

« Présentation. Le souffle du sens »

Maria Do Carmo Campos et Michel Peterson

Études françaises, vol. 25, n° 1, 1989, p. 5-12.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035768ar>

DOI: 10.7202/035768ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

PRÉSENTATION

LE SOUFFLE DU SENS

MARIA DO CARMO CAMPOS
ET MICHEL PETERSON

Dans la cohorte des grands écrivains brésiliens du XX^e siècle, il est une femme dont l'œuvre a éveillé à l'étranger des échos particulièrement sonores. Née à Tchetchelnik en Ukraine où elle n'a jamais vraiment vécu, écrivant au Brésil où elle fait maintenant — avec Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos et quelques autres — figure de classique, Clarice Lispector (1920-1977) nous offre des textes chantants quoique toujours quelque peu disharmoniques. En fuite vers l'Amérique, Marieta et Pedro Lispector arrivent en 1921 avec leurs trois filles à Maceió dans le nord du Brésil. Trois ans plus tard, ils déménagent à Récife dans le Nordeste où ils vivront jusqu'en 1933, date à laquelle la famille se fixera à Rio de Janeiro. De 1940 à 1943, Clarice Lispector fait des études de droit qu'elle abandonnera et, dès 1941, entre comme rédactrice à l'Agence nationale pour devenir, un an plus tard, journaliste au journal *A Noite*. En 1943, elle épouse le diplomate brésilien Maury Gurgel Valente, ce qui l'amène à vivre et à voyager en Suisse (son premier fils naît à Berne en 1949), en Espagne, en France, en Italie, en Angleterre et aux États-Unis (son deuxième fils naît à Washington en 1953). En 1959, elle rompt avec son mari et revient définitivement à Rio de Janeiro. Elle collabore à la revue *Senhor* et, de 1967 à 1973, rédige une chronique hebdomadaire au *Jornal do Brasil*. En

1975, elle participe au premier congrès mondial de sorcellerie tenu à Bogota, en Colombie. Elle meurt deux ans plus tard à Rio de Janeiro.

Voilà pour la petite histoire. Mais au-delà de celle-ci, comment lire Clarice Lispector? Comment lire cette écriture qui tente de se maintenir en deçà de tout esthétisme en supportant la leçon qu'inflige la difformité de l'existence, au contraire de l'écriture de Jorge Amado qui, par son foisonnement baroque, n'offre le plus souvent qu'un Brésil mythique satisfaisant notre naïf besoin d'exotisme? Si le Brésil est bien le pays par excellence de l'exultation du corps, il apparaît aussi comme celui de l'existence abstraite (témoin, sa capitale, Brasília), de l'angoisse, de la terreur policière et économique. Et effectivement, l'éreintante beauté de Rio de Janeiro, l'inquiétant dynamisme de São Paulo n'arrivent pas à travestir la pauvreté, réelle ou feinte, qui sévit dans les *favelas*, la peur de vivre que ressentent les innombrables mendiants parcourant des villes vraiment trop petites pour contenir l'excès de mort¹. Brésil, pays du paradoxe où l'enfer carnavalesque oblige à la fidélité à soi-même afin que l'accès du corps au temps puisse passer par la respiration des choses.

Là comme à l'étranger, la réception de l'œuvre de Clarice Lispector a été, jusqu'à tout récemment, plutôt secrète². Le phénomène est en partie redevable à la langue portugaise qui, peu connue et peu parlée à travers le monde, rend difficile l'accès des textes. Même si, dès 1954, *Près du cœur sauvage* est traduit en français, il faut attendre le milieu des années 60 pour que paraissent des traductions anglaises, allemandes, espagnoles et tchèque. Quant aux traductions italiennes, la première (celle d'*Un apprentissage ou le Livre des plaisirs*) date de

1. Osman Lins, au retour d'un voyage en Bolivie et au Pérou, constate que malgré sa modernité technologique, le Brésil affiche une situation peu reluisante: «Si les autoroutes, les grands centres brésiliens du Brésil modifiaient les perspectives, ils ne pouvaient pour autant faire illusion: la terre, en dessous, demeurerait la même, celle des boiasfrias, des paysans du Nordeste, le pays de l'escadron de la mort, des 60 000 enfants mineurs abandonnés de São Paulo, des sous-alimentés et des analphabètes, des villes sans égouts, des fleuves qui débordent, saccagent tout dès les premières pluies». (Cité par Maryvonne Lapouge dans sa préface à *la Reine des prisons de Grèce*, Paris, Gallimard, 1980, p. 14. Ce texte est tiré de *La Paz Existe?, viagem*. Écrit en collaboration avec Julieta de Godoy Ladeira, São Paulo, Sumus Editorial, 1977).

2. Cela, en dépit du fait que, dès 1944 et 1945, des critiques brésiliens aussi importants qu'Antônio Cândido et Sérgio Milliet s'intéressèrent à *Près du cœur sauvage*. Voir, de Cândido, *Brigada Ligeira (Brigade légère)*, São Paulo, Livraria Martins, 1945 et *Varios Escritos (Écrits divers)*, Editôra Duas Cidades, 1970, p. 123-131. De Milliet, on consultera son *Diário Crítico (Journal critique)*, les vols. 2 (p. 27-32), 4 (p. 40-44), 7 (p. 33-44) et 8 (p. 235-237). São Paulo, Editôra Brasiliense, 1945 (2 et 4), 1953 (7) et 1955 (8).

1981. Nous en sommes maintenant à l'étape où l'œuvre est systématiquement traduite dans les langues déjà mentionnées. Ajoutons qu'une traduction en danois (*le Bâtitseur de ruines*) et une autre en polonais (*l'Heure de l'étoile*) doivent bientôt paraître.

Il faut mentionner que dès son premier roman, *Près du cœur sauvage* (1944), Clarice Lispector est comparée à James Joyce et à Virginia Woolf à cause du recours au monologue intérieur. Ces comparaisons demeurent encore justifiées puisque à l'instar des deux romanciers anglais, notre auteur travaille à la fois les modalités sémiotiques (l'organisation des signes en système) et les modalités sémantiques (l'organisation de la signification dans le discours) de sa langue maternelle. Certains critiques ont également pu la rapprocher de Dostoïevski, de Sartre ou de Kafka à cause d'une commune nausée devant l'immaturation du monde. À d'autres, elle semble plutôt proche de Katherine Mansfield, de Djuana Barnes ou d'Herman Hesse, duquel elle disait avoir reçu des révélations capitales. Mais qu'on ait voulu annexer — comme a tenté de le faire Hélène Cixous — sa clarté mystique à la pensée étymologisante de Heidegger a de quoi laisser songeur³. Que par surcroît on la cite souvent dans certains débats féministes relève enfin d'une territorialisation difficile à défendre puisqu'en faisant simplement de ces textes une gigantesque métaphore du vivant, on étouffe la violence et les paradoxes qui y circulent pour n'en faire que des éléments parmi d'autres de la geste biologique.

C'est dire qu'il faut maintenant devenir plus attentif au dénuement et à la malignité stylistiques d'une textualité âpre qui épouse l'humeur irascible de la vie : « Non, il n'est pas facile d'écrire. C'est aussi dur que de casser des cailloux. Mais des cailloux volant en éclats comme l'acier qu'on polit⁴. » On comprendra peut-être l'impossibilité et l'inutilité de rassembler

3. À ce propos, voir « L'approche de Clarice Lispector » dans *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes, 1979. Beaucoup plus convaincant demeure cependant, de la même auteure, *Vivre l'orange*, Paris, des femmes, 1979. Par le biais d'un mélange babélien de langues roses-orangées, l'écriture permet ici à quiconque s'appelle Clarice d'affronter l'Histoire en ce qu'elle nous relie à l'histoire. Cela nous permet de nous souvenir que, comme l'écrit Jean Larose (dans un texte affrontant la rencontre et la pensée mais adoptant trop promptement la lecture heideggerienne proposée par H. Cixous) : « Clarice Lispector recueille la mémoire, rappelle qu'il ne faut pas oublier l'oubli essentiel. » (Voir « le Temps d'une voix », *Études françaises*, 17, 3-4, octobre 1981, p. 89). Concernant le rapport empathique d'H. Cixous avec Clarice Lispector, on pourra également lire Carol Armbruster, « Hélène-Clarice. Nouvelle voix », *Contemporary Literature*, vol. 24, n° 3, été 1983.

4. Clarice Lispector, *l'Heure de l'étoile*, Paris, Éditions des femmes, 1985, p. 23 (traduction française de Marguerite Wünsch).

l'éparpillement poétique à travers lequel se tisse un discours qui ne déploie sa vérité que dans les périphrases d'un langage elliptique, comme le montre ici Leyla Perrone-Moisés dans une étude où elle compare le conte allégorique «A Message» (*le Message*) à «The Strange High House in the Mist» de Lovecraft et à la réécriture, par Clarice Lispector, de «La chute de la maison Usher» de Poe⁵. Reprenant les conventions du genre fantastique, elle décèle dans l'angoisse du sujet une perversion qui conduit à poser, au cœur même de l'écriture, la question du rapport entre la vérité et le langage.

L'on perçoit alors mieux comment le réalisme magique de Clarice Lispector répond à la contemplation matérialiste des choses. On sait que pour Kant, le poète doit se prémunir contre la finalité téléologique en posant des jugements esthétiques purs, c'est-à-dire en tentant de voir, par exemple, l'océan «selon le spectacle qu'il donne à l'œil⁶». Écoutons G.H. : «Ma méthode visuelle était totalement impartiale : je travaillais directement avec les évidences de ma vision, et sans permettre que des suggestions étrangères à la vision prédéterminent mes conclusions : j'étais tout à fait prête à me surprendre moi-même⁷.» Malgré la parenté des deux expériences, on constate une différence significative. Dans l'analytique du sublime, la perception du poète kantien ne débouche pas sur le sens et s'abîme dans un matérialisme formel alors que la *vision* de G.H. ouvre sur l'étonnement de soi-même. L'impossibilité de s'appropriier le sens fait place à une conception de l'altérité qui sait prendre en considération la variable temporelle : «Ce matin dans la cuisine sur la table je vois l'œuf. Je regarde l'œuf d'un seul regard. Immédiatement je perçois qu'on ne peut voir un œuf. Voir un œuf ne se maintient jamais au présent : à peine vois-je un œuf que cela devient avoir vu un œuf il y a trois millénaires⁸.» L'expérience historique qui consiste à *deviner la réalité* semble donc empêcher, puisqu'il faut nécessairement passer par la médiation du temps, l'immédiateté que Clarice Lispector nomme «l'instant-déjà». Mais quelque lapin pensant

5. Par réécriture, nous voulons ici parler d'adaptation, de traduction. On peut d'ailleurs affirmer que lire, (ré)écrire, adapter et traduire représentent pour Clarice Lispector une seule et même activité. Rappelons qu'elle a d'ailleurs réalisé de nombreuses traductions parmi lesquelles on doit citer *le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, un dialogue de théâtre de Lilian Hellmann et des romans d'Agatha Christie.

6. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1982, p. 107 (traduction française d'A. Philonenko).

7. *La Passion selon G.H.*, Paris, des femmes, 1978, p. 123 (traduction française de Claude Farny).

8. «O Ovo e a galinha» («l'Œuf et la poule»), *A Legião Estrangeira (la Légion étrangère)*, São Paulo, Atica, 1977, p. 49 (nous traduisons).

saura nous enseigner comment accéder directement au phénomène : «La chose spéciale qui arrivait avec ce lapin était aussi spéciale pour tous les lapins du monde. Il pensait ces quelques idées avec son nez. Remuer très vite son nez était sa façon de penser ses idées⁹.»

Cette saisie corporelle-réflexive des choses a souvent lieu, chez Clarice Lispector, hors du texte, dans ses trous, et demeure opaque à toute traduction discursive. Dans *la Passion selon G.H.* par exemple, la substance blanche du cafard se consomme dans un pli textuel et existentiel, lors d'une sorte d'intervalle narratif qui manifeste sa puissance d'écartement par la présence des mots qui la structurent :

Je me suis levée et j'ai avancé d'un pas, avec la détermination, non d'un suicidé mais d'un assassin de moi-même.

[...] Cette sueur profonde était cependant ce qui me vivifiait, je nageais lentement dans mon plus ancien bouillon de culture, la sueur était plancton, pneuma, pabulum vitae, j'étais en train d'être, j'étais en train de m'être.

Non, mon amour, ce n'était pas bon comme ce qu'on appelle bon. C'était ce qu'on appelle mauvais. Très, très mauvais même. Car ma racine, que je ne découvrais que maintenant, avait un goût de tubercule, mélangé à celui de la terre dont elle avait été arrachée¹⁰.

Par un geste typiquement anthropophage¹¹, G.H. se porte à la rencontre de son être dont elle découvre soudain le goût vil. Mais cet événement imprévu ne peut se dérouler, comme

9. *O Mistério de Coelho Pensante (le Mystère du lapin pensant)*, Rio de Janeiro, Rocco, 1981, p. 8 (nous traduisons).

10. *La Passion selon G.H.*, p. 183. Nul besoin d'insister ici sur la fonction baptismale de cet épisode capital. Lévi-Strauss, étudiant les Kaingang du Brésil qui pratiquent surtout la pêche, la chasse et la collecte, vit une expérience semblable. Voulant manger des *koro*, il force un Indien à dégager d'un tronc d'arbre en décomposition l'animal en question qui ressemble à un ver à soie : «Maintenant il faut s'exécuter. Sous le regard impassible de l'Indien, je décapite mon gibier ; du corps s'échappe une graisse blanchâtre, que je goûte sans hésitation : elle a la consistance et la finesse du beurre, et la saveur du lait de cocotier.» (*Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. «Terre humaine», 1955, p. 183. Nous soulignons.) «Il faut» exprime bien la valeur initiatique que revêt l'acte consommatoire. Mais Lévi-Strauss, contrairement à G.H., narre l'acte. Comme quoi l'explorateur reste souvent étranger à la substance qu'il détruit pour trouver la force.

11. En ce qui concerne le thème typiquement brésilien de l'anthropophagie, on doit lire *le Manifeste Anthropophage* d'Oswald de Andrade dans la traduction française de Benedito Nunes publiée dans les actes du colloque *Portugal, Québec, Amérique latine : Un surréalisme périphérique ?* (présenté et édité par Luis de Moura Sobral), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1984, p. 180-192. De Nunes, on doit aussi consulter le texte de présentation de ce manifeste : «Anthropophagisme et surréalisme», p. 159-179. Enfin, mentionnons un texte d'Haroldo de Campos : «Da razão antropofagia : a Europa sob o signo da devoração» («La raison anthropophage : l'Europe sous le signe de la dévoration»), *Colóquio/Letras* 62, 1981.

l'expose Catherine Mavrikakis, que si G.H. pénètre dans l'espace de la Loi, c'est-à-dire dans la chambre de la bonne où le partage entre le propre et l'impropre se trouve anéanti. Femme sculpteur, anonyme et bourgeoise, elle doit affronter le réel dans un lieu désert qui représente le double de son appartement. Seule une telle descente aux enfers peut d'ailleurs rendre possible — c'est ce que l'un de nous tente ensuite d'indiquer — l'articulation des différentes modalités de la révélation, afin qu'à la suite d'un passage à travers la pulsion de mort, le sujet puisse faire face à l'altérité du vivant.

La rencontre comme telle, la révélation, se produit toutefois dans un moment extatique où G.H. questionne la vérité de son être. Or cet essentialisme risque fort de nous faire négliger la qualité de notre étant et de nous replonger dans une idée du monde qui empêche son intelligibilité radicale. C'est ce que montre Daphne Patai dans une lecture attentive et très critique de Clarice Lispector¹². Son travail découvre les pièges dissimulés lorsque dans «La plus petite femme du monde», Petite Fleur nous est présentée comme «une chose rare» qui cache dans son cœur «quelque chose de plus rare encore, ainsi que le secret du secret même: un enfant minime¹³.» Cette communion avec l'absolu de soi-même semble toutefois liée à une vérité sensitive provoquée par la sudation pneumatologique: «Le sens me vient à travers la respiration, et non en mots. C'est un souffle¹⁴.» Le rythme, la respiration et le souffle acquièrent alors une telle densité signifiante qu'ils font advenir, fusionnés, les motifs du plaisir, de la douleur et de l'angoisse. Ce mélange intime des contraires place d'ailleurs Lóri, l'héroïne d'*Un apprentissage ou le Livre des plaisirs*, en position de commencer l'apprentissage de la pensée à travers le corps. Nádia Batella Gotlib voit dans cet apprentissage une façon d'accéder à deux sphères de sens, à savoir celle du rapport amoureux et celle du

12. Daphne Patai a écrit un autre texte où, encore une fois très critique, elle s'interroge cette fois sur le mysticisme de Clarice Lispector qui risque d'opacifier l'altérité pour ne devenir qu'une sorte d'auto-déification. Voir «Clarice Lispector and the Clamor of the Ineffable», *Kentucky Review Quarterly*, n° 27, 1980.

13. Clarice Lispector, «La très-petite femme de la terre», *Des femmes en mouvements hebdo*, n° 7-8, du vendredi 21 décembre 1979 au vendredi 4 janvier 1980. Nous avons modifié le titre proposé par Regina Helena de Oliveira Machado. En effet, le terme *mundo* («A menor mulher do mundo») renvoie bien, en français, au terme *monde* et non à *terre* (en portugais: *terra*). Même si la *terre* évoque l'élément solide, la matière même de Petite Fleur, le terme *mundo* employé par Clarice Lispector pointe en direction du cosmos tout en conservant le rapport privilégié à la nature.

14. Cité dans Olga Borelli, *Esboco para um possível retrato (Ébauche pour un portrait éventuel)*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981 (2^e éd.), p. 79 (nous traduisons).

rapport linguistique. Le jeu spéculaire de l'autre et du même décrit par l'auteure empêche une lecture simplement féministe puisqu'il débouche sur une impasse que la littérature a pour tâche d'enseigner à traverser. Il peut alors s'ensuivre une plongée dans le primitif qui déclenche les tropismes d'un fragile bonheur. L'intimité ainsi surprise dévoile notre humanité et c'est entre l'âme et le corps — ces deux régions réciproques de l'être — que se fait désormais entendre le cri neutre d'un coït dans lequel s'exprime la force de la chair et du cosmos, du son et du sens.

Espérons donc que ce premier dossier en langue française entièrement consacré à l'œuvre de Clarice Lispector aide à comprendre ce qu'elle a voulu nous donner et à qui étaient destinés ces dons. Cette écriture qui se place entre la complexité la plus inouïe et la simplicité la plus insupportable, astreint en effet celui ou celle qui veut s'en approcher à déplacer constamment son angle de réflexion et à rester méfiant — même dans les instants de béatitude — devant des textes qui introduisent au mystère¹⁵. Lire ou relire Clarice Lispector, c'est se pencher sur sa propre morphologie spirituelle afin de suivre la recommandation formulée dans l'exorde de *la Passion selon G.H.*: «Ce livre est un livre comme les autres, mais je serais heureuse qu'il soit lu uniquement par des personnes à l'âme déjà formée¹⁶.»

15. Voici ce qu'écrit le poète brésilien Armino Trevisan à Clarice Lispector le 21 novembre 1968 : «[...] je répète ce que je t'ai affirmé : tu es plus près de Dieu que moi, en dépit d'être «désorientée sans comprendre ce qui t'arrive et surtout ce qui ne t'arrive pas»... En fin de compte, aller ainsi est côtoyer le Mystère, et côtoyer le Mystère est toucher le bord du manteau du Seigneur ! [...] Je veux dire ceci : tu touches le bord de sa Lumière !» Cité par Claire Varin dans *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, septembre 1986. p. 10 (Source : Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro).

16. *Op. cit.*, p.15.



Maison d'enfance de Clarice Lispector. Recife, avril 1984.
Photo: Claire Varin