

## ***Os Desastres de Sofia* de C. Lispector, ou la réécriture entrelacée d'un triple rapport traditionnel : Homme-Femme, Maître-Élève et Divinité-Humain.**

*Oriane Petteni*

### **Une auteure en équilibre sur d'instables lignes croisées**

Clarice Lispector est considérée comme l'une des plus grandes auteures brésiliennes du XX<sup>ème</sup> siècle par l'usage exceptionnel qu'elle fit du portugais du Brésil. Ses contemporains allèrent jusqu'à la surnommer la « princesse de la langue portugaise<sup>1</sup> ». Pourtant, il ne s'agit pas de sa langue maternelle au sens strict puisqu'elle est née en Ukraine, d'où ses parents, sinistres victimes des pogroms antisémites, ont immigré alors qu'elle n'avait que deux ans. De ce déracinement brutal, il lui restera une diction étrange, une prononciation gutturale et légèrement zozotante qui la rendait comme étrangère dans cette langue maternelle d'adoption. Ainsi Lispector déclarait-elle à propos d'elle-même : « Je dois avoir un air craintif, avec des yeux d'étrangère qui ne parle pas la langue du pays<sup>2</sup> ». Et le poète Ledo Ivo exprima ainsi le phénomène Lispector « L'aspect étranger de son écriture est l'un des faits les plus marquants de notre histoire littéraire. Cette prose de frontière, d'immigrants et d'émigrants, n'a rien à voir avec nos illustres prédécesseurs. Naturalisée brésilienne [à sa majorité] elle a pourrait-on dire, naturalisée une langue<sup>3</sup> ». C'est là ce qui fait l'intérêt de son œuvre : elle est profondément biographique en un sens, non pas tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme, qui, nous le montrerons, porte l'empreinte de l'équilibre instable de l'identité de son auteure. C'est la personne même de Lispector, sa position ambiguë dans la société en tant que femme, en tant que juive dans une période trouble, en tant qu'immigrée au Brésil, en tant qu'écrivaine et tout simplement en tant qu'être-jeté-au-monde (elle fut conçue pour guérir sa mère affectée de la syphilis après un viol, suivant en cela certaines croyances des villages reculés ukrainiens), qui imprègne violemment ses textes, sans pour autant qu'elle ne se « raconte » jamais.

Il nous faudra donc nous demander de quelle façon la biographie et la position ambiguë de Lispector marquent ses textes. Nous verrons que la nouvelle qui nous intéresse présente une lecture originale d'un rapport de pouvoir initialement classique, celui du professeur et de l'élève, que le texte décline sous plusieurs autres avatars : rapport Homme-Femme, Divinité-Humain, enfant-adulte. Il entrelace ainsi de manière redoutablement complexe plusieurs problématiques en réalité liées. Celle

---

<sup>1</sup>B.MOSER, *Clarice Lispector, une biographie*, Des femmes, Paris, 2012, p. 20

<sup>2</sup>C.LISPECTOR, « Souvenir de mon fils tout petit » in *La découverte du monde*, traduction de Jacques et Teresa Thiériot, Paris, Des femmes, 1995, p. 97

<sup>3</sup>L. IVO, « A revelação do nome », in *Caderos de Literatura brasileira : Clarice Lispector*, Sao Paulo, Instituto Moreira Salles et Carlos Mendes de Sousa, 2004, p. 48

de la figure divine (et masculine) incarnant l'autorité et dispensant la loi dont la protagoniste désire l'imposition, celle, psychanalytique, de l'homme comme possesseur du signifiant et de la femme comme manque de ce signifiant et celle, pédagogique, de l'efficacité d'un modèle dans le processus d'éducation et de formation de l'identité.

Ce texte nous offrira donc trois lectures possibles, qui se feront écho, sans pour autant épuiser entièrement la richesse quasi-infinie de ses lignes. Tout d'abord il pourra être lu comme une réécriture de la Genèse, plus précisément de l'épisode d'Ève chassée du paradis, donc comme une relecture des rapports de pouvoir entre la figure tout à la fois divine et phallocentré de Dieu, d'Ève et plus généralement de l'humain. Puis comme une réévaluation du rôle de l'enfance dans le processus de savoir et de constitution de l'identité. Enfin comme la découverte et l'acceptation par l'auteure, tout à la fois de sa féminité et de sa vocation d'écrivain.

### ***Os desastres de Sofia et son sous-texte***

Nous avons choisi d'aborder l'œuvre complexe de Clarice Lispector à travers une courte nouvelle intitulée « *Les malheurs de Sophie* » (*Os desastres de Sofia*). Il s'agit d'un texte datant de 1964, soit 10 ans avant sa mort, intégré au recueil de nouvelles *La légion étrangère (A Legiao Estrangeira)*. Ce texte nous a semblé concentrer plusieurs des enjeux majeurs de l'œuvre de Lispector, et cela, dès le titre. « *Os desastres de Sofia* » renvoie en effet directement à l'œuvre d'une autre auteure, écrivant un siècle plus tôt, la Comtesse de Ségur et ses célèbres « *Malheurs de Sophie* ». Ce roman est largement inspiré de l'enfance de l'auteure franco-russe, si l'on considère que la comtesse de Ségur se nommait Sophie, venait tout comme sa protagoniste d'un milieu aristocratique et fut également soumise à une éducation pour le moins rigoureuse de la part de sa mère. Les romans de la Comtesse de Ségur traitent principalement de la question de l'enfance, du modèle de la féminité (les héroïnes sont souvent des petites filles comme Sophie ou Camille et Madeleine de Fleurville dans *Les petites filles modèles*, doublées par des figures féminines adultes comme la tante, la mère ou encore la bonne) et de l'éducation. Les réflexions sur les fautes et les châtements à dispenser afin de corriger une enfant trop espiègle et trop précoce, dont les vertus principales exigées pour être une demoiselle font défaut (être « bonne » ou « pieuse ») sont légion dans *Les malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur. Chaque chapitre se clôt en effet sur une faute suivie d'une punition. C'est au cours du tome suivant, *Les petites filles modèles*, que Sophie suivra la voie de la rédemption, par l'imitation d'un modèle (celui de ses cousines), dont nous verrons qu'il fait totalement défaut chez Lispector. Dans le dernier tome, *Les Vacances*, Sophie devient une femme adulte et corrélativement, épouse son proche parent, Jean de Rugès. Voilà donc le sous-texte avec lequel *Os desastres de Sofia* va dialoguer de biais, permettant à Lispector de présenter une vision radicalement différente de l'enfance, du devenir-femme et du rapport à l'éducation. Il faut également préciser que chez la

Comtesse de Ségur, russe convertie au catholicisme, la présence de la religion dans la figure du « Dieu humanisé<sup>4</sup> » comme l'appelle B. Moser, le biographe de Lispector, est omniprésente. Une figure divine, c'est ce qu'il nous faudra montrer, que cherche également la petite Sofia dans la nouvelle de Lispector, sans parvenir aucunement au même résultat que les petites filles modèles, la rédemption, mais à une conception radicalement autre du divin et partant, de l'existence.

### 1) La quête d'un Dieu humanisé

*Os desastres de Sofia* raconte l'histoire d'une petite fille extrêmement précoce, dans laquelle on peut deviner la jeune Clarice Lispector lors de ses années de primaire à Recife, une élève dissipée obtenant des bonnes notes sans grand effort. Le second protagoniste de la nouvelle est un maître de cours primaire, sans nom, sans passé et sans histoire définie : « Il était parvenu à contrecœur à enseigner au cours primaire : c'était tout ce que nous savions de lui<sup>5</sup> ». C'est cet anonymat, ce blanc, ce vide qui entoure le professeur, et surtout son silence (« J'étais attirée par lui (...) par son silence et par l'impatience contrôlée qu'il avait en nous enseignant, et que, offensée, j'avais devinée ») qui le rend digne d'intérêt aux yeux de la fillette. Commence en effet un jeu complexe où l'agacement, le mépris du professeur envers ses élèves (« impatience contrôlée ») attire la fillette par l'offense que cela constitue. Un mépris ostensible de l'adulte pour des enfants turbulents, ignorants et imparfaits. Cette offense entraîne de la part de Sofia des comportements impertinents qui, au lieu de provoquer la manifestation de colère voulue, de caractère divin<sup>6</sup>, du professeur prenant alors métaphoriquement la figure de Dieu, au lieu d'appeler le châtiment, c'est-à-dire l'expulser de la classe, ne font que le crispier davantage : « Il ne me renvoyait pas, sinon ça aurait été m'obéir » et le murer dans le silence. Ce châtiment souhaité par l'enfant n'est pas sans rappeler l'expulsion d'Ève du paradis par le Dieu de l'ancien Testament, comme punition en réponse au franchissement de l'interdit. La désobéissante Sofia se figure en nouvelle Ève et cherche désespérément la colère divine, la loi paternelle.

Sa relation au professeur a également des résonances lacaniennes (le Lacan d' *Encore*), ce qui nous aidera dans la compréhension des enjeux du rapport homme-femme chez Lispector, qui fit elle-même une psychanalyse. « Celui à qui je suppose le savoir, je l'aime (...) Si j'ai dit qu'ils me haïssent,

---

<sup>4</sup>B.MOSER, *Clarice Lispector, une biographie*, Des femmes, Paris, 2012, p. 122. Il entend par là le Dieu chrétien, le dieu de pardon incarné dans la figure de J. Christ qui prend une figure humaine.

<sup>5</sup>Traduction française faite par l'auteure de l'article, d'après C. LISPECTOR, *Contos de Clarice Lispector*, Relógio d'agua, Lisbonne, 2006, pp. 13-27.

<sup>6</sup>Nous pensons ici au texte de W.BENJAMIN, *Critique de la violence*, Paris, Gallimard, 2000, p. 234 qui fait de la colère « Une violence qui ne se rapporte pas comme moyen à une fin déjà définie. Elle n'est pas moyen, mais manifestation. » Elle est la dernière manifestation d'une violence pure, débarrassée de tout moyen, avant le péché originel, qui lui, tombe dans la médiation. Ainsi, dans *Sur le langage*, op. Cit., p. 161, « La deuxième signification du péché originel est qu'à présent s'élève à partir de lui, comme la restitution de l'immédiateté du nom en lui lésée, une nouvelle immédiateté, la magie du jugement, qui ne bénéficie plus du repos bienheureux en lui-même ». De la manifestation de la colère divine naît le péché originel, donc le jugement et le châtiment, qui règlent le monde de leurs lois. C'est cette colère que cherche à déclencher Sofia, qui ne peut supporter à ce moment du texte l'absurde d'un monde sans lois pré-données.

c'est qu' ils me dé-supposent mon savoir (...) Du côté de la philosophie, l'amour de Dieu a tenu une certaine place <sup>7</sup>». Le professeur revêt donc dans un premier temps une figure divine pour la petite Sofia, et offre un substitut de parentalité à la fillette quasi-orpheline. Plus tard dans le texte, nous verrons en effet le père biologique esquissé sous la forme d'une pâle et faible figure. Quant à la mère, elle est morte il y a quelques mois nous dit Sofia. À peu près au même âge que la mère de C. Lispector.

Seulement, le rapport de force se renverse. Sophie, en exigeant sa punition, se place au dessus du professeur : « Ça aurait été m'obéir » et se retrouve seule face à l'absence de châtiment, et partant, de promesse de rédemption.

## 2) La tentative d'identification ratée. Jeux de décalage.

Le rapport de Sofia au professeur est donc bien dans un premier temps celui de la recherche de la loi et de l'autorité, ainsi que la révolte de l'enfance face à la lâcheté, au sens littéral du terme, des lois en vigueur dans le monde adulte : « Avec la colère de qui n'a encore jamais été lâche et voit un homme robuste avec des épaules si courbes ». Le désir de l'enfant pour le professeur peut être assimilé au désir d'imposition d'une loi « phallogcentrée » selon les termes de Derrida dans *Politiques de l'amitié*<sup>8</sup>, si l'on considère que la relation décrite est celle d'une toute jeune fille, en position d'assujettissement (élève de cours primaire) et celle d'un professeur homme (en possession dirait-on « légale » de l'autorité ). Dans des termes lacaniens, nous dirions que « la femme cherche un homme au titre de signifiant<sup>9</sup> ». De fait, nous verrons plus tard que lorsque l'homme se dérobe, la petite Sophie fait l'épreuve d'une perte de signifiant. C'est le moment de l'angoisse lispectorien. C'est de l'homme-Dieu que Sophie attend sa rédemption. Les références religieuses, nous développerons ce point plus loin, sont en effet légion dans le texte. De plus, C. Lispector entretint un rapport serré au droit et à la question juridique puisqu'elle a commencé par faire des études de droit, avec pour vocation de défendre les opprimés (elle commencera notamment par les prisons) avant de se plonger, désillusionnée, dans l'écriture. « J'écris, disait-elle, comme si cela devait permettre de sauver la vie de quelqu'un. Probablement la mienne<sup>10</sup> ». Nous verrons que le mouvement de Sophie est similaire. Après la désillusion de la femme face à une Loi phallogcentrée qu'elle ne peut s'approprier, dont elle est exclue, d'un signifiant qui n'est pas le sien, la seule rédemption possible viendra de la femme elle-

---

<sup>7</sup>J.LACAN, *Encore*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, pp. 87-88

<sup>8</sup>J.DERRIDA, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris, 1994, voir notamment le chapitre « L'ami revenant » pp. 93-128, sur la métaphore de la fraternité comme lien politique et sur la question de l'éloge funèbre du héros (masculin), du père fondateur de la cité afin d'exorciser les risques de dissension. p. 118, Derrida écrit « Et la sœur, où est-elle passée ? (...) Comme la question du rôle du frère et de la sœur jouera pour nous, a l'a déjà pressenti, un rôle déterminant, renvoyons dès maintenant aux indications indispensables de Benveniste sur les « deux noms grecs du frère, *adelphos* et *kasignetos* », comme sur la « notion du *phrater* » et de la *phratría*. » et p. 119 « Le contraste ancien entre « frère » et « sœur » repose sur cette différence que tous les frères forment une phratrie issue mystiquement du même père ; mais il n'y a pas de « phratrie » féminine ». Voir aussi le chapitre « En langue d'homme, la fraternité... ». pp. 253-299.

<sup>9</sup>J.LACAN, op. Cité, p. 45

<sup>10</sup>B.MOSER, *Clarice Lispector, une biographie*, Des femmes, Paris, 2012, p. 77

même et de sa capacité créatrice à être la propre genèse du signifiant. C'est-à-dire à déplacer la place que lui assigne la théorie lacanienne dans *Encore*, qui fait de la femme celle qui « n'est pas toute, il y a toujours quelque chose qui chez elle échappe au discours <sup>11</sup>», puisque le moment mystique, au delà du langage, est concomitant au moment de l'angoisse surmonté par la fin du texte.

Le rapport de Sofia au professeur est donc également celui, complexe, de l'homme et de la femme, en lien avec une histoire culturelle et des comportements hérités qui exigent de l'un et l'autre des deux genres des comportements différenciés et imitatifs. C'est ainsi significativement lorsqu'elle aborde explicitement la question de la féminité que Lispector, qui se targuait pourtant d'une écriture débarrassée de toute référence culturelle, fait usage de l'intertextualité. Le comportement de l'enfant, qui se pense unique, obéit en réalité « à de vieilles traditions (...) sans savoir que j'obéissais à une des choses qui advient le plus au monde, j'étais en train d'être la prostituée, et lui le saint ». De fait le nombre des références religieuses est de plus en plus important au cours du texte et, filant la métaphore qui faisait de Sophie une Ève nouvelle, elles la figurent désormais en Marie-Madeleine face au Christ. Mais une Marie-Madeleine dont le Christ (incarnation du Dieu humanisé chrétien) attendrait sa rédemption : « Je me transformais en sa séductrice, devoir que personne ne m'impulsait. Il pouvait se lamenter que fusse tombée en mes mains erronées la tâche de le sauver de la tentation, car de tous les adultes et enfants de ce temps, j'étais probablement la moins indiquée ». Le texte insiste ainsi de manière récurrente sur la place inadaptée et décalée de la narratrice par rapport à l'importance de la tâche qui lui est attribuée (le salut) et par rapport à la figure qu'elle est supposée incarner (une femme, dans l'idée conventionnelle du terme). Le texte se situe en effet précisément au moment d'entre-deux où la narratrice n'est plus tout à fait une enfant, et pas encore une femme. D'où les références multiples dans le texte à « la femme que je serais un jour », à une « jeune fille digne dont le nom ne peut plus être gueulé à travers les chaussées d'une ville ». Une jeune fille « modèle » comme celles de la Comtesse de Ségur. Ce décalage, ces jeux de frontières que nous allons évoquer plus bas, peuvent également être vu comme la trace de la position ambiguë et étrangère à de multiples égards de l'auteure elle-même, dont nous parlions en introduction. C'est la perte de l'identification possible, de la possibilité de faire corps avec son image et son rôle qui entache d'incompréhension le monde et les choses perçues <sup>12</sup>.

### 3) Le devenir-femme.

De fait, la narratrice, dans le présent du texte, est bien présentée comme un être hybride, en

---

<sup>11</sup>J.LACAN, *Encore*, Éditions du Seuil, 1975, Paris, p. 45

<sup>12</sup>Dans le conte *Perdoando Deus* (En perdant Dieu), C. Lispector écrit ainsi : « É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele ». *C'est parce que dans le fond je veux aimer ce que j'aimerais et non pas ce qui est. C'est pourquoi je ne suis pas encore moi-même, et donc le châtement est d'aimer un monde qui n'est pas lui.*

transformation et en agencements-réagencements constants<sup>13</sup>. La métaphore botanique de la fleur est convoquée quatre fois dans le texte, deux fois sous la forme de la tige de bégonia remplie d'un liquide acide, deux fois sous la forme de la fleur qu'elle n'est pas. La narratrice a donc quelque chose de végétal et Lispector opère ici déjà un pont entre les différents règnes, animal, végétal et humain, processus récurrent de son œuvre. Sofia souffre en effet de ne pas être « une fleur », elle est « torturée par une enfance immense dont elle craignait qu'elle n'arrive jamais à sa fin [et elle secoue avec arrogance] sa seule richesse : les cheveux lisses (escorridos) [qu'elle] prévoyait de rendre beaux un jour avec une permanente. » Sofia possède donc à la fois des attributs enfantins, ses souliers tire-bouchonnés, et un attribut traditionnellement représentatif de la féminité : une abondante chevelure. La mention de la permanente renforce l'idée d'une imitation d'un modèle féminin idéal auquel aspire la petite Sofia. Jusqu'ici nous pourrions penser qu'il s'agit d'un traditionnel récit du passage de l'enfance à l'âge adulte, deux états stables dont la transition se fait par une médiation.

Il est cependant intéressant de constater que Lispector dégage deux ordres différents et pourtant simultanés. Celui de l'enfance est dynamique, ouvert et créatif, bien que dangereux : « J'étais occupée en permanence à vouloir et à ne pas vouloir être ce que j'étais, je ne pouvais me décider pour laquelle de moi (...) j'avais seulement le temps de grandir. Ce que je faisais de tous côtés, avec un manque de grâce qui paraissait plus le résultat d'une erreur de calcul : les jambes ne s'accordaient pas avec les yeux, et la bouche était émue tandis que les mains crasseuses s'ébranchaient – dans mon empressement je grandissais sans savoir d'où ». La croissance est décrite comme chaotique et aléatoire. L'erreur de calcul dénote un manque d'organisation et de finalité de la part de la nature, qui est présentée, et nous développerons ce point un peu plus loin, comme une force aveugle, manifestement indifférente à l'humanité en générale. Le développement de l'individu ne répond pas à un plan préconçu, il est de fait lignes tendues vers des directions inconnues. « Être né était plein d'erreurs à corriger ».

Cependant, alors que Sophie nous décrit son processus de croissance et la manière dont il est vécu par elle, elle convoque simultanément la « facticité d'un portrait de l'époque » la représentant. Le portrait lui, est figé et révèle une image bien différente de la précédente : « Une jeune fille bien plantée, sauvage et douce (...) ce portrait réel ne me dément pas, la seule chose qu'il fait est de révéler une fantasmagorie étrange ». Plus loin, la narratrice évoque sa transformation en femme, dans les treize ans, là encore sous la forme d'une image figée, qui emprunte aux clichés : « Il m'aurait vu

---

<sup>13</sup>Nous nous référons ici au chapitre « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » in G. DELEUZE, F.GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 333. « Le devenir-animal n'est qu'un cas parmi d'autres. Nous nous trouvons pris dans des segments de devenir, entre lesquels nous pouvons établir une espèce d'ordre ou de progression apparente : devenir-femme, devenir-enfant, devenir animal, végétal ou minéral, devenirs moléculaires de toutes sortes, devenirs-particules. Des fibres mènent des uns aux autres, transforment les uns dans les autres, en traversant les portes et les seuils ».

comme une image de Noël à la véranda d'un *sobrado* ». La métamorphose se cristallise donc en une image figée, imposée par la société, dans laquelle la petite Sofia ne se reconnaît pas et ne se vit pas comme telle. De fait, la belle jeune fille moulée dans son rôle conventionnel, face à l'annonce de la mort du professeur, perd de nouveau la certitude de son être organisé : « Ma contenance cassée comme celle d'une poupée brisée ». La symbolique de la poupée, en ce qu'elle cristallise de féminité figée, est évidente. Sa fêlure met un terme à l'identification figée et vient relancer la dynamique de l'existence.

#### **4) La dynamique de l'enfance**

Sofia ne se retrouve pas dans l'image conventionnelle et extérieure qu'elle renvoie, car l'enfance est chez Lispector, comme nous l'avons esquissé plus haut, un moment dynamique de l'existence, dont la nostalgie sera de plus en plus présente à mesure que l'auteure vieillira. Lispector fait de l'enfance un moment de transferts incessants, de devenir perpétuels (notamment par le jeu), de sauts de puce à travers les différents règnes. Cela est patent à travers l'évocation des jeux en cours de récréation, une cours qui était « aussi belle pour moi qu'elle le serait pour un écureuil ou pour un cheval, [il y avait] un endroit en buissons de bégonias aigres que nous mangions, en soleil et ombre, où les abeilles faisaient du miel. Et tout fut vécu par nous (...) nous avons mangé des fleurs variées (...) les garçons et les filles faisaient là leur miel ». Les enfants se font chevaux, ils mangent les fleurs, ils se font écureuils en allant d'arbres en arbres ou encore abeilles. Ils sont de fait, rendus à leur nature animale, amoraux : « Dans la classe, nous étions tous également monstrueux et doux, avide matière de Dieu ».

#### **5) L'ignorance comme faculté mystique et viatique vers la divinité**

La mention de Dieu apparaît ainsi au milieu de la nouvelle, après avoir été annoncée par un grand nombre de références religieuses (martyre, saint, pêché etc.). Il ne s'agit cependant pas d'un Dieu qui énonce une loi, organisatrice du monde, que l'homme devrait suivre. La petite fille ne sait pas ce qu'elle fait, elle agit à l'aveugle, avec insistance, sans savoir exactement de quelle manière elle peut « sauver » le professeur, ou quel est son rôle. Il n'y a aucune figure à laquelle s'identifier. Et Sophie déclare « Seul Dieu pardonnerait ce que j'étais, car seul lui savait ce que je faisais (...) Il était la source d'un mysticisme naissant : non pas un mysticisme dédié à Lui, mais à la matière de Lui, mais à une vie crue et pleine de plaisir (...) j'acceptais l'ampleur de ce que je ne connaissais pas ». C'est donc à travers l'ignorance, qui est également l'un des motifs récurrents du texte, que Sophie perçoit la présence de Dieu. Cela n'est pas sans rappeler le mysticisme juif décrit par B. Moser dans *Clarice Lispector, une biographie* : « La vie était neutre, universelle, sans valeur humaine, au de-là du savoir humain, et donc - tel le nom sacré de Dieu qui, pour les juifs, est à la fois inconnaissable et le

but mystique ultime- au-delà de tout langage humain<sup>14</sup> ». Le Dieu juïaïque est celui qui dit, simplement, « Je suis celui qui suis ». Le mysticisme de Sophie n'est pas « dédié » au Dieu, ce qui le personnifierait et en ferait un Dieu « humanisé », à l'instar de celui des Évangiles, il tend plutôt à se faire « matière de lui ». *Deus sive natura*<sup>15</sup>. Chaque être, et en particulier les enfants, sont l'expression de la divinité qui n'est pas spécifiquement concernée par la cause humaine.

La seconde partie du texte, celle qui revient « quatre années en arrière », au moment de la fameuse rédaction donnée par le professeur, développe ce motif obsessionnel de l'ignorance. D'abord à la manière d'un précepte et contre l'idée d'une morale possible dans le monde, que nous pourrions acquérir par l'éducation (ce que prône la Comtesse de Ségur pour la petite Sophie), puis de manière expérimentale, dans l'écriture même.

L'événement commence par un banal devoir exigé par le professeur, qui rappelle les leçons de morale dispensées à l'école pré-soixante-huitarde. Le professeur raconte une fable dont la morale est la valorisation du travail ardu et la dépréciation de la paresse et de l'oisiveté. Les élèves, dans un souci proprement pédagogique, sont priés de se réapproprier la morale « avec leurs propres mots ». C'est l'occasion pour Lispector de poser un premier jalon de son esthétique, empreint d'une certaine nostalgie : « Comme je savais seulement « utiliser mes propres mots » écrire était simple » ; puis plus loin « Je ne parviens pas à imaginer avec quels mots d'enfant j'avais moi exposé un sentiment simple mais qui se transforma en pensée complexe ». L'ignorance de l'enfance est ici valorisée dans le processus créatif alors que l'éducation par imitation prônée par la Comtesse de Segur, se révèle stérile et asséchante. L'enfant rend la morale, par un simple décalage, tout simplement a-morale : le trésor n'est pas issu du travail, il est uniquement à découvrir, il est dans le potager sale, dans la chose même, non travaillée par la bêche ou la pelle de l'homme. L'intervention de l'homme, le recours à la technique (qu'elle soit agricole ou littéraire) est récusée dans le rapport au monde. Le trésor est dans chaque chose, à condition de savoir le voir. La vision seule garantit un rapport authentique au monde car le Divin est le réel. Ce qui explique l'importance de la figure de l'œil dans le passage à venir. La biographie même de Lispector enfant donne à voir cette esthétique de l'écriture. Lorsqu'elle était petite, elle écrivit en effet des contes d'enfants et les envoya à un magazine (O Diario de Pernambuco) dans l'intention de les faire publier. Ils furent cependant toujours refusés car ils n'étaient pas écrit sur le mode de « il était une fois ». C'est qu'elle écrivait, dit-elle, « des sensations et non des contes de fées », comme ceux que la Comtesse de Ségur composait à l'intention de ses petits-enfants.

---

<sup>14</sup>B.MOSER, *Clarice Lispector, une biographie, Des femmes, Paris, 2012, p.70*

<sup>15</sup>Cf, B. MOSER, son biographe, in *Clarice Lispector, Pourquoi ce monde ?* Paris, Éditions des femmes, 2012, p. 133 : « Mais ce rejet radical de toute moralité, y compris de la notion même de mal, suscite d'autres questions. On voit ici l'empreinte de Spinoza, qui pose l'équivalence entre la Nature et Dieu, les assimile l'un et l'autre à une absence de bien et de mal : « tout ce qui est dans la Nature est une chose ou un effet. Or le bien et le mal ne sont ni choses ni effets ».



## 6) La vision comme au delà et la question du langage

Revenons à la question de la vision. C'est par elle que l'enfant entre dans un contact de face à face, pour la première fois, avec le professeur. « Alors seulement, mes yeux butèrent sur l'homme. Seul en chaire. Il me regardait ». Ces deux regards croisés mettent, pour un instant de silence, le monde entre parenthèse, sorte d'*epoché*<sup>16</sup> où « le monde gigantesque dormait ». Le rythme du texte se ralentit très sensiblement, l'écriture se fait regard, se focalisant en gros plan sur des détails (« Une goutte de sueur était en train de descendre le long du nez et sur la bouche, divisant en deux mon sourire »). Parce que l'existence du monde est mise entre parenthèses, cristallisée en silence, les choses sont, uniquement, sans significations données. L'enfant perd le lien entre signifiant et signifié. N'existe à ce moment que ce qui tombe sous le regard. Les choses sont écrites par l'ignorance d'un œil, qui voit, en dehors du langage humain. Les choses ne sont alors plus conventionnellement désignées et c'est de là que peut naître la métaphore. Mais il ne s'agit en vérité pas même d'une métaphore (qui resterait dans le système de la proposition et de la désignation, du rapport signifiant-signifié), puisque le terme comparatif « comme » disparaît au profit de l'existence : « est ». « Le regard était une patte douce et pesante sur moi. Mais si la patte était douce, elle me paralysait toute entière ». Plus loin, les yeux du professeur seront comparés, avec leurs innombrables cils, à « deux cafards doux ». Il n'y a plus de garant de la séparation stricte entre les choses. Sous le regard extatique de la mystique, en proie à la peur sainte face à la divinité (la narratrice invoque le désir de se « réfugier au milieu de mes égaux les enfants »), un regard se fait patte ou cafard.

Cette *epoché* est arrêtée brutalement par la mention directe du nom de l'enfant : « C'est alors que j'entendis mon nom ». Nommer les choses revient à réveiller le monde. « Au son de ma voix, la salle de classe se déshypnotisa ». Le nom et le son, donc le langage, s'opposent à la vision, qui réclame le silence. Du langage vient la désillusion. Le professeur perd son aura, les adjectifs pour le décrire sont classiques « très grand et très laid », la vision est contaminée par la désignation des choses. L'enfant se retrouve face à l'adulte, à l'homme, résignée à recevoir le châtement qu'elle appelait en début de texte et qui lui était toujours refusé. « Comment est-ce qu'un homme se venge ? » L'enfant (de genre féminin) attend que l'homme (il cesse d'être le « professeur » pour être « l'homme » à ce moment précis du texte) la sauve de son ignorance : « Désireuse d'admettre quelque faute, l'implorant que mon châtement consistasse uniquement à souffrir pour toujours d'une faute, que la torture

---

<sup>16</sup> « Je ne mets pas son existence en doute comme si j'étais sceptique ; mais j'opère l'*ἐποχή* phénoménologique qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle. Par conséquent, toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel (...) je les mets hors circuit, je ne fais absolument aucun usage de leur validité ; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite" (E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1913, p. 101-103)

éternelle fusse ma punition, mais jamais cette vie inconnue ». Elle attend la preuve d'une manifestation divine, implore la loi de l'homme, du maître, l'imposition d'un code de punition et de rédemption. Son désir est celui d'un garant de l'ordre moral, qui puisse la juger. D'une instance supérieure à elle, à laquelle elle pourrait se soumettre et qu'elle pourrait adorer. Qui guiderait sa vie.

Or le Dieu devient mendiant. Il se laisse bernier par la création de la petite fille. Pire, il l'admire et la félicite. Elle perd son « ennemi et son soutien ». « Il ressemblait à un mendiant qui acceptait le plat de nourriture sans percevoir qu'il lui avait été donné de la viande gâtée ». Le Dieu attendu se fait mendiant et se place dans une position de quête, c'est-à-dire d'assujettissement à la petite fille qui se retrouve alors à la place divine vacante. Cette place divine est également celle, masculine, du possesseur du signifiant, qui n'est pas supposée être la sienne. Ainsi dans *Encore*, Lacan écrit qu'« *Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots*<sup>17</sup> ». *Nous avons bien vu que lors du moment d'angoisse lispectorien, la petite Sophie perd le rapport entre signifiant et signifié. C'est le professeur, en prononçant son nom (possesseur de son signifiant), qui la ramène à la réalité.*

## **7) Angoisse , nausée et esthétique**

Vient alors l'angoisse, qui se traduit de manière somatique par une violente nausée, face à « l'abîme du monde ». Ce qui provoque la nausée, n'est pas comme chez Sartre dans le roman du même nom, le dégoût face au vide de l'existence<sup>18</sup> et à son néant. L'angoisse n'est pas face à la mort. Lispector écrit bien que « la vie naissante était bien plus sanglante que le fait de mourir. Mourir est ininterrompu ». L'angoisse lispectorienne prend sa source à la vie, à son mouvement dynamique et à son espérance aveugle. Il est significatif que ce qui provoque la nausée, chez la narratrice, soit ce qu'elle appelle, à grand peine, la naissance d'un sourire sur un visage. Cette naissance est décrite de manière phénoménologique, laissant voir le phénomène apparaître, *erscheinen*. Ce qu'elle voit est tout d'abord « anonyme comme un ventre ouvert pour une opération des intestins ». Sous l'apparente organisation du corps, les viscères informes. Un sourire est une tentative de donner forme à l'informe. De faire émerger l'espoir de l'abîme du monde. De faire émerger la forme du sans-fond. « Je vis une chose se faisant sur son visage – le mal-être déjà pétrifié montait avec effort jusqu'à sa peau, je vis la grimace hésitant lentement et cassant une croûte - mais cette chose qui dans une catastrophe muette s'était déenracinée, cette chose ressemblait encore si peu à un sourire comme si un foie ou un pied tentaient de sourire, je ne sais ». Et vient à nouveau la mention de l'œil : « je vis à l'intérieur d'un

---

<sup>17</sup>J.LACAN, *Encore*, Éditions du Seuil, 1975, Paris, p. 94

<sup>18</sup> J.P SARTRE, *La Nausée*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, p. 140. « C'est moi, c'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire: la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister, de m'enfoncer dans l'existence ».

œil. Cette chose aussi incompréhensible qu'un œil ». Ce qui provoque l'angoisse, c'est donc la vision dont nous parlions plus haut, cette vision muette des choses, qu'aucun mot ne peut venir soutenir. C'est l'angoisse face à la création, à la manière dont les choses se font choses, genèse, mais également face à la propre tâche créatrice de l'auteure comme écrivaine, qui doit faire usage des signifiants. Comme l'écrit Lacan dans *Encore*, « La genèse ne raconte rien d'autre que la création de signifiants<sup>19</sup> ». En occupant la place divine vacante, la narratrice accepte la tâche de création des signifiants, elle devient donc écrivaine, en même temps qu'elle semble consciente qu'il y a chez elle, en tant que femme, quelque chose qui échappe au discours. Si l'on peut parler d'écriture féminine, ce serait donc dans la dimension mystique de certains passages du récit, dans l'exaltation du sens de la vue, qui échappe à la cristallisation de signifiants.

L'esthétique de Clarice Lispector est en effet profondément liée à la vie, à l'attention aux choses mêmes, dans leur crudité et leur effectivité. Rappelons-nous la scène de la cour de récréation. Ce qui apparaît comme des métaphores n'en sont pas, Lispector le rappelle avec force par cette simple phrase, qui résume toute son entreprise artistique : « et tout fut vécu par nous ». On comprend mieux alors la réponse, pleine de dignité, que fit Lispector alors qu'on la comparait avec Sartre : « Ma nausée est différente de celle de Sartre, parce que, quand j'étais petite, je ne supportais pas le lait et vomissais presque quand on m'obligeait à en boire. On versait du jus de citron dans ma bouche. Je veux dire, je sais ce qu'est la nausée, dans tout mon corps, dans toute mon âme. Elle n'est pas sartrienne<sup>20</sup> ». Chez elle, il ne s'agit pas d'une métaphore, d'une « figure » de style. Il n'y a pas de style, l'écriture découle de l'existence même de l'auteure et des choses concrètes. Il n'est pas étonnant qu'à un concept philosophique, Lispector réponde en évoquant des choses apparemment aussi prosaïques que du lait ou du jus de citron. Ce sont des denrées alimentaires, qui nourrissent le corps. Le lait est la première nourriture du nouveau-né, il est profondément lié à la vie et à la naissance. Et si le premier mouvement de l'enfant est le rejet, pour survivre, il doit supporter la nausée que lui procure le lait, accepter aveuglement et obstinément la vie. Lispector n'avait pas de mots assez durs pour qui la comparait à Virginia Woolf : « Je ne peux pas pardonner le fait qu'elle se soit suicidée. L'horrible devoir, c'est d'aller jusqu'au bout ».

## **8) La femme du Roi de la Création ou la puissance d'affirmation**

La découverte, c'est donc celle du fait que le divin est le réel, et rien de plus. La création ne peut surgir que du réel et des choses concrètes, quotidiennes, une poule ou un œuf posé sur la table de la cuisine (cf le conte *Ovo e a Galinha, L'œuf et la Poule*). Il n'y a pas de Dieu créé à mesure d'homme. La place est vacante et le professeur est ramené lui aussi au rang d'enfant : « En une

---

<sup>19</sup>J.LACAN, *Encore*, Éditions du Seuil, 1975, Paris, p. 54

<sup>20</sup>B. MOSER, *Clarice Lispector, Pourquoi ce monde ?* Paris, Éditions des femmes, 2012, p. 144

victoire infantile, il montra, perle arrachée au ventre ouvert, qu'il était en train de sourire ». L'enfance n'est donc pas un stade voué à être dépassé. Il est au cœur même de l'existence, puisqu'il revient à l'enfant la tâche de protéger, à défaut de sauver, l'humanité : « Je m'étais déjà habituée à protéger la joie des autres, celle de mon père par exemple, qui en était plus dépourvu que moi ».

Ce récit est donc celui de la perte de la foi en un Dieu humanisé. De la perte de la foi en la Loi masculine. De la perte de la foi en l'homme, duquel ne viendra pas la rédemption. L'angoisse chez Lispector aboutit à la perte de la foi contrairement à l'Abraham chevalier de la foi de Kierkegaard. Il s'agit du récit de la destruction, de la désacralisation, de la perte des idoles : « Mon salut serait impossible. Cet homme aussi était moi. Mon idole amère qui tombait ingénument dans les ruses d'une enfant confuse et sans candeur et qui se laissait docilement guidée par ma diabolique innocence ». C'est seulement de l'acceptation de cette réalité : « La réalité était mon destin », que vient la grâce. Une grâce qui transfigure Sofia en Vierge annonciatrice et qui la mène sur le chemin de sa féminité, d'une certaine féminité : « Une tête finalement humble qui de très loin rappelait peut-être celle d'une femme ».

Sa sainteté réside uniquement dans l'acceptation de la laideur du monde et dans son amour pour lui. Ce professeur, laid, infantile et lâche, est l'homme de sa vie dit-elle plus haut. Au sens profond du terme. « Le laid était inaccessible à l'amour, aimer l'impur était notre plus profonde nostalgie ». En un véritable renversement des valeurs, elle érige le laid et l'impur comme le réel et partant, comme le divin. Parce qu'elle accepte la douleur, l'ignorance et sa « vérité incompréhensible », elle devient plus que le Roi de la Création (Dieu), elle devient « La femme du Roi de la Création ». **Contrairement au schéma de la supposition du savoir théorisé par Lacan**, elle parvient à aimer et non à haïr celui qui ne possède pas le savoir. Celui dont désormais elle présuppose l'ignorance<sup>21</sup>.

Elle est celle qui sauve l'homme de sa propre création. Celle qui arrache les épines mortelles, celle qui donc mène à la vie. Elle supporte le poids de sa propre ignorance pour en délivrer l'homme. Elle le sauve par sa puissance d'affirmation et d'acceptation de la réalité. Pourquoi fallait-il que ce soit une femme ? Pourquoi cette insistance sur « la femme du Roi de la Création » ? Parce que c'est justement parce que le monde n'est pas sa création, c'est de son décalage avec un monde qui ne lui appartient pas, que vient l'acceptation de son absence de signification, de son absence de loi. Le trésor de la femme est alors sa force d'acceptation et d'affirmation : « J'étais née sans répugnance face à la douleur » au sens nietzschéen de l'acceptation de l'Éternel Retour.

---

<sup>21</sup>**Dans le chapitre « Dieu et la jouissance de la femme » d'Encore, J.Lacan prend ainsi pour exemple le livre écrit à son sujet par des adversaires. Ils ne le haïssent, dit-il, qu'autant qu'ils le dé-supposent justement de son savoir et s'inscrivent dans une logique de maîtrise (au sens littéral et figuré du mot). Voir aussi « Une lettre d'amour », J. LACAN, *Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 113 : « parce que ne point connaître la haine, c'est ne point connaître l'amour non plus ».**

Le texte s'achève en faisant surgir la figure énigmatique du « loup de l'homme ». Cependant, nous savons que *Steppenwolf* de H. Hesse a été l'un des premiers coups de foudre artistique de Lispector. et nous pouvons donc voir ici une allusion au personnage principal qui pressent que

« l'homme n'est point une création solide et durable mais plutôt un essai et une transition ; il n'est pas autre chose que la passerelle étroite et dangereuse entre la nature et l'esprit (...) il voudrait ou surmonter en lui le loup et devenir entièrement homme, ou bien renoncer à l'homme et mener au moins en tant que loup une vie intégrale et non désagrégée (...) Non, le « retour à la nature » fait toujours suivre à l'homme une fausse route pénible et sans espoir <sup>22</sup> ». Chez Lispector cependant, c'est l'acceptation de la nature animale, du « loup inévitable » qui permet de créer une communauté d'êtres: « Ils regardaient intimidés leurs propres griffes avant de se rapprocher les uns des autres pour s'aimer et dormir ». Le texte se finit sur le cri, « meu grito », un cri perçant, celui que pousse le nouveau-né lors de sa première bouffée de vie. Un cri de douleur et d'affirmation.

Ce texte commence donc comme une éducation sentimentale, plaçant deux protagonistes dans des rapports de pouvoir attendus, celui du professeur, détenteur du savoir et de l'autorité, et de l'élève, être fini, imparfait et assujéti s'efforçant sur le chemin de la perfection. Celui de l'homme, possesseur de la loi phallogcentrée organisatrice du monde, et celui de la femme, son Ève séductrice, qui désire l'imposition de la loi et s'y soumettre. Cependant, le décalage ne se fait pas attendre et la petite Sofia, qui aspire désespérément à être châtiée et menée sur la voie de la rédemption par l'imitation d'un modèle, comme son homonyme français, Sophie, se retrouve bien vite à occuper la place vacante, celle de la chaire de l'autorité, ce qui conduit à une dissociation puis à une perte d'identité. Comment en effet construire son identité sans modèle, dans l'incertitude de l'existence du monde et de lois organisatrices imposées de l'extérieur ? Ce récit est celui de la perte de la foi en un Dieu (figure paternelle et masculine cf *Politiques de l'amitié* de J. Derrida) humanisé, la désillusion quant à un salut qui viendrait de l'extérieur. Lispector, dans le face à face de Sofia et du professeur, rejoue les scènes de doutes que l'on trouve à la fois dans l'Ancien Testament, avec Abraham, et dans le Nouveau, avec la Tentation de Saint Antoine. Cependant, l'issue de l'angoisse n'est pas l'affirmation de l'existence de Dieu, mais la prise de conscience que le divin est le réel et que la grâce ne viendra que d'elle-même, dans l'acceptation de son ignorance, de son identité mouvante et de la douleur du monde. La force de la femme, face à l'homme qui ne peut répondre de sa création, est celle de son affirmation face à la vie, sa capacité à endurer la solitude de la femme sans Dieu, à dépasser et à aimer la nausée causée par le lait de la naissance, qui est l'unique et originelle punition. Sa rédemption viendra d'elle seule et de sa force créative. Dans le cas de Lispector, de l'écriture.

---

<sup>22</sup>H.HESSE, *Le loup des steppes*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1947, pp. XXII et XXIV du « Traité du loup des steppes ».

