

À NUDEZ DAS COISAS

Silvia Maria Teresa Ostuzzi*

Université Paris VIII

silvia.ostuzzi@libero.it

Choses

«La découverte du monde» est le titre d'un recueil de textes que Clarice Lispector a publiés dans le *Jornal do Brasil* entre 1967 et 1973. Ce titre est tiré d'un des écrits présentés dans le livre, un « article » publié le 6 juillet 1968.

«La découverte du monde» est, d'un point de vue plus vaste, le titre hypothétique sous lequel au moins une partie de l'œuvre de l'écrivain brésilienne pourrait être rassemblée. «La découverte du monde» pourrait en effet résumer avec clarté l'inspiration la plus profonde autour de laquelle l'écriture lispectorienne se développe. Ça pourrait néanmoins en indiquer l'*incipit*, le début, le point de départ (qui pourtant implique déjà un but, un désir, une tension). Le processus de la découverte est délicat, «aussi délicat que la vie elle-même» (DM 151), multiforme, riche, polivoque – aux plusieurs voix. Découvrir est s'approcher, observer, dévoiler, toucher, imiter, sentir, deviner, comprendre... écrire. Mais s'approcher de quoi ? Voir-toucher-écrire quoi ? Imiter, laisser résonner quelle voix ?

Le monde de Clarice Lispector est un monde peuplé de choses. Elle marche avec souplesse et sagesse parmi les choses du monde. L'écriture de Clarice Lispector creuse à une profondeur vertigineuse dans un univers de fleurs, fruits, animaux, objets, personnes. S'approcher à l'écriture de Lispector signifie, avant tout, rebâtir un monde, en interroger les images, s'attarder près d'une sensation, une

* She just finished her master and got rightaway inscribed in a PhD programa at Paris VIII

atmosphère, une illumination.¹ *S'approcher* : le mouvement par lequel Lispector parvient aux choses est antithétique à chaque dynamique de contrôle, domination, seigneurie. Il se joue au contraire de façon très subtile, sur la limite toujours relancée entre le *soi* et *l'autre* - soit-il personne, animal, plante ou objet. L'écriture lispectorienne découvre un monde en le dévoilant, en écartant le voile qui recouvre les choses et nous en sépare comme un filtre déformant. L'acte de s'approcher pour dévoiler est couronné en Lispector par l'annulation provisoire de toutes distances, par la pure mimesis, par la transmutation : Clarice devient rose, panthère, miroir. La chose – chaque chose – devient un *tu*². La découverte du monde se réalise donc par une écriture de transformation, sommet d'un processus d'empathie vers la chose qui se réalise dans les dimensions concomitantes de la vision et du toucher. Mais le « lumineux égarement » dû à la confusion avec la chose est battu par la mesure, par un *tempo* : il est un instant, un moment de grâce. Il s'inscrit dans un processus qui est parcours de découverte, apprentissage, chemin. Dans la condition de « lumineux égarement » (qui n'est ni délire mystique ni inspiration artistique mais plutôt retour à son propre corps vécu) ce n'est pas seulement le sujet qui va vers les choses, mais ce sont aussi elles qui, simultanément, se transforment, en accueillant le regard posé sur elles et en laissant briller leur propre nature, leur instant, selon une épiphanie qui atteint dans l'écriture de Lispector des très hauts sommets :

Au fil des jours était née en elle une secrète vie attentive: elle communiquait avec les objets qui l'entouraient par une certaine obsession tenace et inaperçue qui cependant devenait sa façon la plus intérieure et la plus vraie d'exister. [...] Avant de s'endormir, concentrée et magique, elle disait adieu aux choses dans un dernier instant de conscience légèrement illuminée. Elle savait que dans la pénombre « ses choses » vivaient mieux leur propre essence. « Ses choses », pensait-elle sans mots car elle savait dans sa propre obscurité – « ses choses » tout comme « ses animaux ». Elle sentait profondément qu'elle était entourée de choses vivantes et mortes et que les mortes avaient été vivantes – elle les palpait avec des yeux précautionneux. (LISPECTOR : 1990, 197-199)

Comprendre les choses signifie devenir ces choses mêmes, se pétrir, se mêler à elles, se mettre à l'écoute et communiquer avec elles, les traverser. Telle une attitude représente le maximum de prox-

¹ «Sentir une ambiance, par exemple, saisir l'atmosphère intime d'une personne» (LISPECTOR : 1998, 151).

² «La voix nous montre comment faire être les choses qui passent près d'ici, loin d'ici. Nous apprend l'approche. Comment approcher le quinze mille aspects de chaque "tu". Appeler "tu" chaque chose» (CIXOUS : 1989, 103).

imité au monde, le cœur du processus d'apprentissage : tout simplement la «façon la plus intérieure et la plus vraie d'exister»³. Par le biais des choses, en se dirigeant vers elles, Lispector mette en œuvre un retour à soi-même, à son propre corps sensible, qui répond à la « luminescence » que le monde dégage comme en répondant à un appel impératif, et donne forme à un état de «conscience légèrement illuminée». Aller aux choses signifie, dans un certain sens, aller *au-delà des choses*, déchirer – grâce à l'écriture – le voile qui les enveloppe et les occulte, en comprendre le mystère et les laisser briller dans leur beauté inédite :

ÉTUDE D'UNE ARMOIRE – 18 décembre 1971

Elle semble pénétrable puisqu'elle a une porte. Qu'on l'ouvre et on voit que la pénétration est différée : car à l'intérieur il y a aussi une surface de bois, comme une porte fermée. Fonction : garder dans le noir les déguisements. Nature : celle de l'inviolabilité des choses. [...] Une armoire est énorme, intrusive, triste, bienveillante. Mais qu'on ferme la porte-glace et voilà que, par ce mouvement, dans le nouvel agencement de la chambre plongée dans l'ombre, entrent des flacons et des flacons de verre à la clarté fugitive. (Rapide malice de l'armoire, contribution à la chambre, indice de vie double, influence sur le monde, éminence grise, le véritable pouvoir des coulisses). (LISPECTOR : 1998, 504)

Le processus d'approche à la chose, et son dévoilement comme désir de contact avec la vérité de la chose même, correspond à un mouvement de dénudation. Lispector dépouille l'armoire jusqu'au point d'apercevoir sa nudité, qu'elle touche par le moyen de la parole écrite. Selon Jean-Luc Nancy la nudité qui s'offre au regard ou au toucher comporte une double dynamique d'étalage et de soustraction à l'outrage du désir : «Or, toute nudité, en étant exposée, expose l'irritation ou le frémissement d'une atteinte à l'intégrité en même temps que le désir d'être touchée par cette même atteinte. La nudité n'est pas le simple dépouillement : elle est à vif et tremblante d'appeler le toucher et de s'y dérober. La robe qui la couvrait une fois tombée, la nudité est ce qui sans fin se dérobe» (NANCY : 2001, 18.). La nudité des choses constitue le centre autour duquel l'apprentissage du monde se déploie et se structure :

³ «Faire venir les choses, c'est son travail, rendre les choses aux choses, nous donner chaque chose pour la première fois, nous rendre chaque fois la première fois des choses, nous rendre les premières fois perdues – le premier goût depuis la première tasse quotidienne de café, et le premier goût s'accentue» (*Ibid.*, 105).

mais la nudité est offre *et* négation, désir *et* fuite, et le « lumineux égarement » pendant lequel sujet et chose, dans leurs nudités respectives, *se correspondent*, ne couvre que l'espace bref d'un l'instant. Ce sera l'écriture en tant que réflexion (étymologiquement, de *reflèctere*, plier en arrière, retourner), avec son temps épais, qui gardera l'expérience de proximité aux choses et permettra de la répéter/revivre sur la page.

La découverte du monde a lieu à travers l'écriture. Écrire les choses nous permet de *devenir les choses*, de donner lieu à la mimesis, de revenir à soi *en s'écrivant*. L'écriture devient retour à une vérité oubliée, une sorte de réminiscence qui paraît remonter à Platon, découverte dans la découverte, mystère d'un savoir qui affleure de nouveau : « C'est au moment d'écrire que souvent je prends conscience de choses dont, inconsciente, auparavant je ne savais pas que je savais » (LISPECTOR : 1998, 325). La relation cruciale entre chose et parole joue dans l'écriture de Clarice Lispector des rôles différents, entre lesquels on pourrait reconnaître une sorte de climax ascendant couronné par la con-fusion, pas seulement entre sujet et chose, mais aussi entre parole et chose. Si en effet dans *Le lustre* on peut lire que « son impression était qu'elle ne pourrait pas parvenir aux choses que par le moyen des mots » (LISPECTOR : 1990, 151), dans *Água viva* le mot n'est plus *instrument* de la découverte du monde, mais il est plutôt déjà « chose – parole » (LISPECTOR, 1981 : 171), élément ultime à dénouer : « Je veux comme pouvoir prendre le mot avec la main. Le mot est un objet ? » (*Ibid* : 19). L'ouverture établie par le point d'interrogation, vertige sur un moment synthétique qui pourrait se terminer avec la concomitance chose-sujet-mot, impose une pause et suggère un retour au texte lispectorien, dans le but de comprendre la portée de cette proposition de lecture.

Sous cette lumière, le mot écrit est porteur d'un aspect problématique concernant la rencontre entre temps de l'événement (con-tact/con-fusion avec la chose dans sa nudité offerte/niée) et temps de l'écriture (retour, réflexion, sauvegarde du vécu).

« Si quelque chose arrive dans la langue, dans l'espace sémiotique, cet événement marque notre penser, comme notre être au monde » (SETTI : 2006, 37): le concept d' « espace sémiotique » ou d' « espace textuel » se révèle particulièrement important pour une analyse de la nature de l'événement et de la possibilité qu'il devienne écriture. Un premier aspect à souligner est, selon Nadia Setti, « la résistance de l'écriture à la dénomination appropriée de l'acte ou du fait. La résistance à la dénomination s'accompagne à une résistance à la narrativité et à la recherche d'un autre raconter qui puisse donner forme à la vérité de l'événement, irréductible au fait conté » (*Ibid.*: 41). Comment *dire* donc l'instant

pendant lequel la chose est ? Comment transposer en parole l'état de grâce provoqué par la vue de la pomme sur la table ?

Essayer d'ébaucher une réponse à cette question signifie avant tout effectuer un passage clé, ou bien arrêter de concevoir l'événement en tant que *fait*, et commencer à l'entendre plutôt comme « pousse qui se développe et se répand » (*Ibid.* : 49). La conception de l'événement en tant que *réalité in fieri* rejaillit dans l'« espace textuel » par celle que Setti appelle « une parole (dis)continue »⁴. Cette écriture dis(continue) est en même temps flux, *stream*, densité sémiotique concentrée autour de l'arrivée de l'événement, et aussi fragmentation, intermittence, mimesis en parole de l'éblouissement des choses, synthèse lumineuse qu'on trouve dans l'idée même de « chose – parole ». La « parole (dis)continue » de Clarice Lispector peut donc être conçue comme un con-tact complexe entre objet et parole, entre événement et écriture, dans le désir profond d'« appeler “tu” chaque chose. Se laisser appeler et rappeler, par chaque instant de vie »⁵.

Seule une lecture attentive de certains moments-clés de la poétique lispectorienne pourra jeter les bases nécessaires au développement de cette importante esquisse.

«*Rose is a rose is a rose is a rose*»⁶

Je sais l'histoire d'une rose. (LISPECTOR : 1981, 129)

Qu'est-ce que ça signifie de connaître l'histoire d'une rose ? En quoi consiste-t-elle, cette histoire ? Quels sont les événements, les étapes, les éléments qui composent l'entrelacs d'existence et déclin de la rose ? Comment est-ce que l'espace gardé entre le pousser et le faner de la fleur devient-il *histoire* ?

Dans la page de Clarice Lispector, l'histoire de la rose pourrait être définie comme célébration d'une rencontre silencieuse, regard épais qui se répand dans le temps pour s'amonceler enfin dans la

⁴ *Ibid.* Un exemple de « parole (dis)continue » pourrait être le glissement troisième/première personne singulière dans la narration que Lispector fait dans la conte *L'imitation de la rose* (LISPECTOR : 1989, 49-81), en concomitance avec l'événement-chose en train de se produire.

⁵ CIXOUS : 1989, 103.

⁶ «*Rose is a rose is a rose is a rose. / Loveliness extreme. / Extra gaiters, / Loveliness extreme. / Sweetest ice-cream. / Pages ages page ages page ages*» (STEIN : 1968, 187). Gertrude Stein utilisait ce célèbre vers dans plusieurs pièces. Pour ce qui concerne une symbolique de la rose cfr. « l'aspect le plus général de ce symbolisme floral est celui de la manifestation, issue des eaux primordiales [...]. La rose, par son rapport avec le sang répandu, paraît souvent être le symbole d'une renaissance mystique » (CHEVALIER, GHEERBRANT : 1969, 656-658).

discipline de l'écriture, expérience d'empathie muette. L'histoire de la rose est narration d'un moment suspendu entre l'instant -déjà et le pas-encore, elle est fugacité d'une beauté *en train de se dévoiler*. Premièrement cependant, dans son sens le plus originaire, l'histoire de la rose (rencontre, regard, empathie) est *relation*.

Tous les deux jours la rose flétrissait et je la remplaçais par une autre. Jusqu'à ce qu'il y eût certaine rose. [...] Une relation intime s'est établie intensément entre moi et la fleur : je l'admirais et elle paraissait se sentir admirée. Et si glorieuse elle est devenue en son prodige et avec tant d'amour elle était observée, que les jours passaient, et elle ne flétrissait pas : elle gardait sa corolle toute ouverte et turgide, fraîche comme une fleur née. (LISPECTOR :1981, 131)

L'histoire de la rose est récit d'une relation intime, privée, profonde entre une femme et un fleur. L'écriture lispectorienne transfère dans la page la trajectoire du regard, qui inaugure un silencieux contact. Tel un événement prend la forme d'un processus de reconnaissance. La Beauté, idée parmi les idées, se manifeste platoniquement avec une vigueur inégalée dans le monde de la *doxa*. Elle est souvenir ineffaçable de l'archétype premièrement vu dans l'impondérable distance de la voûte de l'hyper uranium. La Beauté est trace qui ne s'éteint pas. La vision de la Beauté révèle son appartenance à l'ordre de la réminiscence, et la mémoire du ravissement opéré par le Beau devient instrument d'un savoir qui est souvenir, d'un connaître qui est re-connaître, voir qui est re-voir⁷.

L'histoire de la rose est donc entrelacement temporel qui fonde l'"auparavant" de l'archétype et le "maintenant" de la chose qui, avec la «corolle toute ouverte et turgide, fraîche comme une fleur née», s'expose, se fait objet de vision : s'offre. L'histoire de la rose entrelace temps et regard. Le monde que Clarice Lispector découvre est constellé – comme déjà effleuré – de choses qui ont une histoire.

⁷ «La beauté, elle, était resplendissante à voir, en ce temps où, mêlés à un chœur bienheureux, - nous à la suite de Zeus et d'autres à la suite d'un autre dieu -, nous en avions une vision bienheureuse et divine, en ce temps où nous étions initiés à cette initiation dont il est permis de dire qu'elle mène à la béatitude suprême. [...] Revenons à la beauté. Comme nous l'avons dit, elle resplendissait au milieu de ces apparitions ; et c'est elle encore que, après être revenus ici-bas, nous saisissons avec celui de nos sens qui fournit les représentations les plus claires, brillant elle-même de la plus intense clarté. [...] Seule la beauté a reçu pour lot le pouvoir d'être ce qui se manifeste avec le plus éclat et ce qui suscite le plus d'amour» (PRADEAU : 2004, 169).

Les choses ont une histoire dans la mesure où elles ont un instant/elles n'ont qu'un instant. L'histoire ne s'épuise pas dans l'instant : elle, au contraire, s'en nourrit, en tire inspiration infinie. L'instant qui imprime un sens à l'histoire (ou bien l'instant qui – en arrivant – transforme une pure succession d'événements en histoire) jaillit toujours d'une rencontre qui vient de se produire. La rencontre que Lispector célèbre dans la page consacrée à l'histoire d'une rose est rencontre entre la fleur et le regard d'une femme : une femme qui est narratrice, qui aime les histoires, qui les connaît et sait les garder. L'histoire de la rose se tient sur un regard féminin qui reconnaît l'instant pendant lequel (ou *se reconnaît* dans l'instant pendant lequel), en vibrant d'une façon imperceptible, la fleur évoque la parfaite Beauté aperçue par l'homme dans les anciens ciels perdus de l'Hyper Uranium. Le regard, en capturant l'instant où la rose *est*, cueillit son précieux mystère de beauté. Ce sera l'aire immaculée de la page, par la suite, à souffrir en tant que espace/temps de sauvegarde du secret de la rose qui, transformée en écriture, défie la fugacité de l'instant.

L'histoire de la rose est donc à la fois rencontre et reconnaissance ; elle est narration d'un *je* et d'un *tu* posés dans une relation empathique. Elle est, peut-être, le conte d'un amour.

Cette rose qui a vécu d'amour longuement donné, était rappelée parce que la femme avait vu la façon dont je regardais la fleur et lui transmettais en ondes mon énergie. [...] Celle-ci - j'ai eu envie de l'appeler «joyau de la vie», car j'appelle beaucoup les choses – avait tant d'instinct de nature que moi et elle nous avons pu nous vivre l'une l'autre profondément comme il n'arrive qu'entre bête et homme. (LISPECTOR : 1981, 133)

La rose ne se fane pas parce-que le regard de la femme la nourrit, la maintient vivante, la soutient dans l'ondoyer d'une énergie qui est flux invisible et dense. En re-dessinant l'étymologie du *sentir ensemble*, femme et fleur tissent une relation d'intimité selon laquelle ce n'est pas seulement la femme qui bouge avec son regard vers la chose, mais c'est aussi la fleur même qui répond par la généreuse enflure de la corolle ouverte à l'intensité du regard jeté sur elle par la protagoniste de la narration. «La rose est la fleur féminine qui se donne toute et tant qu'il ne lui reste que la joie de s'être donnée. Son parfum est mystère fou» (LISPECTOR : 1981, 147) : la rose, fleur féminine qu'en s'ouvrant offre son corps parfumé, superpose à la dimension du regard celle de l'odorat, en donnant forme à un langage d'amour qui fonde deux sens l'un avec l'autre. Ce langage culmine dans la tautologie poétique que semble être la seule façon de donner voix au moment pendant lequel la rose – tout simplement – *est* : «rose is a rose is a rose is a rose». Le langage amoureux qui imprime à la page lispectorienne sur la rose la profondeur d'une histoire est engendré par l'expérience/essai de mimesis que la reconnaissance entre femme et fleur implique.

Mimesis, conçue dans les multiples acceptions de imitation, création, expérimentation, est stratégie discursive en mesure de prononcer la limite. *Mímēsis* est imitation, même dans le sens de représentation théâtrale, mise en scène d'une situation, d'une narration. Elle évoque par assonance et étymologie commune la plasticité muette que le *mimos* (l'acteur -mime qui raconte une histoire avec son corps, sans recours à la voix – aphone) réussit à imprimer à ses mouvements. *Mímēsis* est, platoniquement, production d'images - soient elles icônes ou simulacres, images humaines ou divines, reproductions fidèles ou décevantes du modèle éternel. Même le demiurge du *Timée* - figure qui, en reproduisant, crée - imprime à la matière le rythme d'une mimesis soignée, et se rend narrateur d'une conte que est la conte, mythe par excellence : narration du début, de la naissance, de l'origine. La femme se meuve en direction de la chose, et en la regardant elle la maintient en vie, elle lui transmet en flux sa propre énergie, son propre élan vital, et elle vivifie elle-même simultanément par le biais de cette opération cathartique de évidemment/remplissage de volumes émotifs. La rose répond par l'offre d'un parfum, elle s'écloze pour dégager une essence qui ressemble à une gratitude, à un « oui », à un « moi aussi ». Femme et fleur « se vivent l'une l'autre profondément », se découvrent mutuellement, s'aiment silencieusement, partagent une promesse ou un serment, l'intuition d'une beauté muette qui défie la fragilité éphémère de la fleur. En écrivant, la femme *fait* la rose : elle la *fait exister* dans la mesure où elle en garde l'instant d'être, et la *fait* dans le sens *qu'elle se fait* rose. Au début en regardant et, par la suite, en écrivant le femme *devient* rose, elle vive la rose, elle donne lieu à une expérience qui trahit un désir transformateur. La mimesis est double, biunivoque, encore une fois réciproque : la rose est/déviend femme. Lispector décrit la fleur comme corps⁸, « animal féminin », créature sexuée qui fonde en soi le féminin de la flore et de la faune, être vivant dont la « manière de souvrir en femme est très belle » (LISPECTOR : 1981, 147).

Emblématique, dans le but de comprendre la nature mimétique de la relation entre rose et femme, est le récit lispectorien au titre *L'imitation de la rose* (LISPECTOR : 1989, 49-81). L'écriture de l'histoire de la fleur dévient imitation créative de l'instant pendant lequel al rose est vibrante et parfumée, offerte et au même temps inaccessible. La protagoniste, troublée par la beauté extrême des « petites rose sauvages qu'elle avait achetées le matin au marché » (LISPECTOR : 1989, 63), décide de s'en séparer, de casser sa condition de *proximité*⁹ à elles et à leur beauté excessive. Elle se décide à les offrir en don à une

⁸ « Comme dans un lobe d'oreille, on sentait la rougeur circuler à l'intérieur » (LISPECTOR : 1989, 64).

⁹ L'idée de proximité se structure sur la conception du "voisinage" en tant que force dynamique: elle n'indiquerait pourtant pas une dislocation espace-temporelle, mais plutôt une *relation* de spatialité et temporalité articulée sur le mouvement d'un "auparavant" et d'un "après", d'un "ici" et d'un "ailleurs" identifiables à partir de la condition de "perspectivité" inévitable du sujet.

copine, en offrant pourtant ce qui – exactement par son même *s'offrir* – se refuse : la nudité de la fleur, sa beauté intolérable. En ne pas pouvant supporter leur « perfection tentatrice » (*Ibid.*, 73), la protagoniste se sépare des roses (en ressentant toutefois le déchirement dû à la perte, le briser du sentiment de possession), dans la conviction qu' « une chose belle est faite pour se donner ou pour se recevoir, pas seulement pour se posséder. Et, surtout, jamais pour "s'être" » (*Ibid.*, 71). En ne pas pouvant posséder les roses, en ne pas pouvant supporter leur splendeur immobile, la protagoniste décide de les imiter : la mimesis prend la forme d'un remède possible à la violence de la beauté, seul stratagème qui puisse permettre de capturer le Beau, sans le dissiper mais au contraire en le gardant « en soi » :

Mais, avec les lèvres sèches, elle essaya un instant d'imiter en elle les roses. Ce n'était guère difficile. (*Ibid.*, 76)

L'imitation de la rose représente un geste extrême, interdit. Comme la protagoniste du récit affirme, en faisant allusion à sa lecture de *L'imitation de Christ*, « celui qui imiterait le Christ serait perdu – perdu dans la lumière certes, mais dangereusement perdu » (*Ibid.*, 52). Imiter les roses signifie se perdre fatalement dans la lumière. En imitant la rose, la protagoniste contrevient au précepte médical qui, en suite au mal obscur qui s'était emparé d'elle dans le passé, lui recommande : « essayez tout doucement, ne faites pas d'efforts pour aboutir » (*Ibid.*, 53). Imiter les roses signifie, au contraire, faire les choses avec intensité, s'efforcer de réussir : il s'agit d'un acte transgressif, audacieux. La force calme de celui qui achève l'inévitable (ce qui est situé *au de là* du choix), et le sentiment de culpabilité de ceux qui réitèrent un geste sur lequel un veto est posé semblent confluer et se croiser dans la l'expérience de mimesis de la rose:

- Je n'ai pu l'empêcher, dit-elle, et l'ultime pitié à l'égard de l'homme était dans sa voix, l'ultime demande de pardon déjà mêlée à l'arrogance d'une solitude déjà presque parfaite. Je n'ai pas pu l'empêcher, répéta-t-elle, lui livrant, soulagée, la pitié qu'à grand-peine elle avait réussi à garder jusqu'à son arrivée. A cause des roses, dit-elle avec modestie. (*Ibid.*, 80)

Celle qui imite la rose est donc une femme dangereusement perdue dans la lumière, un être qui n'a pas pu s'empêcher de se rendre « lumineuse et inaccessible » (*Ibid.*, 80), une créature qui – en mimant/ imitant le destin de la fleur – se soustrait juste dans le moment pendant lequel elle semble s'offrir, se dérobe dans le moment même où elle *se donne*. Imiter la rose, devenir rose, se transformer, recréer en soi la fleur... : mais comment-est elle – en vérité - , la rose ?

Elle le regarda, muettes dans sa main. Impersonnelles dans leur extrême tranquillité parfaite de roses. Cette ultime instance : la fleur. Cet ultime perfectionnement : la lumineuse tranquillité. (*Ibid.*, 73)

Dans la trame du récit la mimesis dévient possibilité ultime de posséder la beauté, l'équilibre absolu de la fleur. Il est cependant auparavant, *dans l'écriture*, que la mimesis dégage sa portée créatrice, en inventant la rose, en lui conférant une histoire, un instant, une vie. La mimesis est reproduction opérée par une femme du destin de beauté de la fleur ; il s'agit donc par son biais d'arriver à se perdre dans le désarroi lumineux. Dans l'écriture la parole *fait* la rose, *fait* la femme, *fait* la rencontre mimétique et empathique entre femme et fleur. Dans la mimesis créatrice qui a lieu par l'écriture, le vers de Gertrude Stein révèle sa prégnance par rapport à l'instant, moment pendant lequel femme et rose en se rencontrant sont/se sont. Le vers qui célèbre le clin d'œil où la rose *est* pourrait, à la lumière du récit de Clarice Lispector, subir une torsion. En cassant le rythme soutenu de la tautologie on parviendrait à écouter l'irruption de la mimesis dans la trame du langage : mimesis qui dit inévitablement d'un *deux*, d'une relation, d'un regard, d'un je et un tu – proches, vis-à-vis, con-fuses : *rose est une femme est une rose est une femme...*

Âme concupiscible

La rose de Clarice Lispector laisse briller (dans l'ouverture toute grande de la corolle, de même que dans la fierté du tige qui écime) une impondérable proximité/tangence avec une faune sauvage et charmante : « Il te paraît étrange de parler de rose alors que je m'occupe des bêtes ? Mais elle a agi d'une manière qui rappelle les mystères animaux » (LISPECTOR : 1981, 130-131). Qu'est-ce que peuvent-ils avoir en commun une rose et un animal, conçu par Lispector comme créature sauvage, indomptable, libre ? Quel lien existe-t-il, dans le sentir lispectorien, entre flore et faune, royaumes ombreux et extrêmement proches l'un à l'autre ?

L'animal – ainsi que le fruit, l'eau, l'air, la rose – émette le « it ». Pronom personnel/impersonnel, neutre, particule grammaticale qui fuit la spécification du genre, complément d'objet qui par excellence indique la chose, le « it » lispectorien désigne la pulsation de la matière vivante, le germe d'activité inarticulé qui se répand dans l'animal, le fruit, l'eau, l'air, la rose et, parfois, l'être humain (certains êtres humains). Le « it » est souffle de vie prodigué dans le corps des choses, il est le « cœur sauvage » qui bat, « le rayonnement presque mathématique des choses et des personnes » (LISPECTOR : 1992, 162):

J'ai besoin de sentir de nouveau le it des animaux. Il y longtemps que je n'entre en contact avec la vie primitive animalique. J'ai besoin d'étudier les bêtes. Je veux capter le it pour pouvoir peindre non pas un aigle et un cheval, mais un cheval aux ailes ouvertes de grand aigle. (LISPECTOR : 1981, 122-123)

Le «it» est nature, animalité, rythme, humanité impersonnelle : « j'ai l'impersonnel en moi et il n'est pas corrompu et pourrissable par le personnel qui parfois me trompe : mais je me sèche au soleil et suis un impersonnel au noyau sec et germinatif. Mon it est dur comme un silex » (*Ibid.*, 69). L'«it» est proximité aux choses, il est le filtre, l'écran en train de se défaire, désarticulation du langage qui vise à subdiviser, encadrer, géométriser, couper¹⁴. Le «it» est cheval aux ailes ouvertes d'aigle, il est synthèse, contact, fusion entre éléments hétérogènes ; il rend possible d'établir un rapport d'analogie entre une rose et une panthère :

Une panthère noire en cage. Une fois j'ai bien regardé dans les yeux d'une panthère et elle m'a bien regardée dans mes yeux. Nous nous sommes transmuées. Quelle peur. Je suis sortie de là toute offusqué en dedans, le « X » inquiet. Tout s'était passé derrière la pensée. J'ai la nostalgie de cette terreur que m'a donnée changer de regard avec la panthère noire. Je sais faire de la terreur. (*Ibid.*, 215)

La description de la rencontre entre femme et panthère est très proche à la narration de la rencontre entre femme et fleur. On raconte encore une fois un regard, un échange « d'ondes d'énergie » qui a lieu selon le couler du « it » et qui lie entre elles deux créatures posées dans une situation de reconnaissance, réciprocité. On raconte encore une fois une transformation, profondeur d'une mimesis qui grandit sur l'empathie d'un regard, inévitabilité d'un échange qui n'est que partiellement réversible/révocable.

Le rôle joué par l'animalité dans l'économie de la découverte du monde opérée par Lispector peut être compris seulement en tenant compte de l'importance cruciale que la dyade mimesis/regard assume dans la compréhension que le sujet développe des choses du monde. « J'entends maintenant le cri ancestral en moi » (*Ibid.*, 125) : c'est une nostalgie originaire pour l'inclusion dans la matière indifférencié représenté par le « it » à pousser le sujet à la recherche d'une pulsation primordiale non articulée en discours, d'une syntonie avec l'indivision du temps des origines (qui est intacte, compacte, non fragmenté). La fragmentation est cause de distance des choses ; le langage met en œuvre une division qui débouche sur une appropriation, un vol (le mystère des choses est fatalement soustrait), une substitution : l'animal, contrairement à l'homme, « ne remplace jamais une chose par une autre »

¹⁴ «Et je veux la désarticulation, ainsi seulement c'est moi dans le monde. Ainsi seulement je me sens bien» (LISPECTOR : 1981, 221).

(*Ibid.*, 123). L'animalité représenterait donc un état de pré – humanité, l'impersonnel qui précède le personnel et qui ne s'épuise pas complètement en ceci, mais qui produit au contraire un écart impossible à éliminer, toujours présent. La mimesis naît d'un sentiment de manque, qui pourrait être conçu comme nostalgie de l'inclusion originnaire qui prélude au début de l'être humain dans le monde : inclusion près le ventre maternel, continuité et échange, pulsation première de vie. La vie prénatale pourrait représenter l'état de grâce où l'impersonnalité du « it » est encore à l'abri de la menace du « personnel qui parfois me trompe ». Selon une autre perspective (qui n'exclut pas la première mais qui au contraire peut lui être fructueusement approchée) l'animalité a essentiellement à faire avec l'âme.

Lori, la protagoniste de *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, compare son âme à un cheval noir¹⁵, et elle développe ce parallèle *par écrit*, en une carte qu'elle désire remettre à Ulysse, son maître, amant, copain occupé à accomplir avec/à côté d'elle son propre apprentissage de vie :

« Il existe un être qui habite en moi comme si c'était ça maison, et il est. Il s'agit d'un cheval noir et lustré qui bien que totalement sauvage – car jusqu'au présent il n'a jamais habité chez personne et on ne lui a jamais mis ni rêne ni selle – bien que totalement sauvage a par là-même une douceur première de qui n'a pas peur : il mange parfois dans ma main. Ses naseaux sont humides et frais. Je baise son front. Quand je mourrai, le cheval noir n'aura plus de maison et il va beaucoup souffrir. A moins qu'il ne choisisse une autre maison et que cette autre maison n'ait pas peur de ce qui est à la fois sauvage et suave. Je te préviens : il n'a pas de nom : il suffit de l'appeler et on trouve son nom ». (LISPECTOR : 1992, 32)

La description du cheval noir en tant que partie de l'âme de l'homme qui s'installe dans le corps évoque des images platoniques, référées surtout au mythe de la bige ailée, présentée par le philosophe athénien dans le *Phèdre*.

L'âme humaine est structurée comme un char ailé, conduit par un aurige qui dirige deux chevaux : l'aurige représente dans l'économie du mythe la partie rationnelle de l'âme, le cheval blanc est image de la partie irascible de l'âme, liée aux sentiments du courage et de la force et posée dans un rôle de médiation entre âme rationnelle et pure passion, et le cheval noir représente l'instance animée par

¹⁵ «Fils de la nuit et du mystère, le cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante. Il représente l'impétuosité du désir. [...] La place éminente occupée par le cheval dans les rites extatiques des chamans nous amène à considérer le rôle de cet animal dans les pratiques dionysiaques et, plus généralement, dans les rites de possession et d'initiation» (CHEVALIER, GHEERBRANT : 1969, 184-192).

la soumission aux passions inférieures, corporelles, pulsionnelles¹⁶, qui se révolte contre l'autorité de l'aurige et tend à traîner par sa vigueur indomptée la bige *vers le bas*. Le cheval noir de Clarice Lispector pourrait s'approcher à l'image du récalcitrant cheval de Platon dans la mesure où il représente pour l'auteur brésilienne la maximale proximité au « it » ou bien, peut-être, le « it » même. Le cheval noir, qui est selon Platon caractérisé par le «goût de la démesure»¹⁷, est image du palpiter primordial de vie qui habite le corps, et qui s'y installe «comme si ça était sa maison, et il est». Ce que les deux perspectives partagent est le rapprochement de la figure du cheval noir à la condition de créature sauvage, fière, forte. Mais alors que pour Platon cette instance est totalement indocile et rebelle et constitue un grave obstacle à l'élévation de l'âme vers la contemplation des Idées, pour Lispector le cheval noir est une créature à la nature «à la fois sauvage et suave», porteur d'un tempérament double mais pas forcément contradictoire, emblématiquement définissable comme « douceur première de qui n'a pas peur ».

Le cheval noir de Platon est une corporéité instinctuelle, liée et soumise aux stimulations corporelles les plus élémentaires, telles que la soif, la faim et en général chaque appétit purement sensible ; le cheval noir de Lispector est une créature qui renferme en soi la douceur extrême de l'exister, la paix calme de l'animal qui se nourrit en mangeant du paume d'une main. Sans la menace ni turbulence imprévisible il se laisse appeler et, quoique sans nom, il répond ; il répond à l'acte même de l'*appel*. Le cheval noir de Clarice Lispector est placé dans une condition de proximité extrême et d'intimité avec le corps qu'il habite («Quand je mourrai, le cheval noir n'aura plus de maison et il va beaucoup souffrir»): il est le « it » qui pulse dans le corps, l'impersonnel qui s'entrelace au personnel, en y prenant demeure, de façon sauvage et secrète.

L'image du cheval remonte fréquemment à la surface de l'écriture de Lispector. L'auteur est profondément charmée par la fière élégance des chevaux, symbole absolu de grâce et liberté : ils sont pour elle image de la féminité, en sa valence la plus «sauvage et suave». Le cheval noir dévient ainsi image d'un âme féminin libre, insaisissable, majestueux et indocile, une corporéité sinueuse animée par la pulsation ininterrompue du « it » impersonnel et intégrée dans la nature et dans le monde par le biais de la primitive douceur de l'exister que l'écrivain tâche sans cesse de reconquérir. Le cheval est le "ne pas avoir peur", le "ne pas avoir nom" :

¹⁶ PRADEAU : 2004, 161-180.

¹⁷ *Ibid.* : 174.

Je me sentais ainsi : la femme et le cheval . (LISPECTOR : 1981, 129)¹⁸

La pomme sur la table: ou bien, de la grâce

La pomme se trouve sur le table : elle représente un des nombreux chevilles qui dessinent le cosmos quotidien de Clarice Lispector, une parmi les *choses* qu'elle observe d'un regard épais, curieux, agile. La pomme représente une des images autour desquelles l'écriture lispectorienne se condense et s'épaissit, en donnant corps à une réflexion qui s'arrête un instant là où habituellement le regard passe insouciant, en mouvant vers directions différentes, en s'orientant selon différentes perspectives. Encore une fois, l'instant est rencontre. C'est l'histoire d'une reconnaissance et d'un contact – une façon de « se participer » : la femme regarde la pomme qui se trouve sur le table et, après l'avoir regardée, la morde :

Elle ne donna qu'un coup de dents et reposa la pomme sur la table. En effet quelque chose d'inconnu arrivait de façon suave. C'était le début – d'un état de grâce. (LISPECTOR : 1992, 161)

La morsure, la dégustation, célèbre la fusion entre deux sens – regard et tact -, et marque le passage à travers une phase clé de la découverte du monde : le passage à travers la grâce.

La grâce se présente comme le moment de l'extrême proximité aux choses, le rapprochement au corps du monde et au propre corps vécu, qui dévient corporité traversée et réveillée par le flux des *Erlebnisse*, ouverte à la relation entre "je" et "tu" – femme, rose, pomme, animal, personne, homme, Dieu. La grâce est passage, moment, *traversée*. La grâce de la pomme sur la table est franchissement des limites, lieu/non-lieu, temps/non-temps d'une épiphanie fugace. La grâce ressemble au « it » senti pas le sujet lorsqu'il lui arrive de vibrer au vibrer des choses. La pomme mordue, renverse la portée traditionnellement transgressive et coupable que ce geste a selon le récit biblique : elle n'interdit pas mais, au contraire, inaugure l'entrée de la personne (une femme) dans la condition paradisiaque où «le corps se changeait en un don. Et elle sentait que c'était un don parce qu'elle expérimentait, d'une source directe, l'offrande indéniable d'exister matériellement» (LISPECTOR : 1992, 162).

¹⁸ Cfr. aussi : «La forme du cheval représente ce qu'il y a de meilleur dans l'être humain. J'ai en moi un cheval, qui s'exprime rarement. Mais quand j'aperçois un autre cheval, celui qui est en moi il prend la parole. Sa forme est parole» (LISPECTOR : 1985, 51-52), «C'est quoi un cheval ? C'est une liberté, si indomptable qu'on n'a pas besoin de l'emprisonner pour l'obliger à servir l'homme, mais, d'un seul mouvement de sa tête rebelle – secouant sa crinière comme une chevelure dénouée – il révèle, profondément, sa nature, farouche toujours, limpide, libre» (LISPECTOR : 1985, 49).

La grâce en tant que moment de passage se place à un niveau profond dans la structure de l'œuvre *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*¹⁹. Le plaisir, les plaisirs, auxquels le titre fait allusion sont les plaisirs liés à la beauté d'exister, à la merveille originaire de l' "être là" - *Dasein*. La pomme sur la table représente un moment important de l'apprentissage, conçu par l'auteur comme un retour à la perfection du «j'existe», par le moyen d'un abandon progressif des structures intellectuelles qui visent à maîtriser le monde plutôt qu'à le dévoiler²⁰. Ce qui est intéressant à souligner est le caractère temporel de la grâce : elle ne correspond pas à un état qui, une fois qu'il aie été gagné, persiste en délivrant le sujet à une dimension éternelle et immobile. La grâce est moment , instant, fragment. Elle ne constitue pas une expérience ultime ; elle est plutôt une révélation à poursuivre avec constance, une énergie à cueillir dans la secrète vibrations des choses. La grâce est le passage qui, seul, peut conférer un sens au parcours de l'apprentissage tout entier : la grâce de la pomme est le retour à un temps oublié, la traversée d'une frontière qui demande à être franchie. Regarder la pomme signifie prêter l'oreille à cette demande d'effraction, ce franchissement des limites. Le temps de déroulement de cette action est bref, suspendu, mobile : la grâce est une vérité qui se dévoile par intermittences, illuminations, éclats. « La grâce selon C. L. » pourrait être donc définie comme luminescence qui dégage des choses, en séduisant ceux qui savent les observer : le chant de sirène que les choses émettent, en enchantant ceux qui y prêtent l'oreille, en les éclairant.

Tout, d'ailleurs, rejoignait une sorte de bercail qui n'était pas imaginaire : il venait de la splendeur du rayonnement presque mathématique des choses et des personnes. On se mettait à sentir que tout ce qui existe – personne ou chose – respirait et exhalait une espèce de resplendissement très tenu d'énergie. Cette énergie est la plus grande vérité du monde et elle est impalpable. (LISPECTOR : 1992, 162)

¹⁹ L'image de la pomme en Lispector est très liée au roman *A Maçã no Escuro*, terminé en 1956 mais publié seulement en 1961. Mara Negrón-Marrero s'interroge très correctement à propos du choix discutable, adopté pour l'édition française du livre, de modifier le titre de l'œuvre, en optant pour *Le bâtisseur de ruines*. Selon la femme d'études en effet «entre *La pomme dans le noir* et *Le bâtisseur de ruines*, l'écart est très significatif et signifiant. En choisissant ce titre, Clarice Lispector nous rappelle le fruit biblique, et une certaine scène fondatrice. Ce titre, *Le bâtisseur de ruines*, constitue une hypothèse de lecture et une interprétation; outre qu'il restreint la porte philosophique de cet oeuvre» (NÉGRON-MARRERO : 1997, 46).

²⁰ *Alêtheia* dérive du grec *lanthano* qui signifie « couvrir ». De *lanthano* dérive *Lete*, qui est la fleuve de l'oubli, la fleuve qui couvre. *Alêtheia*, avec son *a* initial qui è préfixe privatif, est le contraire de ce qui se couvre, ou bien ce qui se découvre, la vérité gagné par le moyen de l'exercice du jugement.

La grâce appartient à l'ordre de la lumière et du souffle, elle se présente comme expérience profondément analogue au « lumineux égarement » représenté par l'imitation de la rose. Le passage à travers la grâce est un instant de vérité, mais il s'agit d'une vérité simple - la plus simple -, qui n'a pas forcément à faire avec l'inspiration mystique. L'état de grâce inauguré par le fait de mordre la pomme est en effet plutôt « l'état de grâce d'une personne banale qui soudain devient réelle, parce qu'elle est banale et humaine et reconnaissable, a des yeux et des oreilles pour voir et pour entendre » (LISPECTOR : 1992, 163). L'éblouissement de la grâce ne mène donc pas le sujet en dehors de soi, au delà du soi, mais – selon un mouvement opposé – il le reconduit à une situation de proximité à soi-même, à sa propre humanité vibrante, à la densité des sens, à la présence du corps qui se transforme en don, et « soudain devient réel ». Et pourtant, dans quelle mesure est-il possible de *communiquer* cet état de grâce ? De quelle façon cette « petite ouverture sur le monde qui était une sorte de paradis » (LISPECTOR : 1992, 165) entrelace-t-elle les figures de grâce et de salut ?

Les pages que Hélène Cixous, dans l'œuvre *L'heure de Clarice Lispector*, a dédié à la grâce évoquée par la pomme sur la table pourraient être lues comme le récit d'un salut réalisé à partir de l'écriture. La pomme de Lispector est un réveil à la grâce d'exister dans la plénitude de sa propre humanité « la plus banale », réveil à l'écriture, traduction en mots d'une expérience qui n'a pas de but préétabli, qui ne tend pas à aboutir, mais qui tout simplement *se passe* : « seulement pour qu'on sût qu'on existait réellement » (LISPECTOR : 1992, 162). L'écriture de la pomme devient invitation, cueillie par un autre femme – encore une fois, une femme écrivain -, à ne pas cesser d'interroger notre extrême proximité aux choses :

Muette j'ai fui l'orange, mon écriture fuyait la voix secrète de l'orange, je me suis éloignée de la honte de ne pouvoir recevoir la bénédiction du fruit se donnant paisiblement, parce que j'avais la main trop seule, et dans une telle solitude, ma main n'avait plus la force de croire à l'orange [...] mon écriture, était séparée de l'orange, n'écrivait pas l'orange, n'allait pas à elle, ne l'appelait pas, ne portait pas le jus à mes lèvres. De très loin, de l'extérieur de mon histoire, une voix est venue recueillir la dernière larme. Sauver l'orange. Elle m'a mis le mot à l'oreille. Et c'était presque la nymphe de l'orange qui se réveillait dans ma poitrine et surgissait ruisselante de la vasque du cœur. (CIXOUS : 1989, 15)

Dans l'écriture, dans la grâce se cache une invitation au salut, invitation au con-tact/con-fusion avec la pomme/orange. La grâce se manifeste *presque* sous apparence d'une nymphe : « presque la nymphe de l'orange ».

Divinités inférieures, secrètes, habitantes des bois, des grottes, des fleuves, des sources, les nymphes prennent, arrachent, capturent, possèdent l'homme (ou bien l'homme est, dans sa rencontre avec la nymphe, en proie à une possession qui est une forme d'inspiration/révélation à la limite de la folie²¹). Elles incarnent un féminin profondément intégré dans la *physis*, dimension que la nymphe habite selon une relation de symbiose et confusion d'où jaillit le caractère insaisissable et énigmatique qui connote ces êtres comme ambigus (toujours représentés avec les « cheveux dénoués et serpentins, une robe gonflée par le vent, un tremblement dans l'air » (CALASSO : 2005, 38²²). La grâce de Lispector est comme la nymphe : ombreuse et fugitive, elle se manifeste, dévoile une nature tremblante et vive, très proche de la vision et du toucher et à ceux-ci exposés, une beauté à découvrir, dévoiler, regarder. La nymphe de l'orange est « presque », elle est une intermittence qui peut sauver, une voix gardée en écriture, possibilité d'un retour inattendu près de l'origine : « *Le besoin d'aller aux sources. La facilité d'oublier la source. La possibilité d'être sauvée par une voix humide qui est allée aux sources. Le besoin d'entrer plus avant dans la voix natale* » (CIXOUS : 1989, 17).

La grâce est la traversée d'une limite invisible qui conduit plus près des choses ; elle est le passage à travers une distance qui mène d'une séparation jusqu'à une proximité. La grâce, quoiqu'elle soit moment, fraction de temps, porte en soi un aspect de permanence, un désir pas dissimulable de rester chez les choses, en y faisant continuellement retour. L'écriture lispectorienne se rend instrument capable de donner forme à cette aspiration, en la rendant communicable, en la sauvant de la dérégulation d'une « main trop seule ». En écrivant Lispector « passe doucement derrière les choses et les soulève et doucement les baigne, et prend les mots dans ses mains et les pose avec infinie délicatesse tout près des choses pour les appeler et les bercer, sans les tirer et les hâter » (*Ibid* : 9). Ainsi, parmi les pages de *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, l'écrivain passe derrière les choses – derrière le table, derrière la pomme – pour les reconquérir par la suite par le biais d'une perspective inédite : « en prenant

²¹ « Pour les Grecs, la possession fut avant tout une forme primaire de la connaissance, née longtemps avant des philosophes qui la nommaient. On peut carrément dire que la possession commence à être nommée quand sa souveraineté est déjà en déclin » (CALASSO : 2005, 27). Platon dans le *Phèdre* parle de la poésie comme d'une « manie divine » qui est donnée aux hommes par les Muses.

²² Calasso présente certains aspects de l'étude que Aby Warburg dédia à la figure de la nymphe « dévoilée » de Botticelli, représentation du remonter à la surface d'une antiquité fuyante, puissante, toute cueillie dans « le soudain s'intensifier d'un geste en une figure féminine - [...] comme si le geste en soi soit quelque chose de trop brusque et avait besoin de s'écouler tout autour, dans le soudain mouvement du drapé et des cheveux de cette figure, ébouriffé par un souffle » (*Ibid* : 37).

les mots dans ses mains». La main regarde, voit, touche, *croit* : dans la solitude et dans le silence de l'écriture en effet, comme Cixous affirme, «la main n'avait plus le courage de croire à l'orange» ; dans le lumineux égarement de la grâce, par contre, la main reconnaît la pomme et fait l'expérience de la vérité. Emblématique, dans ce sens-là, est le passage qui donne le titre au roman de Clarice Lispector *La pomme dans le noir*.

Dans l'épisode qui donne le titre à l'œuvre en effet la position centrale que le regard recouvre d'habitude dans l'écriture lispectorienne semble être suspendue, interrompue, provisoirement posée entre parenthèses : *toucher la pomme dans le noir* constitue, parmi les pages du roman du 1961, une extrême expérience de vérité. Le protagoniste, au moment où il s'apprête à toucher la pomme *sans pouvoir la voir* à cause de l'obscurité, «n'a plus besoin de mots pour connaître les choses. [...] Pour savoir, pour voir, on ne va pas directement, on cherche dans le noir sans savoir vers où diriger ses pas» (NÉGRON-MARRERO : 1997, 237-238). Il est possible d'essayer à inscrire les deux moments d'approche à la pomme en tant que chevilles de l'apprentissage de la chose qui anime la découverte du monde lispectorien. L'état de grâce évoqué par l'observation de la pomme sur le table se structure comme un retour aux sens, parmi lesquels la vision est absolument décisive, au point que faire expérience du passage à travers la grâce signifie exactement «devenir réel [...] avoir des yeux et des oreilles pour voir et pour entendre» (LISPECTOR : 1992, 163). Toucher la pomme sans pouvoir la regarder renvoie, de l'autre côté, à une expérience structurée autour du sens du toucher, amplifié et radicalisé dans sa propre puissance exactement par l'inhibition de la vue provoquée par le sombre²³. Quelle relation y-a-t il entre les deux sens dans l'écriture lispectorienne ? Comment concevoir les deux expériences de connaissance racontées par l'écrivain ?

La vision de la pomme posée sur le table et le toucher de la pomme *soustraite* à la vue représentent deux expériences essentiellement analogues, étapes d'un apprentissage qui prévoit un approche aux choses à se réaliser exclusivement par le moyen d'un retour aux sens. Telle une double dynamique d'approche/retour fonde deux directions fondamentales et se touchantes : le soi, son propre corps vécu, et le monde, qui est un monde plein de choses qui brillent, émettent luminescences, réveillent

²³ «Et à toutes les femmes dont les mains sont comme des voix qui vont à la rencontre des choses dans le noir, et qui tendent des mots en direction des choses comme des doigts infiniment attentifs, qui n'attrapent pas, qui attirent et laissent venir, je dédie l'existence de l'orange, telle qu'elle m'a été donnée par une femme, selon l'entière et infinie appartenance de la chose, qui tient de l'air et de la terre [...]» (CIXOUS : 1989, 17).

es sens et l'esprit... un monde de choses qui ont un instant, une histoire. Encore une fois, à un niveau plus vaste, l'écriture de Lispector se concentre dans la rencontre entre sujet et monde, et le récit qui narre ce contact dévient narration d'une vérité qui n'est pas contrôle ou domination, mais au contraire syntonie avec le mystère du monde, empathie secrète et indéchiffrable avec la beauté impersonnelle de la rose ou avec la turgescence parfaite de la pomme rouge. À la lumière de ça, vue e toucher sont à interpréter en tant que moments cognitifs très affins, là où «Clarice Lispector insiste sur un rapport au savoir et à la vérité différent, puis qu'il s'agit de toucher à la vérité pour ensuite la laisser dans le noir sans se l'approprier. Une fois touchée la vérité, il faut pouvoir partir en quête d'une autre énigme» (CIX- OUS : 1989, 244). La notion même de grâce est en Lispector un moment de proximité à l'éclat des choses, « au cœur sauvage de la vie », mais elle est exactement *un moment*, instant qui ne pourrait pas se prolonger si non au prix d'un profond égoïsme : dans la grâce il n'y a pas de place pour la pitié, pour l'attention vers la douleur d'autrui, pour le soin. La grâce durable dégénère en vice²⁴; elle doit se maintenir passage et découverte, conquête jamais définitivement accomplie, expérience toujours *en train* de se faire.

Le complexe rapport qui lie l'un à l'autre vue et toucher dans l'écriture lispectorienne, et qui résulte emblématiquement exemplifié par la pomme sur le table et la pomme dans le noir, s'offre comme une occasion à analyser ultérieurement, dans le but d'explorer en profondeur l'apprentissage du monde que l'écrivain brésilienne dessine avec une passion inégalable. L'écriture même dévient en Lispector expérience de retour à l'origine des sens, vivifiés pas la pulsation des choses : «Écrire c'est aussi savoir tendre la main dans l'obscurité, pour toucher au mot fruit: écrire comme en touchant une pomme. C'est ainsi qu'écrivit Clarice Lispector, en prenant soin de laisser aux choses leur possibilité d'être» (NÉGRON-MARRERO : 1997, 242).

Le miroir nu

Certains aspects de l'intense "roman" *Água viva* peuvent se révéler très significatifs par rapport au rôle de la vision selon Clarice Lispector et, notamment, à propos du rapport entre vision et écriture au sein de la pensée de l'écrivain brésilienne. La protagoniste de l'œuvre de 1973 est une femme peintre : une femme peintre qui rédige une lettre, compose un chant, écrit *à* (un homme, un amant perdu, un *tu*), ou mieux - elle écrit « comme *à* »²⁵. La peinture en tant qu'art figurative entretient avec la vision

²⁴ «Ce serait comme tomber dans un vice» (LISPECTOR : 1992, 164).

²⁵ «Tu demanderas pourquoi les traits noirs et fins? c'est à cause du même secret qui me fait maintenant écrire comme si c'était à toi » (LISPECTOR : 1981, 15).

un rapport de grande intimité, ou même de parenté, comme on pourrait en effet affirmer. Peindre est voir, voir en reproduisant, en répétant, recréant selon une mimesis qui n'est pas simple copie, pur simulacre.

La protagoniste de *Agua viva*, impliquée dans la toujours imminente réversibilité qui pose en tension réciproque voyant et visible, regarde et peint *avec tout le corps* :

C'est aussi avec tout le corps que je peins mes tableaux et sur la toile je fixe l'incorporel, moi corps à corps avec moi-même [...]. Et je dois ici t'utiliser toi des mots, ils doivent faire un sens presque uniquement corporel [...]. Mais j'essaye à l'écrire avec tout le corps. (LISPECTOR : 1981, 13-19)

La peinture dévient, parmi les pages de *Agua viva*, expérience analogue à l'écriture, quoique à cette-ci pas équivalente, ni à elle complètement remplaçable. La pratique de l'écriture est étape clé de l'apprentissage du monde entrepris par Clarice Lispector. Dans le bout de pouvoir peindre il est nécessaire de voir, de savoir voir, savoir regarder les choses, savoir y faire retour (comme) pour la première fois, les regarder d'une façon charnelle qui puisse les soutenir en arrivant à les mener jusqu'à la surface transparente de l'être. Le regard/toucher se diffuse en chaque fibre corporelle, imprègne de soi la *chair*, conçue d'après Merleau-Ponty en tant qu'*élément*, simplicité toujours présente, et se penche vers la chose soutenue par une continuité sans intervalles : «La continuité de sa chair et de la chair du monde, le toucher donc, c'était l'amour» (CIXOUS : 1998, 16)²⁶.

L'amour pour la chose, fragment d'un monde à découvrir, se joue dans la vision, qui est tactile. Le peintre voit avec son corps, et avec son corps recrée espaces, mouvements, perspectives par le recours à lignes et couleurs. Dans le célèbre *L'œil et l'esprit*²⁷ Maurice Merleau-Ponty décrit l'acte de la vision comme une praxis de «ruminantion du monde» (MERLEAU-PONTY : 1964, 15): manger le monde, s'en nourrir, l'assimiler dans et à travers le corps est la limite la plus audace de la réversibilité sujet voyant/objet vu. Dans la peinture, « ruminantion » des choses du monde par le regard, le corps est présent, éveillé, violemment impliqué :

²⁶ Pour ce qui concerne la position centrale du regard cfr.: «Voir est-il la jouissance suprême? Ou bien est-ce : cesser-de-ne-pas-voir ?» (CIXOUS: 1998, 16). Et encore : «Voir ! On veut : voir ! Peut-être n'avons-nous jamais eu d'autre vouloir que voir?», *ibid.* : 19. Le titre du récit de Cixous se prête à devenir expression même du rôle de la vision dans le processus de connaissance du monde : sa-voir, savoir/voir, voir qui fait partie, appartient au savoir, voir qui est surtout *savoir voir*.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964.

Le peintre “apporte son corps”, dit Valéry. [...] C’est en prêtant son corps au monde que le peintre charge le monde en peinture.(MERLEAU-PONTY : 1964, 16)

Mais qu’est-ce que la narratrice de *Agua viva* regarde/peint ? (Encore une fois dans la page de Lispector les limites se touchent et se croisent, en se vivifiant mutuellement ; ainsi, on assiste au récit d’une *voix* occupée à *peindre*, une *voix* capable de *voir*...). Quelles sont les choses qui, après avoir été vues, sont récréées pas Lispector dans l’espace de la page/tableau ?

Une grotte, une armoire, un miroir. Un lieu, un objet, une idée, le pulser invisible du « it », la qualité déictique de la chose qui s’offre *en tant que relation* (entre coordonnées spatiales et temporelles, entre voyant et visible). Toucher les choses de façon visuelle dans le bout d’en transférer l’éclat sur toile par le moyen de la couleur est expérience de mimesis : comme affirmé par le peintre italien Guttuso, « peindre est imiter une chose longuement aimée ». Mimesis et amour donc, et encore réveil et capture de l’instant, *transsubstantiation*²⁸:

Qui regarde un miroir, qui parvient à le voir vient à se voir, qui comprend que sa profondeur consiste en ce qu’il est vide, qui chemine en dedans de son espace transparent sans laisser en lui le vestige de sa propre image – ce quelqu’un a perçu alors son mystère de chose. [...] À le peindre j’ai eu besoin de ma propre délicatesse pour ne pas le traverser de mon image, car un miroir où je me vois c’est déjà moi, seul le miroir vide est le miroir vivant. [...] Avec des couleurs noir et blanc j’ai recapturé sur la toile sa luminosité frémissante. Avec le même noir et blanc j’ai recapturé aussi, en un frisson de froid, une de ses vérités les plus difficiles : son silence de glace sans couleur. Il faut comprendre la violente absence de couleur d’un miroir pour pouvoir la récréer, comme si l’on recréait la violente absence de goût de leau. Non, je n’ai pas décrit le miroir. J’ai été lui. Et les mots sont eux-mêmes, sans ton de discours. (LISPECTOR : 1981, 209-211)

La digression à propos du miroir que Lispector présente en *Agua viva* représente un espace textuel d’une richesse inestimable au sein d’une réflexion sur le rapport /passage entre vision et peinture/écriture. On affirmait au début que l’écriture et la peinture sont formes expressives sous certains aspects analogues, mais pas interchangeable : Merleau-Ponty même souligne comme en réalité le peintre soit le seul (autrement que l’écrivain et le philosophe) «à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun

²⁸ Merleau-Ponty même recourt au terme “transsubstantiation” pour définir la façon du peintre de « prêter son corps au monde».

devoir d'appréciation, sans autre "technique" que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir» (MERLEAU-PONTY : 1964, 14-15). Ce que Clarice Lispector expérimente dans le roman de 1973 est exactement ce qu'on pourrait appeler une *écriture picturale* : la protagoniste des pages se mesure avec le désir de parvenir à une écriture qui, par analogie avec l'art figurative qu'elle connaît et pratique, puisse réussir à se fonder uniquement sur la technique que les yeux et les mains apprennent et « se donnent » en voyant/touchant. Le sens de l'épreuve d'écriture que la femme peintre de *Água viva* entreprend est l'élaboration d'une façon d'écrire qui se fait avec le corps, qui entraîne tout le corps, qui rompt les catégories du jugement et expérimente le rythme d'une corporéité qui bouge pour s'approcher au monde. La digression dédiée au miroir renferme entre ses lignes l'ambition d'arriver à une écriture qui *se fasse* « avec tout le corps ». Avec élégance Lispector, presque en jouant avec des plans sensoriels croisés et réversibles, traduit en mots la résonance de tous les sens du corps, réveillés par la rencontre avec le mystère du miroir, énigme éternel de la vue de ce qui se dérobe à l'œil nu, ou bien exactement le visage, l'œil même, qui ne connaît pas la réflexivité de la vision (si non, justement, par le moyen de la surface d'un miroir, hétéronymie inévitable pour que l'œil puisse *se voir*).

Le miroir vide cache un secret : « son silence de glace sans couleur ». Cette formulation canalise dans ses syllabes des évocations référées au sens du toucher (la froideur du miroir est température perçue sur la peau, revêtement de chair qui permet la relation tactile avec les choses du monde), de l'ouïe (le miroir est silencieux, s'il avait un langage ou une "musique" cette-ci appartiendrait à l'ordre de l'écho, répétition d'images, réverbération : mais « seul le miroir vide est la miroir vivant »), de la vue (la non-couleur du miroir, son être capturable seulement par l'usage du blanc et du noir sur la toile, présente la qualité visuelle qui davantage définit le miroir vide d'images, celui auquel Lispector veut s'approcher). Toucher, ouïe, vue, mais goût aussi : d'après une analogie qui revient dans l'écriture lispectorienne, le miroir renvoie à l'eau. Transférer sur toile *le miroir nu* est expérience semblable à la description de la « violente absence de goût de l'eau ». Les sens, portés à l'extrême limite de leur réceptivité, sont posés face à une *extrême soustraction* : gel, silence, non-couleur, non- goût du miroir. La praxis par laquelle le sujet bouge autour du miroir – derrière le miroir – demande circonspection, agilité, « délicatesse » : la plénitude du sens du miroir consiste en son être vide, le miroir est, selon une pensée "oxymorique", *pleinement* miroir seulement quand il est *vide* (« un miroir où je me vois c'est déjà moi »). Merleau-Ponty parle du miroir en tant qu' « instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi » (MERLEAU-PONTY : 1964, 34) ; Clarice Lispector pense au miroir comme pure lumière, absence, violence, pureté, soustraction.

Selon la femme écrivain la peinture du miroir nu est proximité à la limite qui, en même temps, nous sépare et nous rende proches aux choses : en essayant à peindre le miroir elle touche la limite représenté par l'inaccessible nudité de la chose et, pendant un instant, elle *dévi*ent miroir (« j'ai été lui »). La transsubstantiation a lieu, arrive: sur la toile, dans la page. Avec la *barata* de G. H., le miroir de *Agua viva* représente le sommet de réversibilité sujet/objet, voyant/visible touché par Lispector. Encore une fois, nous ne sommes pas conduits dans la condition de la métamorphose : on est plutôt placés dans l'espace d'une mimesis qui parvient à un moment de transsubstantiation.

Quelle différence existe-t-elle effectivement entre métamorphose et transsubstantiation? L'écart qui distingue nettement les deux figures de transformation est *le moment*. Le secret réside dans le temps, parce que la transsubstantiation *est un instant*. Dans la transsubstantiation la limite n'est pas franchie mais plutôt *touchée* en passant ; elle n'est pas image d'un passage mais d'une *capture* momentanée.

La nudité du miroir est capturée par la femme peintre au moyen du blanc et du noir – blanc et noir qui sont aussi "couleurs" de l'écriture : noir sur blanc, encre sur page. En jouant sur la proximité entre peinture et écriture (entre peinture et écriture corporelle, faite avec « tout le corps ») Lispector peint sur la page la mystérieuse soustraction dont le miroir est image, elle passe derrière la chose pour laisser que l'éblouissement et le trouble de sa nudité puissent se diffuser dans le corpus écrit aussi que dans la tache imaginaire de couleur épais sur la toile. Lispector, peintre/écrivain, «apporte son corps» - comme le dirait Valéry, mais elle le fait en se déplaçant « *derrière* l'espace transparent » de la chose, en laissant affleurer à la surface de l'être le corps énigmatique du miroir même. Dans l'écriture picturale dont ce passage est un étonnant exemple, Clarice Lispector touche par le mots l'invisible limite qui s'interpose entre nous et le monde que nous tâchons de découvrir, en nous plaçant près du lieu de limite où la réversibilité *est sur le point de se produire*, près du bord des choses qui est intermittence d'un échange jamais conclu. L'écriture de Lispector habite exactement l'écart qui envahit notre mouvement d'approche aux choses, et cueille le frémissement fugace d'une transsubstantiation dans laquelle vision-toucher-écriture donnent corps à un sentir épais et incroyablement unitaire :

Je vois des mots. (LISPECTOR : 1981, 37)

Bibliographie

Œuvres de Clarice Lispector :

Agua Viva, Des Femmes, Paris 1981.

Où étais-tu pendant la nuit ?, Des Femmes, Paris 1985.

Liens de famille, Des Femmes, Paris 1989.

Le lustre, Des Femmes, Paris 1990.

Un apprentissage ou le livre des plaisirs, Des Femmes, Paris 1992.

La découverte du monde, Des Femmes, Paris 1998.

Études et articles consacrés à Clarice Lispector :

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

NÉGRON-MARRERO, Mara, *Une genèse au "féminin". Étude sur La pomme dans le noir de Clarice Lispector*, Éditions Rodopi, Amsterdam 1997.

SETTI, Nadia, "«Solo nello spazio c'è tempo per me» (Clarice Lispector). L'istante matrice differenziale", dans *Spazi/o. Teoria rappresentazione, lettura*, édité par Francesca Di Blasio, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2006.

Autres œuvres :

CALASSO, Roberto, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris 1969.

CIXOUS, Hélène, *Savoir*, en Hélène Cixous, Jacques Derrida, *Voiles*, Galilée, Paris 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964.

NANCY, Jean-Luc, *La pensée dérobée*, Éditions Galilée, Paris 2001.

PRADEAU, Jean-François (textes choisis et présentés par), *Les mythes de Platon*, Éditions Flammarion, Paris 2004.

STEIN, Gertrude, "Sacred Emily" in *Geography and Plays*, Something Else Press, New York 1968.

Recebido em 2 de agosto de 2007

Aceito em 2 de outubro de 2007