », est intimement liée à ce que Spinoza appelle dans *L'Éthique* la connaissance intuitive, ou l'amour intellectuel de Dieu :

L'amour intellectuel de l'Esprit envers Dieu est l'amour même de Dieu par lequel Dieu s'aime lui-même, non point en tant qu'il est infini, mais en tant qu'il peut s'expliquer par l'essence de l'Esprit humain considéré sous l'espèce de l'éternité ; c'est-à-dire que l'amour intellectuel de l'Esprit envers Dieu est une partie de l'amour infini par lequel Dieu s'aime lui-même. (*Éthique*, V, 32, corollaire)

Chez Spinoza, l'amour intellectuel de Dieu est un affect qui procure une joie immense, un passage d'une perfection moindre à une perfection plus grande, un accroissement de la puissance de vie. En tant qu'affect, l'amour n'implique pas de subjectivation, mais s'étend à quelque chose de beaucoup plus grand. Il correspond, comme le montre ce passage de *L'Éthique*, à un élan qui fait partie de la nature et non pas du sujet. C'est moins un geste de décision souveraine ou volontaire qu'une compréhension soudaine de l'intelligence à l'œuvre dans la nature. L'esprit aime « intellectuellement » la nature, comprise comme cause éternelle de cette joie intense. Lorsque l'esprit aime intellectuellement à la nature, la nature s'aime directement, sans cause extérieure à elle. Nous en revenons à la perspective de la « vie vue par la vie » mentionnée plus tôt, de la nature se percevant « de l'intérieur » et de manière immanente.

Malgré l'absence d'une pensée ou d'un mot qui corresponde à cette joie et qui puisse l'exprimer, Lispector essaie de porter au langage cette pensée-sentiment qui précède la conscience. Elle trouve par exemple dans le pronom « *it* », conservé en anglais dans le texte portugais original, une articulation linguistique de la joie impersonnelle : « Vivre est ceci :

la joie du *it* », tout comme l'« amour impersonnel, l'amour *it*, est joie. » (195) Ce pronom, qui réapparaît tout au long d'*Água viva*, n'a pas d'équivalent en portugais, ni en français d'ailleurs, deux langues qui exigent constamment une position de genre. Employé pour désigner un objet, un animal ou encore un être humain dont le sexe est indéterminé (comme un bébé, par exemple), le *it* concentre la vie originare, inconsciente, immémoriale, la semence de vie, le « noyau germinatif » et imputrescible qui englobe virtuellement toute la vie à venir, bien au-delà du « je » individuel qui pourrit et est soumis à la dégradation de la matière, mais qui porte néanmoins en lui le « mystère de l'impersonnel » (55). Avec ce signifiant, Lispector exalte la neutralité, une impersonnalité sans restriction qui précède l'individuation et la différence sexuelle, le « il » et le « elle » :

Je ne pense pas mais je sens le *it*. Les yeux fermés je cherche aveuglément le sein : je veux du lait épais. Personne ne m'a appris à vouloir. Mais déjà je veux. [...] Un moi qui palpète déjà se forme. Il y a des tournesols. Il y a du blé haut. Je est. (135)

L'usage du *it* porte l'accent sur le fait qu'au niveau de l'être, du « est », il y a des forces inconscientes à l'œuvre qui contournent les principes de forme et d'organisation rationnelles, il y a la vibration de la matière vivante. Le *it* désigne l'impulsion de naître, de vivre, de croître, de fleurir, comme le blé mûrit au soleil, comme les tournesols majestueux se tournent vers leur Créateur (115). Le recours aux figures végétales dans l'extrait souligne la fluidité des rapports entre humain et non-humain. Le *it* traverse tout ce qui existe, il se confond avec ce qui *est*, avec le verbe « être » conjugué à troisième personne et accolé au « je ». Donnant une voix au *it* neutre et impersonnel, la protagoniste dit néanmoins « je », mais rappelle que « si je dis « je » c'est parce que je n'ose pas dire « tu », ou « nous » ou « une personne ». Je suis obligée à l'humilité de me personnaliser, me rapetissant, mais je suis le es-tu. » (17) Ce qui s'exprime à travers le « je » ne

correspond pas seulement au « je » de l'auteur, comme réalité psychologique et historique, au « je » de Clarice Lispector, mais c'est un « je » qui est également un « es-tu », et qui ne se distingue pas fondamentalement du « je » du lecteur, constamment invoqué par le texte.

Água viva s'écrit en s'adressant à un autre, même si cet autre est absent, figuré ou imaginaire. Tout au long du texte, il y a un « tu » à qui la narratrice écrit, à qui elle demande de suppléer, par sa présence, les insuffisances de son langage : « Lis l'énergie qui est dans mon silence. » (55) Il est question d'une énergie, d'une intensité vivante qui circulerait entre les mots, qui n'est ni matérialisée, ni contenue, ni représentée dans le texte et qui s'apparente au silence. Elle serait quasi-imperceptible s'il n'y avait personne pour la lire. Quelque chose se donne indirectement, de manière oblique, dans le texte, bien que la nature de ce « quelque chose » soit difficile à circonscrire et à définir, précisément parce qu'il ne s'extériorise pas. Le texte littéraire laisse entrevoir la possibilité de dépasser les traces matérielles qui le constituent mais qui pourtant n'en épuisent pas la signification. En tant qu'écrivaine, Lispector est insatisfaite de la matière avec laquelle elle est contrainte de travailler, des mots qu'il faut choisir et utiliser. Comment dire, sous la contrainte des mots, ce qui est à peine conscient, à peine perceptible, qui ne cesse de se mouvoir et de se transformer ? Cette conscience des limites des ressources langagières à sa disposition fait partie intégrante de sa vision de l'écriture, qui serait une tentative d'inscrire le non-mot, le non-dit : « Alors écrire est le mode de quelqu'un qui a le mot pour appât : le mot qui pêche ce qui n'est pas mot. Quand ce non-mot – l'entreligne – mord à l'appât, quelque chose s'est écrit. » (35) Elle souhaite que son lecteur puisse lire tous les mots qui n'ont pas été choisis, qui demeurent comme des virtualités non réalisées. Ce qui s'écrit se situe paradoxalement

dans ce qui n'est pas écrit, dans ce qui n'est pas affiché directement, dans les interstices, les entrelignes du discours qui sont comme des zones d'ombre à partir desquelles on peut entrevoir la lueur des choses.

Le texte se fluidifie, il est multiforme et multidimensionnel. En ce sens, le « tu » invoqué par le texte n'est pas un récepteur passif qui ne ferait que décoder les caractères inscrits sur la page : « Je ne sais pas sur quoi je suis en train d'écrire : je suis obscure pour moi-même. [...] Ce n'est pas un message d'idées que je te transmets mais une volupté instinctive de ce qui est caché dans la nature et que je devine. » (41) La révélation de ce qui est caché dans la nature, intimement lié à la « volupté », à la jouissance sensible procurée par le texte, à l'affect qui déclenche la pensée, invite le lecteur à se laisser séduire, à tomber sous le charme, à se laisser entraîner dans le jeu de cette écriture qui sonde les mystères de la *physis*. Il s'agit d'aiguiller l'esprit, de se mettre à la recherche cette présence fuyante, voilée dans et par l'écriture. Appelé à résister à la tentation d'interpréter le texte comme un « message d'idées », le « tu » accompagne la narratrice dans sa quête de ce qui est « caché » dans la nature et qui se révèle dans la succession des instants, une tâche – si c'est bien là une tâche – qu'elle ne peut accomplir seule, comme elle le reconnaît au tout début du texte : « J'ai un peu peur. Peur de m'abandonner car l'instant prochain est l'inconnu. L'instant prochain est-il créé par moi ? ou se fait-il tout seul ? Nous le faisons ensemble par la respiration. » (3) L'air, le souffle ou l'haleine, désignent chez Lispector le médium grâce auquel on peut entrer en contact avec l'autre, avec le monde, au-delà des distances temporelle ou spatiale : « L'air n'a ni lieu ni époque. L'air est le non-lieu où tout va exister. (71)

Les réflexions sur la textualité sont presque toujours présentes dans les textes de l'écrivaine. La construction paratactique de « L'œuf et la poule », par exemple, étudiée au chapitre précédent, suppose implicitement la présence d'un lecteur, l'incarnation d'une intelligence capable de produire un sens, de tisser des liens entre des énoncés qui n'ont *a priori* aucun rapport causal ou logique. Si ces réflexions sont souvent intégrées de manière organique à ses fictions, elles sont présentes de manière beaucoup plus explicite dans des textes comme *L'heure de l'étoile*, le dernier livre publié de son vivant, ou encore *Un souffle de vie*, inachevé et paru de manière posthume. Ce sont des textes qui portent sur la création, sur l'écriture. *L'heure de l'étoile* par exemple imbrique deux histoires et deux auteurs. L'un est fictif, il s'agit de Rodrigo S.M., qui se présente comme l'auteur du livre, qui s'interroge sur la manière de raconter son histoire dans un préambule philosophique, lui-même précédé par une « DÉDICACE DE L'AUTEUR (en réalité Clarice Lispector) », l'auteure déclarée sur la couverture du livre qui renvoie à Lispector elle-même. Dans l'univers métافictionnel de ces deux livres, Lispector met en scène des auteurs masculins qui inventent des personnages, et qui au fur et à mesure que le livre progresse, sont complètement dépassés par leurs créations, abasourdis par des personnages qui échappent à leur contrôle. Ces œuvres semblent s'écrire au moment même où elles sont lues, brouillent les frontières entre auteur et personnages, entre auteur et lecteur. Ainsi Rodrigo S.M. dit fabriquer son histoire sans savoir exactement où celle-ci va le mener : « Qui sait si je le saurai plus tard. Tout comme je suis en train d'écrire au même moment que je suis lu(e)⁵². » (14)

⁵²Dans l'original portugais : « *Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.* » (ma traduction).

Lire et écrire ne s'opposent pas, mais sont deux faces, deux aspects complémentaires d'un même processus, à savoir celui de la création. Le caractère actif et vivant de l'écriture de Lispector se prolonge donc dans la sphère du lecteur qui traverse et recompose les traces inscrites sur la page. Lispector s'intéresse au processus d'écriture et à sa capacité à amener le lecteur potentiel à vivre la vie avec un nouveau regard, à une nouvelle façon de voir. La présence du lecteur est supposée, invoquée par le texte, qui s'adresse toujours à quelqu'un – quand bien même ce « quelqu'un » ne serait pas une « personne » bien définie. Ce dont il est question ici, dans cette idée d'une adresse à l'autre qui serait constitutive du phénomène littéraire, est de l'ordre de la rencontre, d'une interaction qui concerne autant la chair que l'esprit. C'est sans doute dans *La passion selon G.H.* que cette rencontre est évoquée de la manière la plus poignante. Au tout début de son récit, la narratrice cherche à partager une expérience obscure, dont le sens semble lui échapper : « -----je suis en train de chercher, je suis en train de chercher » (« - - - - - *estou procurando, estou procurando* »). Elle ne sait que faire de cette expérience qui l'a profondément transformée : « 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. » (21) Sentant le besoin de partager ce qu'elle a vécu, elle demande alors au lecteur de lui donner la main. Entraîné dans le texte, le « tu » invoqué par G.H. l'accompagne main dans la main dans son parcours, prenant le relais de G.H. dans l'écriture du livre : « je ne pourrai reconnaître que je me suis perdue que si quelqu'un me tient par la main. » (29)

Il y a, dans ce serrement de main, la figuration d'une rencontre qui se produirait dans l'espace même du texte, dans le temps de la lecture. Ce geste suggère également qu'au-

delà de ce qu'il représente, communique ou signifie, le texte est d'abord ce qui met en présence, lie et relie les êtres entre eux. Il ne s'agit pas simplement de s'adresser à un autre, mais de l'implorer, de le *toucher*, de produire un affect. L'écriture est un appel tendu vers l'autre, cherche à entrer dans un contact intime avec lui/elle/it. Se donner la main est un geste que font les amis, les amoureux (et à plusieurs reprises dans le texte, G.H. s'adresse au « tu » en l'appelant « mon amour »). Que cette rencontre ne se produise que dans l'imaginaire de la fiction importe peu, il s'agit avant tout de voir dans cette aspiration à toucher l'autre une mise en scène de la force du lien qui se produit dans la lecture, qui devient dans le texte la condition même de l'écriture :

Je vais devoir, le temps d'écrire et de parler, faire semblant que quelqu'un me tient par la main. Au moins pour commencer, seulement pour commencer. Dès que je pourrai me libérer de cette main, j'irai seule. Pour l'instant, j'ai besoin de m'accrocher à cette main, et peu importe si je ne parviens pas à inventer ton visage, ni tes yeux, ni ta bouche. Bien que tronquée, cette main ne m'effraie pas. C'est l'amour qui me la fait inventer et si je ne peux pas rattacher cette main à un corps, c'est uniquement parce que je ne suis pas capable d'aimer suffisamment. Je ne suis pas en mesure d'imaginer une personne entière parce que je ne suis pas une personne entière. (30-31)

Le ou la propriétaire invisible de cette main « tronquée » que G.H. s'imagine tenir, dans le « comme si » de la fiction nécessaire à la mise en forme (relative) de son expérience, est d'emblée impliqué dans une situation de réponse, de responsabilité et d'attention, sans savoir au juste qui parle, ni ce qui l'attend. Ce texte écrit par quelqu'un qui n'est pas une « personne entière », dont l'identité se résume à ses initiales, G.H., se donne à une main anonyme qui est une synecdoque, en quelque sorte, de ce « tu » à qui elle s'adresse. À la manière de Dante qui, au début de *La divine comédie*, demande à Virgile, figure de sagesse et de piété, de lui montrer le chemin, G.H. a besoin d'être guidée,

mais dans son cas ce n'est pas un *auctor* consacré, artiste ou poète considéré comme maître, il s'agit tout simplement de la main d'une personne anonyme ; elle n'a pas besoin de lui attribuer un nom, ni d'ailleurs un sexe, et encore moins une identité entière, cette personne est un « tu » auquel elle ne cesse de se référer tout le long du texte, chaque fois qu'elle doit accomplir un pas difficile et douloureux, ou expérimenter une émotion qui la dépasse.⁵³

Tandis que Dante cherche une figure d'autorité sous laquelle placer son poème, Lispector se place sur un pied d'égalité avec cette main sans identité et sans histoire. C'est un appel à cheminer *ensemble* : « tout lecteur éventuel peut ainsi se sentir interpellé par cette demande d'accompagnement et se glisser dans les places attribuées à “je” ou à “tu”.⁵⁴ » Cette adresse à un absent, ce mélange de proximité et de distance qui laisse entrevoir la possibilité d'entrer en contact intime avec quelqu'un tout en ne le connaissant pas, rappelle également l'« interlocuteur providentiel » de Mandelstam et sa pensée du poème comme « bouteille à la mer », jeté en direction de l'inconnu. La poésie pour Mandelstam n'est pas *a priori* un art du langage, un art du « bien-écrire », mais elle est d'abord et avant tout adresse à l'autre. Le poème veut aller à la rencontre d'un autre, le cherche, s'offre à lui : « La poésie est avant tout dialogue.⁵⁵ » Le mot « dialogue » est trop faible pour rendre compte de l'audace de la proposition de Mandelstam. Par essence dialogique, la poésie ne correspond pas pour autant au schéma linguistique ordinaire, dans lequel un émetteur transmettrait un « contenu », un message à un récepteur. À la différence du locuteur qui s'adresse à l'autre en face de lui, le poème ne s'adresse pas à un individu particularisé et clairement défini :

Oui, quand je parle avec quelqu'un, je ne connais pas celui avec qui je parle et je ne désire pas, je ne puis désirer le connaître. Il n'y a pas de poésie sans dialogue. Mais la seule chose qui nous pousse dans les bras de l'interlocuteur,

⁵³ Nádía Setti, « Lectio de *A Paixão segundo GH*. Une *Divine Comédie* des temps modernes ? », p. 150

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, 1990, p. 60.

c'est le désir de nous étonner de nos propres paroles, d'être captivés par ce qu'elles ont de nouveau et d'inattendu. (61)

Si le poète est lié à un « interlocuteur providentiel », la destination de sa parole n'est pas connue d'avance. Pour qu'il y ait poésie, il est nécessaire que cet interlocuteur ne soit pas particularisé sous la forme d'un interlocuteur réel et bien défini, mais qu'il soit inconnu et anonyme. L'autre sans visage et inconnu, dans lequel le « je » ne peut se reconnaître et y projeter sa propre image humanisée, est bien ce « tu » qu'invoque et vers lequel s'élanche la narratrice de *La passion selon G.H.* L'aspect le plus intéressant de la proposition de Mandelstam, et qui résonne dans une certaine mesure avec *La passion selon G.H.*, me semble tenir dans le fait que le « tu » anonyme à qui le poème est adressé permet « de nous étonner de nos propres paroles, d'être captivés par ce qu'elles ont de nouveau et d'inattendu. » Le regard de l'autre est nécessaire à la découverte de sa propre identité, tout comme G.H. avait besoin du regard de la blatte pour accéder à cette partie d'elle-même qu'elle ignorait, comme Lispector était en quête d'un « tu » qui puisse lui donner la main. Au seuil du livre, l'avertissement aux lecteurs éventuels indiquait déjà que l'approche de toute chose exige de « passer par son contraire », renvoyant à l'exergue : « *A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die.*⁵⁶ » Seule la présence d'un autre qui se révèle par le texte permettra à G.H. de mener à bien la quête spirituelle que poursuit l'écriture. Il y a là une expression profonde du désir de sortir de sa solitude, de n'être pas qu'une personne, mais de se découvrir soi-même sous le regard d'un autre, quand bien même on ne serait plus là pour en prendre conscience. À travers la lecture, le « je » se divise et se multiplie, se transforme, se renouvelle sous le regard de

⁵⁶ Cette phrase est de Bernard Berenson. Lispector cite également cette phrase dans *Chroniques*, p. 208.

l'autre, fait partie du « tu » à qui son texte est adressé. L'autre donne le « je », c'est à l'occasion d'un « tu » que le « je » s'aperçoit. Il y a là un décentrement de la perspective du sujet, un effritement de la subjectivité. Le « je » et le « tu » ne sont plus des entités distinctes et séparées, mais se recomposent sous de nouveaux rapports lorsque le texte se retrouve dans les mains de l'autre. Ce qui est pensé sous une forme écrite renaît à chaque relecture, récupérant ce qui a été perdu tout en répandant de nouvelles résonances inattendues dans le futur.

Les manifestations de la *natura naturans* – de la nature comprise comme création ininterrompue, déploiement de puissance et de vie – dans la production littéraire de Clarice Lispector donnent lieu à une conception mouvante et fluctuante de la textualité. Celle-ci permet de penser le littéraire non pas simplement comme un *corpus*, comme cadavre textuel, mais comme un processus vivant. « D'ailleurs, littérature est un mot détestable, répondait Lispector dans une entrevue, c'est hors de l'acte d'écrire⁵⁷. » La littérature, en tant que représentation de l'acte d'écrire, artefact culturel ou document historique, n'était pas ce qui intéressait Lispector. Les *topoi* de la naissance, de la croissance et de la sexualité que ses textes convoquent, de même que le monde palpitant de vie, grouillant et frémissant qui affleure à la surface de son écriture donnent à penser que l'écriture était pour elle intimement liée à la vie, à la continuation de la vie au-delà de l'humain, par-delà les limites du « je » personnel et individuel : « Tout finit mais ce que je t'écris [continue]⁵⁸. Ce qui est bon, très bon. Le meilleur n'a pas encore été écrit. Le meilleur se trouve dans les

⁵⁷ Clarice Lispector, citée dans *La femme qui tuait les poissons*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1990, p. 93.

⁵⁸ Traduction légèrement modifiée. Dans l'original portugais : « *Tudo acaba mas o que te escrevo continua.* »

entrelignes. » (*Água viva*, 197) Il s'agit là d'un appel à réactiver les traces inscrites sur la page par un investissement de soi, autant affectif que spirituel, une invitation à participer à l'accomplissement de l'œuvre (en ce sens, toujours inachevée), à la poursuivre et ainsi à la garder vivante. Le texte littéraire s'adresse aux vivants qui participent à sa réalisation, et n'accomplit son mouvement que lorsqu'il se trouve connecté à une autre vie, et à une autre encore, à l'infini.

Qu'on pense le phénomène littéraire du côté de la « production » ou de la « réception », c'est-à-dire de l'écriture ou de la lecture, nous nous trouvons face à un esprit qui tisse des connexions profondes, des liens invisibles à partir de l'inscription dans la matière. C'est en ayant cette vision en tête que j'ai voulu penser la présence de Spinoza disséminée dans la production littéraire de Clarice Lispector. Il n'était pas question, dans ce mémoire, d'interpréter les représentations littéraires d'idées philosophiques, mais de montrer d'abord et avant tout comment la philosophie de Spinoza a fourni un cadre à l'écrivaine pour penser le sens de l'existence humaine au sein d'une nature immense et sans bornes qui l'engloutit, y compris l'esprit qui la pense. Cette idée selon laquelle Dieu n'est pas séparé de la nature, que toutes choses existantes s'entrelacent et dépendent les unes des autres dans leur rapport à la substance, a permis d'identifier certaines tensions au sein du langage et de l'esprit qui articulent, dès son premier roman, les explorations littéraires menées par Clarice Lispector. Si la philosophie spinoziste a permis de jeter un éclairage neuf sur certaines questions posées par les textes de Lispector, ceux-ci ont en retour dévoilé des aspects de la pensée de Spinoza que lui-même n'aurait jamais pu imaginer. Que ce soit à travers la constellation imaginaire de figures animales et végétales

ou d'une écriture de plus en plus abstraite qui choisit l'instant comme *thème de vie*, les mises en scène littéraires de Lispector ont permis de penser les liens entre la textualité et la nature à partir de l'enchevêtrement du visible et de l'invisible, du caché et du manifeste, de la *natura naturans* et de la *natura naturata*.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Clarice Lispector et de Baruch Spinoza

Lispector, Clarice, *Près du cœur sauvage*, Paris, Éd. Des femmes, 2018.

——— *La passion selon G.H.*, Paris, des femmes, 2020.

——— *Água viva*, Paris, des femmes, 2018.

——— *Un souffle de vie*, Paris, des femmes, 2018.

——— *Nouvelles*, Paris, des femmes, 2017.

——— *Chroniques : édition complète 1946-1977*, Paris, des femmes, 2019.

——— *La femme qui tuait les poissons*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1990.

Spinoza, Baruch, *Éthique/Ethica*, Paris, Presses universitaires de France, 2020.

——— *Traité théologico-politique/Tractatus theologico-politicus*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

——— *Lettres*, <http://spinozaetnous.org/wiki/Lettres>

——— *Traité de l'amendement de l'intellect*, Paris, Allia, 1999.

Spinoza et Zweig, Baruch et Arnold, *Les pages immortelles de Spinoza*, Paris, Corrêa, 1940.

2. Littérature secondaire

Arêas, Vilma, *Com a ponta dos dedos: Clarice Lispector*. São Paulo: Companhia das Letras 2005.

Cixous, Hélène, *L'heure de Clarice Lispector, précédé de : Vivre l'orange*, Paris, des femmes, 1989.

Moser, Benjamin, *Clarice Lispector, une biographie : Pourquoi ce monde*, Paris, des femmes, 2012.

Nascimento, Evando, *Clarice Lispector : Uma literatura pensante*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

Negrete, Fernanda, “Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector”, *Humanities* 2018, no. 7, 55.

Nunes, Benedito, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Ática, 1995.

Nunes, Benedito, *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Editora 34, 2009.

Peterson, Michel, « Les cafards de Clarice Lispector », *Études françaises*, 25, 1 (1989), pp. 39–50.

Pontieri, Regina Lúcia *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

Setti et Besse, Nadia et Maria Graciete (dir.), *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps*, Paris, L’Harmattan, 2013.

Oliva et Xavier, Luis César Guimarães et Henrique Piccinato, *Clarice e Espinosa : Batidas (Des)Ordenadas Entre Dois Corações*, São Paulo, 2018 :

https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_sbps/files/sitefiles/oliva.pdf

Szklo, Gilda Salem, « “O Búfalo”: Clarice Lispector e a herança mística judaica », *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 9, pp. 107–113, 2015.

Williams, Caroline, “‘Subjectivity Without the Subject’: Thinking Beyond the Subject with/through Spinoza” dans *Spinoza Beyond Philosophy*, Edinburgh University Press, 2012.

Zamora, Carolina Astudillo, « La narrativa del cuerpo en Clarice Lispector », *Badebec*, vol. 9, no. 18, pp. 70-88.

3. Cadre théorique et perspectives de lecture

Bertrand, Pierre, *Nous sommes vie, nous sommes mouvement*, Montréal, Liber, 2018.

Buber, Martin, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 2012.

Celan, Paul, *Le Méridien & autres proses*, Paris, Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2002.

Deleuze, Gilles, *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.

——— *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

——— *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.

——— *Dialogues*, Paris, Flammarion,

1996. Dante, *La divine comédie*, Paris,

Flammarion, 2021.

Hadot, Pierre, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Folio, Gallimard, 2008.

Heine, Heinrich, *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

Héraclite, *Fragments*, Paris, Flammarion, 2002.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1985.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Lacoue-Labarthe et Nancy, Philippe et Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 2007.

Mandelstam, Ossip, *De la poésie*, Paris, Gallimard, 1990. Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino*, Paris, Allia, 2015. Seuphor, Michel, *La peinture abstraite*, Flammarion, 1964.