

Article

« Un apprentissage des *sens* »

Nadia Batella Gotlib

Études françaises, vol. 25, n° 1, 1989, p. 69-80.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035773ar>

DOI: 10.7202/035773ar

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

Un apprentissage des *sens**

NÁDIA BATELLA GOTLIB

... je voudrais qu'ils sachent, à travers les leçons de portugais, que la saveur d'un fruit naît du contact du fruit avec le palais et n'est pas dans le fruit lui-même...

Dans ce réalisme, quelque chose qui se trouvait dans le marché était important en soi, parce que lié à un ensemble — mais quel était cet ensemble ?

CLARICE LISPECTOR

La trame romanesque de *Un apprentissage* ou *le Livre des plaisirs*¹ de Clarice Lispector est construite sur la symbiose de deux lignes d'action. Il s'agit du rapport entre un homme et une femme : c'est une *histoire d'amour* ; il s'agit des différentes représentations de cette réalité en cours d'élaboration : c'est une *histoire de langage*.

Dans ce cas spécifique, la littérature opère la liaison entre deux sphères de *sens* : celle qui consiste à percevoir l'autre dans le rapport amoureux ; celle qui consiste à percevoir l'autre dans le rapport linguistique.

* Cet article reprend essentiellement une communication présentée dans un symposium sur le thème « Littérature et sexualité », à l'occasion de la 38^e réunion annuelle de la Société brésilienne pour le progrès de la science (SBPC), réalisée en juillet 1985, à Belo Horizonte (Minas Gerais — Brésil).

1. Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, 4a. éd. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974 (tous les passages cités sont traduits par Consuelo Fortes Santiago).

Cet apprentissage s'inscrit dans le tissu même du récit. L'apprentissage s'impose, simultanément, entre le fait d'*aimer* — c'est-à-dire de *se donner à* et de *jouir de* l'autre — et le fait de *parler, lire et écrire* — c'est-à-dire de (se) communiquer avec l'autre et d'inventer l'autre.

La façon dont s'organise littérairement cet apprentissage de l'*aimer/s'exprimer* permet d'atteindre, à la fin du roman, le sommet du processus. De tels points suscitent des discussions sur les différentes façons de lire — et d'aimer — ce texte de Clarice Lispector.

EN QUÊTE DES SENS

Considérons, dans un premier temps, qu'il s'agit d'un discours centré essentiellement sur la femme. C'est ce qui apparaît au premier abord. *La femme, Lóri, passe par un apprentissage guidé, orienté ou analysé par Ulisses, l'homme, celui qui sait.*

Lóri, selon le personnage Ulisses lui-même, vient de Loreley qui, d'après la légende germanique, est une *sirène*. *Sirène* et *Ulysse* renvoient immédiatement au couple amoureux de *l'Odyssee*. Pourtant Lóri, la sirène, est celle qui voyage à travers le processus d'apprentissage alors qu'Ulisses est celui qui l'attend patiemment, telle Pénélope espérant le retour de son mari dans l'œuvre grecque. Il y a cependant un échange de rôles chez les personnages de Clarice Lispector. Ulisses ne fait pas qu'attendre, il est en même temps la sirène qui attire — et séduit — Lóri. Lóri ne fait pas que voyager : comme Pénélope, elle brode en attendant Ulisses. Ce qui prouve que dans ce jeu de présences et d'absences l'un vient toujours compléter l'*autre* — et le contrarier. Mais quels que soient les rôles échangés, ils ne se réalisent pas avec la même force que ceux-ci, qui prédominent : Lóri voyage et Ulisses attend.

Ce premier indice menant à une lecture intertextuelle est lié à de nombreux autres, tout au long de l'œuvre. Lóri *voyage* d'un endroit à l'autre dans l'aventure de l'apprentissage². De là l'importance de la localisation spatiale comme simulacre des passages-expériences du personnage : c'est le Rio de Janeiro de la plage d'Ipanema, de la forêt de Tijuca, du quartier de la Glória, avec ses clubs, ses bars et restaurants. Et c'est autour de la femme de la classe bourgeoise moyenne que se tisse le réseau mythique. Car Lóri est la jeune fille qui vient de la province vers la capitale, laissant là-bas son père et ses frères. À Rio de Janeiro, elle reçoit de l'argent de poche envoyé

2. D'autres éléments d'analyse en rapport avec ce support mythique peuvent se trouver dans le fil métaphorique de ce texte de Clarice Lispector. Nous en faisons ici la suggestion, sans les développer, puisque ce n'est pas le but de notre travail.

par son père et travaille comme professeur. Elle a des expériences sexuelles avec cinq hommes. Elle se souvient d'autres voyages qu'elle avait faits en Europe quand son père était riche. Elle vit à Rio, toute seule et amère. Elle a une amie, une cartomancienne. Et elle connaît Ulisses³.

Le «voyage» s'achève métaphoriquement dans une des scènes les plus importantes du roman : celle du bain de mer. C'est le moment où Lóri affronte avec courage la plongée dans l'inconnu : «la mer au dedans comme le liquide épais d'un homme» (p. 84). Au cours de cette plongée dans la plénitude de l'existence (le moi dans l'autre), les corps (celui de la femme et celui de la mer) reprennent le rythme du rapport sexuel : «Comme contre les flancs d'un bateau, l'eau frappe, recule, frappe, recule.» (p. 85) Et l'image de la femme-bateau demeure quand elle sort de la mer : «Parfois la mer oppose une résistance à sa sortie, la tirant avec force en arrière, mais alors la proue de la femme avance un peu plus, dure et âpre.» (p. 85) À ce stade de pleine communion, la communication n'est pas nécessaire : «La femme ne reçoit pas de transmissions, ni ne transmet non plus. Elle n'a pas besoin de communication.» (p. 85)

Les voyages sur un bateau qui affronte la mer en y plongeant déterminent l'axe commun des images du roman, fondées sur un rapport entre le moi et l'autre. Donc, quoique ce soit un discours centré sur la femme, *il se réalise dans le rapport de la femme avec «l'autre» qui est elle-même, qui est l'homme, qui est Ulisses, qui est le Monde.* Les chapitres tels qu'ils sont structurés constituent les étapes de ce processus d'apprentissage des relations.

LES ÉTAPES DU PROCESSUS

Les chapitres recourent les *rencontres avec l'autre*. Ils se présentent donc comme des *leçons* de vie, des *séances* d'analyse, des *scènes* ou des *tableaux* de cette éducation qui consiste, pour Lóri, à faire face à *l'être qu'elle était* et qui a pris une direction qui va de la douleur aux plaisirs. C'est pourquoi c'est avec la rigueur austère d'un rituel mystique que *l'initiée* (Lóri) suit les *stations* de sa *passion*, par lesquelles elle s'approche du *sens* des choses et des hommes.

La première phase, celle de la genèse, donne accès au pré-sens, au milieu d'un chaos qui ressemble au sens ultime : «Il est vide et sans promesses.» (p. 34) *L'avant* et *l'après* se

3. Les voyages en Europe faits par le personnage Lóri coïncident avec les endroits visités par Clarice Lispector pendant une étape de sa vie. Ces coïncidences ainsi que beaucoup d'autres, suscitent une étude du rapport fiction/autobiographie dans l'œuvre de cet écrivain.

trouvent dans cet interstice de *silence*, «avant que nous lui ayons donné le sens de notre espoir humain ou de notre douleur» (p. 32). Mais en ce moment même, quand il se manifeste, c'est dans son imperfection «de gestes, de bégaiements, de mots mal dits et maudits» (p. 33), comme un singe qui grogne et fait des gestes incongrus, exprimant on ne sait trop quoi (p. 37). «Nous, les singes de nous-mêmes», affirme Clarice dans un autre passage de l'œuvre.

Lès autres étapes constituent des moments existentiels dans les découvertes successives. Dans le club par exemple, Lóri retrouve Ulisses, met un maillot de bain et fait face à son propre corps; elle éprouve le bonheur *d'être en train d'être*, et seulement ça, ayant Ulisses à ses côtés. Avec Ulisses, elle connaît le sarcophile — «sarcophile — la partie charnue des feuilles» (p. 116). Et elle se complaît dans la saveur de ce mot-chair. Elle mange du poulet à la sauce au sang cuit. Lors d'un cocktail avec des copains, l'envie lui vient d'enlever son masque de maquillage, de se dépouiller des déguisements sociaux. Elle sent le parfum enivrant des poissons morts. Elle mord la pomme et entrevoit le paradis. Et, enfin prête pour un dernier rapport, elle cherche Ulisses.

Ce processus d'apprentissage à travers le dépouillement des masques aliénants inaugure des états de grâce temporaires, car autrement, «nous aurions perdu le langage en commun» (p. 141). Lóri réalise à chaque étape une expérience expiatoire des *sens* redécouverts. «Il n'y avait pas l'apprentissage de quelque chose de nouveau: ce n'était que la redécouverte.» (p. 110) Ce processus se fonde sur la constatation que si la réalité existe, elle doit toutefois être récupérée de façon inventive. «Chaque jour n'était jamais banal, il était toujours extraordinaire. Et c'était à elle de le subir ou d'en tirer du plaisir.» (p. 131)

La conscience est responsable de l'incorporation de la douleur et du plaisir qui coexistent avec une certaine dose de fatalité, libres du calcul et de l'arbitraire, lorsque le personnage adhère à la thèse d'un philosophe dont elle a oublié le nom. Cette thèse soutient que «c'est quand nous oublions toutes nos connaissances que nous commençons réellement à savoir» (p. 53).

Dans cette longue préparation de son *être femme*, Lóri choisit, il est vrai, son masque :

Choisir soi-même son masque c'était le premier geste humain volontaire. Et solitaire. Mais enfin, quand on collait au masque qu'on avait choisi pour se représenter et représenter le monde, le corps gagnait une nouvelle fermeté; la tête pouvait parfois rester haute comme celle de quelqu'un qui a franchi un obstacle: la personne «était». (p. 92)

Et le cycle se répète.

Bien que Lóri se comporte comme un sujet agissant qui fait face au réel, la leçon du philosophe lui sert de contrepoint, la réduisant à la condition d'objet du hasard. Point et contrepoint. Sujet et objet. Détermination et hasard. Chaque phrase en présuppose une autre dans un jeu spéculaire de quête des sens.

LE JEU SPÉCULAIRE

Puisque *chacune*, toujours, présuppose *une autre*, il y a dédoublement des ambiguïtés. Lóri est surtout celle qui apprend mais aussi celle qui enseigne. Ulisses est surtout celui qui enseigne mais aussi celui qui apprend. Le guide Ulisses est bivalent : d'un côté, il la délivre de l'abîme, il la protège ; de l'autre, il la pousse vers l'abîme en l'encourageant à poursuivre l'aventure de son apprentissage. De là le déséquilibre entre son discours de guide qui conseille, explique, oriente, et son *silence* qui insinue, déconcerte, égare. Lóri la femme est double elle aussi : elle écoute Ulisses dans un rapport de soumission, mais elle est en même temps autodidacte.

Si Lóri, en se maquillant, met puis enlève le *masque*, se dénudant devant autrui, Ulisses essaie pour sa part de construire l'image de Lóri comme s'il s'agissait d'une peinture : il tente de la déchiffrer, de découvrir ses origines mythiques à travers le mystère de son nom ; il la pousse à affirmer que *mon nom c'est moi*. En inventant cette image de femme, il *conçoit et crée à la fois*, comme le font les grands artistes et comme il souhaitait le faire lui-même. Quoiqu'il l'ait conçue, la réalité de Lóri ne lui permettait pas de la concrétiser en *langage et amour*. Elle n'était pas encore prête à l'*amour*, au *déchiffrement*. Il restait des étapes à franchir. Des nuages obscurcissaient la limpidité de la *toile* sur laquelle Ulisses l'inscrirait. Voilà une des nombreuses images de la tendance esthétique-amoureuse qui, encore une fois, définit l'amour comme une invention réciproque.

Tous sont des sujets et des objets de ce processus de l'*aimer* et du *lire*. Le narrateur de l'histoire est le maître-analyste qui prétend tout atteindre à travers sa lecture : Ulisses est le déchiffreur de Lóri. D'ailleurs il lit les textes qu'elle lui écrit quand elle ne peut pas lui parler. Et Lóri déchiffreuse lit la rédaction de ses élèves pour *mieux les guider*.

Les discours des personnages eux-mêmes émergeant du récit sont ambigus⁴. Le discours de l'homme ressemble à un

4. Ce roman, au caractère hybride accentué, possède des éléments d'autres genres : épopée, essai, poésie lyrique, journal, théâtre. Cependant, dans cette étude, notre but n'est pas de démontrer ce mélange de genres.

essai, mais à un *essai poétique*. «Mes essais sont de longs poèmes en prose où je pousse au maximum ma capacité de penser et d'avoir des intuitions.» (p. 100) *Le discours de la femme ressemble à un journal intime*. De là son caractère d'«auto-commentaire lyrique», selon l'opinion de Benedito Nunes⁵. Mais il se veut aussi «explication» ou «compréhension lucide du vide. Je voyais nettement le vide.» (p. 131)

Ils sont tous des chercheurs et des spectateurs de l'*aimer* et du *lire*. L'homme qui contrôle le pouvoir du raisonnement veut le transcender par la contemplation du miracle de l'amour — et il est en extase devant Lóri; et du miracle du lire: «Nous qui écrivons, nous découvrons dans le discours humain, écrit ou oral, un grand mystère que je ne veux pas dévoiler avec mon froid raisonnement. Il ne faut pas questionner le mystère pour ne pas trahir le miracle.» (p. 100) La femme, qui a une tendance à la contemplation, veut la dépasser par le lien avec la réalité en faisant la liste de ses *engagements réels*; elle dessine la carte de sa réalité quand elle ne connaît que les *choses qu'elle peut faire* telles que :

manger — regarder les fruits du marché — regarder le visage des gens — éprouver de l'amour — éprouver de la haine — avoir ce qu'on ne connaît pas et éprouver une souffrance intolérable — attendre l'être aimé avec impatience — mer — entrer dans la mer — acheter un maillot de bain neuf — faire du café — regarder les objets — écouter de la musique... (p. 144)

Ils sont donc tous auteurs et lecteurs des signes de la vie amoureuse et littéraire en processus de déchiffrement. Chacun d'entre eux, à un moment du livre, renvoie explicitement au *déchiffre-moi ou je te dévore*.

LE RÉALISME NOUVEAU

Une de ces ambiguïtés concerne pourtant le but de ce processus de déchiffrement de l'art d'aimer et d'exprimer. C'est l'ambiguïté qui atteint son sommet dans un moment d'expérience *critique*, où l'on est simultanément *avec et sans les choses*. Cet art oscille entre la représentation figurative et la représentation abstraite: il n'a ni contours ni formes. C'est ce que la narratrice appelle *le réalisme nouveau*, celui qui exprime la réalité du *neutre vivant des choses*.

La scène du marché, où Lóri circule en redécouvrant «des fruits et des légumes et des poissons et des fleurs» (p. 136), met en évidence, théoriquement, cette phase du processus.

5. Voir Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Quíron, 1973, p. 74-75.

Comme si elle était un peintre qui venait de sortir de la phase abstraite, maintenant, sans être figurative, elle était entrée dans un réalisme nouveau. Dans ce réalisme, chaque chose qui se trouvait dans le marché était importante en elle-même, en tant que liée à un ensemble — mais quel était cet ensemble ? Tant qu'elle ne le savait pas, elle avait commencé à s'intéresser aux objets et aux formes, comme si ce qui existait faisait partie d'une exposition de peinture et sculpture. (p. 138)

Car la peinture et la sculpture des objets du marché ne révèlent pas le centre qui lui échappe toujours. Mais entre le sujet et l'objet s'établit un lien. C'est d'ailleurs ce lien qui anime la représentation. Le personnage-professeur avait déjà affirmé à ses élèves que *le goût ou le plaisir* du mot naît de la manière dont on redécouvre son mystère et son origine.

Ainsi elle leur a dit que le mot arithmétique venait d'«arithmos» qui est rythme, que le mot numéro venait de «nomos» qui était la loi et la norme, norme du flux universel de l'enfant. (p. 109)

Elle avait également affirmé que cette redécouverte avait un sens dans cet espace de la communication entre *celui qui appréhende et celui qui est appréhendé*.

Il était trop tôt pour qu'elle leur dise cela, mais elle jouissait du plaisir de leur dire, elle voulait qu'ils sachent, à travers les leçons de portugais, que la saveur d'un fruit naît du contact du fruit avec le palais et n'est pas dans le fruit lui-même. (p. 100)

L'ensemble — ou le centre — de cette gravitation esthétique se trouve cependant hors de portée de la représentation, déplacé, toujours, vers l'en deçà ou l'au-delà de l'objet. *Ce qu'on propose comme déchiffrement se révèle, à chaque «pas» de cet apprentissage du déchiffrement, comme indéchiffrable.* «La réalité est impossible» — c'est une des convictions essentielles de Clarice. «Parce que c'est dans l'impossible que se trouve la réalité» (p. 116), ajoute-t-elle, par le biais de son narrateur si souvent confondu avec ses personnages.

L'IMPASSE DES SENS

Ce *dilemme du déchiffrement* instaure un espace narratif de langage intersticiel, entre un langage possible — celui qui se fait — et un langage impossible — celui qui jamais ne s'atteint. C'est pourquoi le drame de l'amour et du langage est celui de la perte du sens absolu et de la lutte, également dramatique, de la redécouverte des sens perdus.

La préoccupation pour la *compréhension* contraste avec la terrible tentation de se laisser aller à la *non-compréhension*. C'est

pourquoi le narrateur affirme, en parlant de Lóri : «Comprendre c'était toujours une erreur — elle préférerait l'ouverture si ample et si libre et sans erreur qui était de ne pas comprendre.» (p. 43)

L'espace entre le langage possible/impossible, le *comprendre/ne pas comprendre*, se dédouble entre le sens et son absence, entre le mot et le silence, selon l'épigraphe la plus importante du livre :

Ce livre s'est exigé une liberté plus grande que j'ai eu peur de donner. Il est très au-dessus de moi. Humblement, j'ai essayé de l'écrire. Je suis plus forte que moi-même.

C'est ce que l'écriture de Clarice Lispector propose : apprendre et enseigner cette *impasse* au moyen d'une figure récurrente dans son œuvre. Il s'agit de la série des doubles contraires, inversés à la manière d'un chiasme tel le dessin d'un «X», le «X» de la question dont le *point critique* se trouve au point de convergence. Une image prédomine, et c'est le simulacre de l'autre, son reflet inversé. L'un des deux renverse l'autre et essaie de le dominer, assumant le plan de la prédominance. *Jeu d'images. Jeu de pouvoir des images. Jeu de séduction des hommes par rapport aux femmes et vice-versa : dévoration. Jeu des êtres par rapport aux langages avec ou sans sens : déchiffrement.*

La fin du livre, point culminant de l'ascension graduelle de l'apprentissage est, pour cette raison d'ailleurs, le point critique de l'inversion en son contraire. Clarice l'introduit astucieusement tout en feignant de ne pas vouloir l'introduire. À la fin de l'acte sexuel, l'homme suggère qu'ils se marient : le rapport est institutionnalisé. Ils doivent fixer une date pour avoir des enfants : c'est le contrôle de la conception et la négation de la spontanéité de la création. Et plus encore, la femme accepte — peut-être avec indifférence? Peut-être avec une certaine négligence? — les nouvelles conditions de la vie familiale réglée.

À la fin il est certain que les personnages gardent leur ambiguïté. Mais une désarticulation nouvelle et nécessaire surgit alors, créant un dernier *renversement du sens*.

Ulysse, qui tient le contrôle et le pouvoir du langage, est l'auteur d'un vrai manifeste contestataire dans lequel il énumère les limites et les défauts d'une société corrompue, érigée sur la base de déguisements et de tromperies. Si telle est la marque de sa position politique exprimée dans un de ses essais, il existe cependant un autre essai : Ulysse est aussi l'auteur d'un projet d'*essai sans style*, qui annulerait la marque personnelle de celui qui écrit en s'adressant à lui seul, sans destinataire, «comme s'il parlait tout seul» (p. 171), ce qui serait, toujours selon Ulysse, ce qu'un auteur pourrait atteindre de mieux. Si, jusque-là, il

est le calme guide de Lóri, à la fin du roman pourtant il s'aventure dans une nouvelle *vie dangereuse*. Le sage Ulysse perd sa tranquillité. Voilà donc son point de vue idéologique et ambigu marqué par une critique sociale résolue et par un projet personnel hallucinant.

Lóri, qui cherche la compréhension lucide de sa propre expérience existentielle, a elle aussi un projet audacieux : elle veut être tout simplement la femme «sans façons» et «sans formes». Sans langage. Sans rien. C'est pourquoi elle refuse la manière d'être *philosophique* (de professeur de philosophie) et *littéraire* (d'écrivain) d'Ulysse, pour devenir tout simplement la femme désirée par lui. Cependant la force des règles sociales et formelles finit par prendre le dessus. C'est à ce moment-là qu'a lieu une chute du style le plus élevé, sublime, héroïque et mythique, vers un style bas et comique. Le support mythique solennel de l'épopée qui suscite la contemplation respectueuse se transforme en une quasi-comédie propre à déclencher le rire. Le grand Ulysse devient un *futur mari*. Et Lóri la voyageuse — l'Ulysse —, la sirène qui attire, la Pénélope qui brode, devient *l'épouse* en attente du mari qui *travaille dehors*. Serait-ce un retour parodique au mythe ? Lui à nouveau le voyageur ? Elle à nouveau Pénélope, et seulement Pénélope, à attendre ?

LE CROC-EN-JAMBE IRONIQUE

Cette lecture du jeu spéculaire entre le développement du roman et son dénouement permet des déductions quant à l'avenir des personnages. Il aurait pu y avoir une détérioration de leurs rapports, automatisés par la routine de la vie quotidienne. Ce thème est récurrent dans beaucoup d'autres textes de Clarice Lispector, depuis ses premiers contes écrits en 1940-1941⁶ et son premier roman écrit en 1942⁷. Cependant, ce rapprochement avec le quotidien ne constitue pas un simple et dégradant *jour après jour*, mais une action *vie après vie*, selon une expression de Clarice, réitérée, d'ailleurs, à deux moments dans le roman en question.

En exposant de plus en plus le personnage féminin à la douleur et au plaisir, l'apprentissage s'affirme, simultanément, comme condamnation et rédemption. L'apprentissage de cette passion, avec ses douloureuses stations de la croix à la fois sacrées et profanes, transforme la douleur en un amour plus grand. Un réalisme nouveau apporte un amour nouveau.

6. Ces contes sont une publication posthume, dans *A Bela e a Fera*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

7. Et publié en 1944, à Rio de Janeiro, par la maison d'édition A Noite. Il s'agit de *Près du cœur sauvage*.

Elle avait expérimenté quelque chose qui semblait racher la condition humaine, quoique, en même temps, les limites étroites de cette condition fussent accentuées. Et justement parce que, après la grâce, la condition humaine se révélait d'une pauvreté implorante, on apprenait à aimer davantage, à attendre davantage. On commençait à avoir en la souffrance et en ses chemins si souvent intolérables. (p. 150)

La narratrice avait déjà affirmé de façon prémonitoire à propos du cœur : « quand celui-ci se présente tout nu, il ne s'agit plus de communication, mais de soumission. » (p. 36) Dans cette fin d'apprentissage réciproque entre l'homme et la femme, il semble qu'on dépasse, des deux côtés, la condition négative de soumission, dans la mesure où celle-ci perd son aspect vexatoire. Serait-ce la pleine acceptation de la loi, destituée, déjà, des effets répressifs ?

Si on accepte cette hypothèse, on ne peut pas accepter la lecture féministe de ce texte⁸ qui reconnaît dans ce processus d'apprentissage un acte de soumission graduelle de la femme à l'homme, soumission qui devient décisive quand l'élément féminin incorpore le discours masculin et la loi sociale de mœurs bourgeoises institutionnalisées. Dans ce cas, la fin du roman est interprétée comme un résultat positif, tandis que la pleine acceptation non refoulée du réel est interprétée comme un résultat négatif, dans la mesure où on y reconnaît la non-émancipation de la femme.

De toute façon, dans ce jeu d'oppositions entre les visages d'un même personnage, entre les deux personnages, voire entre les segments de la séquence narrative, la force de la tension continue, en animant et soutenant la libération ou le relâchement du système ou du jeu de séduction, ou les deux, dans des cycles successifs de déconstruction et de reconstruction du sens.

L'écriture de Clarice construit donc le mythe pour mieux le démystifier. Sous l'apparence du conservatisme émerge le contraire contestataire. Et le dessin rhétorique représente cette alternance du jeu qui va du vide au vide. Et paradoxalement, encore une fois par des instruments de langage contraires. C'est ce que nous révèle notre comparaison, cette fois-ci entre les parties initiale et finale du roman.

Au début du roman, le vide qui inquiète, trouble, menace, prend la forme d'un langage logiquement désarticulé, et dans sa genèse chaotique, explose sans début ni fin, sans majuscules ni points finals.

8. Je parle du texte de Diane Marting, « A Sexualidade Feminina em Clarice Lispector: Gêneros literários e Poder », Colloque Foucault, département de philosophie de l'Université de São Paulo, 15/20, avril 1985.

À la fin du roman, le vide est transfiguré dans la mesure où il se laisse tranquillement remplir de vide dans un langage logiquement articulé, sous la forme d'un dialogue très banal entre les deux personnages parlant du mariage et de la conception des enfants.

Apparemment rien ne change. Les questions restent sans réponse. Mais tout change dans ce processus qui consiste à se voir réfléchi. Les images, en se *déplaçant, décollent*. La métaphore, l'analogie — *ce qui est le même* — devient comparaison. Et la mort, comme tout, perd de sa gloire. «C'était comme si la mort était notre bien majeur et final, pourtant ce n'était pas la mort, c'était la vie incommensurable qui parvenait à avoir la grandeur de la mort.» (p. 131)

ALENCAR, MACHADO, CLARICE

Ce croc-en-jambe ironique qui trahit et défigure en dévoilant l'autre côté et en ouvrant des perspectives pour un nouveau cycle de significations, pour une nouvelle lecture, rapproche Clarice des grands écrivains brésiliens. Nous renvoyons ici à José de Alencar et à Machado de Assis.

José de Alencar, dans *Lucíola*⁹, n'épargne pas la femme prostituée qui, telle *la Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, meurt. Il est impossible d'admettre la coexistence pacifique de secteurs hostiles et de la bonne société du XVIII^e, rue Ouvidor, à Rio de Janeiro. Pourtant à ce moment de récit, toute la dimension de *l'âme* de Lucíola avait déjà été suffisamment dévoilée. À tel point que la *fin malheureuse* devient injuste et justifie une nouvelle lecture, une lecture autre. Il en est de même chez Alencar dans son roman *Senhora*¹⁰, où il donne à l'histoire d'amour une fin heureuse : dans ce cas, l'amour vainc l'usure. Mais n'est-elle pas plus incisive, dans l'ensemble du récit, la démonstration antérieure de la force de l'usure et de l'aviilissement aux dépens des élans de l'amour ?

Ironiquement, Machado de Assis renverse lui aussi, et subitement, la fin de quelques récits. Dans le conte «A Cartomante» par exemple¹¹, l'homme croit qu'il va confirmer son histoire d'amour heureuse avec une femme mariée. Le coup de feu tiré sur lui par le mari, à sa sortie de chez la cartomancienne qui avait nourri en lui ce bonheur, est le croc-en-jambe ironique du narrateur de Machado au misérable

9. José de Alencar, *Lucíola*, in *Ficção Completa e Outros Escritos*, vol. 1, Rio de Janeiro, Aguilar ed., 1965, p. 229-331.

10. José de Alencar, *Senhora*, *op. cit.*, p. 661-842.

11. Machado de Assis, «A Cartomante», in *Várias Histórias. Obra Completa*, vol. II, 3a. éd. Rio de Janeiro, Aguilar ed., 1974, p. 447-482.

amoureux et à nous, lecteurs. Ainsi renforce-t-il *l'autre côté* de la réalité : l'histoire d'amour heureuse comme une illusion grande et bête.

Il semble que de tels écrivains, en choisissant une fin à caractère moralisateur, désorientent les lecteurs, tout en étant conscients que ceux-ci sont déjà séduits par le jeu narratif. Car dès qu'un cycle dangereux et risqué de la mobilisation aventureuse du lecteur dans l'expérience des lignes et interlignes de l'histoire s'accomplit, la perspective d'un nouveau cycle d'apprentissage — et de lecture — surgit, encore et toujours, de façon intermittente. Ce cycle peut devenir une autre histoire. Ou, qui sait, l'autre fiction, la prochaine, de Clarice Lispector.

Traduit du brésilien par Consuelo Forte Santiago et révisé par Nicolas Tabiteau.