

**LECTIO DE A PAIXÃO SEGUNDO GH  
UNE DIVINE COMÉDIE DES TEMPS MODERNES ?**

*Nádia Setti*

Professora Doutora Université Paris VIII  
nadia@chamarande.net

L'oeuvre de Lispector s'écrit sous l'impulsion d'une pensée extrêmement riche et profonde qui ne se structure pas pour autant en système philosophique. Ce bord et cet écart entre penser et philosopher qui se révèle en permanence dans l'écriture lispectorienne est un des indices de sa vitalité et modernité, à savoir de son contact permanent avec le « vivant pensant ». Surprendre le vivant (étant) en tant que pensant dans l'union indissoluble et dans la différence (du vivant au pensant) : voilà ce qui est tentation et tentative ininterrompue de l'écriture de Lispector. Il n'est pas question de confrontation/affrontement directe ou indirecte avec le texte/logos (avec l'archive historique de la pensée philosophique)<sup>1</sup> : il s'agit plutôt d'une interrogation constante du texte cosmique, où s'entrelacent nature et culture, corps et langue, silence et parole. Tout commencement même minime d'une pensée

---

<sup>1</sup> Luisa Muraro, philosophe italienne qui a écrit un « Commento alla *Passione secondo G.H.* di Clarice lispector » fait remarquer au début de son essai qu'il s'agit d'un livre extra-philosophique « parce qu'il en est été rejeté, et cela pas récemment mais il y a très, très longtemps, bien que le livre fut publié en 1964, et probablement écrit peu auparavant. Mais sa pensée est plus ancienne comme ancienne est son expulsion de la philosophie ». Plus loin la philosophe précise son point de vue : « Il s'agit, je crois, d'un itinéraire philosophique cohérent en soi, bien que l'origine de son intime cohérence soit au-delà de mes capacités de reconstruction, je n'arrive qu'à l'entrevoir, mais cela correspond en même temps à un contexte historique, celui de la pensée contemporaine » (MURARO: (1987) 2001, 21 ; .32 (ma traduction)

se situe quelque part dans l'espace corps (in)défini. Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse d'une pensée-nature, d'une corporalité sans langue : l'écriture approche et interroge les interstices entre la matière et la parole, le pensé et le à penser, articulant une pensée en transition, en mouvement, en chemin. C'est justement ce mouvement qui devance toute tentative de systématité, sans pour autant renier ce qui se constitue en inscription culturelle.

C'est en partie pour répondre préventivement à cette interrogation que Clarice Lispector place au seuil de la PSGH<sup>2</sup> l'avertissement/dédicace « Aux lecteurs éventuels » : il y a une adresse, il y a un appel et un avertissement qui précisent vers qui, vers quoi s'engage le cheminement. En désignant ainsi les destinataires du texte, l'auteur garantit un retour vers ce monde, qui est monde en transformation.

ESTE LIVRO é como un livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria<sup>3</sup>.

Clarice Lispector rappelle par ce geste une tradition des grands poèmes ayant une portée apocalyptique ou eschatologique. Ainsi dans la *Divine Comédie* Dante annonce dès le début un chemin qui commence dans la vie humaine et continue au-delà des limites de l'expérience humaine vers le divin ; dans ce cas le *scriptor*, le narrateur, est celui qui effectue le voyage d'aller retour de l'humain au divin et vice versa. Une comparaison entre ces deux grands textes s'impose. La *Divine Comédie* fait appel aux savoirs philosophiques, théologiques, littéraires depuis l'antiquité jusqu'à l'époque de Dante, et tout en les convoquant inaugure une autre lecture de l'humain et du monde<sup>4</sup>. De même la PSGH s'appuie sur les pensées contemporaines mais modifie profondément la réflexion sur l'humain, le corps, la subjectivité, la matière vivante. C'est en cela que le travail effectué par ce texte est comparable à une réflexion épistémologique qui procède par une véritable déconstruction n'aboutissant jamais à un système clôturé.

<sup>2</sup> J'utiliserai dans l'article ce sigle pour indiquer *A paixão segundo GH*.

<sup>3</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, Editora Nova fronteira, 1979, p. 5. Pour les citations suivantes les numéros de page correspondent à cette édition.

<sup>4</sup> Dans son essai *Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, Jacqueline Risset fait remarquer que Dante opère sans cesse la « traversée des positions philosophiques » en particulier de la philosophie aristotélicienne, Seuil, Paris, 1982, p. 90.

Là où Lispector convoque les lecteurs au seuil du livre, Dante s'adresse aux Muses dans une invocation rituelle, qui place d'emblée le poème dans la suite des grands poèmes de l'antiquité : « O muse, o alto ingegno, or m'aiutate ; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobiltade ». <sup>5</sup> Puisque le poète ne peut se suffire à lui-même en tant qu'être humain, il a besoin d'être aidé par des divinités poétiques. Dans le système philosophique et poétique de la *Divine Comédie*, les Muses, divinités païennes, sont les intermédiaires entre la poésie profane et la poésie sacrée, entre l'homme-poète et Dieu. Toutefois les Muses ne sont pas les seuls relais du poète, dès le début Dante s'assure de l'accompagnement d'un guide, Virgile, qui à son tour est appuyé et ensuite relayé par d'autres guides (Béatrice, la Madone). Sauvé de la perdition par l'amour d'une femme qu'il a autrefois aimée, il ne peut accomplir ce cheminement qu'en compagnie de l'auteur qu'il admire comme son prédécesseur. Dans ce schéma d'accompagnement se raccordent amour de la poésie, amour de la femme et amour divin.

Clarice Lispector se trouve confrontée à une situation semblable mais inverse : l'humain est ici représenté par la femme artiste (sculptrice), laquelle pour raconter et donc parcourir à nouveau les étapes de son expérience a besoin d'une aide, 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 : « Dá-me a tua mão desconecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar » (30). Cette solution lui permet d'inscrire aussi bien la proximité confidentielle de la relation « je-tu », que la distance indéterminée de l'anonymat. Tout lecteur éventuel peut ainsi se sentir interpellé par cet appel d'accompagnement et se glisser dans les places attribuées à « je » ou à « tu ». Il est nécessaire de souligner l'importance de ce choix et de ce geste : Lispector remplace la relation hiérarchisée maître-disciple par une relation de véritable support et accompagnement, un amour sans identité, sans histoire. Dans son cas « la femme » n'est pas l'idéalisation ou sublimation de l'amour, permettant à l'homme poète de s'élever au-dessus de lui-même, c'est au contraire en ôtant d'elle-même les images trop humanisées, voire idéalisées (culturalisées) qu'elle pourra commencer son chemin.

---

<sup>5</sup> Dante, *Divine Comédie*, Inf., II, 7-9, « O Muses, ô mon plus haut génie, aidez-moi, / ô mémoire qui écrivis ce que j'ai vu / ici apparaîtra ta noblesse. » (trad. Lucienne Portier, Les éditions du CERF, 1987)

Même si G.H. est réduite aux initiales de ses valises, son identité est pourtant celle d'une femme, laquelle n'est pas uniquement la narratrice de son expérience mais aussi la figurante d'une aventure humaine, d'une déconstruction de l'humain. Que ce cheminement soit effectué dans cette narration allégorique par une G.H. (Genero Humano) femme est de la plus grande importance car au croisement entre la passion du Christ, représentant de l'humain immolé pour la rédemption de l'humanité, et de la Comédie, elle réécrit ce cheminement et aussi réinterprète la question du genre. Non pas le genre réinscription et répétition des identités (masculin, féminin, neutre) mais comme écriture différentielle de la matière, de l'humain/pas humain, du corps, de la chair, du monde.

C'est pourquoi même si G.H. est la protagoniste de ce « *romance* » nous ne savons que peu de choses de sa vie intime, familiale ou sociale. Nous savons à peine ce qui fait d'elle un personnage de ce récit : cette extrême pauvreté de renseignements facilite l'identification de la figure humaine en tant que figure encore à déchiffrer, dans ce qu'elle a d'inconnu, DNA de l'humain, certes et même de « la femme de toutes les femmes » : sorte de cellule primitive de la matière humaine. G.H. est le syntagme élémentaire d'une nouveau langage humain.

Le recours insistant à l'image du désert, la vision d'un paysage où les constructions de plusieurs civilisations se sont écroulées renforcent cette idée de déconstruction qui aboutit à ce que Lispector appelle le goût du sans goût (insosso), le goût oublié de ce qui est simplement vivant.

Dans cette perspective PSGH diffère de la *Divine Comédie*, dans laquelle confluent la culture et l'histoire de plusieurs siècles : l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis de Dante sont peuplés par une multitude de personnages, de toutes les classes et de tous les temps, l'humanité dans sa dimension historique et éternelle. Cependant cet ensemble est soumis sans cesse à examen critique et donne lieu à des côtoiements surprenants et paradoxaux : ce qui mobilise Dante néanmoins est, comme Clarice Lispector « le désir dans son rapport avec la pensée à l'état naissant » (RISSET: 1982, 91).

La *Divine Comédie* comporte trois cantiques chacune composée de trente-trois chants. La PSGH est aussi constituée de trente-trois parties, qui se raccordent organiquement l'une à l'autre par la phrase finale qui devient phrase initiale de la suivante. Autrement dit la fin est (aussi) un commencement : entre les deux il y a l'espacement d'un blanc, le changement d'un chapitre à un autre. Cette solution de continuité est significative de l'organisation de ce livre qui semble démentir à l'avance toute construction téléologique. En effet si le début du « roman » correspond à la situation de ce personnage de fiction : « Perdida non inferno abrasador de um *canyon* uma mulher luta desesperadamente pela vida » (19), la suite va nous montrer que le salut de cette femme ne dépend pas d'un plan fondé sur l'espoir et la promesse mais justement de sa lutte à la vie, la mort.

Bien qu'il soit question à plusieurs reprises d'Enfer et de Paradis tout au long de la PSGH, et depuis la première phrase de la deuxième section : « É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno. » (19), on ne trouve pas la scansion Enfer, Purgatoire, Paradis du poème de Dante. Cela est même un des signes les plus importants du refus d'un ordre métaphysique fondé sur la transcendance (comme celui justement de la *Divine Comédie*). L'approche de Dieu se fait au contraire par le rejet de toute transcendance pour approcher l'actualité du vivant. Refuser la transcendance signifie également refuser tout plan de rédemption tel que justement le *Divine Comédie* raconte de façon magistrale dans la séquence péché, expiation, purification et récompense. Cela signifie aussi réduire l'écart entre humain et divin, entre présent et futur, ramener toute perspective future au maintenant. Redéfinir ou retrouver le sens du sacré avant l'ère ouverte par le Christ.

D'ailleurs le choix de « a barata » de la blatte comme co-protagoniste de ce récit est très significatif : son existence est contemporaine du commencement du monde, elle précède l'humain, ignore la morale chrétienne, survit à tous les déluges et à d'autres catastrophes ; en tant que créature décrétee « immonde » par la Bible la blatte pas seulement ne doit pas être mangée mais de ce fait elle ne peut être absolument transcendée. Par sa révélation et par sa présence ancestrale elle est une entrave majeure à toute tentative de l'imagination ou de la pensée pour la dépasser en l'obnubilant. Lispector dénonce de façon systématique un plan de salut qui est en fait un plan d'humanisation du vivant (d'annexion du vivant à l'image humaine), de refoulement de ce qui n'est pas « humain » mais aussi du divin qui n'est pas humanisé. Et c'est là que commence une autre salvation celle qui ayant parcouru systématiquement toutes les phases de déconstruction de l'humain interroge le sens de la Vie et du divin, dans sa radicale différence de l'humain mais cependant inséparable de la matière corporelle qui participe de l'humain.

### **Au milieu du chemin de notre vie**

Le moment central de beaucoup de textes de Clarice Lispector est une révélation fulgurante et bouleversante de la vie, qui se produit par une rencontre casuelle et fatale avec un être appartenant à une réalité jusqu'à ce moment-là invisible ou ignorée. Dans la PSGH la découverte de la blatte en provenance d'un univers archaïque permet à G.H. d'atteindre une autre vie, au-delà de l'humain.

La PSGH reconstitue et restitue au fur et à mesure les phases d'une passion qui coïncident avec la révélation : passion pour la matière vivante, qui en est en même temps objet et sujet. En quittant son appartement tranquille pour rejoindre la chambre de Janair, la bonne qui vient de partir, G.H. découvre l'existence d'un autre monde. Ce changement prépare la révélation suivante, celle de la « barata », la blatte au fond de l'armoire. Ainsi commence le cheminement de la passion vers la blatte

et de la blatte-même vers G.H. La « barata » va se révéler comme l'archétype concret de la vie qui naît, meurt, renaît dans une genèse continue. Processus que G.H. découvre, auquel elle assiste et finit par participer.

La structure formelle de la PSGH ne peut être dissociée de l'événement qui en constitue le noyau signifiant, une révélation de l'essence profonde de la vie. Cet événement est difficilement racontable, puisque il ne peut se réduire à une histoire : il consiste en une seule scène à deux, G.H. et la blatte, l'une en face de l'autre, dans un espace restreint. Il y a indubitablement une unité de lieu puisque l'événement se déroule entièrement dans la chambre de la bonne. Comme dans une structure tragique il y a à la fois unité de lieu, unité de temps, unité d'action. Les changements concernent les passages d'un intérieur à un autre : de l'appartement à la chambre, de la chambre à l'intérieur de l'armoire, puis de l'intérieur du corps de la blatte à celui de G.H. Chaque déplacement commence par une désorientation initiale de G.H. provoquée par le fait que le lieu dans lequel elle rentre lui est étranger, mais peu à peu ce lieu se révèle comme une partie ignorée et refoulée d'elle-même. Au lieu de la construction pyramidale, verticale, et hiérarchisée, le pas à pas, le côtoiement, dans la proximité à son corps -- ce qui comporte l'enregistrement précis de la moindre sensation -- et au corps de la blatte.

Le temps dominant est le présent, le temps de ce qui est en train d'arriver, mais simultanément le temps de la réflexion sur l'événement même. Dès que G.H. rentre dans la chambre de la bonne, le temps acquiert une autre dimension : à l'intérieur du présent ordinaire s'ouvre un autre présent, un plus-que-présent. En effet dans la chambre, G.H. commence à percevoir le présent dans son actualité et matérialité incontournables, alors que jusqu'à ce moment-là le temps n'était que temps-qui passe, temps ordinaire et chronologique. Ce plus-que-présent correspond à la perception de l'instant dans toute son intensité et dans la continuité de son inscription<sup>6</sup>. La réflexion se déplace souvent du moment présent vers un temps continu, dans lequel passé, présent, futur inscrivent le même processus ininterrompu de transformation du vivant, dont la mort n'est qu'une des phases.

## Chemins

La PSGH n'a pas une structure narrative, toutefois les différentes étapes de la révélation et de la réflexion sont rigoureusement structurées. La question de la forme est évoquée dans l'introduction : G.H.

---

<sup>6</sup> *Agua Viva* sera le grand livre de l'instant-déjà, cf. mon essai « Solo nel tempo c'è spazio per me » (Clarice Lispector) *L'istante matrice differenziale* » in *Spazi/o : Teoria, Rappresentazione, Lettura*, a cura di Francesca di Blasio e Carla Locatelli, Trento, 2006, pp. 37-49

a fait l'expérience d'une profonde désorganisation de sa vie précédente, laquelle s'est transformée graduellement en une autre organisation, pas extérieure et juxtaposée à l'existence, mais engendrée par celle-ci. La narratrice est confrontée immédiatement avec la difficulté de raconter cette expérience sans déformer son caractère désorganisé et informe. La tentation pourrait être de recourir à une forme et à un langage déjà constitués, en annulant de cette façon l'unicité absolue de l'événement qu'elle a vécu. Or l'auteur écarte dès le commencement cette possibilité.

Já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (11)

La question de la langue est une question essentielle de la démarche philosophique et poétique de Dante, depuis les écrits théoriques et autobiographiques qui précèdent la *Divine Comédie* et à plus grande raison dans la création même du « poème sacré », Dante est tout à fait conscient de créer une langue poétique à partir d'une langue vivante, le vulgaire, en évolution constante. Cette création impose à la fois des choix (entra plusieurs vulgaires italiens) et de l'invention, qui est foisonnante dans la *Comédie*. Mais ce sur quoi je souhaite attirer l'attention – car c'est sur ce point que l'on peut comparer les deux textes – c'est la limite de l'indicible : depuis le début de son voyage le poète est confronté à plusieurs reprises avec des difficultés diverses à traduire en langage humain ce qui est au-delà ou au dessus de ses possibilités. Le problème devient particulièrement sensible au seuil du Paradis où s'effectue le plus grand rapprochement entre l'humain et le divin : «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'essempro basti / a cui esperienza grazia serba »(Par., I, 70-72).<sup>7</sup> Le désarroi de l'homme-poète par rapport à la haute matière à traiter est celui d'un être humain qui de façon tout à fait exceptionnelle est admis avec son corps dans le monde des âmes sans corps. La limite qu'il ressent est celle d'un corps qui voyage dans une tout autre dimension. Ce qui lui permet malgré tout de « dépasser l'humain » est la série de relais qui lui donne l'accès à une connaissance de plus en plus au dedans de la matière divine et d'autre part un désir très vif de connaissance qui fait appel au désir

---

<sup>7</sup> « Dépasser l'humain ne saurait en paroles se dire ; que l'exemple donc suffise / à qui la grâce réserve l'expérience » (Par., I, 70-72, trad. op. cit.)

amoureux à l'origine de la création du monde : « La novità del suono e 'l grande lume / di lor cagione m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume. (Par. I, 82-84).<sup>8</sup>

Dans l'introduction à la PSGH Lispector remarque de façon insistante la difficulté d'un retour à la parole, après une expérience qui a bouleversé profondément la capacité d'entendement et d'élocution. Tout le long du récit les allusions à plusieurs reprises à une voix en train de faiblir, presque aphasique, conduit vers le silence comme passage d'une langue à une autre langue, nécessaire pour pouvoir dire l'indicible. Mais Lispector pose une série de conditions à cette invention d'une nouvelle langue : elle doit émaner de la matière même de l'expérience. Il est évident que G.H. comme Dante est consciente du caractère absolument exceptionnel et radical de cette expérience, qui pourrait être un voyage sans retour, mais puisqu'il y a retour le récit doit rendre compte de cette interruption et discontinuité entre dimensions et mondes. D'où cette situation paradoxale, mais qui fait l'immense portée symbolique de ces œuvres, de devoir « *trasumanar per verba* » alors que toute traduction est impossible.

Pour G.H. il s'agit moins d'une impossibilité que d'une perte de son organisation humaine<sup>9</sup>, qui n'est relayée par aucune autre organisation et nécessite d'une autre modalité de pensée : « Como pois inaugurar agora em mim o pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão ». (11). En effet la tentation de « donner une forme » est continuellement repoussée alors que l'enjeu de comprendre ce qu'elle a vécu apparaît de façon très significative à travers quelques images de l'infinité sans forme « « já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada » (11) ; « Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero » (14). On peut donc avancer déjà que pour Lispector l'approche du « divin » coïncide avec une défaillance de la compréhension, car il s'agit de (in)comprendre ce qui est « monstrueusement » prodigieusement sans limites et sans forme.

Un des clés de compréhension de l'incompréhensible pour Dante comme pour Lispector est l'amour. Depuis le rêve qui entame la Vita Nova jusqu'à l'ultime connaissance de cet « amor che move il sole e l'altre stelle » dans la Divine Comédie, l'amour humain pour la « donna gentile »

<sup>8</sup> « La nouveauté du son et la grande lumière enflammèrent en moi désir de leur cause / jamais senti avec une telle acuité », *ibid*

<sup>9</sup> Condition de perdition qui est celle de Dante dans le prologue de l'Enfer sous l'image de la forêt obscure, le péché : « Au milieu du chemin de notre vie / je me retrouvai par une forêt obscure / car la voie droite était perdue. » « Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ch'è la diritta via era smarrita » ( Inf., I, 1-3).



(Béatrice)<sup>10</sup> est la condition nécessaire de l'amour de la philosophie et de l'amour divin.

Mais pour G.H. au fond de ce qu'elle « a vu » il y a quelque chose pour lequel il n'y a pas encore de nom, car on ne peut que difficilement l'appeler « amour » : « Terá sido o amor o que ví? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso?aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, » (15)

Finalement Lispector trouve le cheminement comme forme narrative : à partir du moment où G.H. entre dans la chambre, commence une approche lente de la vérité et de la réalité qui va se manifester par la blatte. Apparemment tout se déroule dans l'espace serré entre la barata et G.H., mais en fait la réflexion plonge jusqu'aux racines de la pensée humaine<sup>11</sup>. Aucune dimension n'est oubliée : ni celle horizontale de l'approche entre deux corps, en présence l'un de l'autre, ni celle verticale et vertigineuse du regard qui plonge d'en haut de la chambre-minaret jusqu'à la cour sombre de l'immeuble. « O quarto » (la chambre de bonne) auquel amène le couloir sombre est d'ailleurs déjà désigné au début comme « bas-fond ». Depuis le commencement ce voyage mène vers le fond, vers la profondeur de la réalité qui est la réalité même.

La PSGH est un chemin d'initiation qui conduit G.H. sur les traces du Christ, mais aussi de tous ceux qui se sont lancés « au milieu du chemin de notre vie », au-delà des limites humaines. Comme Dante dans la *Divine Comédie*, G.H. accomplit ce voyage de son vivant et connaît l'enfer du paradis. Le chemin de la passion lispectorienne a la même rigueur du chemin dantesque : aucune étape de la réflexion ne peut être sautée ou inversée : il faut avancer pas à pas, une pensée derrière l'autre, puisque, dans ce processus de déconstruction de la pensée-déjà-pensée, le chemin se fait au fur et à mesure. Si la passion du Christ, dans le récit chrétien, est un moment essentiel du plan de rédemption de l'humanité, Clarice Lispector redéfinit les termes et les sens de la rédemption, notamment en l'actualisant dans le temps contemporain.

La perte progressive de ce qui caractérise l'être humain conduit progressivement à la transformation profonde de la conception du monde à l'image de l'Homme. Cet écroulement du sujet humain n'est qu'une première partie du chemin de la passion. La « mort » de l'image de l'humain est suivie par une résurrection de ce que la forme humaine avait refoulé pour se constituer : ainsi peuvent apparaître choses et êtres d'un monde exempt du regard humain, dont ils n'ont pas besoin pour exister.

<sup>10</sup> Cf. l'analyse tout à fait éclairante de Jacqueline Risset, dans *Dante écrivain*, éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 92 : « Notion d'amour et notion de femme s'appellent l'une l'autre, nécessairement ».

<sup>11</sup> Luisa Muraro voit dans cette double dimension horizontale et verticale l'image de la croix, dont le cheminement réalise la forme (Muraro: 2001, 25)

Le titre suggère l'analogie avec la passion du Christ, comme Lispector précise dans le dernier chapitre de son livre : « E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é paixão de Cristo. » (171). La forme analogique de cet énoncé confirme encore une fois que la passion du Christ n'est pas un au-delà ou au-dessus par rapport à l'humain mais un équivalent de la condition humaine.

### Figures

Le lieu de cette initiation est la chambre de la bonne, qui se révèle rapidement comme un lieu ancestral, tel une grotte primitive. Le premier message est constitué par un hiéroglyphe gravé sur un mur, qui représente un homme, une femme et un chien ; le message muet que l'habitante de cette chambre, maintenant absente, a laissé à qui entre.<sup>12</sup>

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausencia de tudo o que cobre : eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco (34)

La nudité de ces figures met à nu à son tour qui les regarde. Le recoupement de nudité et sécheresse du trait ne laisse aucune marge à la nuance, à l'ombre, à l'humidité comme signe du vivant : c'est même l'avertissement terrifiant d'un changement de règne. G.H. se rend compte très rapidement que ce message de Janair lui est adressé et qu'il révèle douloureusement le côté caché d'elle-même, jusque-là consciemment ou inconsciemment ignoré. La découverte traumatique de ces figures primitives – de simples contours tracés au fusain, grandeur nature -- la prive soudainement de son identité, en la réduisant à leur traits essentiels. Malgré sa répugnance initiale, compréhensible, vu qu'il s'agit de laisser un monde pour un autre, G.H. commence son chemin en s'identifiant avec le mystère des figures sur le mur. En entrant dans l'espace de l'autre, si étranger à elle-même, G.H. entre dans une vie antérieure à la sienne, hors du temps quotidien.

---

<sup>12</sup> On ne peut s'empêcher d'évoquer l'avertissement placé par Dante au seuil de l'Enfer qui exhorte à abandonner toute espérance humaine en se dépouillant définitivement du corps, de toute attache terrestre « LASCIATE OGNI SPERANZA O VOI CHE ENTRATE » (Inferno, III, 9)

Les figures sur le mur rappellent à G.H., la bonne, cette étrangère familière qui a habité avec G.H. sans que celle-ci ne se soit jamais aperçue d'elle. Rétrospectivement elle se révèle comme son double ignoré : dans le souvenir son invisibilité se concrétise et ce qui semblait être opaque devient la trace essentielle et irréductible d'une existence sinon de la vie-même, en tant que flux imperceptible dans les interstices de la vie. Avec le retour de Janair du fond de la mémoire et de l'oubli commence le retournement du négatif en positif, exactement comme dans un processus photographique.

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo : au revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um concavo, de uma falta, de uma ausência ? (27)

Le chemin commence par une chute, et continue par une descente vers le fond où il y a l'enfer de la vie organique et pulsionnelle, de la matière magmatique pas encore ou non plus réduite à une forme humaine. « Enfer » et « Paradis » sont évidemment dépourvus de toute connotation ou jugement moral : l'essentiel est « rentrer dedans » : « O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo »(77). Selon Clarice Lispector notre constitution humaine nous empêche de nous abandonner pleinement à la jouissance des choses qui existent, cela ne devient possible qu'en éliminant la hiérarchie fictive entre humain et pas humain. Le chemin de G.H. - C.L. montre que pour vivre la vie au niveau de sa forme élémentaire et primitive il faut pouvoir se mettre en relation avec une forme de vie non humaine comme celle de la blatte, il faut pouvoir approcher l'extrême opposé de soi-même et atteindre ce point où l'existence de la blatte et celle de soi-même se rencontrent dans **l'équivalence/différence**. Ce chemin n'implique pas uniquement l'élimination des images et des formes de la pensée concernant le sujet humain, mais aussi l'effondrement de tout un système de valeurs fondé sur l'humain comme terme de comparaison. Ce que nous propose Clarice Lispector est donc un cheminement qui se base sur des phases successives d'un processus analogique et différentiel : car si l'analogie (l'équivalence) désamorçe la tentation hiérarchique (rapport de domination de l'un sur l'autre, l'humain sur le non humain, etc.) la différence permet d'échapper à une égalité des termes qui annule la diversité radicale de l'altérité respective.

### **La passion de la blatte**

La perte progressive de l'identité sociale et humaine de G.H. se poursuit avec sa progressive identification avec les figures que Janair a gravées sur le mur de sa chambre, autant de présages de la transformation finale dans « la femme de toutes les femmes » (170).

Le chemin de G.H. va vers un point de rencontre avec l'autre, qui peut s'accomplir seulement par la reconnaissance des existences réciproques, dépouillées de tout attribut individuel et social. Seulement à cette condition la rencontre est réelle, car tous les écrans narcissiques, les projections, et les intérêts subjectifs ont été éliminés. Il faut que G.H. parvienne à la hauteur des yeux de la blatte, pour pouvoir voir la blatte dans sa dimension réelle, pour voir la blatte selon la blatte et pas selon l'idée qu'on se fait de la blatte. A ce point la valeur de la blatte est la valeur de son existence dans le monde sur le même plan d'existence de celle qui est à ses côtés : la valeur qui les unit est le fait qu'elles sont toutes les deux vivantes.

Le chemin qui porte à la blatte-selon-la blatte n'est ni rapide ni facile, même si la révélation du chemin ne dure que quelques instants. Clarice Lispector apparaît extrêmement consciente de la tendance et de la tentation constante à éviter le réel, en ayant recours plus souvent à l'imaginaire qu'au réel. C'est pourquoi l'approche de la blatte s'effectue « gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. » (5). Le chemin commence par une perte nécessaire qui est définie comme la perte de la troisième jambe.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive ; apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (7)

Cette troisième jambe renvoie à ce que G.H. était avant la révélation, c'est-à-dire à sa forme humaine, caractérisée par une identité reconnaissable et fixe. Cette jambe/identité l'immobilise, la perdre signifie au fond se libérer de la partie d'elle-même qui l'emprisonne dans une image ou un rôle social.

Dorénavant G.H. se servira de la marche pour avancer sur le chemin et d'une main pour s'accompagner d'un autre invisible, seul lien à un destinataire, inventé pour l'accompagner. Grâce à cette main qui n'est pas un corps entier et même pas une personne avec une identité précise, G.H. peut quitter son identité. D'autre part cette presque personne, représente sa seule possibilité de retour, le seul « tu » auquel pouvoir parler dans le désert qu'elle traverse seule avec la blatte silencieuse. Cette main est la garantie du contact avec le monde hors de la chambre, et donc avec les lecteurs possibles, qui sont indirectement impliqués dans le chemin de G.H.

Sur ce point la passion selon G.H. diverge de la passion du Christ : celui-ci doit parcourir seul son chemin de croix, alors que dans le schéma de G.H. le chemin de la passion se fait à deux, avec l'autre. La passion selon Clarice Lispector est à plusieurs titres **passion de l'autre**, dans le sens qu'elle porte l'autre en soi, qu'elle supporte d'être l'autre de soi-même. G.H. et la blatte, protagonistes de cette passion, portent chacune la croix de leur destin : pour la blatte il s'agit d'inaugurer, à travers son sacrifice rituel, la révélation de la vie, pour G.H. cela veut dire dans un premier temps se défaire d'elle-même pour connaître sa vie non humaine, et par la suite accepter son destin humain racheté par le « sacrifice » de la blatte et, à travers elle, de la G.H. trop humaine.

Nous avons déjà mentionné l'importance du cheminement, du pas à pas qui ordonne le récit de la PSGH, mais il y a aussi d'autres scansionnements également importants : l'une d'elle concerne l'émergence de la matière blanche à travers la blessure infligée à la blatte. G.H. remarque précisément et régulièrement les phases de cette sortie du corps intérieur de l'animal, car c'est ainsi qu'elle peut reconnaître progressivement « o meu di dentro » (79)

### **Mater materia**

Pourquoi la blatte ? Parce qu'elle représente ce que depuis des siècles l'être humain a rejeté et refoulé. La blatte est parmi les animaux immondes que la loi divine a interdit de toucher. G.H. transgresse cet interdit, en entrant en contact avec la blatte d'abord inconsciemment et puis en acceptant petit à petit la fatalité de cette rencontre. En transgressant l'interdit ancestral elle peut enfin en révéler la signification effective et originaire : ce qui est désigné comme immonde par l'interdit, le fruit de l'arbre de la connaissance, le fruit de la vie, la matière non humanisable : le manger signifie manger la vie elle-même, signifie se rapprocher de la genèse et du secret de l'origine.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeiteram, e conservara-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a materia viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto. (68)

A travers la blatte G.H. comme la première femme, Eve, se rapproche de la connaissance et du goût de la vie non humaine, et retrouve en soi le principe de la vie qui se perpétue, en une génération continue. La blatte est l'être à travers lequel se manifestent toutes les origines, celle de l'univers comme celle du corps. La vision de la blatte est vision du corps intérieur des organes de la génération.

La blatte, *a barata*, est féminine, mais cette identité est sans aucune ressemblance avec l'humain, elle est plutôt substance vivante (*materia viva*) dans laquelle se fertilisent le féminin et le masculin.

Cette reconnaissance rituelle de la valeur du négatif inaugure un processus de focalisation généralisé de tout ce qui est obscur et caché. Au centre de ce processus il y a naturellement la blatte qui émerge lentement du fond de l'armoire, comme une divinité chthonienne du fond des enfers. 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.

Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e non entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. [...] Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas. (43)

Le premier contact avec la blatte est violent : G.H. ne peut pas cacher sa répulsion qui la pousse à vouloir tuer la blatte, en l'écrasant contre la porte de l'armoire. Mais la blatte survit, prouvant de cette façon ses extraordinaires ressources vitales, c'est à ce point que commence véritablement la vision. Seulement sa carapace externe a été écrasée, à travers la blessure ouverte, son deuxième corps commence à sortir, encore vivant. Une nouvelle blatte naît de la blatte que G.H. a tuée.

Le secret des blattes est leur continuelle naissance mort, naissance. La continuation de l'espèce chez le peuple des blattes ne dépend pas d'une plan de salut et de résurrection mais d'une fécondité qui supplée en permanence à la mort de chaque individu. C'est pourquoi la blatte est à la fois la négation de l'individu et de l'identité comme fondatrice de l'individualité (le Moi) mais à l'opposé du Christ comme sauveur de l'humanité par la résurrection. Ceci explique peut-être l'impossibilité de les refouler définitivement, parce que même exterminées elles réapparaissent fatalement : elles représentent la force de la vie qui ne peut pas être éliminée. C'est parce que chaque blatte est identique à une autre blatte que la relation avec cette femme ne renforce en rien l'identité individuelle, par contre elle permet à G.H. d'atteindre les racines inconscientes et corporelles de son identité. Comme le dessin de la femme nue tracé par Janair, son identité de femme est à ce stade une ligne essentielle, identité minimale et irréductible. La blatte est le modèle, l'exemple de la démoïsation de l'humain.

Dès le commencement le destin de la blatte est associé à celui de G.H. : elle est obligée de se rendre

compte qu'en tuant la blatte elle a tué en effet une partie d'elle-même. son geste acquiert la signification contraire de celle qu'il avait au début : en voulant éloigner d'elle-même définitivement cet être si étranger, elle s'est rapprochée d'elle. Mais cette « mort » est la condition même de la reconnaissance du processus : G.H. doit perdre l'enveloppe humaine qui l'identifie, pour commencer à connaître un corps qui lentement naît du fond d'elle-même. La blatte n'est pas à son image, mais représente devant elle ce qu'elle vit dans l'intimité de son corps. Le processus de la vision se transforme en processus de génération : la blatte régénère indirectement en G.H. le corps archaïque immergé.

A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo – e que hoje e sempre está na parede, e meus quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam. Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida. (61)

Si la blatte se régénère, c'est parce que en elle se concentre la fertilité de la génération, comme la cellule élémentaire se divise pour engendrer deux nouvelles cellules. Sa « maternité » est la même de la forme la plus infime et invisible de vie. Les organes de cette vision sono initialement les yeux et la bouche : voir est aussi sentir à travers le tact et le goût. Le retour de l'origine refoulée s'accomplit à travers l'émergence de sensation dont la bouche et le lieu privilégié. A travers la blatte, G.H. retrouve la forme primitive de la connaissance du monde, typique de la phase orale et propre au rapport mère enfant. On peut donc dire que ce deuxième corps né de la mort du précédent, est en fait un corps beaucoup plus ancien, le corps associé au matriciel.

Le moment central de cette reconnaissance est la vision des yeux de la blatte comme deux ovaires : les yeux reflètent la caractéristique principale de l'espèce des blatte, leur multiplication illimitée.

Eu a via toda, a barata.

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo : de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gama preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dos ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos ? Se eu os tocasse – já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava – se eu os otacasse com a boca, eu os sentiria salgados? (73)

G.H. voit dans la blatte la totalité de sa vie infinie, c'est une vision de l'origine en tant que principe continu. De quoi est faite cette totalité ? C'est un ensemble d'éléments différents et apparemment opposés : c'est l'endroit et l'envers, c'est une elle et un « ceci » joyau précieux mais rouillé. Dans cette totalité les opposés ne s'annulent pas mais au contraire ils anticipent l'apparition des yeux -ovaires. Cette constatation est également préparée par une profonde transformation des termes de la vision. Dans le paragraphe initial du chapitre « voir » acquiert une signification beaucoup plus ample et définit différentes possibilités de se mettre en rapport avec l'autre :

Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem. A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (72)

Ce qui change profondément les modalités de la vision c'est que cette fois le point de vue n'est plus celui de G.H. mais celui de la blatte. Ce qui s'ensuit est la tentative de regarder le monde avec les yeux d'une blatte : le premier pas consiste à perdre sa vision / vue humaine, subjective : à ce point ce n'est plus « je » qui voit mais simplement « une femme ». Une femme et une blatte se retrouvent sur le même plan de non-subjectivité de la vision, car « voir » devient une forme de communication entre deux existences qui ne voient pas, ou plus précisément qui n'ont aucune vision préexistante d'elles-mêmes. Du moment que « voir » est vidé de sa signification usuelle, il peut en acquérir d'autres, mais ceux-ci impliquent une approche de l'autre qui se passe de la vue, tandis que tout le corps devient voyant.

Cette profonde dépersonnalisation prépare à la vision de la blatte au-delà d'une quelconque projection subjective. Dès le commencement il est clair qu'aucune image peut s'intercaler entre qui voit et la blatte, puisque celle-ci ne possède ni représentation de soi ni reflet. En passant du côté de la blatte, nous passons de l'autre côté du miroir, et là nous nous apercevons que le miroir n'existe plus et la blatte est définie non pas par le substantif mais par un pronom neutre : « aquilo ». Dans cette vision au plus près de la blatte, nous nous apercevons à quel point chaque détail est essentiel et cohérent avec le principe assumé au début de **voir la blatte selon la blatte elle-même**.

Cette exigence modifie même la grammaire de la langue et à travers celle-ci la vision de la réalité à laquelle elle renvoie. Le pronom démonstratif devient un substantif et d'un coup la relation sub-



stantif-démonstratif est renversée et n'existe plus la distinction entre ce qui est attribut (qualité) et ce qui est substantif. Cette forme de prédicat est également rendue possible par l'élimination d'un sujet de l'énonciation capable de mettre en rapport un objet avec une plusieurs qualités qui les définiraient selon des critères qui seraient inévitablement propres au sujet de l'énonciation. La phrase « *ela è aquilo* » c'est un prédicat mais ce prédicat ne reflète pas l'opinion ou le critère de celui qui l'énonce, mais rend la fonction déictique une qualité substantielle de la blatte. Cela signifie que l'existence de la blatte est indépendant du fait qu'elle soit reconnue ou pas par un sujet humain ou un autre, la blatte existe avant et après le langage qui la nomme et la définit. Mais puisqu'il s'agit en tout cas d'utiliser le langage, persistent ses formes les plus élémentaires, les pronoms.

La deuxième implication de cette brève phrase est le déplacement du neutre dans le féminin : « *aquilo* » peut être en effet et féminin et masculin. Ce n'est pas pour cela que le féminin de la blatte est annulé, simplement le neutre en est une partie essentielle. En est la preuve l'insistance du pronom « *ela* » dans les phrases suivantes, toutefois l'équivalence *ela-aquilo* nous prévient qu'il y a du « féminin » comme équivalent du neutre de la vie.

Tels sont les yeux – ovaires qui sont masculins et féminins, source de génération et de vie. Les yeux-ovaires de la blatte sont fertiles, et la vision s'est transformée en un processus de fertilisation, à travers la découverte de soi en tant qu'être engendrant. A fur et à mesure que G.H. s'approche de la blatte, elle s'approche simultanément, dans une sorte d'inversion spéculaire, de son intériorité.

Cette connaissance est au même temps reconnaissance de l'intimité du corps, du lieu primitif impersonnel, à l'intérieur de la personne, qui peut s'accomplir uniquement en passant par l'autre – la blatte. Par la blatte est extériorisé, **ex-siste** ce qui en elle est refoulé et invisible. La blatte est l'exemple de la vie organique sans reflet su soi-même, et donc d'autant plus apte à re-présenter ce pour lequel il n'y a pas d'image. Désormais en passant par la blatte nous sommes passées au delà du miroir, et la vision du monde de l'autre côté est une vision selon la blatte, vision de la chose qui ne se voit pas. Il ne s'agit plus de regarder une photographie, mais son négatif, de lire plus que les mots, ce qui se dit entre les mots, dans le silence entre les lignes.<sup>13</sup>

Cette modification profonde du « voir » rompt radicalement avec la tradition spéculaire qui érige la vue comme vision humaine si c'est « la blatte avec matière blanche » qui regarde alors le regard à

<sup>13</sup> C'est surtout la philosophie de la différence sexuelle de Luce Irigaray qui a attiré l'attention sur le refoulé du symbolique de la différence sexuelle au féminin : dans *Spéculum* la psychanalyste et philosophe revient à plusieurs reprises sur l'absence de représentation dans le symbolique (dans le langage, les signes, les images) du corps féminin, du désir, de la chair féminine. Cette absence (présence négative) est selon elle un effet du refoulement culturel des femmes dans le système patriarcal.

visage humain est mis hors champ de vision. La violence de cet escamotage est soulignée à plusieurs reprises, le regard des yeux/ovaires de la blatte expose subrepticement le regard à ses ovaires neutres et anonymes, avec des conséquences décisives dans sa réflexion sur « le neutre artisanat de la vie ».

La modification du sens de « voir » comporte inévitablement la modification des termes de la reconnaissance. Ainsi G.H. relate un épisode qui lui permet de « comprendre » la vie neutre de la blatte en la rapprochant de la perception du vivant dans son corps de femme enceinte : « Eu seria obrigada a continuar a reconhecer. E reconhecia na barata o insossos da vez em que eu estivera grávida. ». (87) Les récits de « souvenirs » sont relativement rares dans la PSGH, car ils correspondent toujours à la remontée soudaine de ce qui avait sombré dans l'oubli ou dans la mémoire inconsciente. Dans ce cas ce qui lui revient est une condition du corps temporaire, exceptionnelle puisque ce qu'elle reconnaît dans son corps, par son corps, n'est pas l'enfant, c'est la vie à l'état pré-humain, protozoaire : « Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo » (87). Nous assistons à une forme d'identification à l'envers car c'est cette vie « neutre » en train de se faire qui devient le mode de vie du corps de cette femme dans sa totalité. Une plénitude qui emporte d'emblée toute distinction humanisante, tendant vers la séparation d'individus séparés et accomplis. Aucune mention de l'embryon, il s'agit par contre du planctum qui envahit et remplit tout le corps jusqu'à rendre la respiration difficile, comme si la vie liquide, amniotique avait eu le dessus sur la vie d'un corps déjà habitué à vivre hors de l'eau. L'analyse de cet épisode complique celle de la blatte elle-même qui, une fois de plus, ne peut être identifiée comme une simple figure « maternelle » ce qui l'humaniserait, mais davantage avec une expérience intime, charnelle, de la matière vivante. Dans cette perspective l'interruption de grossesse peut être interprétée sous un autre éclairage : ce qui est interrompu est le processus illimité du vivant, c'est l'intolérable infini de la vie. Toute individuation est comparable à cette délimitation, tentative de ramener le vivant dans une forme reconnaissable et nommable. La tentative d'assassinat de la blatte peut également être analysé à ce point comme désir d'arrêter, de mettre une limite à l'avancée d'une matière sans limites, envahissante. D'ailleurs c'est à partir de ce corps coupé en deux, blessé mais vivant que se déroule la réflexion sur la différence sexuelle. Ce coupé non coupé à partir duquel Derrida produit une lecture de la différence sexuelle :

Partons du *neutre* [...]. Tout passe par le neutre. D'abord *insecta*, le mot latin pour *insecte* est un *neutre* (toujours au pluriel, comme s'il n'y avait pas *un* insecte mais un collectif d'insectes, une fourmière d'insectes : *insecta*, *insectorum*). Et ce neutre pluriel, *insecta*, ne veut pas dire insécable, indivisible atomique. Il vient au contraire dit-on, *inseco*, qui signifie couper, disséquer, parfois déchirer avec les dents (*dentibus aliquid insectare*), mettre en menus morceaux. [...] Au fond le fourmi mérite le titre d'insecte : c'est un animal à anneaux.

Son corps est marqué, scandé, stricturé par une multiplicité annulaire de *rings*, qui viennent le couper sans le couper, le diviser sans trancher, le différencier sans le dissocier – bien que le nom *insecta* de *inseco*, veuille dire « coupé ». Voilà qu'un mot voulant dire « coupé » en vient à signifier « étranglé », mais non « coupé », et (mais) coupé et (mais) non coupé, séparé mais (et) non séparé, coupé mais aussitôt réparé. Structure.

Voilà de quoi on aimerait parler : du séparé / non séparé, du coupé/non coupé – et du mot « sexe », de la différence sexuelle dans son rapport au coupé (et) (mais) non coupé, au coupé qui ne s'oppose plus au non-coupé, entre le « séparer » et le « réparer ». (DERRIDA: 1994, 75-76)

Cette notion de neutre élaborée par Derrida dans ce passage éclaire de façon très intéressante le neutre » lispectorien : dans les deux cas c'est la déconstruction de l'insecte (fourmi ou blatte) dans les différentes formes éthimologiques qui fournit le texte à lire de la différence sexuelle. Ce neutre ne traduit pas l'indifférence du sexe mais bien le travail charnel et symbolique de la différence dans la matière « aquilo »

## Visions

Dans la *Divine Comédie* lorsque le poète parvient à la vision finale (in mentis Dei) il souligne la radicale différence entre la vision humaine et la vision divine. L'homme Dante ne peut « voir » Dieu qu'en passant par une série de reflets (regard dans le regard) de visions médianes qui lui permettent de « supporter » la vision infinie et indescriptible du divin. Le renversement profond que poursuit la PSGH est d'élargir la vue aux autres sens et tout particulièrement le toucher et le goût : voir la blatte est la toucher, sentir dans la bouche la saveur insipide. A PSG.H. inscrit une revalorisation de tout ce qui est généralement refoulé ou occulté : par exemple le goût presque imperceptible de la racine.

Eu não podia sentir o gosto de batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que – por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente (149)

Pour Clarice Lispector au bout de ce cheminement de et vers le dedans, il n'y a pas de vision divine, il il y a la chose en soi. Seulement après avoir traversé l'enfer de la passion, la perte du superflu, il est possible de parvenir à savourer la vie en soi, sans assaisonnements. A travers la dépersonnalisation qui l'a rapprochée de l'impersonnalité de la blatte, G.H. a acquis une autre innocence, qui lui permet de retrouver le goût primitif de la vie. L'innocence selon Clarice Lispector implique un état de parité

avec la chose, seulement en étant l'égale de la chose, au même niveau de vie inconsciente de soi, on peut profondément la connaître, en la savourant.<sup>14</sup> Savourer l'origine de la vie en soi équivaut à une auto-appréhension du se-vivre qui commence par le moment dans lequel le moi subjectif renonce à sa subjectivité et se laisse être.

Après la transfiguration de la blatte, commence la transfiguration du monde selon la blatte ; cette transformation s'étend à l'ensemble de l'interprétation du monde qu'elle soit métaphysique, esthétique ou éthique. A travers la re-connaissance de son origine dans l'autre, Clarice Lispector indique le fond à partir duquel une autre morale peut être entrevue : il ne s'agit pas d'élaborer de nouveaux principes, mais plutôt d'indiquer le mouvement d'approche qui sauve la chose vivante de la mort par refoulement. G.H. a découvert la valeur de la non valeur, de son envers, ce que Clarice Lispector, désigne comme « neutre » correspond à l'état auquel on parvient quand toutes les caractéristiques et les attributs personnels sont éliminés, et reste l'être vivant.

Le retour à l'humain sera possible seulement à condition de réintégrer la racine non humaine, de reconnaître donc la descendance de la blatte, « mater materia » archaïque. L'humain n'est plus à ce point la pierre de touche, la valeur maximale, ma la valeur minimale, dans un monde dans lequel les structures hiérarchisées se sont écroulées, et chaque chose tire sa valeur de l'équivalence de l'exister. L'expérience de G.H. veut être une expérience exemplaire dans laquelle chaque être humain perd son chemin en retrouvant celui auquel il était originellement destiné : le paradis enfer pre-humain.

Comme toute « opera aperta » la conclusion de PSGH est une vision illimitée qui correspond à un profond abandon à la vie. De façon semblable les trois cantiques de la Divine Comédie aboutissent à une vision cosmique dans laquelle se relie en déroulement infini humain et divin. Dans ce cas également l'abandon de soi coïncide avec accès à une vision qui dépasse infiniment la mesure humaine tout en la confirmant. Dante relate la vision de Dieu comme un géomètre et un architecte très habile du cosmos (de la quatrième dimension), mais en même temps en remarquant sans cesse le décalage entre la « perfection » et l'imperfection et l'impuissance de celui qui voit/raconte comparable à l'enfant, à l'infans nourri encore au sein. Ce qui signifie que ce « je » final du paradis est simultanément celui que par grâce divine est dans la plénitude de Dieu et aussi celui qui est en rapport avec le premier corps humain le corps mère-enfant.

---

<sup>14</sup> Cf. la lecture que Hélène Cixous fait de la « chose » selon Lispector et das Ding de Heidegger dans « L'approche de Clarice Lispector », CIXOUS: 1986

Oh abbondante grazia ond'io presunsi  
 ficcar lo viso per la luce eterna,  
 tanto che la veduta vi consunsi !

[...]

Omai sarà più corta mia favella,  
 pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante  
 che bagni ancor la lingua alla mammella.  
 Non perché più d'un semplice sembiente  
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,  
 che tal è sempre qual s'era davante ;  
 ma per la vista che s'avvalorava  
 in me guardando, una sola parvenza,  
 mutandom'io a me si travagliava.

(Par., XXXIII, 82-84 ; 106-108)

O abondante grâce, par qui j'osai  
 plonger mon regard dans l'éternelle lumière  
 au point d'y consumer ma vue !

[...]

Désormais sera plus courte ma parole  
 même pour ce dont j'ai souvenir que de l'enfant  
 qui baigne encore sa langue à la mamelle.  
 Non que plus d'une image  
 fût dans la vivante lumière que je regardais, car  
 elle est toujours telle qu'était avant, mais par la  
 puissance visuelle qui se fortifiait,  
 en me regardant un aspect unique, alors que je  
 changeais en moi se transformait.

En s'attaquant systématiquement à toute tentative et tentation téléologique qui porte l'humain à se détacher du corps, de la matière, du vivant, en vue d'une rédemption de la chair, Lispector réalise en fait une anti-Divine Comédie. La vision finale du divin est vision de la matière, matérialiste, immanente, dans la liaison du temps (l'instant) et du corps de personnalisé mais reliée à la personne humaine. On peut se demander au bout de cet itinéraire qu'en est-il du divin et quel est la relation de cette femme au divin : « O divino para mim é o real. » (164). Pour parvenir à cette simple phrase, une affirmation qui se construit encore une fois comme équivalence de « divin » et « réel », il a fallu tout le processus intime, douloureux de dépersonnalisation, aboutissant à l'énoncé : « Assim como de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres . » (170); On peut partager avec Luisa Muraro, l'idée que le parcours de pensée de Lispector retrace la scission entre pensée et être : « la scission entre être et pensée – scission dépassée uniquement spéculativement par l'idéalisme, mais ancrée solidement dans les pratiques sociales – est quelque chose dont une femme fait l'expérience et peut en avoir connaissance » et un fin de son essai « La réalité qu'on ne signifie pas, en effet, en étant ce dont une femme fait l'expérience, devient pour elle source de connaissance de soi et du monde à partir d'elle-même » (MURARO: 2001, 37). On peut reformuler cela autrement il y a adéquation du réel au divin qu'à condition que le Moi désiste de ses prérogatives et que le monde ex-iste indépendamment de moi sujet humain, ainsi la pensée ne se tient pas dans le

cadre déjà pensé, formaté, mais en contact discontinu avec ce qui « existe como un pensamento que não se pensa » (171).

### **Bibliographie**

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (texte critique Società dantesca italiana)

CIXOUS, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.

CIXOUS, Hélène, *L'heure de Clarice Lispector*, Paris, Des femmes, 1989.

DERRIDA, Jacques, « Fourmi » dans *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994.

LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, 7a ed. 1979.

MURARO, Luisa, *Le amiche di Dio*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2001.

RISSET, Jacqueline, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, essai/Seuil, 1982.

SETTI, Nadia, « "Solo nel tempo c'è spazio per me" (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale », in *Spazi/p teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di Francesca di Blasio e Carla Localtelli, Trento, editrice Università degli studi di Trento, 2006.

Recebido em 2 de agosto de 2007

Aceito em 2 de outubro de 2007