

Les cafards de Clarice Lispector

Michel Peterson

Volume 25, numéro 1, été 1989

Clarice Lispector—Le souffle du sens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035771ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035771ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Peterson, M. (1989). Les cafards de Clarice Lispector. *Études françaises*, 25(1), 39–50. <https://doi.org/10.7202/035771ar>

Les cafards de Clarice Lispector

MICHEL PETERSON

Plus tard seulement me reviendrait une phrase ancienne qui s'était gravée dans ma mémoire il y a des années. Ce n'était que le sous-titre d'un article de revue que j'avais fini par ne pas lire : «Perdue dans l'enfer embrasé d'un canyon, une femme lutte désespérément pour la vie». Rien ne me laissait supposer vers quoi je me dirigeais.

La Passion selon G.H.

Lire l'œuvre de Clarice Lispector signifie prêter l'oreille aux chuchotements d'une parole qui enseigne la laideur des entre-langages. Comprendre parfaitement une telle leçon oblige cependant à fréquenter des chemins dangereux qui nous conduisent au centre même de la souffrance. En effet, ce n'est qu'en acceptant d'éprouver la violence de l'enfer que nous pourrions saisir le sens de notre in-humaine destinée. Or l'enfer, lieu central de *la Passion selon G.H.*, apparaît à tout moment dans nombre d'œuvres brésiliennes¹. Au départ, il importe de préciser par quelles représentations ou par quels jeux de langage² se constitue la vision de l'enfer chez Clarice Lispector.

1. Voir, à ce sujet, Flávio Aguiar, «Visões do inferno ou o inferno somos nós», dans *Lingua et Literatura*, n° 15, 1986.

2. Au sujet du rôle joué par ce concept wittgensteinien dans l'œuvre de Clarice, voir la cinquième partie («Linguagem e Silêncio») du chapitre «O Mundo Imaginário de Clarice Lispector» dans l'excellent livre de Benedito

Dans les deux cas, l'enfer est l'occasion d'accéder à la mémoire des hommes. Il figure, comme le note Philippe Sollers, «[...] la prison corporelle, de plus en plus solide, nue, solitaire, restreinte et géante à mesure que la parole lui manque: degré zéro de l'espace et de la parole³». En effet, il s'agit pour G.H. d'accomplir la traversée archéographique de la langue, de rétrograder jusqu'au premier âge du vivant, celui du cuivre et de l'étain. Le cafard, raconte-t-elle, «était comme une partie de mon passé préhistorique⁴». Mais ce cafard, ancêtre textuel et chose immémoriale, remonte à une époque antérieure au langage, si ancienne qu'il est sorti de la mémoire des australopitèques sud-africains. Si pour Dante, passer par le corps de Lucifer donnait accès à un savoir inouï, le cafard est pour G.H. (qui n'est jamais Béatrice) le lieu du passage même vers une sorte de *no man's land*: le vivant inorganisé. Le nouveau savoir équivalait pour Dante au salut alors que pour G.H., un non-savoir est en question, un renoncement synonyme de révélation. Alors que la révélation dantesque donne à espérer et se produit sur le mode du salut (un savoir qui déborde le monde, qui l'excède de l'intérieur), elle est plutôt, pour G.H., le renoncement à ce salut qui risquerait de nous éloigner de nous-mêmes et nous empêcherait d'accéder à l'immanence absolue. G.H. rejette alors, au terme d'une ascension qui permet d'apprécier la qualité de la chute primordiale, toute idée de salut puisqu'elle ne peut que s'enfoncer dans les décombres de cette «civilisation qui a pour fondement le salut» (p. 75).

Nunes, *O Dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1976. Selon Nunes, c'est dans *la Passion selon G.H.* que Clarice porte au plus haut niveau le jeu de langage inauguré dans *Près du cœur sauvage*. Contrairement à Guimarães Rosa qui propose «un style accumulateur» (*estilo do acréscimo*): mots nouveaux, risque sémantique, exploration de vieux archaïsmes de langue, invention de modalités syntaxiques, etc., chez Clarice «la transcendance est plutôt assimilable à une trans-descendance. C'est une sorte de plongée dans les puissances obscures de la vie, à travers la négation du monde, des relations humaines, de l'éthique. Dans sa vision de la réalité, l'Être et le Néant s'identifient. Le message de G.H., au terme de son calvaire, est que l'existence est en soi non humaine, et que tout langage a son origine et sa fin dans le silence [...]» (p. 138-139. Je traduis.) J'en profite pour signaler deux importants textes de Nunes sur Clarice: *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Quiron, 1973; «Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção» dans *Colóquio*, Letras, n° 70, Lisbonne, novembre 1982. Enfin, je mentionne qu'il vient de terminer l'édition critique de *la Passion selon G.H.* qui devrait paraître cette année.

3. «Dante et la traversée de l'écriture», *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 67-68.

4. *La Passion selon G.H.*, Paris, Éditions des femmes, 1978 (traduction française par Claude Farny). À l'avenir, les références à ce roman ne seront suivies que de la pagination. Quant au conto qui nous intéresse, «La Cinquième Histoire», il sera cité d'après la traduction française réalisée par Claire Varin et parue dans la revue *Dérives*, n° 37-38-39, 1983. Dans ce cas, les citations seront simplement mises entre guillemets, sans indication de page.

Seuls ceux dont la fonction est de sortir de ces ruines — le savant et le prêtre — y sont autorisés. Le féminin, pour sa part, n'a pas accès à la sortie. Ainsi, l'enfer moderne du genre humain n'apparaît pas comme le lieu de la damnation au sens où ont coutume de le penser les traditions poétique et onto-théologique occidentales⁵. Si G.H. arrive à le concevoir autrement, c'est parce qu'elle évite de le situer après la mort pour le replacer dans la carence de mort :

Je suis le silence gravé sur un mur et le papillon le plus ancien volète autour de moi et m'affronte ; le même toujours. De la naissance à la mort, c'est ce que j'appelle humain en moi, et jamais je ne mourrai à proprement parler. Mais ceci n'est pas l'éternité, c'est la damnation. (p. 78)

Le dam n'est pas le châtiment des réprouvés, éternellement privés de la vue de Dieu, de son visage inénarrable. Il consiste précisément en ceci que l'humain, éternel, n'a que faire d'un au-delà chrétien. L'éternité, l'absence d'ailleurs, nous oblige à prendre conscience que *nous sommes, que nous sommes nous* depuis des temps immémoriaux, temps précédant même sans doute cette époque fictionnelle et fantasmatique de la glaciation de Günz au début du Quaternaire. Dans ces conditions, l'enfer n'est pas l'autre mais le neutre, ce vivant que nous appelons néant : «Le neutre était ma racine la plus vivante et la plus profonde.» (p. 105) L'enfer constitue donc cet état d'immédiateté extra-temporelle qui ignore l'espoir, le futur, l'au-delà et la transcendance. Les souffrances infernales ne conduisent plus, comme chez Dante, à l'affirmation dramatique de l'humain, de sa phénoménalité intrinsèque, mais à la surprenante constatation, une fois inversé le langage religieux, que le monde n'a pas de sens humain.

INITIATION À LA RÉVÉLATION

Métaphore et synecdoque de l'enfer, le cafard apparaît à la fois dans *la Passion selon G.H.* et dans «La Cinquième Histoire». Il cumule de ce fait plusieurs rôles actanciels et dans la mesure où il peut être ici considéré comme le point nodal à partir duquel se structurent les expériences en quelque sorte existentielles de chacun des récits, la question est, d'une part, de

5. Dans un texte daté de 1929 sur Dante, T.S. Eliot écrit : «Hell is not a place but a *state*; [...] man is damned or blessed in the creatures of his imagination as well as in men who have actually lived ; [...] Hell, though a state, is a state which can only be thought of, and perhaps only experienced, by the projection of sensory images [...].» Voir *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 2^e édition, 1934, p. 250.

savoir si ces expériences sont isomorphes et, d'autre part, de comprendre quelles raisons entraînent à narrativiser les unes dans le cadre d'un récit long (le roman) et les autres dans celui d'un récit court (le conto). En d'autres termes, la forme du récit est-elle une dérivée de l'expérience racontée ?

Or dans «La Cinquième Histoire», la voix narrative relate l'assassinat systématique d'innombrables cafards alors qu'elle retrace, dans la passion, l'histoire d'un meurtre ou d'un acte manqué qui introduira G.H. au coeur sauvage des choses logées au-dedans d'elle-même. Ainsi, au-delà de l'espace substrat de la morphologie de nos deux récits, les épreuves s'avèrent foncièrement différentes. Mais en posant de cette façon que l'expérience détermine la morphologie, ne risque-t-on pas de substituer aux critères formalistes des critères idéologiques ? Même la distinction établie par Jollès entre le conte et la nouvelle ne pourra être ici d'aucun secours — comme, en fait, pour tout ce qui a trait à la nouvelle moderne, du moins depuis Poe —, parce qu'elle s'inscrit dans une théorie du langage qui confère aux formes littéraires leur cohésion à partir de simples «dispositions mentales». En effet, l'essentiel pour la nouvelle moderne n'est nullement d'octroyer à toute chose «une figure solide, particulière et unique⁶» (des exemples aussi évidents que les textes de James, de Borgès ou de Carver démontreraient l'inverse). Bien au contraire, elle démontre justement l'impossibilité de cette particularisation et de cette unicité prises dans le logocentrisme. Prenant pour acquis que «La Cinquième Histoire» ne constitue pas simplement un double de *la Passion selon G.H.*, on fera donc — en s'en tenant uniquement aux textes de Clarice — la distinction suivante : le récit court est le mode narratif de la révélation atemporelle en tant qu'il suppose réalisée la fulgurante conjonction entre un objet et un sujet, alors que le récit long se donne comme une initiation mystagogique et temporelle à cette conjonction. Le récit court est la révélation voilant le négatif et le récit long, une passion. Le premier met en scène l'éclatement instantané, le moment apocalyptique de la prise de connaissance, tandis que le second présente le processus actif menant tout droit au moment catastrophique — deux moments, deux modes d'appréhension du monde et deux technologies logico-discursives qui, soigneusement distingués, ne se caractérisent plus par leur appartenance aux espaces du formalisme ou de la métaphysique. Bref, le récit court pourrait ainsi être compris comme la révélation subite de la révélation et le récit long comme la révélation de la lente initiation à la révélation.

6. André Jollès, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 185 (traduction française par Antoine Marie Buquet).

LES MILLE ET UNE HISTOIRES

Le mot *histoire* ne désigne-t-il pas lui-même,
 outre la succession des faits dans le temps,
 un conte, une fable, un récit imaginaire?

Marina Yaguello, *les Fous du langage*

Considérons maintenant d'un peu plus près «La Cinquième Histoire». D'entrée de jeu, la voix narrative nous indique que ce conto pourrait porter trois «noms» (et non trois «titres») : *les Statues*, *l'Assassinat* et *Comment tuer les cafards*. Cependant, les trois histoires seront racontées dans l'ordre inverse de celui dans lequel elles nous sont présentées. Or, ces trois histoires, précise encore la voix narrative, sont vraies car «aucune d'elles ne trompe l'autre». Chacune des trois histoires n'infirme donc en rien celle qui la précède ou celle qui la suit malgré cette phrase quelque peu énigmatique : «La vérité est que seulement dans l'abstrait je m'étais plainte de cafards». Entendons par là que la douleur s'éprouve hors de toutes représentations sensibles, dans un univers où réel et imaginaire sont confondus. Trois titres ne font donc pas trois histoires mais bien, simplement, trois titres possibles pour une seule et même histoire — en l'occurrence, la cinquième. Geste déictique contraignant la voix narrative à raconter trois histoires dont la deuxième est incluse dans la première et la troisième dans la deuxième par un système d'emboîtement que l'on sait propre, entre autres, aux contes des *Mille et une nuits* : «Ces trois histoires pourraient être mille si on me donnait mille et une nuits». Seulement, ces trois histoires se déroulent bien au cours de la même nuit. Que peut donc vouloir signifier, dans ces circonstances, la convocation des contes orientaux ?

Comme le rappelle Borgès, l'un des événements capitaux de l'Occident fut la prise de conscience de l'Orient. Pour l'Occident, l'Orient c'est l'autre accompagné de son arsenal éthique : «Il ne peut exister une vision de l'autre, c'est-à-dire une vision de l'histoire, sans une morale. Mais la morale ne peut se substituer à la véritable vision historique⁷». Le geste du mystique communiquant avec l'au-delà de l'horizon apparaît toujours tel un geste oriental. L'Orient est la route de l'Occident vers son propre noyau, vers sa propre origine. L'Orient représente pour l'Occident l'exode à l'intérieur de lui-même. Borgès, dans une conférence sur les *Mille et une nuits*, s'interroge sur le titre de ces contes rassemblés, on le sait, au Caire au XV^e siècle. Si ce titre reste empreint pour nous d'une sorte d'incalculable beauté, c'est parce que :

7. Octavio Paz, «États-Unis : la démocratie impériale» (1980), *Une planète et quatre ou cinq mondes. Réflexions sur l'histoire contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1985, p. 58 (traduction française par Jean-Claude Masson).

[...] le mot «mille» est presque synonyme d'«infini». Dire mille nuits c'est parler d'une infinité de nuits, de nuits nombreuses, innombrables. Pensons à cette curieuse expression anglaise : parfois, au lieu de dire «pour toujours», *for ever*, on dit *for ever and a day*, «pour toujours plus un jour». On ajoute un jour au mot «toujours». Ce qui rappelle l'épigramme de Heine à une femme : «Je t'aimerai toujours éternellement et même au-delà⁸».

Si l'idée d'infini «est consubstantielle aux *Mille et une nuits*», le fait que mille et une nuits n'équivalent même pas à trois années du point de vue temporel n'importe nullement. L'interprétation de Borgès ressemble d'ailleurs de très près à celle de l'Église qui donne au nombre mille un sens symbolique de date lointaine, indéfinie et secrète, en condamnant toute interprétation littéraire comme hérésie. Mais le nombre mille possède également une signification paradisiaque : l'immortalité du bonheur. Quoi qu'il en soit, l'interprétation de Borgès va plus loin. Celle de l'Église s'appliquait au millénarisme, au règne du Messie, en rapport avec la parousie. Elle ne concernait, en définitive, que le retour sur terre du Christ. Mais la date, le moment de ce retour tant attendu n'est-il pas inconnu, ne demeure-t-il pas secret, *indéfinissable*? Le nombre mille est désormais lié à la révélation des grands mystères. Le secret : ce qui éloigne, écarte, sépare et, peut-être, ce qui castre et fait fonction de voile. On comprendra donc que «La Cinquième Histoire» se donne d'emblée comme une histoire interminable, sans bornes. Et si cette dernière se tient dans l'ombilic de la nuit, c'est qu'elle présente, comme l'écrit ailleurs Clarice, «une possibilité exceptionnelle⁹». De même que «nous sommes des créatures qui ont besoin de plonger dans les profondeurs pour respirer» et que «la nuit est notre état latent» (p. 129), notre profondeur vivante sera celle des replis du très sombre.

Or, qui ne se souvient du *Livre des Mille et une nuits* de son enfance ? Quelle mère ou quel père n'ont point fait au moins une fois le récit de cet épisode central dans lequel un sultan trompé par sa femme décide, pour éviter de l'être à nouveau, d'épouser chaque soir une autre femme qu'il fait exécuter le lendemain matin ? Qui ne se rappelle avec émotion cette magnifique Schéhérazade décidant de sauver ses compagnes en retenant le sultan par des contes qu'elle laisse chaque fois inachevés ? À l'instar de la révélation du secret toujours repor-

8. Jorge Luis Borgès, «Les Mille et Une Nuits», *Conférences*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1985, p. 58 (traduction française par Françoise Rosset).

9. Clarice Lispector, «Où étais-tu pendant la nuit ?» *Où étais-tu pendant la nuit ?*, Paris, des femmes, 1985, p. 63 (traduction française par Geneviève Leibrich et Nicole Biros).

tée par Schéhérazade, la clef de la cinquième histoire, son récit même, auront toujours déjà été ajournés.

Mais maintenant, lorsqu'au creux lointain des ténèbres je repense à mes nuits arabes, c'est souvent l'histoire du pêcheur et du génie qui resurgit à ma mémoire ravivée par Borgès. Le pêcheur se rend tous les matins au bord de la mer avec ses quatre enfants pour jeter son filet. Un matin, il sort de la nourrice de curieux objets et ce, à trois reprises. La quatrième, le filet, très lourd, retient dans ses bras une jarre de cuivre jaune scellée du sceau de Salomon. Le pêcheur, intrigué, l'ouvre et il en sort un panache d'acre fumée sentant l'opium et prenant la forme d'un génie aux bottes de sept lieues. Les génies sont des êtres d'avant l'Humanité — quelqu'un de Buenos Aires parle d'une époque *inférieure* aux hommes. Le génie promet donc mers et mondes au pêcheur jusqu'à ce qu'il lui annonce enfin qu'il doit mettre un terme *tout de go* aux jours de son digne libérateur. Outré, le pêcheur investit hardiment le génie en lui disant que le récit de son emprisonnement par Salomon n'est pour lui que tissu de puérités et même d'absurdités. Le génie, afin de montrer au pêcheur qu'il peut effectivement tenir dans l'étroitesse de la jarre, y rentre une seconde fois. Mal lui en prend, car le pêcheur s'empresse alors de refermer la jarre tout en continuant à couvrir d'injures le génie. Dans mon esprit, il semble que «La Cinquième Histoire» et celle du génie et du pêcheur n'en constituent qu'une seule (si l'on soustrait de la dernière sa part mythique) : les trois premières histoires ressemblent à s'y méprendre aux trois pêches infructueuses, la quatrième correspond à la sortie du génie hors de sa jarre et la cinquième, à la claustration définitive de ce dernier.

L'étymologie du cafard va elle aussi nous ramener dans l'Arabie des mille et une nuits. Le mot cafard viendrait de l'arabe *kâfir* qui signifie «mécréant». Sur la route du désert, G.H. nous indique également que «les Arabes appellent le Sahara El Khela, le néant, et aussi Tanezrouft, le pays de la peur et encore Tiniri, la terre au-delà des régions du pâturage» (p. 126). Dans «La Cinquième Histoire», récit faisant l'économie de la reconnaissance du cafard, nulle précision quant à son être : il se doit simplement d'être assassiné. Nous assistons en revanche, dans la passion de G.H., à son développement sémiotique, à sa sortie hors de son enveloppe, de son fourreau. Insecte métonymique, le cafard sourd d'une armoire à l'odeur de poule vivante et dont le bois est écaillé à l'image de son propre corps. Armoire bien différente du buffet rimbaldien dont le chêne sombre et sculpté sait répandre des histoires de mystère¹⁰. Bien différente aussi du placard sollersien qui,

10. Voir, d'Arthur Rimbaud, «Le Buffet», *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 34-35.

même s'il ouvre, comme celui de G.H., «l'enveloppe impensable du monde», ne permet aucune dérobade et phagocyte toute opération discursive visant à la reconnaissance éclairée des choses du monde¹¹. Le cafard, «si vieux qu'il en était immémorial» (p. 59), affirme donc, tapi au fond du temps, la perpétuité du masque humain de G.H. qu'il s'agit pour elle de fracasser. Parties intégrantes et structurelles constitutives de son passé pré-historique, les cafards sont enfin «des miniatures d'animaux gigantesques» (p. 60), sorte de réductions de l'immensité du cosmos.

Quel sera par conséquent l'unique sentiment du cafard ? Sa «vigilance à vivre, inextricablement liée à son corps» (p. 62-63). Et la voix de G.H. continue : «Pour moi, ce que j'avais ajouté à l'inextricable de moi-même n'était probablement jamais arrivé à étouffer la vigilance qui, plus que la vigilance à vivre, était le processus même de la vie en moi». (p. 63) Acte inaugural de la passion, le meurtre manqué fait se transformer le cafard en une cariatide vivante soutenant une corniche abstraite sur sa tête. Le cafard se métamorphose ainsi en une statue de femme — femme figée par la peur du vivre. Dans «La Cinquième Histoire», la voix narrative, en se réveillant, distingue à ses pieds des dizaines de statues, rigides du dedans au dehors avec, dans la bouche, un peu de nourriture blanche... et neutre¹². Objet de luxe, le cafard est «une fiancée parée de noirs bijoux» (p. 39), «un être laid et brillant» (p. 144). Il est le vrai nom de la laideur, de la douleur et, de ce fait, «n'a pas de discontinuité». Par ce que G.H. appelle son *attention-vie*, le cafard est le monde (p. 140).

Signe du passage à l'altérité interne, à l'in-humanité, le cafard traduit l'impensé de l'Occident, à savoir le corps et surtout, sa fertilité im-monde¹³. Voilà pourquoi l'écriture de

11. Voir, de Philippe Sollers, *le Parc*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1961, p. 121 à 123.

12. On peut rappeler que dans *Près du cœur sauvage*, les statues s'offrent comme métaphores de la pensée ou mieux, comme la pensée même : «Ses pensées étaient, après avoir été érigées, des statues dans le jardin et elle passait par le jardin regardant et suivant son chemin.» (Paris, des femmes, 1981, p. 20. Traduction française par Regina Helena de Oliveira Machado.) La première traduction française, très fautive, faite par Denise-Teresa Moutonnier (Paris, Plon, coll. «Roman», 1954, p. 22) était la suivante : Aussitôt surgies, ses pensées se dressaient comme des statues dans le jardin (, et elle passait, elle les regardait, elle suivait son chemin.)» Que l'on compare au texte original de 1944 publié à Rio de Janeiro chez A Noite : «Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim (e ela passava pelo jardim olhando et seguindo o seu caminho.)» (p. 14).

13. Dans cet itinéraire qui conduit, contrairement à celui de Dante, du sens au corps, le cafard apparaît comme l'horizon de négativité absolue (qui est, chez Nunes, le néant en quelque sorte sartrien) : «Ce qui est en jeu appartient à l'épreuve qu'un sujet fait du *sens* comme sujet de son existence, de

Clarice ne peut figurer aux tables des matières de l'histoire de l'écriture conçue comme salvatrice. Pourtant, nul sadisme dans l'assassinat des cafards : Clarice *pense* la vie à partir de la sédimentation mortelle du corps — son incarcération — dans le phallogocentrisme occidental. Dans *Près du cœur sauvage*, le professeur spinoziste ne pouvait-il pas déjà expliquer à Joanna qu'elle serait «de ceux qui tueraient pour fleurir¹⁴»? La haine, ordinairement liée aux pulsions du moi tendant à son autodestruction, devient la révélation furieuse et infernale du vivant, de l'im-monde. Le récit de la passion — son énonciation — se donne par conséquent comme celui du voyage à travers les couches fantasmatiques et archéologiques de l'existence, comme celui de la traversée des masques que représente la vie humanisée. La passion de G.H. nous conduit, via l'enfer, le purgatoire et le paradis, au désir du non-autre, à une révélation de l'in-humanité comme substrat de la vie : «Écoute, devant le cafard vivant, le pire a été la découverte que le monde n'est pas humain, et que nous ne sommes pas humains.» (p. 21) C'est cela qu'avait aperçu G.H. dans les yeux du cafard, ces yeux vivants «comme deux ovaires anonymes et neutres» (p. 103). L'humain est une fertilité qui s'ignore. Si la pulsion de mort consiste en une répétition, par l'individu, de tentatives pour se néantiser, G.H. — figuration du genre humain (*gênero humano*) dans sa totalité anonyme — découvre qu'il n'est pas le lieu de l'inorganique, mais bien désert éternel et damné où l'on peut retrouver les terrains uligineux de la mère des premiers jours.

La passion de G.H. est donc une sorte de récit de voyage, mais dont le sens est contraire à ceux de Lévi-Strauss qui croyait comprendre leur folie et leur duperie : «Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont déjà joués¹⁵.» Passion de G.H. : désir de dépasser l'incomplétude pour acquérir la force de la liberté : «Les autres récits de voyage me livrent peu de détails au sujet du voyage : toutes les informations sont terriblement incomplètes. Je sens qu'un début de liberté me vient petit à petit...» (p. 29) Passion : désir effréné de l'acte anthropophagique qui consisterait en l'ingurgitation de son propre vivant à travers la substance blanche, lait maternel et sperme, qui recouvre le dos du cafard. Mais «La Cinquième Histoire» fait justement l'économie d'un tel cheminement pour ne livrer que le corps à

l'expérience corporelle — et de l'espace inconnu — où sa place de sujet est entièrement remise en question.» *Logiques*, p. 56.

14. *Près du cœur sauvage*, p. 73.

15. *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. «Terre humaine», 1955. p. 36.

corps de l'assassinat radical du telos concentrationnaire. Quelles sont donc les conséquences de cet effet de discours, de cet acte ?

Tuer, c'est accéder à un monde humide de vie :

Les yeux toujours fermés, je tremblais de bonheur. Avoir tué — était tellement plus grand que moi, était à la mesure de cette chambre sans limites. Avoir tué entrouvrirait la sécheresse des sables de la chambre jusqu'à l'humide, enfin, enfin, comme si j'avais creusé, creusé avec mes doigts durs et avides, jusqu'à trouver en moi un filet de vie buvable qui était celui d'une morte. (p. 66)

La première des cinq histoires portera donc sur les moyens par lesquels on arrive à percer cette odieuse carapace du moi ou à défigurer le masque mortuaire et médiéval, sur la manière de poser cet acte autorisant le passage de la mort à la vie. Le «nom» de la seconde histoire, *l'Assassinat*, devrait ensuite nous aider, si l'on reprend la passion, à saisir la signification du geste de G.H. : «L'assassinat le plus profond : celui qui est mode de relation, la façon de faire exister l'autre être, une façon de se voir, de s'être, de s'avoir, assassinat où il n'y a ni victime ni bourreau, mais un lien de férocité mutuelle. Ma lutte primaire pour la vie.» (p. 94) Lutte qui, par la mort de l'autre de soi, devient invention de l'amour en soi. Seulement, dans la troisième des cinq histoires, la voix meurtrière interviendra avant même que le coq ait annoncé l'éclosion matinale du soleil. Elle est témoin, comme Plinie le Jeune, de la destruction de Pompéi, de l'indestructible catastrophe (*Lettres VI*, 16 et 20). Le coq qui chante la levée du jour (et le meurtre enfin réussi des cafards) orientera notre regard vers l'astre solaire. Métaphore de la lumière issante, il apparaît, dans les traditions nordiques, au faîte de l'église en tant que gardien de la vie. Phallique, le coq est aussi l'emblème du Christ et, comme symbole maçonnique, signe de la vigilance et de l'avènement de la lumière initiatique. Pourtant, son symbolisme n'est pas toujours aussi simple et linéaire. Le coq pourrait bien se lever à une heure insolite : «Au plus noir de la nuit d'un été brûlant, le coq, à une heure inaccoutumée, lança son cri, une fois, une seule, signal d'alarme marquant le début de l'ascension de la montagne¹⁶.» Plus tôt vaut mieux que trop tard. Évitant que de colère on lui coupe la tête, voilà que le coq marque une phase essentielle de l'évolution intérieure : l'introjection des puissances chtoniques au niveau même de la matière, c'est-à-dire le passage par le corps du cafard (comme Dante passant par le corps de Lucifer) — cette intime relation de mort — pour parvenir au noyau stylistique et paradisiaque du vivre : «Toute dou-

16. *Où étais-tu pendant la nuit ?*, p. 63.

leur est ici question de style du soleil : style du levant, style du couchant le vrai style du vrai qui est perdu entre les hémisphères¹⁷»

On déchiffre alors pourquoi la quatrième histoire — se présentant, elle, comme une narration — «inaugure une ère nouvelle dans la demeure». Cette chronologie moderne ouvre enfin un espace-temps insoupçonné : celui d'un présent absolument immanent qui élimine, comme dans la passion de G.H., le temps du futur, du salut utopique. Chronologie du *it*, du neutre, de l'inexpressif, du monde précédant le langage, du Dieu qui se dévoile à mesure que l'on en a besoin : «Plus nous en avons besoin, plus Dieu existe.» (p. 168)

Mais écoute un instant : je ne suis pas en train de parler de l'avenir, je suis en train de parler d'une actualité permanente. Et cela veut dire que l'espoir n'existe pas car il n'est plus un avenir ajourné, il est aujourd'hui. Car le Dieu ne promet pas. Il est beaucoup plus grand que cela : Il est et ne cesse jamais d'être. [...] Le présent, c'est le visage immanent de Dieu. (p. 163)

Pour et par ce présent, *Tout existe* et s'achemine. Bien sûr, ce Dieu n'est pas celui de la théologie chrétienne puisque l'adéquation de notre être et du sien ne nécessite jamais un degré d'érétisme tel que notre âme sorte mutilée de la rencontre : «Après certain accès d'éternité et de fièvre, on se demande pour quelle raison on n'a pas *daigné* être Dieu¹⁸» C'est pourquoi G.H. tente insidieusement de le neutraliser au moyen de sa propre grammaire en le désignant par des déterminatifs. Ce Dieu «au verbe menstruel et à l'inaltérable voix¹⁹» est désormais tout entier désir, intérêt, actualité inexpressive de la création. Le changement dans la demeure advient par conséquent lorsque «le vice de vivre crève le moule interne» de la voix narrative. Après avoir compris que la dernière nuit à Pompéi a eu lieu dans une sorte d'enfer de la jouissance, dans un lieu agonistique, dans une «organique infernalité», dans un enfer moderne qui est la «douleur comme jouissance de la matière» (p. 137), l'identification au cafard peut enfin se produire comme au terme — l'autre face de la naissance — de la passion de G.H. Mais cette relation privilégiée consiste en un passage par l'enfer, en une identification affirmant la proximité de l'éloignement absolu à l'intérieur même de la proximité.

Survient alors l'instant du choix entre la transcendance et l'immanence de l'immédiateté. C'est pourquoi la voix

17. Hélène Cixous, *Portrait du soleil*, Paris, Denoël, 1973, p. 153.

18. E.M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», (1952) 1980, p. 149.

19. Pierre-Paul Jaloux Durand, O.P., *Images du Dieu chrétien*, Champigny-la-Futelaye, Sophora, 1953, p. 129.

narrative tressaille à la vision d'une double vie de sorcière, d'une double vie d'hystérique. Moment de l'entre-deux, de la catastrophe et de son discours impossible («Non, pas de récit, plus jamais», dirait Blanchot), l'écriture désigne ici le noeud antagonique, le cafard, de la souffrance hystérique. De même que le pouvoir de choisir (et donc d'exclure) constitue un sacrifice, l'instant de la décision est celui de la folie, comme le pensait à juste titre Kierkegaard. Et où donc ce choix peut-il alors s'effectuer si ce n'est dans les plis du texte qui, comme l'acte consommatoire de G.H., contribuent à voiler l'acte du *dévoilement même*? La maison (le langage) a enfin été *dédétisée*.

Dès lors, comment interpréter le soudain recours à Leibniz dans «La Cinquième Histoire», *Leibniz et la transcendance de l'amour en Polynésie*? Sans doute de la manière suivante : le discours désormais pluralisé de même que l'aplatissement de la transcendance divine (la défiguration de la Trinité) ruinent les fondements métaphysiques qui excluaient le féminin en empêchant toute symbolisation de l'utérus. La monade de Leibniz qui tentait de fonder une langue s'étendant à la totalité des individus à partir de mathèmes universaux ne se définissait-elle pas comme une substance simple entrant dans les composés? «Ces monades sont les véritables atomes de la nature, en un mot les éléments des choses.» Mais ces monades qui «n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose puisse y entrer ou sortir»²⁰ ne rendent-elles pas impraticable le passage de l'humanité au stade génital? *En Polynésie*, l'écriture de Clarice tente au contraire d'aller au-delà de la fixation à la phase phallique en ne posant plus l'enfant comme un relais du père ni l'accouchement comme cette stratégie qui consistait, pour Freud, en un désir de la femme de posséder un équivalent du sexe masculin. Clarice ne travaille plus en faveur de la pulsion de mort, mais passe à travers elle et la traverse comme s'il s'agissait d'un pur fantasme. En traversant l'enfer, elle aura donc évité de pénétrer dans l'éternité et l'universalité libérales pour, dans une sorte d'ovulation textuelle infernale, produire le vivre dans toute son ex-centricité.

20. Wilhelm Gottfried Leibniz, *la Monadologie*, Paris, Delagrave, 1978, 3 et 7, p. 143-144.