

L'essentialisme de Clarice Lispector

Daphne Patai

Volume 25, numéro 1, été 1989

Clarice Lispector—Le souffle du sens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035772ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035772ar>

[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

Patai, D. (1989). L'essentialisme de Clarice Lispector. *Études françaises*, 25(1), 51–68. <https://doi.org/10.7202/035772ar>

L'essentialisme de Clarice Lispector*

DAPHNE PATAI

I

Nulle part dans les textes brefs de Clarice Lispector l'altérité n'est-elle plus clairement dépeinte que dans «A Menor Mulher no Mundo». Là, «como uma caixa dentro de uma caixa dentro de uma caixa» («comme une boîte dans une boîte dans une boîte»)¹, au cœur de la forêt primitive que représente l'Afrique dans l'imaginaire occidental formé par l'aventure coloniale, se tient la femme essentielle selon Lispector : haute de 45 centimètres, noire comme une guenon, enceinte, chaude. Cette petite entre les petites est découverte dans les profondeurs les plus reculées de l'Afrique équatoriale française, un noir univers colonisé que «pénètre» l'explorateur blanc Marcel Prêtre. Parce qu'il ouvre le récit et que nous l'accompagnons, en qualité de lecteurs, dans son voyage de découverte, la plus petite femme du monde ne peut avoir aucune existence avant que son regard ne se pose sur elle, et elle ne peut avoir aucune autre identité que le superlatif du titre, qui ne la présente pas de son propre point de vue mais du «nôtre» — sans doute celui de lecteurs blancs, d'Occidentaux.

* Cet essai a fait l'objet d'une publication partielle dans *The Women's Review of Books* (July-August 1987, p. 30-31).

1. Clarice Lispector, «A Menor Mulher no Mundo», *Laços de Família*, 2^a edição, São Paulo, Francisco Alves, 1961, p. 81. (On en trouve une traduction française par Regina Helena de Oliveira Machado, sous le titre «La très-petite-femme de la terre», dans *Des femmes en mouvements hebdo*, n° 7-8, 21 décembre 1979 — 4 janvier 1980, p. 30-31.) Les références à ce récit seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

Le processus de la construction symbolique et de la consommation visuelle gît au cœur de ce bref récit. Des gens de la ville, pour la plupart des femmes, lisent le supplément illustré du journal du dimanche dans lequel une Pygmée noire et enceinte leur est proposée comme le parfait symbole de la femme à l'état naturel : la quintessence de la femme, l'autre parfait, «a conclusão última» (p. 81 : «la conclusion ultime»). Autour de ce centre, Lispector élabore une critique de la création du sens en anthropologie : l'explorateur français, chasseur et chercheur professionnel de l'altérité, découvre soudain que sa subjectivité menace de s'évaporer sous le regard d'une petite personne dès qu'il suppose simplement qu'elle est elle-même un sujet plutôt qu'un objet. Par ce renversement des catégories, Lispector introduit une fissure dans nos façons de penser habituelles. De même que la lecture et la consommation visuelle sont les ressorts principaux du récit, elles l'entourent et le contiennent, faisant ainsi de notre propre lecture leur complice. Mais le récit se retourne contre lui-même : jetant audacieusement un regard ironique sur les conventions des sciences sociales masculines et sur les notions reçues de l'amour et de la famille, il finit quand même par succomber à l'essentialisme caractéristique de Clarice Lispector. Car si de misérables rôles sociaux peuvent être brisés dans l'univers imaginaire de Lispector, c'est seulement pour révéler aussitôt des «essences» humaines cachées, des vérités éternelles et immuables qui accourent pour combler le vide creusé par la disparition de ces rôles.

L'incipit est un cliché colonialiste — «nas profundezas da Africa» («dans les profondeurs de l'Afrique») — et l'accent ironique mis par Lispector sur des expressions banales et des clichés fait de l'explorateur français la cible constante de sa critique, à mesure qu'il s'avance toujours «mais fundo» («plus au fond»), selon l'acte paradigmatique par lequel un mâle dominateur identifie une terre inconnue à une femme qui sera possédée, mise à nu. Mais la distance qui avait été établie au départ entre le lecteur et le personnage s'évapore rapidement. La Nature, que le récit associe à l'excès, est une femme («a natureza», «la nature») en laquelle on ne peut avoir confiance. En Afrique, la nature se surpasse : peu fiable, elle crée une réalité humide, intolérablement douce, sombre et gravide, une réalité apte à révéler, dans le corps effilé et concentré d'une petite femme enceinte qui est l'essence même de la procréation, ces vérités ultimes auxquelles les hommes ne peuvent atteindre. D'une façon détournée, Lispector donne des indices de ce qui se prépare. Sa description de la brièveté de la vie des enfants des Pygmées — «pelo menos, nao se lamentará que, para tao curta vida, longa tenha sido o trabalho» (p. 82 — «au

moins il ne se plaindra pas que, durant une vie trop courte, le travail ait été trop long») — renverse en les parodiant les derniers vers d'un des sonnets les plus connus de Camões: «Sete anos de pastor Jacob servia» («Sept ans durant, de pasteur, Jacob servit»), et annonce le regard critique que son propre texte portera sur l'amour.

Jouant à l'Adam de cette petite Ève, l'innocent explorateur lui impose un nom — Pequena Flor, *flor* (fleur) dans la *floresta* (forêt), essence de la féminité, cachée dans un cadre humide, obscur. Jouant au prêtre pour cette païenne, Marcel Prêtre voit aussi en elle une prêtresse de la forêt et il éprouve devant elle une crainte respectueuse. La *floresta* (forêt) est pénétrée — révélée, possédée — par un hardi explorateur dont les exploits seront rapportés par le supplément illustré du journal du dimanche dans une ville lointaine qui n'est pas nommée.

Le titre même de cette histoire révèle un besoin de classer, et son texte nous interdit de seulement penser à cette femme sans recourir à la rubrique, à l'étiquette de la petitesse. Comment devrais-je l'appeler? Lui donner le nom de Pequena Flor, c'est accepter celui que l'explorateur lui a imposé. Nous ne savons pas, à cause de son silence, quel nom elle se donne elle-même. Sa réification est explicitement marquée: elle est «a coisa humana menor que existe» («la chose humaine la plus petite qui soit»); elle ne vit pas à un moment historique particulier, pas dans un pays colonisé, mais dans le Présent hors du temps, du temps présent que Lispector emploie pour décrire cette «racinha de gente» («racine d'un peuple») qui *est* (était? est encore?) exterminé — menacé non pas par l'expansion européenne et les explorateurs blancs mais par les féroces Bantous, Africains eux aussi (p. 82).

Le lecteur est ainsi amené à s'identifier à l'explorateur ou au lecteur du journal pour qui la femme noire est l'autre, tandis que «nous» — blancs, citadins et civilisés — nous nous tenons au centre de la réalité, capables d'apprécier l'étrangeté d'une petite femme qui représente tout ce qu'il y a de plus exotique. Même s'il semble traiter d'une manière ironique cette manie «scientifique» qui veut mettre en ordre et étiqueter (l'explorateur qui joue prétentieusement à mener une étude «objective»; la famille citadine qui s'affaire à mesurer avec un ruban-mètre la taille de Pequena Flor sur un mur), le récit ne nous permet d'adopter aucun autre point de vue à l'égard de la Pygmée. Nous ne pouvons nous empêcher de la considérer selon les critères d'un monde dans lequel tout est pesé, mesuré et classé. Quelle que soit l'ironie du texte à l'égard de cette étiquette — qu'il s'agisse de «a própria coisa rara» (p. 87: «la chose vraiment rare») ou de «Pequena Flor»

—, il ne nous propose aucune autre façon de nous référer à elle. Et même si la petite femme, à la fin du récit, a affirmé sa propre identité — le plaisir qu'elle prend à vivre, à avoir jusque-là échappé aux anthropophages (qui auraient fait d'elle l'ultime objet de consommation) — et même si elle a renversé la distribution des rôles de sujet et d'objet que l'explorateur lui avait imposée, elle ne cesse jamais d'être un objet exotique pour «nous», lecteurs-voyeurs, avides de révélations.

La rencontre archétypale entre l'explorateur et l'«indigène», ainsi que l'a écrit Mary Louise Pratt, commence par «le spectacle/scène du corps» («the body as seen/scene»), et souvent l'attention se porte expressément sur les organes génitaux en tant que «site/vue crucial/e du corps-paysage» («the crucial site/sight in the bodyscape»)². Dans le récit de *Lispector*, c'est la petite taille de la Pygmée, combinée à sa maturité sexuelle, qui concentre l'attention du lecteur exactement comme Pratt le dit. La puissance génératrice de la petite femme noire est soulignée par le fait qu'elle est enceinte et par l'intensité des réactions qu'elle suscite chez les autres. Et c'est précisément à titre de morceau de choix sexuel que cette femme est présentée: «ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar» (p. 82-83: «une femme était là que la gourmandise du rêve le plus fin n'aurait jamais pu imaginer»). De même que le projet colonial correspondait tout à fait à l'image traditionnelle du mâle puissant qui impose sa volonté, l'imagination sexuelle évoquée par le texte est spécifiquement masculine, la conscience sexuelle de l'explorateur faisant de la femme «indigène» un objet jusque sur son propre territoire, et, comme ce territoire, un objet qui n'est pas à l'abri du viol. Il y est fait allusion par métonymie lorsque le récit mentionne une seule fois, à ce moment précis, l'épouse de l'explorateur, l'objet légitime de son désir sexuel. Pourtant les conventions doivent être respectées, si bien que Marcel Prêtre, explorateur français et homme du monde, ne possède que symboliquement cette créature si rare, en lui imposant un nom. L'image obscène d'un grand homme blanc pénétrant une petite femme noire est ainsi tenue à l'écart. Sur le plan métaphorique, toutefois, elle rôde tout près, et à aucun moment elle n'est tout à fait hors de portée du langage policé du récit.

Lispector montre l'impérialiste non seulement sous les traits d'un sujet impératif, mais sous ceux d'un poseur fragile, victime de sa propre mystique de l'altérité de la Pygmée. Projetant en elle ses catégories mentales, il tombe sous l'empire de sa propre création. Mais cette création résiste à la péné-

2. Mary Louise Pratt, «Scratches on the Face of the Country: or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen», *Critical Inquiry*, 12:1, Autumn 1985, p. 120.

tration, à la possession, à la définition. Refusant de rester gentiment à la place qui lui a été assignée, elle défie en gestes et en pensées cette version particulière de leurs identités respectives. Loin de s'en tenir au scénario de l'explorateur, elle défie ses conventions par un geste — «coçou se onde uma pessoa não se coça» (p. 83 : «elle s'est grattée là où une personne ne se gratte pas») — qu'on ne voit jamais dans un salon. Embarrassé, l'explorateur détourne les yeux et attribue rapidement une signification à ce geste incongru. L'incorporant à ses paradigmes, il éprouve le sentiment d'avoir reçu «o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar» (p. 83 : «le plus haut prix de chasteté auquel un homme, toujours si idéaliste, ose aspirer»). L'ironie de Lispector confine ici au sarcasme comme dans tant d'autres descriptions de cet homme dont tout le personnage professionnel, qui prend des notes et classe par catégories, est mis au défi et désarçonné par le merveilleux petit être devant qui et à qui il doit imposer son ordre. Le récit transforme à son tour l'explorateur en autre, objet indifférencié du désir (de l'«amour») sous le regard d'un sujet authentique, en adoptant à plusieurs reprises, quoique brièvement, le point de vue de la femme africaine, qui culmine dans cette description comique :

Tournou-se uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como a de um limão de madrugada. Ele devia ser azedo. (p. 88 : A pris une belle couleur, la sienne, d'un rose-verdâtre, comme celle d'un citron à l'aube.)

Ainsi le récit met-il en mouvement deux subjectivités antagonistes. Mais ce n'est là qu'une manifestation parmi d'autres d'une plus vaste série d'oppositions que le texte articule : ville/jungle, civilisé/sauvage, blanc/noir, masculin/féminin, humain/animal. Transformés, renversés, ces systèmes de différences se dissolvent à la fin dans le pareil au même lorsque l'identité toujours présente émerge. Et au cours de ce processus le texte de Lispector passe d'une critique de l'objectification à la manifestation de cette objectification même qui était critiquée, parce que Lispector cède à un vieil usage de l'Afrique, de la jungle, du noir, comme d'images en miroir de «nos» moi refoulés : tel est le thème véritable de son récit.

Nous savons peu de chose de Marcel Prêre et de Pequena Flor, mais nous en savons encore moins des femmes qui regardent sa photo dans un journal. Sont-elles blanches ? Où vivent-elles ? Rien de tout cela n'importe, car elles n'ont, d'évidence, pour rôle que de représenter les femmes modernes de la ville qui, on le laisse clairement entendre, sont interchangeable. La plupart des récits de Lispector sont centrés sur une épiphanie dont un personnage fait l'expérience. Dans celui-ci, toutefois, le goût de Lispector pour les épiphanies

trouve à se satisfaire pleinement lorsque les divers personnages de femmes du pôle urbain du récit rencontrent tour à tour ce moment de révélation profonde que leur apporte la photo de la Pygmée. Dans différentes maisons, nous rencontrons des réponses différentes. Lispector s'intéresse d'abord aux sentiments et aux réactions des femmes, non à celles des hommes, et ces femmes se trouvent à des moments divers dans le cycle d'une vie de femme. À chaque étape de la vie, l'altérité des femmes dans une société patriarcale pèse sur elles. En Petite Fleur elles retrouvent quelque chose d'elles-mêmes, d'où les multiples révélations qui s'ensuivent.

Le récit contient la possibilité d'une exploration de l'emprisonnement des femmes à l'intérieur des rôles maternels, à l'intérieur de la sphère domestique, en tant qu'autres perpétuelles gravitant autour de centres masculins, mais cette possibilité est annulée par l'essentialisme qu'articule le personnage qui sert de catalyseur, Pequena Flor. Elle est le Bon Sauvage ; elle est « l'amour » tel qu'il est *réellement*, c'est-à-dire en tant que désir primitif incapable de distinguer entre un homme, une botte, une alliance ou le simple plaisir de vivre un jour encore (p. 87). Et elle est aussi l'éternel féminin, elle porte en elle une nouvelle vie qui est son propre bien et le modèle de sa relation au monde qui l'entoure. Aussi ce n'est pas un hasard que les réponses qu'elle suscite, dans les épisodes urbains du récit, soient le fait de femmes, ou que la seule exception significative soit celle d'un petit garçon qui se trouve encore dans un univers prémasculin, qui est encore attaché à sa mère, qui joue encore à la poupée — ce à quoi les petits garçons renoncent très vite et ce pour quoi l'exploration, la prise de notes et une attitude « objective » deviendront de pauvres substituts. Les personnages masculins adultes, l'explorateur et le citadin, sont présentés dans une plus grande distanciation. Il y a là plus qu'une simple allusion à la vieille formule qui veut que la femme soit plus proche de la nature et l'homme de la culture. Les activités des hommes, preneurs de notes et savants, même si elles ne sont que des poses, leur confèrent quand même un rôle moins sauvage, moins personnel que celui qui est tenu par les femmes dans le récit. L'explorateur est ridicule, mais il n'est pas présenté comme dangereux. Le véritable danger pour Pequena Flor, nous informe-t-on, vient des sentiments des autres femmes, ce qui constitue une thèse extraordinairement révisionniste sur des siècles d'histoire coloniale.

Dans les réactions des citadins, Lispector confirme le sens du scénario qu'elle a mis en mouvement. Ne faisant pas confiance au lecteur, elle rend sa vision de plus en plus explicite afin de s'assurer qu'il la comprenne. Nous rencontrons d'abord une femme qui ne peut regarder plus d'une fois la

photo de Petite Fleur «porque me dá aflição» (p. 83: «parce que cela me donne du chagrin»). Puis la dame dangereuse qui ressent «tal perversa tenura pela pequenez da mulher africana que [...] jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora» (p. 83: «une telle tendresse perverse pour la petitesse de cette femme africaine que [...] on ne devrait jamais laisser Pequena Flor toute seule en compagnie de la tendresse de la femme»). Puis une petite fille de cinq ans qui, de façon très précoce, comprend que «a desgraça não tem limites» (p. 84: «la disgrâce n'a pas de limites»). Le sarcasme s'infiltre dans plusieurs descriptions de Lispector, comme dans celle de la «moça noiva» («jeune fiancée») qui ressent une «êxtase de piedade» («extase de pitié») et qui offre un vif contraste avec sa mère, laquelle est déjà «dura e derrotada et orgulhosa» (p. 84: «dure et déroutée et orgueilleuse»). Puis nous arrivons au petit garçon et à sa sage mère. Le paragraphe qui rapporte les pensées de cette femme si articulée est le plus long du récit, et, comme pour concentrer encore plus l'attention du lecteur, il se situe exactement au centre du texte. Par l'intermédiaire de ce personnage, Lispector dit alors clairement une bonne part de ce que le récit n'énonce ailleurs que par métaphore. Le désir de possession se révèle lié à la maternité, comme le montre le récit que fait à cette femme sa bonne, au sujet des petites filles qui, à l'orphelinat, avaient conservé le cadavre d'une compagne morte comme une poupée/enfant avec laquelle elles pouvaient jouer, dont elles devaient prendre soin, «a maternidade já pulsando terrível» (p. 84: «la maternité battant déjà territoire»).

Il y a une division claire dans les textes de Lispector entre les passages qui rendent une consonance ironique (la description de l'explorateur et de sa déconfiture, celle de l'insouciance de Pequena Flor lorsqu'elle est confrontée à lui), et d'autres qui sont dépourvus de toute trace d'ironie, passages dans lesquels la vérité lispectorienne est communiquée au lecteur pratiquement sans aucune médiation. On trouve un exemple particulièrement important de cette tendance dans le passage au cours duquel une femme portée à l'introspection — une femme qui a, comme Lispector elle-même, deux fils, dont l'un porte le nom de Paulo — présente la vision des aspects sauvages de la vie selon Lispector :

E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o numero de vezes em que mataremos por amor. (p. 84: Et elle a considéré la cruelle nécessité d'aimer. Elle a considéré la malignité de notre désir d'être heureux. Elle a considéré

la férocité avec laquelle nous voulons jouer. Et ce nombre de fois où nous tuons par amour.)

C'est le ton de la sagesse révélée : la vérité crue de la jungle résonne dans une femme de la ville au moment où elle contemple son fils emporté par une «évolution» (ce terme marque le caractère inévitable et impersonnel du processus) qui va l'équiper, lui, cannibale urbain, de dents encore plus aiguisées. La jungle et la ville sont rapprochées dans cette scène lorsque cette femme tente de masquer le sens de cette évolution en se proposant d'acheter à son fils de nouveaux vêtements, oripeaux de la civilisation qui ne sont que de médiocres déguisements de l'état de nature dans lequel nous nous trouvons tous, même si nous faisons de notre mieux pour nous le cacher à nous-mêmes. Douée d'une conscience plus aiguë, cette femme doit aussi faire de plus grands efforts pour réordonner ses perceptions, «colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância inseparável de milênios» (p. 85 : «plaçant, entre son visage de lignes abstraites et la figure grossière de Pequena Flor, la distance insurmontable de millénaires»). Cette phrase est intéressante en ce qu'elle réitère le thème de la réalité ultimement plus profonde que représente Pequena Flor avec sa «cara crua» (figure grossière) qui contraste avec le «rosto de linhas abstratas» (visage de lignes abstraites) de cette femme. Sur le plan culturel, des millénaires séparent ces deux femmes, mais cette séparation, le texte laisse entendre qu'il ne s'agit que d'une apparence, d'une distance soigneusement cultivée par les gens de la ville pour se déguiser à leurs propres yeux, ce que la femme de la forêt ne comprendrait pas, ce qu'elle n'aurait pas besoin de comprendre.

Comme pour bien souligner son propos, Lispector se met alors à décrire toute une famille dont les membres ont envie de posséder «aquala coisa» (cette chose), cette petite femme noire. Encore une fois le mot «alma» (âme) fait son apparition dans cette scène (comme dans la précédente, au cours de laquelle une femme portée à l'introspection voyait en son fils le reflet terrifiant de sa propre âme), au moment même où les jugements du narrateur informent le lecteur de ce qui se passe réellement : «a alma ávida da familia queria devotar-se» (p. 85 : «l'âme avide de la famille voulait se dévouer»). Ainsi Lispector décrit-elle la «cari-dade» (charité) comme une simple déformation du désir de posséder, si bien que cette scène de famille devient une nouvelle version de l'histoire des orphelines qui jouaient avec le cadavre d'un enfant. Comme le dit Lispector, «quem já nao desejou possuir um ser humano só para si?» (p. 85 : «qui n'a pas désiré posséder un être humain pour soi?»). Dans cette maisonnée la mère se met à fantasmer que la

Pygmée enceinte sert à sa table, joignant l'un à l'autre les deux rôles essentiels de la femme, le service domestique et le service sexuel. L'homme tourne «définitivement» (définitivement) la page de son journal, tout comme la vieille femme, vers la fin du récit, referme le journal «com decisão» (avec décision). Lispector nous convie ainsi à considérer son récit comme un coup d'œil sur une réalité qui sera rapidement camouflée. Et cette «réalité» paraît d'autant plus plausible à cause de la résistance manifeste que les personnages opposent aux «vérités» que leur comportement, tel qu'il est décrit, rend évidentes. D'où le ton ironique de la réplique de la vieille femme, qui clôt le récit : «Deus sabe o que faz» (p. 88 : «Dieu sait ce qu'il fait»).

Après avoir fait le tour de la jungle psychologique qu'habitent les femmes de la ville — qu'expriment aussi les oxymores habituels de Lispector : «perversa ternura» (tendresse perverse), «escuridão de amor» (obscurité de l'amour), «bondade perigosa» (bonté dangereuse), «amor tirano» (amour tyran) —, Lispector nous ramène à la scène primitive dans laquelle sa quintessence de femme fait l'expérience de «a profundo amor» (l'amour profond) ainsi que nous en informe ironiquement la narratrice. Cela lui offre l'occasion d'un autre éditorial sur les erreurs des peuples «civilisés» concernant l'amour, erreurs que Pequena Flor, qui vit dans la grâce de l'état de nature, ignore tout à fait. On décrit son rire heureux : «riu quente, pequena, grávida, quente» (p. 88 : «elle a ri, chaude, petite, enceinte, chaude»). Lieu de la vie élémentaire, la forêt nous propose des vérités simples : «na umidade da floresta nao a desses refinamentos cruéis» (p. 87 : «dans l'humidité de la forêt, il n'y a pas de ces raffinements cruels»). Sans les abstractions, les prétentions et les circonlocutions des habitants de la ville, Pequena Flor confirme qu'il est bon d'avoir un arbre à soi pour y vivre. Les mots «escuro» (obscur) et «escuridão» (obscurité) ont, tout au long du récit, une double fonction : ils désignent le côté obscur de la nature humaine (considérée comme une donnée immuable) et en même temps l'obscurité de la forêt de laquelle émergent de simples vérités, le lieu paradoxal d'une lumière authentique qui s'oppose à l'hypocrisie et aux déformations de presque tous les épisodes urbains. En outre, vers la fin du récit, ce qui reste d'habitude nié est exprimé par Pequena Flor, non pas par des mots (elle en possède peu) mais par ses yeux «que se tornaram tão escuros» (qui sont devenus si obscurs). Pequena Flor «exprime» la vérité ultime que révèle le récit, et elle le fait avec les yeux (lesquels sont, comme chacun sait, les miroirs de l'âme) : «pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir» (p. 88 : «car c'est bon d'avoir, c'est bon d'avoir, c'est bon d'avoir»). Dans ce discours non verbal, il n'y a aucune possibilité de malentendu ou

d'erreur de traduction. Contournant les mots, Lispector vise les essences, des essences, toutefois, qui ne peuvent être communiquées au lecteur que par des mots. La difficulté qu'éprouve une personne «civilisée» à accepter cette «vérité» est rendue par la réaction de l'explorateur: «*pestanejou várias vezes*» (p. 88: l'explorateur a cillé plusieurs fois). Même si elle semble se méfier des mots, comme elle l'a maintes fois proclamé, Lispector se sert aussi bien des variations sur un thème que de la répétition pure et simple de ce thème pour souligner sa thèse. Et en cela réside la principale faiblesse de son récit. Il est surdéterminé, tous ses détails convergent vers l'expression d'une vision de la vie qui est élaborée à l'excès. On n'y trouve pas le plus petit espace pour d'autres interprétations, pour des théories dissidentes sur la «nature» humaine, pour des réserves sur les «essences».

En décrivant les réactions des femmes de la ville, Lispector tend à une critique des structures mêmes de la vie des femmes. Mais le récit détourne aussitôt cette critique sur la «nature» humaine considérée en elle-même, à laquelle, bien entendu, on ne peut échapper. Comparée aux femmes de la ville, la petite femme noire est transparente, honnête, entière: elle reconnaît le plaisir de posséder, elle connaît le cœur sombre de l'amour et du «sentiment maternel» que les autres personnages féminins de Lispector devinent et dont elles se détournent. La femme «naturelle» garde le contact avec ses propres sentiments, avec ce que nous éprouvons tous. Ainsi, même lorsque Lispector semble déconstruire les notions conventionnelles de l'amour, elle les remplace par d'autres idées tout aussi rigides. La vision romantique de l'amour est renversée au nom d'une forme du péché originel, d'une faiblesse humaine fatale qu'on peut attribuer à une «nature», bien en deçà des frontières culturelles. Lispector nous invite à croire que les «désirs» de Pequena Flor sont les mêmes que ceux qu'éprouvent les femmes et les enfants de la bourgeoisie dans les épisodes urbains: le cœur de ténèbres est rendu transparent par la clarté de la jungle.

À la fin, donc, l'Africaine remplit une fonction narrative tout à fait traditionnelle, aussi ancienne que la littérature classique, reconduite par le mythe du bon sauvage (qui est présent ici par son contenu, non par sa forme, laquelle se trouve renversée): «nous» apprendre quelque chose sur nous-mêmes en nous proposant un aperçu de la vie originelle. Pratiquement dépourvue de langage, sûrement ignorante des bonnes manières des villes occidentales, Petite Fleur nous est quand même tendue comme un miroir et les autres personnages féminins du récit se reconnaissent en elle avec un certain malaise. Lispector nous demande d'adhérer à ses prétentions: que

toute vie relève d'une essence éternellement identique à elle-même, que la différence qui sépare une petite Pygmée de l'âge de pierre de femmes qui appartiennent à la bourgeoisie urbaine du XX^e siècle ne relève que d'apparences grossières. Après avoir considéré ironiquement l'explorateur français qui souhaite traiter la petite Pygmée comme l'autre idéale, elle le remplace par le lecteur — tous les lecteurs, on peut le présumer, qui partagent son essentialisme et sont prêts à voir en Pequena Flor la sombre profondeur de la vérité. La femme blanche de la ville et la femme noire de l'âge de pierre se révèlent sœurs malgré leur peau. La nature, la nature humaine, qui consiste dans le désir de posséder, surmonte les différences. Le noirceur, l'humidité et la fertilité de la forêt, auxquelles Pequena Flor s'identifie, renvoient toutes au pôle primordial du récit comme au lieu de la vérité et du sens, comme au paradigme selon lequel il convient d'interpréter les épisodes urbains.

La femme noire qui craint de se faire capturer dans un filet, qui résiste à toute tentative de classification et qui fait paraître absurde la prise de notes, se fait capturer et classer par l'auteur ; celle-ci fait d'elle l'ultime reposoir de la signification de l'humanité. Ainsi les clichés qui encadrent ce récit, à son début et à sa fin, même s'ils semblent ridiculisés et renversés, sont-ils reconduits. Contre une conception positive réifiée de l'amour, Lispector dresse une autre conception négative tout aussi réifiée : l'amour est égoïsme, désir de posséder. Lispector gratte la surface douce d'une réalité complètement infectée, et voilà que suppure la vérité, comme du pus.

Lispector n'est pas seule à poser la «différence» sexuelle de la femme comme la fontaine de laquelle jaillit la vérité, en faisant de cet autre absolu le prétexte de révélations sur l'amour et la maternité. Certaines féministes françaises proposent une vision équivalente du monde et de la place particulière que la femme y occupe. Même si elles n'acceptent peut-être pas tout à fait la description que fait Lispector du désir féminin, on peut fort bien imaginer que pour elles une petite femme noire, enceinte, privée pour ainsi dire de tout langage, qui se tient dans les profondeurs humides et douçâtres de la forêt, peut être un symbole tout à fait convenable de la vérité : une réalité vaginale, source d'oracles. Dans son essai lyrique intitulé *Vivre l'orange*, Hélène Cixous entonne un véritable péan à Clarice Lispector, qu'elle présente comme le modèle achevé d'une écriture authentiquement féminine³. Le texte de Cixous, qui se coule lui-même dans le moule lispectorien, tient presque de l'invocation religieuse. Pour Cixous, Lispector a accompli par son langage ce que «seules les femmes» peuvent accomplir : la délicate évocation de choses qui sont enfin perçues sans être

3. Hélène Cixous, *Vivre l'orange*, Paris, Des Femmes, 1979.

possédées, thèse contredite d'une façon bien ironique par toute l'idéologie qui s'exprime avec intransigeance dans «A Menor Mulher no Mundo». Comme Lispector, Cixous abuse, par exemple, du mot «secret», qui invite toute lecture, toute contemplation, à se modeler sur l'organisme : le vagin, l'espace intérieur. Ce que Cixous admire en Lispector, toutefois, pourrait bien être la revendication d'une situation au centre, car le ton de Lispector est toujours celui d'une personne tout à fait centrée sur son propre univers et constamment attentive aux moindres nuances de son être intime.

Ann Rosalind Jones, dans «Writing the Body: Toward an Understanding of *l'Écriture féminine*», résume ainsi les objections des théoriciennes féministes françaises au phallogocentrisme :

Parler et, plus particulièrement, écrire à partir d'une telle position [la revendication de centralité] revient à s'appropriier le monde, à le dominer grâce à la maîtrise verbale. Le discours symbolique (le langage, dans divers contextes) est un des moyens par lesquels l'homme objectifie le monde, le réduit à son propre usage, s'exprime en lieu et place de tout et de tous, ce qui inclut les femmes⁴.

Mais cette revendication de centralité est tout aussi contestable chez une femme écrivain que chez un homme : c'est recourir à la même coercition pour faire taire toute autre voix.

II

Lispector éprouve elle-même une certaine angoisse, manifestée par l'effort, caractéristique de presque toutes ses œuvres, pour produire des fables urbaines exemplaires, qui excluent les traits spécifiquement brésiliens de sa propre culture. En cela elle s'efforce de s'inscrire à l'intérieur du canon de la littérature moderne prétendument universelle, et elle prend cette littérature (européenne pour l'essentiel) comme point de référence et comme modèle. Cette stratégie semble avoir été couronnée de succès à en juger par la célébrité à laquelle a atteint son œuvre et par la réputation qu'elle lui a conquise. Situait ses récits dans l'absolu, proclamant qu'elle exprime des réalités universelles, Lispector en a appelé à la reconnaissance de la grande critique. Ainsi, on ne peut la marginaliser comme, disons, Raquel de Queiroz l'a été, elle qui a préféré le registre du régionalisme et qui s'est intéressée à des personnages féminins dont on peut discuter le statut de femmes à l'intérieur d'une société donnée. Lispector n'a voulu

4. In Elaine Showalter, ed., *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 362.

rien de cela et la critique traditionnelle, ce qui n'a rien d'étonnant, a jugé qu'elle était tout à fait inoffensive. En assimilant Lispector au canon et en affirmant qu'elle décrit la condition humaine *tout court*, on la désarme politiquement, et la moindre possibilité de subversion qui subsisterait dans son œuvre se trouve neutralisée. La manière habituelle de dénigrer ou d'éliminer poliment les femmes écrivains consiste à leur reprocher de n'écrire que sur des «problèmes de femmes». Les critiques ont procédé tout autrement pour Lispector : même si ses principaux personnages sont pour la plupart des femmes, elles deviennent neutres, transformées, représentantes de «l'homme moderne», si bien que la critique de l'aliénation des femmes des classes moyennes urbaines, implicite dans ses récits, se trouve éoussée, si ce n'est tout à fait supprimée, tandis que la «condition humaine» passe au premier plan.

Hermétique, universelle, philosophique, Lispector ne pouvait pas ne pas plaire à un certain type d'intellectuel. Giovanni Pontiero, qui a traduit plusieurs de ses œuvres, formule ce qui pourrait bien être une façon de voir typique : «Dans tous ses récits elle traite le silence comme le chagrin, et elle le transforme en une fontaine de vérités éternelles⁵». Les critiques brésiliens ont applaudi de la même façon aux vérités de Lispector. Fernando G. Reis, par exemple, a écrit :

Il n'est pas pertinent de noter que le milieu social des personnages correspond à celui de la moyenne ou de la haute bourgeoisie des villes. Ce qui est en jeu, c'est la condition humaine, et non pas les petites angoisses caractéristiques d'un milieu social particulier⁶.

Et Bella Jozef a écrit pour sa part que l'œuvre de Lispector «ne cherche pas tant à décrire la situation d'individus particuliers que la condition humaine elle-même⁷».

Des commentaires de ce genre soulèvent une autre question : pourquoi acceptons-nous si facilement la vérité d'un écrivain comme «la vérité» ? Pourquoi nous empressons-nous tant de passer du local, du particulier, à l'universel, au général ? Est-ce parce que dès qu'une chose porte l'étiquette de l'universalité elle semble n'appeler ou n'autoriser d'autre réponse de notre part qu'un consentement tranquille ? Même si toute écriture a d'évidence une dimension et des implications politiques, les thèmes de prédilection de Lispector — l'exploration du moi, une quête mystique de l'authenticité qui ne s'enracine toutefois jamais dans un cadre social authentique, la peur et

5. Giovanni Pontiero, «Afterword» à Clarice Lispector, *The Hour of the Star*, traduit par Giovanni Pontiero, New York, Carcanet, 1986, p. 96.

6. Fernando G. Reis, «Quem Tem Mêdo de Clarice Lispector», *Revista Civilização Brasileira*, 17, 1968, p. 233.

7. Bella Jozef, *O Jogo Mágico*, Rio, José Olympio, 1980, p. 33.

l'étreinte de la folie, un combat perpétuel avec le langage et le silence — facilitent considérablement le type de lecture apolitique dont son œuvre a fait l'objet dans les cercles littéraires brésiliens qui ont proclamé qu'elle relevait du grand art.

Mais tel n'est pas, bien entendu, le dernier mot, et Lispector, même si elle incline elle-même à ce type d'interprétation, est peut-être moins inoffensive qu'il peut le sembler au premier abord. Ses textes nous choquent parfois au point que nous nous mettons à penser au caractère fragmentaire de toute lecture, que nous nous empressons de camoufler de façon à préserver nos échafaudages culturels. Le lecteur se présente ainsi comme une image inversée de l'explorateur : celui-ci assure son salut en écrivant, en prenant des notes ; nous assurons le nôtre en lisant, et en accordant foi à l'éternelle répétition, à l'inévitable destin des êtres humains. Le danger, toutefois, lorsqu'un écrivain commence à déconstruire les idées conventionnelles, comme Lispector le fait dans ce récit, vient de ce que le processus de l'analyse ne peut pas être arrêté tout d'un coup. Puisque nous voilà devenus des lecteurs circonspects, le mouvement de déconstruction du récit se poursuit, emporté par son propre élan. Une fois qu'il a amené au jour les contradictions de certains de nos concepts culturels préférés en révélant les fissures à la surface lisse de nos façons de penser et de sentir, nous ne pouvons plus repousser la prise de conscience des contradictions dans les énoncés sur la nature, tout aussi lisses, que Lispector introduit dans son texte. Elle pose en principe que le désir de posséder est la clé de l'amour, le foyer des actions humaines. De cette façon elle nous renvoie à une phrase capitale, qui donne son titre à son premier roman en 1944, *Perto do coração selvagem* (*Près du cœur sauvage*). Le cœur sauvage, désormais incarné, littéralement et symboliquement, par la plus petite femme du monde, se rattache aussi au cœur sauvage de l'explorateur et à celui des habitants des villes dont la vue d'une seule photo d'une petite femme noire enceinte suffit à décaper le vernis de civilisation.

Si les liens qu'évoque ironiquement le titre *Laços de Família* (*Liens de famille*) lient vraiment, ils dénouent tout aussi sûrement, et c'est cela qui ressort comme le thème dominant de plusieurs récits de Lispector. Écrivain intensément «féminin» — explorant le moi, le monde intérieur, les relations interpersonnelles qui ont traditionnellement été considérées comme le domaine propre quoique étroit des femmes —, Lispector maîtrise aussi la narration spéculaire contemporaine. Le combat de l'écrivain avec le langage, des réflexions sur le processus de la composition et la création de soi qui en découle, voilà des thèmes constants dans ses œuvres de fiction comme dans ses essais. Il y a plus de place pour ces thèmes

dans ses romans que dans ses nouvelles, qui se réduisent souvent au strict minimum. Sous sa plume, l'intrigue au sens conventionnel du terme se dissout; elle explore plutôt les crises existentielles et philosophiques de ses personnages, la nausée qui les soulève lorsqu'ils doivent faire face à l'indifférence essentielle de la vie, leur combat lorsque les liens bien tendus de leur monde intérieur se déchirent, leur révélant la férocité de la nature et de leur être le plus profond. Il est presque impossible même de décrire une telle écriture sans paraître consentir à la vision du monde qu'elle véhicule, et, en effet, la prose de Lispector pose une relation entre, d'une part, les souffrances particulières et les élucubrations de ses personnages et, d'autre part, leur accession aux Grandes Vérités, en sorte que la quête et sa résolution sont l'une et l'autre invariablement présentées au lecteur comme des réussites profondes, qui atteignent à une signification universelle. Souvent, lorsque des écrivains optent pour ce que Joyce Carol Oates appelle «le dogme de l'énonciation pure⁸», ou lorsqu'ils s'en remettent à des structures mythiques et à des archétypes pour conférer quelque autorité à leurs textes, les lecteurs ne parviennent pas à mettre en question ces techniques et se contentent d'absorber cette vision, victimes de la coercition qu'exerce le discours.

Les protagonistes de *Laços de Família* (*Liens de famille*) sont pour la plupart des femmes, et leurs illuminations, épiphanies, dépressions, tentatives de révoltes — qui font la matière habituelle des récits de Lispector — s'attaquent potentiellement à leurs vies de femmes. Dans l'espace étroit d'une nouvelle, Lispector réussit à fixer la guérison d'une femme méprisée qui surmonte sa haine, le dédain d'une vieille femme pour les siens au moment où ils célèbrent son anniversaire, la destruction de la vie conventionnelle d'une femme qui rencontre un aveugle. De tels récits prennent fin avant que leur réalité ne s'évapore dans l'examen de soi excessif du personnage. Le goût du paradoxe; la réalisation subite que ce qui ne peut être compris ou dit est perdu à l'instant; l'abandon de la réalité sensible dans l'acte même d'explorer sa surface — dans les pièces brèves, ces techniques deviennent souvent efficaces et évocatrices. Peut-être Lispector est-elle un écrivain qu'il faut lire à très petites doses. Dans un monde de révélations profondes, peu devient beaucoup; il s'ensuit que dans les romans, même s'ils sont souvent très brefs, le monde réel se dissout lorsque les déclarations sur la Vie se mettent à proliférer.

Mais comment le monde peut-il finir par disparaître quand il fait l'objet d'une attention si soutenue? Peut-être

8. Joyce Carol Oates, «Soul at the White Heat: The Romance of Emily Dickinson's Poetry», *Critical Inquiry*, 13:4, Summer 1987, p. 822.

parce que ce style appuyé, centré sur des épiphanies, des rituels et sur l'effort pour leur donner forme dans des mots, en vient à coloniser les émotions du lecteur en proclamant qu'il est la somme et la substance de l'existence. Des thèmes comme la pauvreté, le racisme, l'oppression — qui étaient des aspects incontournables de la réalité brésilienne durant les années de création de *Lispector* — disparaissent dans l'attention extrême au moi et à ses réactions, comme s'ils étaient relégués dans le royaume des apparences grossières auxquelles il ne vaut pas la peine de s'arrêter.

Les récits et les chroniques de *Lispector* décrivent souvent dans une prose puissante un moment fugitif, une vie minutieusement organisée qui se met à glisser dans la folie. Mais ces moments deviennent laborieux dans les romans : la recherche obstinée d'une révélation ultime engendre un style maniéré et contourné dans lequel le goût pour les tours de phrase paradoxaux et l'abus de mots comme «fatal», «profond», «silence», «grand», «salut», «soudain», «secret», «sacré» finissent par sauter au visage du lecteur. Une telle écriture a besoin de lecteurs généreux, car il y a toujours le risque que quelqu'un se mette à parler comme l'enfant qui regardait les habits neufs de l'empereur et dise tout haut que cette profondeur sonne creux, qu'elle ne signifie rien. Profondément évocatrice au premier abord, la simple répétition de termes et de tours caractéristiques qui vont à l'encontre du «langage ordinaire» devient mécanique à la longue.

En posant un ordre universel immuable, l'œuvre de *Lispector* dissout toutes ses possibilités de critique radicale et nous abandonne à une conception traditionnelle de la nature humaine, à une féminité et à une virilité qui ne répondent finalement qu'à des rôles définis d'avance par la biologie. Une confusion profonde se produit dans ses œuvres de fiction entre l'existentiel et l'essentiel. Dans «*Preciosidade*» («Rareté»), par exemple, toute possibilité d'une interprétation existentielle des expériences de l'héroïne adolescente est désamorcée par la structure d'un récit qui se modèle sur l'histoire de la Belle au bois dormant : une jeune fille s'éveille à la vie grâce au «toucher» de deux hommes, deux étrangers, dans une véritable parabole des bienfaits du harcèlement sexuel. Le toucher métamorphosant de l'homme éveille la jeune femme à son vrai statut, auquel elle se conformera désormais. Loin d'être présenté comme un épisode négatif pour cette jeune fille, son éveil à l'altérité est présenté comme un accomplissement, un moment de croissance bénéfique qui la rapproche de son

inévitabile féminité. La célébration de cet accomplissement est redoublée dans les commentaires dont ce récit a fait l'objet⁹.

Des préjugés bourgeois parsèment les narrations de Lispector : ainsi la chosification de certaines personnes et de certains groupes toujours présentés de façon condescendante comme des gens qui ont peu de conscience de leur propre être mais possèdent plutôt une sorte d'être authentique rarement accessible aux intellectuels précisément à cause de leur excessive conscience d'eux-mêmes. Dans «A Menor Mulher no Mundo» («La très-petite femme de la terre»), par exemple, Pequena Flor sait à peine parler ; femme archétypique, elle vit près de la nature, et c'est précisément pour cette raison que ses réactions peuvent être représentées comme des vérités profondes. Les textes de Lispector regorgent d'exemples de cet *être pur* (qui se manifeste souvent chez les animaux que, dans ses fictions comme dans ses essais, elle dit trouver plus proches et plus authentiques que les êtres humains) possédé par une attention infatigable à la vie : le cafard dans *A Paixão segundo G.H.* (*la Passion selon G.H.*), l'innocent à demi illettré dans *A Hora da Estrela* (*l'Heure de l'étoile*). Pourtant, cet être pur ne peut paradoxalement être représenté que par des mots ; le plus souvent, chez Lispector, par les mots maladroits et contradictoires d'un style «mystique». C'est pourtant le créateur de mots qui domine toujours, non l'être qui est objet d'adoration. Les formules statiques (par exemple, «é bom possuir» — c'est bon d'avoir) sont une des ressources rhétoriques préférées de Lispector. Nous invitait toujours à nous tourner vers le cœur ineffable de l'existence, la structure même de tels énoncés ainsi que leur recours caractéristique au temps présent (celui de la sagesse éternelle révélée) ne permettent pas la moindre réplique ; ils n'invitent qu'à se soumettre.

L'œuvre de Lispector ne fait aucune place à la dialectique. Ces personnages dont les vies urbaines artificielles menacent de se défaire tendent plutôt à une réalisation fixe du moi, considéré comme un absolu. La perte de leurs anciens points d'ancrage ne produit en eux que du désespoir lorsqu'ils découvrent un nouveau sol, un nouveau point de vue à partir duquel les questions peuvent recevoir des réponses définitives, la réalité être saisie et définie une fois pour toutes. Il n'y a aucune place pour l'histoire dans cette vision du monde, rien que pour le même éternel. Et, cela ne doit pas étonner, il n'y a aucune perception des sexes en tant qu'élaborations sociales ; tout s'explique par les essences éternelles du féminin et du masculin. Il se peut que cela aussi ait rendu Lispector inoffensive aux

9. Voir, par exemple, Naomi Lindstrom, «A Discourse Analysis of «Preciosidade» by Clarice Lispector», *Luso-Brazilian Review*, 19:2, Winter 1982, p. 187-194.

yeux des critiques brésiliens reconnus qui ont célébré son œuvre. Lisorpector nous livre des «vérités» sur la férocité prétendue de la nature, sur la manière dont il faut répondre à des questions comme «qui suis-je?». Bien entendu ses personnages, les femmes comme les hommes, cherchent et parfois découvrent leur volonté de vivre, leur «liberté» personnelle, mais toujours dans le contexte d'un individualisme intensément romantique qui, parce qu'il se confine à la sphère privée, laisse intact, sans le remettre en question, le reste du monde.

Études de l'aliénation, les personnages de Lisorpector sont de façon typique des habitants de la ville portés à l'introspection, qui vivent leurs vies à l'intérieur de leur tête plutôt que dans le monde; mais Lisorpector ne semble pas avoir conscience de ce fait car son langage réclame pour lui-même un tout autre statut, celui de l'intemporel, de l'universel: exactement le monde représenté par la jungle et sa petite prêtresse dans «A Menor Mulher no Mundo».

En nous proposant, pour ne pas dire en nous imposant de ressentir notre propre unité, Lisorpector néglige de toute évidence les faits matériels qui séparent les individus selon les temps et les lieux, selon la classe sociale, le sexe et la race. La revendication d'unité et d'identité, lorsqu'elle ne s'accompagne d'aucune protestation, lorsqu'elle prend la forme abstraite de slogans philosophiques ou métaphysiques, me frappe par sa fausseté. Compte tenu du monde dans lequel nous vivons, à l'intérieur duquel même l'acte de lire prend place, une littérature qui se mettrait au service de la vie montrerait la laideur, non la beauté, de cette vision du monde.

Traduit par Charlotte Melançon