Document generated on 06/01/2025 5:13 p.m.

Études françaises

Devant la maison de Clarice

Leyla Perrone-Moisés

Volume 25, Number 1, Summer 1989

Clarice Lispector—Le souffle du sens

URI: https://id.erudit.org/iderudit/035769ar
DOI: https://doi.org/10.7202/035769ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Perrone-Moisés, L. (1989). Devant la maison de Clarice. *Études françaises*, *25*(1), 13–28. https://doi.org/10.7202/035769ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Devant la maison de Clarice

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Un jeune homme et une jeune fille cherchent quelque chose : ils trouvent une maison. Le but de la recherche était vague, multiple, changeant ; l'objet trouvé est indiscutable et incontournable. Ils envisageaient d'arriver un jour à quelque chose qui comblerait leurs attentes, qui répondrait à leurs questions ; ils pensaient qu'ils y arriveraient progressivement et que le but serait atteint comme une récompense, que l'objet conquis serait finalement cueilli par eux du geste lent, sûr et modeste des gens bien méritants. Ils y sont arrivés tout d'un coup, brutalement ; ils s'y sont heurtés, et l'objet était effrayant. Ainsi, ils n'ont connu ce qu'ils cherchaient qu'après avoir trouvé ce dont ils ne voulaient pas.

Ils ont trouvé la maison non parce qu'ils la cherchaient, mais parce qu'ils avaient eu l'imprudence d'avoir «la quête sur leur visage[1]» (p. 37). «Comme diraient les gens plus âgées, ils ont eu ce qu'ils méritaient.» (p. 40)

Ils ont donc trouvé une maison. Une maison très ancienne, grande, haute, abandonnée. Devant elle ils éprouvent de l'«étonnement», de l'«angoisse», de la «peur», de la «terreur». Tout cela est conforme. Hänsel et Gretel.

Qu'une vieille maison abandonnée provoque des sensations désagréables, cela va de soi. La maison vide et ruinée ren-

1. «A mensagem», *in* Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Atica, 1977, p. 31 à 43. La 1ère édition est de 1964. (Je traduis moi-même tous les passages cités. Maria do Carmo Campos et Michel Peterson ont effectué la révision).

voie immédiatement à la réflexion sur la disparition de ses habitants et, de là, à la pensée de notre propre disparition, dans un avenir rendu soudainement prochain. La durée et la survie de nos constructions nous rappellent la brièveté de notre *kaïros*. La sensation que l'homme passager reçoit de l'objet stable ne peut être qu'humiliante, agressive. Et si cet objet est lui-même en ruines, la mort n'est pas simplement une idée, fruit d'un raisonnement, mais elle l'habite : «plusieurs langues modernes ne peuvent rendre notre expression «une maison *unheimlich*» autrement que par cette circonlocution : une maison hantée[2]».

La maison hantée est un topos littéraire. C'est même le thème le plus courant des histoires d'épouvante. D'innombrables œuvres littéraires ont été créées à partir de cette peur de la maison abandonnée, un sentiment qui peut parcourir une vaste gamme allant du simple malaise à la véritable terreur. Deux exemples d'apparition de ce topos nous aideront à affronter la maison de Clarice.

Le premier exemple se trouve dans «The Strange High House in the Mist», de Lovecraft[3]. C'est en tant qu'œuvre moyenne, presque stéréotypée, que ce conte nous permet de voir certaines constantes qui accompagnent le thème en littérature, pour examiner ensuite l'emploi que Clarice en fait.

Le conte de Lovecratf est une véritable histoire d'épouvante qui se passe dans une maison vraiment hantée. Cette maison possède toutes les lettres de créance : elle se dresse en haut d'un roc, penchée sur un abîme ; elle est entourée de brouillard ; des fantômes l'habitent et, comme si cela n'était pas suffisant, d'autres êtres surnaturels, plus inquiétants que ces fantômes déjà vus, rôdent à l'entour. Enfin, il n'y a rien à dire. C'est effectivement «a queer and very disturbing house» (p. 234).

Tous les éléments qui composent la maison hantée, ainsi que les opérateurs habituels du fantastique, se trouvent chez Lovecraft de façon exemplaire. On les retrouve tous dans la maison de Clarice, ou on croit les retrouver.

Le premier de ces opérateurs est le mode d'apparition de la maison dans la vie du personnage. C'est un passé simple qui s'inscrit, soudainement, dans un continuum préparé par plusieurs imparfaits. La maison de Lovecraft apparaît «suddenly» à son personnage, et cela bouleverse «the sameness of his days». Tous les théoriciens du fantastique signalent la *soudaineté* de

2. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1971, p. 194-195 (traduction française de Marie Bonaparte et E. Marty).

3. *The Dream Quest of Unknown Kadath*, New York, Ballantine Books, 1970, p. 229 à 241.

l'événement inexplicable, cette «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle[4]», cette «irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne[5]».

Les personnages de Clarice, qui s'ennuyaient et s'impatientaient dans une routine plus ou moins partagée, se trouvent tout d'un coup devant la maison: «ils s'étaient tournés, sans précaution, en même temps, et la maison était tellement proche, comme si, sortant du néant, un mur subit leur avait été jeté sur les yeux» (p. 37). Dans les trois pages suivantes, la référence à la soudaineté de l'événement est réitérée : «ce qui les a rendus soudain très petits» (p. 38) ; «Enfin tous deux avaient atteint le but de façon inespérée» (p. 38) ; «la fille avait subitement tourné le visage avec un grognement» (p. 39).

Cette apparition subite est l'intromission brutale du passé dans le présent, bouleversant les repères temporels des personnages, qui vacillent. Et ce passé-présent précipite un avenir indésirable: le passé mort pointe vers la mort future, devenue imminente. La maison de Lovecraft, comme celle de Clarice, était pleine de «rumours of old times»; une rumeur qui est égale au silence: «ce silence de pendu tranquille» (p. 38).

Faisant irruption dans le présent, le passé anéantit celui-ci: l'expérience du personnage de Lovecraft dans la vieille maison se passe dans un temps indéfini, un temps de rêve dont, plus tard, il se souviendra à peine. Les personnages de Clarice sentent tout de suite que le passé de la maison engloutit leur présent — «les cours sont terminés, tout est fini!» — et, du même coup, menace l'avenir imaginé:

> Fixant cette chose érigée bien avant leur naissance, cette chose séculaire et déjà vidée de sens, cette chose venant du passé. Mais et l'avenir? Mon Dieu, donnez-nous notre avenir! [...] Justement eux qui, dans la ruse désespérée de survivre, s'étaient déjà inventé un avenir [...] Cependant, avec la maison du passé ils ne pouvaient plus jouer. (p. 39)

L'espace, comme le temps, est menacé par l'apparition de la vieille maison. Si le mouvement entre deux points se trouve annulé, si un même point est investi de plusieurs couches temporelles, l'espace devient abîme: «All around him was cloud and chaos, and he could see nothing below the whiteness of illimitable space» (p. 234); «filled with the magic of unfathomed voids of time and space» (p. 235).

Les personnages de Clarice, de même, se trouvent privés d'espace autant que de temps: «Ils avaient à peine de l'espace

4. P.-G. Castex, *le Conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

5. Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

pour la regarder» (p. 37). La maison est un trou noir, ouvrant vers un autre espace et un autre temps, négatifs.

Dans les deux contes la réaction des personnages (et du lecteur) est celle, bien connue, des héros du fantastique : l'hésitation entre une explication rationnelle, rassurante, et une incompréhension insupportable, menace de surnaturel[6]. Dans le conte de Lovecraft on entend des cris qui «pourraient être» ceux des mouettes, on voit un brouillard qui pourrait être celui de la Nouvelle Angleterre, etc.

La maison de Clarice, elle aussi, est perçue tour à tour comme «normale» et «anormale». «Il s'agissait seulement d'une maison vieille et vide» (p. 36) ; «Elle était grande, large et haute comme les maisons à deux étages du vieux Rio» (p. 37) ; «Ce n'était qu'une maison grosse, fruste» (p. 38). Mais ces formules restrictives, rassurantes, glissent imperceptiblement vers l'inquiétant : «rien que cette ancienne puissance» (p. 38). Et le doute plane : «Qui ? qui l'avait construite, levant cette laideur pierre sur pierre, cette cathédrale de la peur solidifiée ? ! Ou était-ce le temps qui s'était collé sur de simples murs, et leur avait donné cet air d'étranglement, ce silence de pendu tranquille ?» (p. 38)

Le narrateur rend la maison inquiétante par le recours à la personnification : «la maison était angoissée», «sans cou», «comme quelqu'un qui porte la main à la gorge». Elle a des «yeux» et elle «parle» : «Je suis enfin la chose même que vous cherchiez, dit la grande maison» (p. 38). Le «fantastique» de Clarice naît directement des procédés rhétoriques utilisés dans la description, technique qui a été repérée par Todorov comme le premier trait du discours fantastique : «Le premier trait relevé est un certain emploi du discours figuré. Le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre[7].»

Dans le conte de Lovecraft, l'hésitation va être résolue par l'affrontement au surnaturel ; dans celui de Clarice le doute est défait par un retour à la réalité. Le jeune homme «revient à la surface», il voit «une maison vide et, à son côté, la jeune fille au visage maladif, cherchant à le cacher à l'homme déjà réveillé» (p. 40).

Le surnaturel est définitivement exclu. Mais il y aura, dans l'histoire de Clarice, un troisième moment, un retournement qui correspond au retour de l'angoisse, non plus comme angoisse de doute mais comme angoisse de vérité. Nous y reviendrons.

*

6. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

7. Todorov, *op. cit.*, p. 82.

Il existe, dans l'histoire de la littérature, une autre maison — célèbre celle-ci — à laquelle on peut comparer la maison de Clarice : la maison Usher, d'Edgar Allan Poe. La comparaison, cette fois-ci, a des raisons très précises: Clarice a réécrit le conte de Poe pour une édition populaire de «Classiques adaptés[8]».

Dans «The Fall of the House of Usher[9]» nous trouvons également, mais de façon plus complexe, les topoi du fantastique déjà évoqués: le narrateur-personnage se trouve soudain face à la maison. Cet événement s'inscrit comme une coupure dans le flux normal du temps auquel il avait été fait référence avec insistance: «During the whole of a dull, dark and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone [...]; and at lenght found myself [...] within view of the melancholy House of Usher» (p. 119).

Avant de décrire la maison, le narrateur parle de la sensation qu'elle provoquait: «I know not how it was — but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible».

Ce sentiment, aussi immédiat que l'apparition de la maison, est si fort qu'il cherche aussitôt à l'expliquer. Il hésite (déjà) entre l'explication rationnelle et l'acceptation du mystère: «What was it — I paused to think — what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? [...] there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth» (p. 119-120). Et plus tard: «Shaking off from my spirit what *must* have been a dream [...]» (p. 122).

La fin du conte, comme on le sait, relève sinon du surnaturel, au moins de l'extraordinaire. Après avoir partagé les terribles secrets de la maison Usher, le narrateur la quitte juste avant de la voir se fendre, s'écrouler et plonger dans le marécage sur lequel elle se dressait. C'est un désastre trop excessif pour que des causes naturelles l'expliquent: la fente antérieurement perçue dans l'édifice ou la tempête qui accompagne l'effondrement (tempête elle-même étrange) ne sont pas des causes suffisantes pour la disparition complète de la maison.

Les ressemblances entre la maison de Clarice et la maison Usher sont si évidentes qu'on pourrait parler d'intertextualité. Certains détails sont presque identiques: «the vacant and eye-like windows» (p. 120) deviennent, chez Clarice, «des yeux

8. *11 de Allan Poe*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1975.

9. *Tales of Mystery and Imagination*, London and Glasgow, Collins Clear Type Press, s.d.

ronds vides de statue» (p. 39). «The discoloration of ages had been great», écrit Poe (p. 122), et Clarice: «La maison devait avoir eu une couleur. Quelle que fut la couleur primitive des fenêtres, celles-ci n'étaient maintenant que vieilles et solides.» (p. 38)

Les deux maisons présentent le contraste entre une extrême ancienneté («excessive antiquity») et une miraculeuse solidité («Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability»). Ce contraste, que Poe souligne comme «a wild inconsistency between its still adaptation of parts and the crumbling condition of the individual stones», caractérise aussi la maison de Clarice. Celle-ci est en même temps fragile et solide: «c'était une maison cassée, comme le dirait un enfant. [...] Une grande maison enracinée» (p. 37); «S'ils parlaient, la maison s'écroulerait. [...] La maison était forte»; «cette ancienne puissance» (p. 38).

Les conditions athmosphériques sont aussi semblables, d'un conte à l'autre: «a dull, dark and soundless day» — «Le jour était pâle» (p. 36); «la lumière de l'après-midi était une lumière livide et sans heure» (p. 39).

Si l'on examine l'adaptation du conte de Poe par Clarice, on verra confirmées ces ressemblances, en même temps que l'on verra des modifications qui le rendent encore plus proche du conte «Le Message».

La version de Clarice commence par cette phrase: «Maintenant j'étais dans un cul-de-sac.» Cette phrase, ou son équivalent, n'existe pas dans le texte de Poe. Mais elle exprime exactement ce que le personnage de Poe va découvrir postérieurement, et ce que les deux adolescents du conte «Le Message» sentiront immédiatement: sur «le trottoir plein de trous qui les contenait à peine», coincés entre «le mouvement menaçant des autobus et l'immobilité absolument sereine de la maison» (p. 37), ils se trouvent sans issue: «Ils avaient été capturés» (p. 38).

Le long passage où le narrateur-personnage de Poe essaie d'expliquer le sentiment provoqué par la maison Usher se transforme, dans l'adaptation de Clarice, en un court paragraphe où, plutôt que de faire un simple résumé, elle altère les conclusions de la réflexion. Le narrateur de Poe soulève une hypothèse rationnelle, mais il dit expressément que «le mystère était totalement insoluble», et que l'analyse de la force qui produit ce phénomène repose sur des considérations qui nous dépassent («beyond our depth»). Or, dans sa réécriture, Clarice écarte d'emblée tout appel au surnaturel:

> C'était un mystère qui *paraissait* insoluble. Je n'arrivais pas à lutter contre les sombres visions qui s'accumulaient en moi pendant que je pensais à cela. *J'ai bien réfléchi. Je*

> *suis arrivé à la conclusion que,* bien qu'il y ait une combinaison d'objets simples ayant le pouvoir de nous affecter de la sorte, *l'analyse de ce pouvoir suffit à* modifier ou peut-être à détruire sa capacité d'influencer. (p. 107 — nous soulignons.)

Ce n'est donc pas une adaptation, mais une lecture qui interprète et modifie, qui tranche la question dans le sens de l'explication rationnelle. Est-ce que Clarice est aussi tranchante dans son propre conte ?

Un dernier parallèle entre le conte de Poe et celui de Clarice nous aidera a percevoir les différences fondamentales de projet et de genre entre les deux textes.

À la fin du conte de Poe il y a un vent qui tourbillonne («there came a fierce breath of the whirwind» — p. 141), pendant que la maison s'enfonce dans l'étang pourri. La fin du conte de Clarice fait pendant à cette image de Poe : «le message émietté dans la poussière que le vent entraînait vers les grilles de l'égoût» (p. 43). Ce n'est pas la *maison* de Clarice qui s'écroule et disparaît mais le *message,* c'est-à-dire le sens de la maison.

Le lecteur avait déjà compris (le narrateur aidant) que la maison n'était pas surnaturelle, et il commençait à la lire comme une allégorie. Or, l'allégorie a un sens chiffré, mais une fois que le lecteur domine le code de cette «langue», ce sens est parfaitement déchiffrable.

Le texte avait entrouvert plusieurs possibilités d'interprétation, et le narrateur nous y invitait.

Une *lecture psychanalytique* : la maison est une occasion pour le retour du refoulé, l'angoisse qu'elle provoque est l'angoisse de la castration. Ce serait un cas typique de *Unheimliche* : «ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste» : «le retour d'un affect transformé en angoisse par le refoulement[10]». Dans le texte : «la partie secrète d'eux-mêmes».

Une *lecture sociologique*: la maison représente le monde des bourgeois adultes — «le monde fait» (p. 34), les vieilles et fausses valeurs que les jeunes refusent mais qu'ils seront forcés d'accepter, tôt ou tard. Le narrateur nous y invite, lorsqu'il fait précéder l'apparition de la maison par une référence aux maisons «normales» : «chacun méprisant ce que, dans leur maison mutuelle, les familles leur assuraient comme avenir et amour et incompréhension» (p. 36).

Ou *une lecture socio-psychologique*: l'événement révèle et effectue la séparation (hostilité) des sexes, dans la définition des rôles sociaux respectifs de l'homme et de la femme : c'est le garçon qui revient à la raison, appuyé sur les gestes courants de

10. Freud, *op. cit.*, p. 173 et 194.

la masculinité, attribuant à la fille (qui l'assume, humiliée) la faiblesse et le délire. De là, on pourrait facilement passer à une *lecture féministe*, pour laquelle le texte offre tous les arguments.

Allons-nous enfoncer ces portes ouvertes? Oublierons-nous l'ironie du narrateur, devançant et déjouant ces déchiffrements? La lecture psychanalytique simple est suggérée en même temps que niée: «Non, les deux n'étaient pas exactement des névrosés et [...] il semble que la psychanalyse ne résoudrait pas totalement [leurs problèmes]. Ou peut-être que si.» (p. 37) La lecture sociologique, à son tour, ressemblerait drôlement aux interprétations de leur cas faites par les personnages eux-mêmes, à l'explication que la maison pulvérise: «Cette fois-ci, muets comme ils étaient, ils n'avaient même pas l'idée d'accuser la société.» (p. 40)

Le conte joue avec les topoi du fantastique; tourne à l'étrange sans plus, lorsque s'effectue le retour à la raison et à la normalité; prend alors des airs d'allégorie à sens psychologique ou social. Mais il finit par décevoir toutes ces lectures — du moins comme déchiffrements définitifs du message.

*

Le conte de Clarice est plus pervers que n'importe quel conte fantastique. La «perversité» du fantastique consiste à mettre les personnages (et le lecteur) dans un état de malaise découlant de l'ignorance de l'explication logique. Cependant, à la fin des contes fantastiques, le cauchemar finit: que le personnage périsse ou arrive à s'en tirer, l'histoire est terminée. Le lecteur, à son tour, ferme le livre et retourne à ses occupations habituelles, soulagé de ne pas avoir vécu lui-même cette aventure. Qu'il sache l'explication qui manquait au personnage ou qu'il continue à l'ignorer, dans les deux cas il s'en tire: c'était une *histoire extraordinaire*. L'inquiétante étrangeté est *surmontée*[11].

Du conte de Clarice, on ne se débarrasse pas. Son histoire n'est pas extraordinaire, mais affreusement ordinaire. Et l'ordinaire, on ne le surmonte pas, parce qu'il ne comporte pas une vérité mais *de la* vérité. Le réel sur lequel s'ouvre la maison de Clarice reste béant, le message qu'elle livre n'a pas de sens, mais les personnages (et le lecteur) le *reçoivent* quand même. Ce message ne fait pas peur, il angoisse. La peur est circonscrite dans un temps: elle nous prend tout d'un coup, elle s'intensifie jusqu'à un dénouement, qui arrive soit sous la forme du danger réel, soit sous la forme d'une explication qui nous sort du leurre et donc de la peur elle-même. Mais l'angoisse est durée indéfinie, et c'est bien l'expérience que fait le jeune

11. Freud, *op. cit.*, p. 205.

homme en la voyant réapparaître, et le lecteur, en voyant déçue son attente de savoir définitif, de sens final.

En tant qu'allégorie, le conte nous capture dans un cercle vicieux. Le sens de la maison, son message, est *angoisse.* C'est bien ce que le narrateur nous dit, lorsqu'il prénonce l'événement: «ils attendaient quelque chose qui symboliserait la plénitude de l'angoisse» (p. 36), et lorsqu'il le confirme: «La maison était angoisse» (p. 38). Si notre déchiffrement se limite à découvrir que la maison représente l'angoisse, nous ne serons pas plus avancés à la fin du conte que nous ne l'étions au début, puisque dans les premières lignes du texte le mot de l'énigme était déjà prononcé: «Au début, lorsque la jeune fille a dit qu'elle sentait de l'*angoisse* [...]» (p. 31).

Cependant, le conte stimule une ligne narrative en progrès. Sa structure est celle, archétypique, de la quête; une quête progressive qui aboutit à un objet trouvé, dans un événement culminant après lequel la situation des héros est changée. Le développement de l'intrigue est même souligné par l'usage insistant que le narrateur fait de références temporelles, qui scandent l'action: «Au début» (p. 31); «*évoluant* beaucoup» (p. 31); «Il a commencé à [...] Elle a commencé elle-même à» (p. 32); «Jusqu'à ce que» (p. 32); «Et peu à peu» (p. 32); «et cela signifiait du temps qui passait. Des mois, même» (p. 33); «graduellement» (p. 33); «le temps passait inutile, l'urgence les appelait» (p. 34); «cependant le temps passait» (p. 35); «le temps passait» (p. 36). Jusqu'à l'«événement», «cet instant minime où ils se cherchèrent inquiets, se retrouvèrent en même temps [...] et restèrent debout devant la maison» (p. 37). Après le laps de temps suspendu où la contemplation de la maison les «capture», le garçon reprend les gestes de la vie courante d'un homme, la fille court pour attraper l'autobus, ils se séparent définitivement, l'histoire est finie. Mais non, elle continue. Et si nous examinons la particularité de la quête qui faisait «avancer» l'histoire, nous verrons qu'il ne pouvait pas en être autrement. Malgré l'apparence formelle d'une intrigue progressive, soulignée habilement par le narrateur, il n'y a aucun progrès. L'ambiguïté soutenue repose sur *l'erreur* des personnages, qui croient «évoluer beaucoup», «dépasser» beaucoup de choses, qui pensent être en train d'«apprendre» et en voie de devenir des adultes différents des autres, qui sont portés par «l'espoir d'arriver au comble», et le *savoir* du narrateur qui sait que le temps passait malgré eux, sans qu'ils l'utilisent à aucun progrès personnel, et que ce temps indifférent et inutile les portait simplement à l'affrontement de l'angoisse à son comble et à la séparation subséquente.

Avant d'examiner les ambiguïtés de la voix narrative, regardons l'objet de la quête. Ils ne savaient pas ce qu'ils cher-

chaient mais ils finissent par trouver l'angoisse. Or, l'angoisse n'est pas un objet, c'est un état, et c'est cet état même qui les poussait à la quête, et dans lequel il vivaient en quêtant. Trouver l'angoisse correspond donc, dans le conte, à strictement ne rien trouver. La quête n'aboutit à rien: après la conquête l'angoisse les reprend de plus belle. Toute leur aventure se résumerait-elle à passer d'un état au *même* état?

La fille s'enfuit, «se mettant à courir désespérément pour ne pas rater l'autobus» (p. 42). Le garçon, pour un bref instant, a l'illusion d'avoir évolué, d'être arrivé à l'état d'homme. «Mais à peine avait-il assumé sa naissance et il assumait aussi ce poids dans la poitrine; à peine avait-il assumé sa gloire, et une expérience insondable lui donnait la première ride future» (p. 42). En vérité, son état après l'événement n'est pas le même état d'avant; c'est la même angoisse en pire, sans faux espoirs, sans possibilité de tricherie. Il sait qu'il sera à jamais dans cette «écoute angoissée, dans la surdité de celui qui n'entendra jamais l'explication» (p. 42). Il ne trouve pas *une* vérité, il affronte *la* vérité, et celle-ci est invivable.

Cette fausse histoire fantastique, cette aventure de quête ratée, cette allégorie au sens décevant, tout cela est conduit par un narrateur malin et même cruel. C'est un narrateur représenté à la 1ère personne (une seule fois): «l'événement dont je parlerai» (p. 36). Bien que personnel, il n'est pas participant. Il est omniscient quand cela lui convient: il révèle les pensées et les sentiments les plus secrets des personnages, il les commente avec des indices d'un savoir plus grand que celui qu'ils ont eux-mêmes de ces pensées et sentiments. Cependant, le narrateur ne dit pas tout. En utilisant fréquemment les recours rhétoriques de la forme interrogative et dubitative, ce narrateur est ironique envers les personnages et joueur par rapport au lecteur.

Les questions posées par le narrateur restent sans réponse: «Ils voulaient arriver à la limite. Quelle limite?» (p. 33); «Était-ce cela?» (p. 34); ou bien ces questions reçoivent de fausses réponses, des réponses à côté: «Que voulaient-ils en fin de compte? Ils voulaient apprendre. Apprendre quoi? C'étaient des maladroits.» (p. 34)

L'absence de réponse semble due, jusqu'à un certain point, à l'ignorance ou à la confusion des personnages eux-mêmes, le narrateur assumant alors leur voix intérieure. Mais, à d'autres endroits, on vérifie que le narrateur sait indiscutablement plus qu'eux:

> Comment des êtres pareils pourraient-ils jamais être malheureux? Ils étaient très malheureux (p. 34); — d'ailleurs, ils n'approfondissaient rien [...] comme s'il y avait trop de choses sur lesquelles on puisse échanger des

> idées. Sans se rendre compte qu'ils n'échangeaient aucune idée. Bon, mais ce n'était pas seulement cela, et pas si simple. Ce n'était pas seulement cela: [...] il y avait cette haine contre le monde dont personne ne leur dirait que c'était de l'amour désespéré et que c'était de la pitié. (p. 35)

Révélant ainsi, à plusieurs reprises, que son savoir est plus grand que celui des personnages et, en même temps, recelant des informations conclusives, jouant avec des «peut-être», le narrateur réduit le lecteur à une indécision (ou à une bêtise) aussi grande que celle des personnages. La lecture devient une quête aveugle du sens toujours reculé.

La narrateur dispose non seulement d'un savoir concernant les problèmes des personnages, mais il possède plusieurs savoirs ponctuels capables d'interpréter ces problèmes, des savoirs auxquels il fait allusion sans les utiliser vraiment: la psychanalyse, dans le passage déjà cité; la linguistique, lorsqu'il commente leurs problèmes de communication verbale (p. 35); la poétique, lorsqu'il se moque gentiment de leur conception de la poésie. Et, surtout, le savoir de l'écriture. Dans une phrase brève, le narrateur étale l'erreur des personnages par rapport à leur projet de devenir écrivains: «ils seraient écrivains tous les deux, et avec une détermination si obstinée comme si exprimer l'âme était la supprimer enfin. Et si elle n'était pas supprimée, ce serait une façon de savoir seulement qu'on ment dans la solitude de son propre cœur.» (p. 39)

Ce savoir du narrateur, ce pouvoir, révélé avec parcimonie et par des voies indirectes, avec une subtile ironie, met le lecteur face au texte dans une situation semblable à celle des personnages face à la maison. Le texte nous dit: «Je suis la chose même que vous cherchez. Et le plus drôle c'est que je n'ai aucun secret.» Comme la maison, le texte de Clarice nous transmet le «message», et nous restons dans l'angoissante ignorance de son signifié dernier. Débrouillez-vous avec cela, dit le narrateur sans le dire, comme la maison, bienveillante et terrible, amusée et apitoyée de notre condition de chercheurs maladroits.

Le narrateur savait, d'avance, ce qu'il fallait pour que les personnages soient capturés: «Et, pour les apprivoiser, il aurait fallu une précaution énorme, beaucoup de flair et beaucoup de bagout, et une tendresse encore plus attentionnée — une caresse qui ne les offensât pas — pour que, les prenant au dépourvu, on pût les capturer dans le filet.» (p. 35) N'est-ce pas la stratégie du narrateur par rapport aux personnages et au lecteur de son conte?

Comptant sur la vague promesse d'une révélation, le lecteur arrive au bout du texte sachant quelque chose mais sans

savoir exactement quoi, doutant de vouloir vraiment le savoir, ne sachant quoi en faire ni comment s'en débarrasser.

Ce récit conduit par un narrateur détaché, ironique, qui pince les mots des personnages en les soulignant ou en les citant entre guillemets, met le lecteur à l'écart. Il ne s'identifie pas à ce jeune homme prétentieux ni à cette jeune fille bête, ces êtres médiocres et dissimulés. Tout au plus, il s'apitoie légèrement sur leur maladresse, arborant le même sourire supérieur du narrateur.

Jusqu'à l'«événement», le lecteur a une lecture condescendante, une lecture d'adulte qui daigne s'informer d'un cas de psychologie de l'adolescence. Mais dès que la maison apparaît, l'inquiétante étrangeté de celle-ci éveille sa curiosité, et cette curiosité commence à l'impliquer dans l'histoire. Sa supériorité par rapport aux personnages est mise progressivement en doute. Le lecteur se dégonfle à mesure qu'il se rend compte que, pas plus que les personnages, il ne sait quelle est «la chose même» symbolisée par la maison; et connaître cette chose devient aussi fondamental et urgent pour lui-même, lecteur, que pour les personnages.

Et, à la fin du conte, voyant les personnages arriver à l'état d'adultes normaux, c'est-à-dire d'adultes définitivement malheureux, le lecteur doit admettre que cet état est peut-être aussi le sien, qu'il est fait de la même chair que ces êtres, que la solitude et la carence sont notre lot à tous. N'aurions-nous aussi perdu, quelque part et à jamais, le «message» ?

Clarice nous a eus. Maman !

*

La grande question posée par ce conte est celle de la vérité et de son rapport au langage. Tous les problèmes de psychologie individuelle et de socialité vécus par les personnages en dépendent.

Les deux jeunes personnes se rencontrent, au début, non dans un lieu, mais dans un mot: le mot *angoisse.* Leur relation ne se développe pas à travers des événements, mais comme un discours: ils causent. Ils avaient une confiance naïve dans la vertu du dialogue; croyant «parler la même langue» (p. 32), ils se disposent à «parler sur des choses vraiment importantes» (p. 31).

Mais ils vérifient, de plus en plus, qu'il y a un décalage entre les mots et les choses, que «le langage parlé mentait» (p. 32). Ils attribuent ce mensonge au fait que le langage est corrompu par les «autres» : les «vieux», les «vicieux», les «adultes et espions». Ils développent une répugnance pour les mots, qui sont tous usés, socialisés et socialisants. Mais l'ennui

c'est qu'ils n'arrivent pas à en trouver d'autres: «Les deux avaient, en vérité, de la répugnance pour la plupart des mots, ce qui était loin de leur faciliter une communication, puisqu'ils n'en avaient pas inventé de meilleurs; ils étaient constamment en désaccord, rivaux obstinés» (p. 35).

Et l'attribution du mensonge aux autres ne se soutient pas: «Leur cœur offensé ne pardonnait pas le mensonge d'autrui. Ils étaient sincères, eux. Et, comme ils n'étaient pas mesquins, ils passaient par-dessus le fait d'avoir eux-mêmes une grande facilité pour mentir — comme si ce qui importait réellement c'était la sincérité de l'imagination» (p. 33).

Leur idéal serait un langage original et originel. Ils se décident à devenir écrivains, dans l'espoir que le langage écrit, lui, ne mente pas. Mais le mot *poésie* est lui-même vicié: «Ils étaient nés lorsque le mot poésie était déjà publié, sans aucune pudeur, dans les suppléments dominicaux des journaux.» (p. 35)

Ils voulaient bénéficier du pouvoir expressif de l'écriture. Seulement, ainsi conçue, l'écriture devient une «divergence», un «divertissement» (p. 39); justement le contraire de la sincérité qu'ils disaient vouloir.

Ils prétendent vouloir la vérité: «Ils voulaient avant tout être *authentiques*. Elle, par exemple [...], voulait la *vérité*, si mauvaise fût-elle.» (p. 32) La vérité serait la parfaite coïncidence entre le langage et la réalité, et entre les discours de deux personnes (sincérité).

Or, la coïncidence est un leitmotiv du conte. La rencontre des deux personnages dans le mot *angoisse* est la première coïncidence. «Coïncidence vraiment étonnante» pour le jeune homme qui «depuis longtemps avait hâtivement dépassé le simplisme enfantin de parler des événements en termes de «coïncidence» (p. 31). Dès le début du conte, l'ambiguïté de la voix narrative nous prépare aux différents types de coïncidences (c'est-à-dire à la non-coïncidence du mot *coïncidence* avec un seul sens) qui seront mis en scène: «simplisme enfantin» est l'opinion du jeune homme; «hâtivement», c'est avertissement du narrateur.

Le jeune homme n'en revient pas: «cette incrédule acceptation de la coïncidence» (p. 32). Et, en effet, ce premier accord ne va pas durer: «Ils se cherchaient, fatigués, attendant, forçant un prolongement de la compréhension initiale et hasardeuse qui ne s'était jamais répétée» (p. 34). La seule coïncidence qui continue à les unir, c'est leur commun accord sur «l'erreur qu'il y avait dans le monde» (p. 33), et la disposition à s'en tirer.

Ils suivent donc ensemble, côte à côte ou presque, se brouillant de plus en plus, jusqu'au moment fatal où ils se

retournent «en même temps» et voient, devant eux, l'angoisse pétrifiée.

La maison est la coïncidence absolue, parce qu'elle est «la chose même». Elle est muette (lorsqu'elle «parle», c'est pour ne rien dire), et elle les rend muets. La maison communique sans langage, elle se passe des mots, elle les dépasse infiniment:

> La maison était angoisse et calme. Comme aucun mot ne l'était. [...] Bouche bée, dans l'extrême union de la peur et du respect et de la pâleur, devant cette vérité. L'angoisse nue avait fait un saut et s'était placée devant eux — pas même familière comme le mot qu'ils s'étaient habitués à utiliser [...]. À peine auraient-ils parlé et la maison s'effondrait. Leur silence la laisserait intacte. (p. 38) [...] Il ne recevait maintenant aucune aide des mots des *autres*: exactement comme, de façon téméraire, il avait aspiré un jour à réussir. [...] Verts et écœurés, ils ne sauraient pas exprimer. La maison symbolisait quelque chose qu'ils ne pourraient jamais atteindre, même avec toute une vie de recherche de l'expression. (p. 39)

En refusant d'accepter dans sa plénitude cette coïncidence, craignant sortir de l'«étonnement» vers «la terreur d'une découverte» (p. 38), ils perdent, du même coup, toute possibilité de coïncidence avec l'autre. À partir de la première divergence («Il s'est tourné avant elle» — p. 40), leur séparation est chose faite.

Les philosophes ont toujours défini la vérité comme coïncidence: conformité d'une chose ou d'un énoncé avec l'idée; adéquation d'un jugement à son objet, etc. Mais la vérité de la maison est d'un autre ordre. La maison leur révèle leur erreur au sujet de la vérité. Ils concevaient celle-ci comme connaissance, ils croyaient y arriver par un apprentissage, une «initiation» (p. 34); la vérité qu'ils trouvent n'est pas conquête, mais hasard subit.

C'est la vérité telle que l'entre-dit Lacan: «Vérité et savoir ne sont pas complémentaires, ils ne font pas un tout [...] Le tout c'est l'index de la connaissance»; «À vrai dire, ce n'est que du faux à être qu'on se préoccupe en tant que telle de la vérité. Le savoir qui n'est pas faux, s'en balance. Il n'y en a qu'un où elle s'avère en surprise[12]».

Pour le psychanalyste, la vérité est expérimentable mais pas définissable: «On n'a aucune notion de ce que c'est la vérité, et c'est en cela que l'inconscient consiste.» Elle est «matérialisation intransitive du signifiant au signifié», elle est l'inconscient (le réel) même; elle ne se dit pas toute dans le langage,

12. «Radiophonie», *Scilicet* nos 2/3, Paris, 1970, p. 55 à 99. Les citations suivantes proviennent du même texte.

puisque l'inconscient ne fournit pas de code utilisable en vue du savoir, mais il est «dépôt, alluvion de langage». «De la vérité, on n'a qu'un bout. Un bout suffit: ce qui s'exprime, vu de la structure par: en savoir un bout» (p. 92, 93 et 94).

De la vérité, les personnages de Clarice en voient un sacré bout. Ce qu'ils dévisagent (ce qui les dévisage) c'est, bien sûr, la castration et la mort. Ils manquent le signifié dernier de ce message-là, parce que ce signifié est le manque. Clarice, elle, n'a pas de connaissance de ces choses, «mais du savoir, ça oui, à la pelle, à n'en savoir que faire, plein les armoires» (p. 85) — et les maisons.

Il y a cependant une différence fondamentale entre le «message» de Clarice et celui de Lacan. Pour la psychanalyse, il n'y a que la vérité négative du manque: «C'est qu'à la vérité avec il n'y a pas de rapports d'amour possible, ni de mariage, ni d'union libre. Il n'y en a qu'un de sûr, si vous voulez qu'elle vous ait bien, la castration, la vôtre, bien entendu, et d'elle, pas de pitié.» (p. 94)

Dans le conte de Clarice, c'est de n'avoir entrevu que cette vérité sans pitié que les personnages perdent le message, et se perdent. Pour se sauver, il faudrait que «les deux enfants» soient conduits «par quelque chose de plus puissant que le grand pouvoir qui les frappait à la poitrine» (p. 39). Quoi?

Le narrateur fait signe vers d'autres coïncidences qui, compensant l'impitoyable vérité du manque, seraient épiphaniques et salvatrices. Il faut les nommer avec précaution: amour et poésie.

Les personnages refusent le premier: «Quant à l'amour, ils ne s'aimaient pas, c'était clair» (p. 33). Le narrateur sait qu'ils perdent, ainsi, non un bonheur, mais du moins (et ce ne serait pas peu) la possibilité d'«unir, en un seul, le malheur de chacun» (p. 33). Ils croyaient que leur besoin l'un de l'autre n'était que temporaire. Mais en regardant la fille qui court comme une singesse vers l'autobus, quelque chose comme un autre message fait que le jeune homme «dresse les oreilles, dans une écoute angoissée, dans une surdité de quelqu'un qui n'entendra jamais l'explication» (p. 42).

Clarice en parle, non avec pitié (cette voix de vérité qu'est l'écrivain n'est pas sentimentale) mais avec compassion; non comme quelqu'un qui possède la vérité, mais comme quelqu'un qui la plaint:

> «La fille était un zéro dans cet autobus arrêté, et cependant, l'homme qu'il était maintenant, le jeune homme avait soudain besoin de s'incliner vers ce rien, vers cette fille [...]. Il avait besoin d'elle. Pourquoi? Pour se rappeler une clause? Pour que celle-ci ou une autre ne le laisse pas aller trop loin et se perdre? Pour qu'il sente, en sur-

> saut, comme il le sentait, qu'il y avait la possibilité de l'erreur ? Il avait besoin d'elle de manière affamée pour ne pas oublier qu'ils étaient faits de la même chair». (p. 42)

Quant à la poésie, les personnages la soupçonnent d'être l'heureuse coïncidence, l'accord parfait et miraculeux :

> Une façon encore possible, pour eux, de se sauver, c'était ce que jamais ils ne nommeraient *poésie*. En vérité, ce serait quoi, poésie, ce mot navrant ? Serait-ce se retrouver quand, par coïncidence, une pluie subite tombait sur la ville ? Ou peut-être si, pendant qu'ils prenaient un rafraîchissement, ils regardaient en même temps le visage d'une femme passant dans la rue ? Ou même s'ils se rencontraient par coïncidence dans la vieille nuit de lune et de vent ? (p. 34)

La coïncidence de la poésie, Clarice la démontre en même temps qu'elle en parle.

En tant qu'écrivain, que poète, Clarice ne croyait pas du tout à la capacité du langage pour dire «la chose», pour exprimer l'être, pour coïncider avec le tout. Ce qu'elle voulait — ou plutôt *devait*, puisque écrire était pour elle «mision» et «condamnation» — n'était pas de l'ordre de la représentation ou de l'expression. Clarice opérait des émergences : apparitions du réel dans le langage, urgences de vérité.

> Écrire — dit-elle — est le moyen de celui qui a le mot comme appât : le mot pêchant ce qui n'est pas le mot. Lorsque ce non-mot mord l'appât, quelque chose s'est écrit. Une fois qu'on a pêché l'interligne on pourrait, avec soulagement, balancer le mot. Mais ici cesse l'analogie : le non-mot, en mordant l'appât, l'a incorporé. Ce qui sauve, alors, c'est d'écrire *distraitement*[13].

Arrêtons ici nos prétentions à une lecture attentive. Clarice nous jette sa maison à la figure. À chacun de se débrouiller avec cette vérité, de lire ce message en blanc, d'entendre ce qui d'essentiel se dit dans ce silence.

*

«Vous ne pensez pas qu'il y a du vide sinistre en tout ? Oui, il y en a. Pendant qu'on attend que le cœur comprenne[14].»

13. *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 605.

14. *Idem*, p. 693. Le fragment qui se termine par cette phrase s'intitule «O que é angústia» («Ce qu'est l'angoisse»).