

***Apocalypse à la gare avec Hamlet, ma mère et Clarice Lispector
ou Comment voir sa mère***

2 remarques pour commencer :

1) Moi qui ne parle pas le brésilien, je lis Clarice en brésilien : car il faut dire fortement que c'est seulement au plus près de sa langue que l'on découvre la minutieuse puissance de son travail philosophique et poétique.

Clarice Lispector n'est pas l'auteur d'*intrigues*. Elle est l'analyste des moindres symptômes de vie, qui ne se donnent à apercevoir que dans les plis les coins et les secrets idiosyncratiques d'une langue.

Malheureusement aucune traduction ne rend au lecteur la chance de lire Clarice Lispector. Pour 2 raisons : l'une tient à l'intraductibilité générale. L'autre, il faut le dire, à l'inattention de la traduction à la rigueur *pensante* de Clarice.

2) Dans le monde de Clarice Lispector, comme dans celui de Shakespeare, il y a tout et il y a rien. Tout et tous les éléments de tout ; et rien et ses richesses clandestines.

Je voudrais parler de tout et de rien chez Clarice Lispector, mais il me faudrait les siècles que je n'ai pas.

Je parlerai donc seulement, très modestement, et infiniment trop rapidement du commencement de tout et de rien dans Clarice Lispector : je parlerai de la Mère. Parmi toutes les mères du monde Clarice Lispector, je prends la mère qui apparaît dans *Liens de Famille*. Ce sera une très très brève rencontre.

Cette nouvelle s'appelle proprement *Les liens de famille*, titre qui répète avec une différence le titre de cet ensemble de nouvelles, qui s'appelle Liens de famille. La répétition n'est pas pour rien. Clarice marque là un léger déplacement, comme un pas. Car Clarice Lispector est quelqu'un qui calcule les plus légers effets d'écriture, ce n'est pas quelqu'un qui est dans l'accident de l'écriture. Il y a là une écriture diamant, taillée dans le verbe, comme notre siècle en compte très peu. La taille, le dé-tail, sont toujours là et tout de suite, - oui dès le titre. Si on me demandait de définir par un mot, ou un signe l'écriture de Clarice, je choisirais l'ouverture de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Voilà un livre qui commence par - , une virgule !! Aujourd'hui je

vais vous parler de l'expérience Virgule. Donc cette légère différence est là comme la légère différence qui naît d'un miroir, d'un écho de tout ce qui répète à l'identique mais pas tout à fait. Dans ce récit petit et magnifique se déploie une scène de famille. On voit apparaître dans la première page une série de mots qui vont travailler tout le texte. Chacun des mots - et cela fait partie du génie de Clarice - de cette première demi-page est un agent secret. Je cite ceux qui vont faire leur petit travail de taupe : la 'femme', la 'mère', le 'taxi', la 'gare', "compter", "la voiture", "strabisme".

A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um continuo brilho de zombaria e frieza — assistia.

La fille, avec ses yeux foncés auquel un léger strabisme ne cessait de conférer une lueur moqueuse et froide, se contentaient d'assister.

Au coeur de cette demi-page, résonne plusieurs fois le mot oublier. Puis afin que nous sachions bien que ça se passe dans une sorte de théâtre, la scène. Une scène modeste, nous ne l'apercevons pas, si familière que nous sommes aveugles à son existence, la scène même de notre rassemblement familial, le théâtre que nous fréquentons depuis notre toute petite enfance. Voici :

Ainda estava sob a impressao da cena meio cômica entre sua mae e seu marido, na hora da despedida.

Elle était encore sous le coup de la scène comique entre sa mère et son mari au moment des adieux.

Scène comique, adieux. Autant de taupes, c'est-à-dire de petits fantômes.

Quand je dis taupe, j'appelle la fameuse taupe de Hamlet, *old mole*, la mère de toutes les taupes qui est sous le plancher du château d'Elseneur, la première de toutes les taupes de la littérature. La taupe, est un avatar du *ghost*, un avatar de Hamlet père, se manifeste à la fin de la scène de l'apparition du roi. Hamlet s'ouvre sur un espace qui est le théâtre même.

Vous aurez noté que j'appelle mère l'animal qui dans Shakespeare désigne le reste du père. Mais ce glissement d'un parent à l'autre ou d'un sexe à l'autre est justement un des mouvements que Clarice Lispector imprime si souvent à ses personnages, pour nous rappeler à l'indécision et l'instabilité de la différence sexuelle ou de la définition de tout sujet.

Je reviens à *Hamlet*. La première scène se passe en un lieu extraordinaire, la marge d'un château, une sorte de scène primitive de toute ouverture

théâtrale. *Hamlet* s'ouvre qui est là ? ce n'est pas : Francisco et Bernardo, deux sentinelles qui vont disparaître, c'est : le Théâtre, une certaine inscription spatio-temporelle d'un lieu très particulier : c'est seulement dans un tel lieu que peuvent se passer des événements qui sont vomis par l'inconscient : des révélations, des apocalypses : et ceci ne peut advenir ni dans la cité ni dans la maison mais dehors, juste à côté, à la porte.

Le théâtre commence toujours à la porte. "Sur le point de départ". Sur le point de revenir. Le théâtre de Clarice Lispector aussi. Le théâtre grec qui est notre père-mère ou notre mère-père, le théâtre grec avait une forme *amphithéâtrale* à deux côtés, qui inscrivait la versatilité du point de vue : le point de vue du public et celui des protagonistes ; car il n'y a pas de théâtre sans les témoins, c'est-à-dire le public. La mise en scène de ce que nous appelons théâtre est un miroir de la façon de nous voir les uns dans les autres, le public dans les personnages et les personnages dans le public, il n'y a pas de séparation. Mais les points de vue se multiplient et se séparent, on voit d'un côté ou de l'autre. On sait on ne sait pas, on voit on ne voit pas, on est vu on sait qu'on n'est vu ou on ne sait pas qu'on est vu, de toutes parts.

J'ajoute à cela la porte. Le seuil de tout mystère. La représentation donc commençait à la porte, dans la structure théâtrale, qui avait une forme de temple. Les acteurs arrivaient devant la porte du temple.

Dans *Les Liens de Famille*, il y a théâtre : le texte met en scène les innombrables facettes de la révélation de l'apocalypse et de l'aveuglement, et de tous leurs liens secrets au sein de la famille. La famille c'est le théâtre du secret et du crime. Le petit texte est travaillé par la scène cachée ou révélée. La scène donc se déclare tout de suite, et avec une certaine qualité, moderne, la qualité de semi-comique. Le tragique et le comique, Clarice Lispector ne les sépare pas.

Hamlet et *les liens de famille* sont liés secrètement par un travail obscur et douloureux : ils font jouer la machine paradoxale de la séparation. La séparation impossible. Liens de séparation, voilà un synonyme de liens de famille. Le mot séparation rassemble un grand nombre de types de séparations et hybrides de séparation. Une séparation qui s'opère avec l'accord des deux séparants est-elle une séparation ? On parle de divorce *à l'amiable*. On pourrait se séparer dans l'amitié, par amitié. Il y a des séparations bonnes, nécessaires, comme toutes les séparations de sevrage. Le sevrage entre mère et rejeton est un moment de séparation ambivalent à la fois endeuillant et joyeux. Mais il y a aussi des séparations *rejets*. La tragédie invoque alors *phobos*, ce monstre auquel nous donnons le visage que nous détestons le plus : il y a des séparations phobiques. Or ces phobies disent toujours le rassemblement. On n'a de phobie ou de rejet qu'à l'égard de ce qui nous semble trop proche. La séparation dit toujours la proximité. La Blatte et G.H. sont l'exemple de cette tension vitale.

Et puis il y a les séparations des sociétés malades modernes, toutes les formes d'exclusion que notre époque d'égoïsme économique produit en abondance. Mais ces exclusions ce n'est pas le XX^e siècle, ni l'Europe, ni les Etats-Unis etc. sans parler des sociétés millénaires fondées sur l'exclusion, comme l'Inde, qui les ont inventées. Les textes de Shakespeare sont toujours des lieux où s'inscrit l'exclusion. Prenez *le Roi Lear* ou *Richard II*, tout le monde se met à la porte, les uns après les autres, y compris soi-même. On se découronne. Ici s'inscrit cette fonction de rejet qui peut avoir un aspect hideux haineux, mais qui peut aussi avoir, dans le vomissement, un aspect purificateur ; car il faut reconnaître aussi que nous, qui sommes gens bons bien élevés honnêtes accueillants citoyens conscients des lois de l'hospitalité, nous nous interdisons de rejeter ; je connais quelqu'un qui a vécu pendant vingt-deux ans avec une personne qui l'empoisonnait tous les matins et qui n'a jamais pu la rejeter. Voyez Clarice et ses bonnes. Tout d'un coup quand on arrive à rejeter, quelque chose se libère, on trouve une certaine satisfaction. Que de fois ce mouvement d'approche et de rejet agite les textes de Clarice Lispector semi-comédies. Il est dans *la Passion* et dans presque tous les récits. Parfois le sujet de Clarice Lispector rencontre par accident l'objet-l'autre qui attire et repousse. Parfois elle va le chercher jusque dans un zoo (*O Buffalo*) pour lui poser la question de l'énigme : quel est l'animal qui déteste le matin, qui à midi aime, qui le soir repousse etc...

Attraction-répulsion, c'est la vie même. L'amour lui-même ne respire et n'est respirable que sous la forme que j'appelle : séparéunion. La séparation sépare mais elle permet l'union. Par contre les gens au pouvoir politique fonctionnent à l'exclusion sans ambivalence. Ils ne se contentent pas de 2 jambes comme G.H. mais ils en ont au moins 3.

Cafards, taupes, souris : les animaux qui nous hantent et que nous repoussons sont les figures de notre propre refoulé. Mais comme on le sait, le refoulé revient. La taupe, le mort, la mère : reviennent.

Dans *Hamlet* la taupe [The mole est aussi en anglais une verrue, une excroissance sur le corps propre] vient donc à la fin de cette merveilleuse scène d'ouverture où veillent un Francisco, Bernardo, Marcellus etc., c'est-à-dire nous. Dès les premières lignes l'un de nous dit : « Have you had quiet guard? » « Est-ce que vous avez monté une garde tranquille ? » Francesco répond : « Not a mouse stirring . » Pas une souris ». Mais par contre il y a des taupes. C'est dans cette scène que le fantôme va apparaître comme le répugnant-attirant la présence du fantôme, la personne du fantôme, personne poignante. Dans *Spectres de Marx*, Derrida tourne autour de ce fantôme : il prélève le motif de la visière, le helmet. Nous, qui avons vu apparaître le fantôme, avons vu "une chose", d'abord cachée par un helm. Ça a l'air d'être Hamlet père. Rien n'aurait été plus simple pour Shakespeare que de choisir des noms différents pour le

père et le fils. Mais ce n'est pas par hasard que le mort et le vivant ont le même nom, que le roi et le prince s'appellent tous les deux Hamlet. Que Hamlet le fils et le fantôme soient Hamlet, ça introduit le fantôme dans Hamlet, le fils dans le père et le père dans le fils. Il était en grand appareil guerrier, va raconter Horatio à Hamlet, et il portait le casque et l'armure qu'il portait pendant les guerres. Alors Hamlet pousse l'interrogation sur l'identification, (pourquoi n'identifie-t-on pas le fantôme, alors qu'il est identifié) jusqu'à la question du visage. Il manque le visage. Comme à la mère dans *Liens de Famille*. Comment l'aura-t-on reconnu, alors qu'il était avec le heaume sur le visage ? Parce qu'à un certain moment le roi a levé la visière. Derrida aura noté dans *SM*, sous le titre de "Effet de visière", le travail sur la vacillation entre le perceptible et l'imperceptible. On peut se trouver dans une situation où quelqu'un nous voit sans être vu. Je vois que tu me vois sans que je puisse voir tes yeux me voir. Force et faiblesse du fantôme.

Maintenant Hamlet père va entraîner Hamlet fils loin de nous car nous, le public, ne devons pas voir et nous ne devons pas entendre ce que Hamlet père a à dire à Hamlet fils. Mais nous sommes au théâtre. Donc le fantôme et son fils s'éloignent, nous, nous restons en arrière et pendant ce temps-là nous voyons ce que nous ne devons pas voir. Le public voit ce que personne ne voit. Public fantôme. Autrement dit nous voyons mais nous ne voyons pas; ce que nous avons vu nous ne pouvons pas le communiquer. Et non seulement nous ne voyons pas ce que nous ne devons pas voir tout en le voyant, ce qui est un effet de visière très complexe, mais il y a un effet supplémentaire de cette scène : une fois que les deux Hamlet dans leur coin se sont dit à l'oreille leur secret, le roi dit à Hamlet : j'ai été assassiné. Mais tu ne dois en parler en personne, ça doit rester entre nous, et tu dois en conclure certains effets qui vont construire la pièce ensuite. Tu me jures de ne pas le dire. Alors on entre dans une immense scène de serments sur le secret. Hamlet a juré. Ensuite Hamlet fait jurer à tous ses compagnons qu'ils ne diront jamais qu'ils ont vu quelque chose. Tout le monde jure que personne ne saura jamais, et pendant ce temps-là toute la salle est là. Nous ne jurons pas. Ça dit quelque chose sur le point de fuite du secret. La tragédie a des trous dans la toile de tente. Le secret filtre.

Ensuite, Marx a emprunté la taupe de Shakespeare, c'est cette taupe qui est la taupe de la révolution qui va hanter toute l'Europe, faire sauter toute l'Europe. Elle fait du chemin. C'est "*worthy pioneer*". Elle traverse l'Océan. Elle revient sous forme de Barata chez Clarice Lispector. L'immémorial Qui qui passe les frontières du temps. Das Fleisch das stehts bejaht.

Qui Hamlet a-t-il vu ? Quoi ? Ce n'est pas du tout simple. Il ne dit pas : j'ai vu mon père, c'est tout à fait autre chose. Ce qui se passe est déchirant : cette rencontre est une vraie rencontre, et c'est en même temps la rencontre

impossible qui a lieu, car Hamlet rencontre l'impossible père, l'impossible-de-son-père, il rencontre le père mort. Donc il y a une violente séparation dans cette réunion. C'est ce qui fait que le style de ces rencontres grince ; les scènes font des angles, qui inscrivent, c'est très beau, la rencontre disloquée. On se rencontre, dans le lieu disloqué, c'est le même lieu et ce n'est pas le même lieu, c'est impossible. C'est la dislocation, deux mondes incompatibles viennent l'un vers l'autre, le monde d'en dessous et le monde de dessus, le monde de dehors et le monde qui est encore pas loin de dedans, ou le monde des morts et le monde des vivants. Ce sera le monde de Severina et le monde de Catarina. Il faut une violente secousse extérieure pour pousser ces deux-là à se rencontrer.

Maintenant je vous raconte une autre histoire. C'est une histoire accidentelle. Ça commence comme ça :

Hier matin à 9 heures et demie, j'ai vu ma mère.

Ceux qui me connaissent un peu savent que je vois ma mère tous les jours. Mais hier matin à 9 heures et demie, j'ai vu ma mère et il y a eu épiphanie et cela je vais essayer de vous en rendre compte. Comment voir sa mère. Hier matin il faisait extrêmement beau. Je sortais du garage de mon immeuble, je sortais du trou, dans ma voiture, j'avance dans l'avenue dans ma voiture, il y a une série de feux donc des arrêts. Or l'arrêt a une fonction très importante dans la mise en scène. C'est de la temporalité. Je fais un tour dans la voiture, et tout d'un coup, et parce qu'à cause de ces arrêts le temps était découpé, comme dans un film, au moment où le feu passe du rouge au vert, je tourne et je vois à l'angle de deux rues très exactement : ma mère. Elle a sa casquette son anorak son sac à dos, et elle s'en va dans la vie. Mais comme elle est à l'angle de la rue, c'est la première fois que je vois ma mère s'en aller. Je klaxonne, elle me voit, je suis obligée d'avancer puisque le feu est vert, et elle met sur son visage un grand sourire; je continue, elle continue séparément mon coeur se met à battre, j'ai une émotion extraordinaire, je me dis : tous les jours nous nous voyons sans nous voir, sans la mise sur le visage de ce sourire qui est : je t'ai vue. Je me rends compte que quand nous ne nous voyons pas de cette manière, par apparition, par surgissement, la rencontre est tellement inscrite dans la répétition domestique que nous nous sommes déjà-vues, il n'y a jamais de surprise. Nous sommes toujours passées. Ce n'est pas dramatique. Ce qui était dramatique, ce qui était action, ce qui était neuf, ce qui était inattendu, c'était que je la voie. Elle était survenue. Il y a eu une surprise, tout ceci ne pouvait avoir lieu que dans certaines conditions qui font le théâtre sous sa forme noble : par exemple que ceci se passait dehors ; chaque fois que c'est domestique, il n'y a rien. Donc c'était dehors, à la sortie, c'était à la porte. On sort de la gueule du théâtre et : vision. Et puis elle partait, elle était d'ailleurs habillée comme le

père de Hamlet et je la voyais partir. Et par une circonstance incalculable, rien ne pouvait être changé à cette scène. Ce qui faisait qu'on ne pouvait pas changer cette scène est que j'étais dans une voiture, que je ne pouvais pas prendre un sens interdit, que tout en étant au volant, je ne conduisais pas, ce qui conduisait c'était la rue les feux la ligne que j'étais obligée de suivre, je ne pouvais pas me retourner. Il y avait quelque chose de cette minime destinalité, qui faisait qu'on se croisait et on se perdait à la même seconde. La voiture même fonctionnait comme dans le système Hamlet : j'étais dans une cage, à la Hamlet, derrière la vitre, ces vitres qui ont pour fonction de nous protéger et de nous séparer, impossible de se parler. Cette scène n'aurait pas eu lieu si j'avais été à pied. Ce qui a fait que l'apparition a pu avoir lieu c'est à la fois le moment d'épiphanie et l'impuissance totale dans laquelle nous étions toutes les deux. Une impuissance circonstancielle. La parole aurait brisé quelque chose de l'apparition. La non parole, une sorte de silence fait aussi partie du paysage de la mort. Mais l'émotion que j'éprouvai appartenait à une transposition vers la mort. Donc on ne pouvait pas se parler exactement comme Hamlet et Hamlet, mais il y eut le sourire. Le sourire comme le coup d'éclat. Je me suis dit : c'était un moment inoubliable, que j'oublierai, parce qu'il avait atteint, par cette série de hasards, une perfection. Où rien ne pouvait briser le charme. Cela pourrait appartenir aussi à la tragédie. Il suffirait que je transpose ça dans un hôpital, et que la vitre fasse la fonction qu'elle a toujours faite, c'est dehors et dedans, et surtout c'est séparé, c'est proche et infiniment éloigné. C'est cette vitre qui sépare les vivants et les morts. Quoique dans cette affaire même si ma mère a 86 ans, je ne sais pas qui était du côté de la mort et qui était du côté de la vie, c'était simplement l'ensemble des deux mondes. Le soir je dis à ma mère : - Ce matin tu m'as vue ? - Oui, bien sûr je t'ai vue. J'étais sûre qu'elle partageait le charme avec moi, car elle m'avait fait le sourire qu'elle me faisait il y a 80 ans. Un sourire de reconnaissance. - Et alors maman, qu'est-ce que tu as pensé ? - Oh j'ai pensé que tu allais chez le coiffeur.

Comment voir sa mère ? Comment voir l'oeuf ? Il faut beaucoup de circonstances pour voir la personne que nous "croyons voir tous les jours" et donc que nous ne voyons pas. Il y a, à force de voir, un ne pas voir, mais il y a à force de voir, un voir, ce qui est plus difficile. Il faut un grand nombre de circonstances qui ne doivent pas dépendre de notre volonté. Il faut que les dieux et le hasard fassent leur travail, ce qui ne peut arriver que tous les 30 ou 40 ans ou 300 ans, pour que tout d'un coup se produise un moment de vision qui rassemble tous les temps. Il faut une spacialisation extrêmement précise, la vitre ou un équivalent. La vitre de la voiture est une visière. Elle est faite pour que nous voyions la route, mais on ne voit que de manière utile et pas du tout panoramique, donc visière, et une certaine visière quand même transparente, si

bien que je peux voir sans être vu, d'ailleurs ma mère a eu un geste de surprise, parce que ce n'est pas facile de voir quelqu'un dans une voiture. Et puis ma mère avait le casque. C'est l'effet de visière.

Dans *Les liens de Famille* ce qui fait fonction de heaume, de visière, c'est un chapeau. La mère fait apparition-disparition par l'opération principalement d'un chapeau. Ce chapeau se lève, tombe sur le nez, masque, démasque. L'effet-chapeau est redoublé par d'autres accessoires producteurs d'éclipse, une valise, la fumée d'un train etc...

Mais l'éclipse de la mère aura commencé sous le signe de l'oubli.

— Nao esqueci de nada ?, pergentou a mae com voz resignada.

Catarina nao queria mais fita-la nem responder-lhe.

— Tome suas luvas ! disse-lhe, recolhendo-as do chao.

— Ah!Ah! minhas luvas!, exclama a mae perplexa.

So se espiaram realmente quando as malas foram disposatas no trem, despois de trocados os beijos : a cabeça da mae aparaceu na janela.

Catarina viu entao que sua mae estava envelhecida e tinha os olhos brillantes.

O trem nao partia e ambas esperavam sem ter o que dizer.

- Je n'ai rien oublié ? demanda la mère d'une voix résignée.

Catarina ne voulait plus la regarder ni lui répondre.

- Tiens, voilà tes gants ! dit-elle après les avoir ramassés.

- Ah oui ! mes gants ! s'exclama la mère, perplexe.

Elles ne se dévisagèrent réellement qu'une fois que les valises (*malas*) furent disposées dans le train, après l'échange de baisers : la tête de la mère apparut à la fenêtre.

Catarina vit alors que sa mère avait vieilli et avait les yeux brillants.

Le train ne partait pas et toutes deux (*ambas*) attendaient sans avoir quelque chose à se dire.

Note sur *ambas* :

Le brésilien offre le jeu entre *ambas*, et *as duas* la déclinaison d'un ambi qui rassemble en un seul le deux, et qu'on trouve en anglais avec *both*, en allemand avec *beide*, et qu'on n'a pas en français. Dans tous les textes de Clarice qui

travaillent entre *ambos* et *os dos*, la traduction efface cette différence essentielle.

O trem nao partia et ambas esperavam sem ter o que dizer. A mae tirou o espelho da bolsa e examinou-se seu chapeu novo, comprado no mesmo chapeleiro da filha. Olhava-se compodo um ar excessivamente severo onde nao faltava alguma admiracao por si mesma. A filha observava divertida. Ninguem mais pode te amar senao eu, pensou a mulher rondo pelhos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se “mae e filha” fosse vida e repugnância. Nao, nao se podia dizer que amava sua mae. Sua mae lhe doia, era isso. A velha guardara o espelho na bolsa, e fitava-a sorrindo. O rosto usado e ainda bem esperto parecia esforça-se por dar aos outros alguma impressao da qual o chapéu faria parte. A campainha da Estacao tocou de subito, houve um movimento geral de ansiedade, varias pessoas correram pensado que o trem ja partia: *mamae!* disse a mulher. *Catarina!* disse a velha. Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador interrompeu-lhes a visao e um rapaz correndo segurou de passagem o braço de Catarina, deslocando-lhe a gola do vestido. Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob imminência de lhe perguntat se nao esquecera de nada...

— ...Nao esqueci de nada? perguntou a mae.

La mère sortit un miroir de son sac et s'examina dans son nouveau chapeau, acheté chez la même modiste que la fille. Elle se regardait en composant un air excessivement sévère où ne manquait pas quelque admiration pour elle-même. La fille observait amusée. Personne ne peut plus t'aimer sinon moi pensa la femme en riant des yeux ; et le poids de la responsabilité lui donna à la bouche un goût de sang. Comme si « mère et fille » étaient vie et répugnance. Non, on ne pouvait pas dire qu'elle aimait sa mère. Sa mère lui faisait mal, c'était ça. La vieille avait rangé le miroir dans le sac et la fixait en souriant. Le visage usé mais encore astucieux paraissait s'efforcer de donner aux autres quelque expression dont le chapeau faisait partie. La sonnerie de la Gare retentit soudain, il y eut un mouvement général d'anxiété, diverses personnes couraient pensant que le train partait déjà : *maman!* dit la femme. *Catarina!* dit la vieille. Toutes deux

(*ambas*) se regardaient étonnées, la valise sur la tête d'un porteur leur interrompit la vision et un garçon en train de courir serra au passage le bras de Catarina, lui disloquant le col de la robe. Quand elles purent se voir à nouveau, Catarina était sur le point (*iminencia*) de lui demander si elle n'avait rien oublié...

- ...Je n'ai rien oublié ? demanda la mère.

Lorsque je travaille aux USA ou en France sur les textes de Clarice Lispector, dans la reprise que je suis amenée à faire de la traduction, toutes les petites corrections que j'insère concernent les variations des identités, qui sont introduites par l'auteur pour faire vivre sa scène. Les traductions vont très loin dans l'oblitération du travail textuel : c'est ainsi que là où Clarice Lispector dit duas mallas, on trouvera le collectif bagage, qui annule toute la subtilité amphibologique du premier paragraphe. De même la versatilité de la désignation du sujet est souvent supprimée par une traduction qui utilise indifféremment la mère, la fille, les possessifs etc. Dans cette petite séquence, tout est ambas, toutes les deux en même temps. Mais dans le *ambas* qui rassemble dans un même ensemble les deux, nous voyons se regarder mais comment, et voir mais quoi et se regarder mais qui, quelqu'un qui est appelée tantôt Catarina, tantôt la femme et tantôt la fille. Et l'autre est appelée la vieille, la mère et sa mère. Dans toute cette séquence où ce sont les mêmes personnes au même moment qui sont évoquées, il n'y a pas de propre qui tienne, et par la façon dont les identités bougent glissent se succèdent, C.L. inscrit les variations absolument incessantes dans l'extension et la nature des liens entre deux personnes qui sont liées biologiquement et ligotées de force par les guillemets qui les citent "mère et fille". La danse des identités. Au moment où la mère dit :

Nao esqueci de nada?, perguntou a mae com voz resignada.

Je n'ai rien oublié?, demanda la mère d'une voix résignée »
(151),

l'autre en face est Catarina ; il y a la mère il n'y a pas la fille, il y a la mère sans fille, la mère-résignée, c'est Catarina qui ne veut plus ni la regarder ni lui répondre. Chaque fois qu'on a l'indice Catarina, cela veut dire sortie hors du cercle avec la mère.

Et puis l'effet de chapeau entre en scène. Le chapeau n'est pas tout seul, il va tout de suite avec le miroir. Mais le chapeau « vient de chez le modiste de la fille »

A mae tirou e espelho da bolsa e examinou-se no seu chapéu novo, comprado no mesmo chapeleiro da filha.

Elles se tiennent par le chapeau, par ce qu'il y a sur la tête. Et l'on retrouve, le couple de Hamlet, et la casquette de ma mère. Tout est dans l'accessoire. Ce détail, c'est la clé. On va suivre l'aventure du chapeau, chapeau qui entraîne le texte. C'est Hamlet à la gare de Recife. On le sent, il y a beaucoup de fantômes dans ce texte, même si aucun n'est nommé comme tel. C'est un texte qui fait vaciller scintiller l'existence la perception des personnes de la famille, lesquelles sont capables, par une prestidigitation à la fois dangereuse et fatidique, indissociable de ce que c'est que "la famille", de se jeter un sort, de se faire apparaître ou disparaître à volonté ou malgré leur volonté. Liens de famille ou bien entraves de famille ?

Pour la mise en scène : ça commence dans « un taxi qui devait les conduire à la gare ». Il y a toujours un taxi. Un taxi, c'est un moyen de transport, de substitution : c'est la métaphore même. Imaginons que ce soit leur propre voiture, la scène serait injouable. Il faut être dans un taxi. Et aller à la gare. Je me souviens que Clarice est une mathématicienne du texte, qu'il n'y a pas un effet qui ne soit pas ajusté au millimètre près, alors je note tout, par exemple l'ordre. L'ordre de la première phrase : La femme 1er mot

A mulher et a mae / La femme (et la mère)

(Les traducteurs, comme par un effet de miroir, comme s'ils étaient des projections de Catarina, ont systématiquement détruit tous les effets de liens et de séparation). Or le metteur en scène de ce texte veut faire entendre que dans ce taxi il y a la femme. La femme est engendrée dans le système familial qui va se dérouler jusqu'au bout du texte, et qui fait que Catarina qui n'est pas plus une femme que la mère d'une certaine manière, est quand même quelqu'un qui assume dans le récit et dans toute la structure de la famille, le poste : la femme c'est elle. Qu'elle est aussi mère, ici ça ne compte pas. Ça commence comme ça : la femme absolue, générique. La femme et la mère, comme s'il y avait des fonctions séparées et excluantes.

A mulher e a mae acomodaram-se finalmente no taxi que se levaria à Estação.

La femme et la mère finirent de s'installer dans le taxi qui devait les conduire à la gare.

Première séquence, très cinématographique jusqu'à la gare, pas un vrai regard. Ensuite à la gare. Estação - la stase l'arrêt. La gare promet le départ. C'est cette promesse qui sans doute permet, à la dernière minute, la rencontre

impossible. On se rencontre réellement dit le texte, à condition qu'il y ait départition garantie. Et je retrouve mon système : dehors, mais pas sans rapport, juste ensuite. Dans les récits de Clarice il y a beaucoup de trains, elle sait très bien les exploiter, car les trains sont d'extraordinaires opérateurs d'intervalle, d'entredeux, de transport de substitution de retour à soi, de révision.

Dans Les liens de Famille. Comme dans A partida do Trem. Reprenons le taxi.

A mae contava e recontava as duas malas tentado convencer-se de que ambas estavam no carro.

La mère comptait et recomptait les deux malles (*duas malas*), en essayant de se convaincre que toutes les deux (*ambas*) étaient dans la voiture.

Je ne sais pas qui est dans la voiture. Il pourrait y avoir dans la voiture, la malle, les valises, la femme, la mère, Catarina, la vieille. Quand Clarice Lispector dit "ambas / toutes les deux", il y a transfert. La mère compte et recompte, comme la poule : est-ce que j'ai tous mes oeufs ? Elle est là à compter ses oeufs parmi lesquels elle-même est. Et il faut compter et recompter, parce qu'on ne peut pas faire le compte de ça. Donc d'un côté elle est obsessionnelle, elle répète, la répétition dit l'angoisse d'être perdue. Mais au fond elle n'a pas tort, de refaire les comptes qu'on ne peut pas faire, qui sont interminables. On pourrait appeler ce récit *Comptes de famille*. Car après tout quand on est quatre autour d'une table, qui sait si on n'est pas seize ? Qui est assis autour de la table, et là dans le taxi ? Celle qui passe son temps, dans la structure de la famille, à compter la famille, c'est la mère, parce que c'est peut-être celle dont l'identité est la plus flottante, la plus mise en question, parce qu'elle est aussi celle qui a engendré. Elle essaie de se convaincre, mais elle ne le sera jamais : est-ce que nous sommes toutes les deux dans la même voiture ?

'Taxi' en grec, c'est 'ordre', c'est l'arrangement. Je ne vous dis pas que Clarice écrivait en grec, mais quelque chose de l'origine du taxi reste, les premiers taxis s'appelaient des taximètres. Ils restent avec de l'ordre et de la comptabilité.

Le travail de l'oubli commence tout de suite. Premiers mots du texte : «La femme et la mère » comme s'il y avait des types. Deuxième phrase : « La mère » puis troisième phrase : « La fille ». Vous noterez chaque fois l'insistance de l'article défini, et l'absence de ce qui ferait possession, l'adjectif possessif. Comme si l'une était donc femme et l'autre mère de toute éternité, et on verra plus loin que c'est parfaitement contestable. Mais c'est ainsi dans le taxi.

Troisième phrase : « La fille », la fille se substitue à la femme, en tant que assistant à la scène. C'est dans cet écart entre le dedans et le dehors, puisqu'on assiste soit en étant dans l'assistance, soit en portant secours, et c'est non compatible. Mais je note un possessif, « ses yeux ». Avant il n'y en n'a pas. Il y a « les deux (*as duas*) malles » qui sont séparées dans la comptabilité de la mère qui essaie de se convaincre que *as duas*, les deux sont *ambas*, une. On entend tout de suite le travail sur les deux, sur les deux au féminin, réinscrit avec insistance par les malles au féminin, quant à *ambas*, ça inscrit la clé d'équivalence et d'amphibologie, parce que c'est tout aussi bien les deux malles que toutes les deux, la mère et la fille. Il est d'ailleurs tout à fait absurde, si on est dans un espace de bon sens ou de rationalité, de compter combien il y en dans la voiture, de compter de recompter quand il n'y a que deux. Combien sont-elles ? Problème. C'est exactement le problème de la vie même dans la famille. D'ailleurs c'est un problème avec des marges dramatiques ou même tragiques, car parfois en additionnant 1 + 1 on a zéro. Souvent la conjonction de mère et fille soustrait quelque chose, produit du rien ou du zéro, car rien n'est plus innombrable, sans nombre, incomptable et *unaccountable*; c'est-à-dire, qu'on ne peut pas en rendre compte, que ce qui peut se passer entre la dite fille et la dite mère, sans compter que ce sont en plus ou en moins une femme et une femme, sans compter que chacune de ces femmes peut être encore quelque chose. Donc toute l'énigme le mystère du nombre, de la présence, de la distinction de l'ensemble d'objets qui tout en étant supposé s'additionner se divise, s'est déjà installé dans la voiture de ce premier paragraphe, avec pour souligner ce travail, ce petit possessif qui ne revient qu'aux yeux de la fille. C'est très beau car on attendrait du possessif ailleurs, mais ça indique supplémentaiement que les yeux sont pour celle qui va s'appeler Catarina, ses yeux à elle. C'est son trait personnel, c'est son propre, et ce propre est dit tout de suite comme 'louche'.

Troisième phrase : « La fille » De la première phrase à la troisième la femme mute en fille.

A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um continuo brilho de zombaria e frieza — assistia.

La fille, avec ses yeux sombres, auxquels un léger strabisme donnait un éclat continuel de moquerie et de froid – assistait.

C'est une phrase très belle et très violente. La violence est dans ce "assistait" mis en valeur après le tiret, qui est le dernier mot. Dans les deux cas l'énonciation fait semblant d'être l'inconscient. Sans cesse les deux personnages

sont comme soulevés par leur propre inconscient. 'Assister' a toujours une certaine ambivalence intéressante, puisque ça dit à la fois l'être près, mais l'être loin et dehors. Grande séparation avec le tiret, qui insiste à ce moment-là sur la valeur d'être dans l'assistance, être spectateur. On voit déjà le déchirement s'inscrire, parce qu'elle est devenue la fille en une phrase. La fille étant dehors tout en étant dedans, assistait. La fille proche, à distance.

Entrent : ses yeux. Le travail des yeux sera très important partout, avec un indice très puissant ici et assez rare, le strabisme. « ses yeux auxquels un léger strabisme donnait un brillant ». Non pas le grand strabisme qui doit être opéré, mais la légère déstabilisation de la perspective. On ne sait jamais si c'est mental ou si c'est physique. Dans le texte on dirait une allusion une moquerie un petit dérapage, un clin d'oeil.

Strabisme, c'est *stroph*. *Stroph*, c'est le premier tour du chœur grec, *stropho*, c'est faire tourner. On tord quelque chose, le chœur tourne sur lui-même, c'est ça la strophe. Et le strabisme c'est un léger tour, qui réintroduit dans ce petit texte qui paraît si banalisé, un peu de strophe, un peu de chœur, un peu de tragédie. Tout est entraîné par ce strabisme : la nouvelle est un petit peu louche. (Louche vient du latin *luscus*, borgne.) Cette petite nouvelle, c'est une tragédie louche. La comédie serait comme un strabisme de la tragédie. Il y a de la tragédie dans la comédie de Clarice, et bien sûr qu'il y a de la comédie dans les tragédies, sans quoi il n'y aurait ni l'un ni l'autre. C'est un petit tour de chœur.

Lire Clarice avec Hamlet c'est penser le fantôme de la manière la plus diurne, la plus quotidienne et la plus nécessaire. Comment dire la revenance des vivants ? Quels mots pour ces phénomènes de transgression ? Fantôme, revenant, *ghost* anglais qui veut dire 'esprit', mais n'est pas entendu comme esprit, mais bien comme fantôme, spectre existe dans toutes les langues etc. Fantôme a comme étymologie le *phantasma* grec, l'apparition; spectre fait partie du même espace sémantique, c'est quelque chose ou quelqu'un qui se rend visible. Est-il vivant, est-il mort, c'est la grande question. Il y a deux mondes, celui-ci et l'autre. Et parfois l'autre monde est dans ce monde-ci. Même sans être mort on peut être un fantôme.

La mère-résignée, la mère-occultée est-elle passée ? Passante ? Présente ? A-t-elle un futur ?

Ce moment d'épiphanie avec ma mère n'a pu exister que sur fond de pensée de mort. Ce n'est pas une pensée tragique, ni une façon de penser à la mort. Mais dans nos existences il y a des zones à palpitations, et ce qui palpite c'est apparition-disparition. Il n'y a apparition qu'à partir d'absence, qu'à partir de non-apparition ; dans ces moments, tellement éphémères qu'ils ne peuvent être inscrits, un peu comme dans les rêves, que par l'infranchissable. Il y a quelque

chose qui est infranchissable, et cet infranchissable est représenté, dans la réalité, par des vitres, par des fenêtres fermées. Dans ces moments-là on a la représentation dans la vie et dans la réalité, de ce qui serait notre rapport à ceux qui vont et viennent, aux morts capables de revenir. Ce sont des scènes à deux : un revenant ne revient pas sans qu'il y ait quelqu'un pour le voir revenir. Ce sont des scènes de regard. Comment je vois encore, ou j'aperçois ou je revois quelqu'un qui n'est pas dans le même monde que moi. Ma mère.

Mais je ne veux pas oublier de vous parler d'oubli. Et de rien.

Rien, nada, que nous verrons se promener dans le texte. *Nada*, et qui scande le Roi Lear en *Nothing*. Rien en français, c'est : quelque chose, *Rem*, l'accusatif de *Res*. C'est bien quelque chose, mais ce quelque chose est rien, ou ce rien est quelque chose. Mais rien ne m'empêche de dire que je vais vous parler de Riens. Car nous avons en français l'usage de ce rien, qui pourtant a un profil très proche du néant. Quand nous parlons de riens au pluriel, nous rappelons qu'il peut y avoir un pluriel à rien, et donc que rien peut s'additionner se multiplier. Donc je vais vous parler de rien et de sa compagnie. La racine latine de chose, Re, (qui n'est pas le re de la répétition), est conservée dans le mot que nous connaissons de la manière la plus familière et peut-être la moins détectée : c'est Réel. Le réel, c'est du rien, donc quelque chose. Ça se touche et ça s'échange. Ce réel, frère de rien, s'inscrit dans le texte de Clarice. « Réellement » deux fois (151) « Catarina était sur le point de demander à sa mère si elle n'avait rien oublié... - Je n'ai rien oublié ? demanda la mère. - Je n'ai rien oublié » (152) « si réellement elles avaient oublié » (153) Ces réellement qui ont ce petit air de rien sont assez apparents, selon le mode d'apparition des signifiants dans Clarice : ces mots, ces riens, dont elle tisse ses textes, se font remarquer non seulement par la récurrence, mais par une récurrence qui est liée à une forme de maladresse volontaire. Le répéter de cette manière c'est inélégant ; or cela est du calcul chez Clarice. Sous leur masque d'anonymes, ces mots travaillent de manière légère et rapide sur l'énigme du rien, ou bien de ces riens qui font la réalité. Je vous rappelle au plus élémentaire de réel ou de réalité, de ce qui est effectivement, d'une insistance sur ce qui est. Ce qui est pointant sur le rien ou avec le rien. Tout ce qui ne fait qu'être.

Rien c'est très fascinant pour Clarice Lispector. Mathématiquement, rien, c'est l'objet primitif. Il y a paradoxe à penser que quelque chose est rien, mais mathématiquement on peut le penser sans paradoxe. On peut penser l'ensemble vide. Souvenons-nous de *A Mensagem*. A la fin de ce texte surgit le mot *zéro*. Ce texte tisse les rapports entre un dit-garçon et une dite-fille. Je dis 'dit, parce que le travail de Clarice consiste à faire varier garçon et fille, à dire que ce sont

des variables, des instables, et ce qui à un certain moment va s'appeler garçon ou bien fille, est tout à fait incertain, et ça s'échange infiniment garçon fille pouvant être aussi, non seulement dans la chaîne d'associations, des animaux, mais aussi de l'espèce des enfants, *filhos*, des enfants, *filho*, l'enfant masculin, *filha*, l'enfant féminin, ou bien *menino*, un tout petit, ou bien *criança*, un petit enfant, ce mot qui désigne les enfants petits, les petites créatures, c'est un seul mot pour les deux sexes, et le substantif en brésilien est féminin. Cette richesse grammaticale de signifiants nous n'en n'avons pas l'analogue en français, où nous disposons d'un fond assez limité, garçon fille, fille fils. On dirait les petits pour *crianças*, mais 'les petits' est moins remarquable, parce que *criança* est un mot féminin. En français dans un mot collectif c'est le masculin qui l'emporte.

C'est dans ce texte appelé *A Mensagem*, qu'à la fin d'une longue tribulation sur la différence sexuelle, les genres, etc. tout d'un coup la fille se séparant du garçon par un acte précipité, s'en va en courant, elle saute en tant que guenon dans un autobus, où elle devient un zéro. Un zéro fortement souligné comme étant le mot femme, le féminin zéro. Mais attention, c'est Clarice qui écrit ça, et donc elle n'anéantit pas, au contraire elle fait surgir la valeur zéro à laquelle jamais nous ne pensons. Nous qui ne pouvons nous passer de zéro pour penser.

Étymologiquement zéro, c'est chiffre, un mot qui vient de l'arabe, sifron, *cypher*, chiffre, et aussi la clé, la façon de chiffrer. Zéro c'est un nombre : c'est le nombre d'objets de l'ensemble vide. Les objets premiers des mathématiques, ce sont les nombres, et il existe un premier objet qui est vide. Vide existe. Rien existe. Mais quand on dit vide on entend l'horizon extrême de ce rien. Il existe donc un ensemble vide, c'est-à-dire un ensemble dont le nombre d'éléments est zéro. Ça existe. Zéro c'est le nombre d'éléments de vide. Vide est un objet. Il y a un objet vide. Notre pensée commence à un ? mais pas du tout, ça commence à zéro, avec vide. Donc il y a un élément, cet ensemble qui contient cet unique objet qui est vide. Cet ensemble-là il n'est pas vide. Il contient le vide. Si vous pensez mathématiquement, ce qui est une façon de scruter la réalité, en réalité rien produit toutes les choses. En mathématique qui est le chiffre de la réalité, toutes les choses sont faites de riens. Chez Clarice aussi.

Dans *Liens de Famille*, rien et oubli sont liés, le texte commence tout de suite par s'inquiéter, par être inquiété d'oubli ou d'oublier ou de l'oubli.

La femme et la mère s'installèrent finalement dans le taxi qui les conduirait à la gare. La mère comptait et recomptait les deux malles essayant de se convaincre que toutes les deux (*ambas*) étaient dans la voiture.

A mulher e a mãe acomodaram-se finalmente no taxi que as levaria à Estação. A mãe contava e recontava as duas malas tentado convencer-se de que ambas estavam no carro.

Premier énoncé du discours direct :

— Não esqueci de nada? Perguntava pela terceira vez a mãe.

— Não, não, não esqueceu de nada, despondia a filha divertida, com paciência.

– Je n’ai rien oublié ? demanda pour la troisième fois la mère

– Non, non, non tu n’as rien oublié, répondit la fille amusée avec patience.

: « je n’ai rien oublié ? » qui semble être la phrase de la mère, elle le dit six fois, pages 147, 150, 151, 152, et la septième fois :

Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se não esquecera de nada (113)

— ...Não esqueci de nada? pergunteu a mãe

Catarina était sur le point de demander si elle n’avait rien oublié...

– Je n’ai rien oublié ? demanda la mère. (152)

Il y a donc un moment où ça se croise, où ça s’échange, ça ne s’accomplit pas. La question de je n’ai rien oublié, est donc supposée pouvoir passer d’une bouche à l’autre.

Je reviens à la première apparition de cette phrase : « Je n’ai rien oublié ? demanda pour la troisième fois la mère. » C’est *in medias res*, que cette histoire, qui pour le besoin du récit commence là, a commencé depuis toujours, elle est prise avec tous ses personnages la mère la fille, etc., dans un espace de répétition ; ce qui se répète c’est une question, cette question est évidemment sans réponse. Quant à l’oubli, il n’est pas nécessairement ce qu’on pense. Pour la troisième fois, nous dit pour la énième fois : on n’arrête pas d’oublier. L’oubli oublie, mais aussi on n’arrête pas d’oublier, l’oubli est répétition d’oubli, l’oubli est continu, et en fait on n’oublie pas. Maintenant j’écoute cette phrase : je n’ai rien oublié ? ou bien n’ai-je pas oublié rien ? ou bien est-ce que je n’ai pas

oublié quelque chose ? Ça nous dit quelque chose de l'oubli, et de la chose oubliée qui reste quelque chose. Quand j'oublie quelque chose, c'est rien, il n'y a plus rien, mais il y a justement rien. C'est quelque chose oubliée. L'oubli est une insistance qui n'est pas refoulée, c'est tout le contraire, ça frappe à la porte sans arrêt. On pourrait travailler sur les fonctions mystérieuses de l'oubli, qui ne sont pas nécessairement des fonctions d'amnésie. Moi par exemple je suis amnésique, comme on dirait insomniaque, mais tous les oublis et toutes les amnésies ne reviennent pas au même. Il y en a qui appartiennent à ce royaume redoutable du refoulement. Mais il y en a d'autres espèces : parfois l'oubli est au contraire conservateur, ou bien indicateur de quelque chose qui n'est pas interrompu, comme l'oubli des petits objets oubliés chez l'autre, qui disent toujours l'indéfinition ou la complexité du lien.

Entre la mère et la fille la question de « Nao esqueci de nada? Est-ce que je n'ai rien oublié ? » est donc leur question à elle deux. Il n'y a pas à s'étonner qu'à un certain moment cette question qui semble être l'attribut de la mère vienne se situer du côté de la fille, dans certaines circonstances, juste avant un moment très fort :

Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se nao esquecer de nada... (113)

Quand elles purent se voir de nouveau, [nous pensons le se voir comme réfléchi et réciproque] Catarina était sur le point de lui demander si elle n'avait rien oublié...

On peut se demander, pourquoi tout d'un coup Catarina, que cette question faisait rire au début, l'adopte. Le sujet de l'oubli est amphibologique, ça peut être Catarina qui a oublié. Mais elle n'a même pas eu le temps de poser la question, que la mère :

— Nao esqueci de nada? perguntou a mae.

– Je n'ai rien oublié ? demanda la mère.

Voilà une conjonction, une identification, un moment presque de chœur, où la question devient la question de Catarina et la mère. La même pour deux. Et ce moment où la même phrase pourrait être dite par toutes les deux, est un moment est plein de riens de vide d'oubli comme possibilité partagée entre elles, soit *as duas* soit *ambas*. C'est l'oubli possible qui les unit. Unies dans l'oubli de quoi ?

Et unies par une phrase et dans une phrase. D'ailleurs l'union de deux individus est une opération syntactique : en syntaxe nous sommes conjoints et nous passons l'une dans l'autre, l'un pour l'autre. Comme le montre cette phrase de *A Mensagem* :

“A moça era um zero naquele ônibus parado, e no entanto, homem que agora ele era, o rapaz de subito precisava se inclinar para aquele nada, para aquela moça”.

Où l'on voit comment une fille est un zéro qui est un homme qui est un rapaz etc...

Dans *Les liens de famille*, toute la relation entre la mère et la fille (je dis mère et fille pour faire vite) est parcourue par de très éphémères mais très nécessaires épiphanies. Ça entraîne la question du : comment fait-on, dans quel cas, à quel condition voit-on sa mère. Je note : c'est une question à un seul sens. Ne pourrait-on dire aussi : voir sa fille ? Dans *Les liens de famille*; y a-t-il deux sens, la question est-elle voir la mère et voir la fille, ou bien seulement voir la mère ? Entre la mère et celle qui de temps à autre est la fille, le fléchage de la question est bien un fléchage vers la mère. La fin du texte nous le redira. Un texte qu'on pourrait appeler : Vue sur la mer/ la mère. La mère dans une grande partie de ce récit est vue par la fille, regardée par la fille, ou par une fille tellement pas fille qu'elle est la femme ou bien Catarina. Donc la mère regardée. Je ne pense pas qu'il y ait vue sur la fille. Il y aura vue sur Catarina à un certain moment. Pas sur la fille. Il y aura d'un bout à l'autre du texte vue sur la mère; mais laquelle ? Il y en a combien ?

Quand j'avais vu ma mère, cet événement avait été rendu possible par un certain nombre de conditions matérielles, définissant un espace fantasmatique et symbolique. Ces agents de l'épiphanie étaient, du côté de ma mère, l'équipement dont le trait principal était le casque de Hamlet, la casquette ou le chapeau, et de mon côté en guise de casquette ou de chapeau, la carrosserie même de la voiture et la vitre ; c'est la rencontre même, par la séparation. C'est comment on se rencontre séparés. Comment on se rencontre dans la séparation. Avec séparation. Par séparation, comme si la rencontre était d'autant plus notable qu'elle était séparée. Ce qui est d'ailleurs le propre des rencontres amoureuses : les rencontres amoureuses sont des rencontres séparées, et à le travail de la rencontre est un travail du regard, et sans voix. Comme si toute l'énergie de la voix était transférée au regard. On dit que le regard parle, mais il y a aussi un investissement énergétique.

Il faut aussi relever la nouveauté. Un chapeau neuf et cependant pas neuf. Le nouveau est une figure de la répétition. Quand une mère va acheter un chapeau chez la modiste de sa fille, le chapeau de la mère est le chapeau de la fille. C'est un chapeau magique. Hamlet porte son propre chapeau, son propre casque. Mais la mère ne porte pas son propre chapeau, elle porte le chapeau de la fille.

O trem ja andava e Catarija acenava. O rosto de mae desapareceu um instante e reapareceu ja sem chapéu, o coque dos cabelos desmanchado caindo em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela - o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante (114)

Le train s'ébranlait et Catarina agitait la main. Le visage de la mère disparut un instant et réapparut cette fois sans le chapeau, le chignon s'était défait tombant en mèches blanches sur les épaules comme celles d'une demoiselle, le visage était incliné sans sourire peut-être même sans plus voir la fille distante. (154)

Vous voyez l'effet magique du chapeau. Elle l'a acheté chez la modiste de sa fille pour être hantée. Dès qu'on achète de l'appareil, dès que mère et fille se vêtent d'accessoires semblables, ça inscrit un échange dont on ne sait pas dans quel sens il va. On ne sait pas qui imite qui, qui devient qui. Ici la mère a pris la direction de la fille, si je peux dire. Entendez cette phrase comme voulez. Elle est remontée dans les générations, et ça donne :

O rosto de mae desapareceu um instante e reapareceu ja sem chapéu, o coque dos cabelos des manchado caindo em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela -

Le visage de la mère disparut un instant et réapparut avec les cheveux sur les épaules comme ceux d'une demoiselle.

Je note la puissance de la métonymie : ce sont les mèches blanches qui sont celles d'une demoiselle.

L'effet magique du chapeau était inscrit dans l'achat du chapeau chez la modiste de la fille. C'est le visage qui a disparu, parce que l'épiphanie c'est toujours du visage. On dirait qu'on reconnaît quelqu'un à son visage. Dans *La Gradiva*, le merveilleux texte que Freud entraîne au-delà de Jensen, on reconnaît la Gradiva, une revenante vivante elle aussi, à son pied à sa démarche. Mais peut-être que la démarche est une forme de visage. Toute la métonymie du corps qui est ordonnée par le travail du désir, se déplace. Du haut en bas, mais en investissant telle ou telle partie du corps. Finalement c'est le visage déplacé qui sans cesse réinscrit sa disparition ou son apparition.

Oui, une personne est sporadique, comme le dit C.L. dans *A Maça*. Elle mute à vue d'oeil. Je dépends de ton regard.

Toutes ces mutations causées par d'énormes événements infimes, ces collisions révolutionnaires qui entraînent l'apparition et la disparition des sujets

et des espèces, les montées et descentes dans l'ascenseur du temps ou dans le train, sont lisibles dans la langue de C.L., sa langue unique, sa création dans le brésilien. Elle a créé. Quoi ? Le style de la genèse. Le style du en train de. Du processus. Du passage. Ecrire l'instant, à l'instant où il s'altère. Un déferlement de messages instables, c'est la vie. Il s'agit d'écrire à la seconde, à la lumière d'une seconde. Il s'agit d'écrire la seconde. Toujours seconde. La première déjà seconde. Dans une fidélité palpitante d'infidélité à elle-même. Et ce qui rassemble ces instables, cette mère qui vieillit et rajeunit, qui s'en va revenir, c'est l'embrassement d'un regard. Pour Clarice Lispector écrire c'est re-garder, avec la langue pour microscope, le tissu mobile des différences.

Il est tard, il faut que les personnages de cette conférence disparaissent.

Nous les mères et les filles nous allons nous cacher sous un chapeau de mots.

Mais je ne peux m'éclipser sans demander pardon à celles dont j'ai si peu, si insuffisamment parlé.

Pardon Severina, pardon Clarice.

Mais vous savez que je ne vous oublie pas, n'est-ce pas ?

Écrire aveugle

Conversation avec l'âne

Ce que nous appelons le jour m'empêche de voir. Le jour solaire m'aveugle au jour visionnaire. Le jour éclatant m'empêche d'entendre. De voientendre. De m'entendre. Avec moi. Avec toi. Avec les mystères.

Pour m'en aller écrire il faut que j'échappe au gros jour qui me prend (par) les yeux et les remplit de grosses visions crues. Je ne veux pas voir ce qui est montré. Je veux voir ce qui est secret. Ce qui est caché parmi le visible. Je veux voir la peau de la lumière.

Je ne peux pas écrire sans *distraindre* mon regard à la captation. J'écris par distraction. Distraindre.

Toujours quand je m'en vais (écrire est d'abord un départ, un embarquement, une expédition) d'abord je me dérobe au monde et à la socialité diurne par un simple tour de magie : je ferme les yeux, les oreilles. Et le tour est joué : les amarres sont rompues. A l'instant je ne suis plus de ce monde politique. Il n'est plus. Derrière mes paupières je suis ailleurs. Ailleurs il règne l'autre lumière. J'écris à l'autre lumière.

Quand je ferme les yeux s'ouvre le passage, la gorge sombre, je descends. Ou plutôt ça descend : je me fie à l'espace primitif, je ne résiste pas aux forces qui m'emportent. Il n'y a plus de genre. Je deviens une chose aux oreilles dressées.

J'écris la nuit. J'écris : la Nuit. La Nuit est une si grande déité qu'un jour elle a fini par s'incarner et faire apparition dans une de mes pièces. La Nuit est mon autre jour. La moitié la plus prodigieuse de ma vie. La plus prodigue. C'est par admiration et par passion pour elle que je fais la nuit le jour. Même les yeux ouverts à midi, je peux ne pas voir. Lorsque je suis à la poursuite d'une pensée qui détale devant moi comme un merveilleux gibier mes yeux ne voient plus que l'espace neutre et vide où son ombre file.

La façon dont mes yeux peuvent non-voir mon entourage, mes amis, mes livres, mon public, a sûrement une explication scientifique mais je ne la connais pas.

Ne pas voir le monde est la condition de la voyance. Mais qu'est-ce que ça veut dire, voir ? Qui voit ? Qui croit savoir voir ?

Tous les êtres humains sont des aveugles les uns pour les autres. Les "voyants" ne voient pas ce que voient et ne voient pas les non-voyants.

Le Non-voir est aussi un voir. L'aveugle voit. Moi qui ne suis pas aveugle je ne vois pas ce que voit l'aveugle. Je suis l'aveugle pour l'aveugle.

N'être ni aveugle ni très myope cause une espèce d'aveuglement.

Par malchance et par chance secrète je suis née très myope. L'aveugle fut toujours mon prochain, mon cousin et mon épouvante. Un peu plus et j'étais lui.

Ma myopie est le secret de ma voyance. Je suis femme. Mais avant d'être une femme je suis une myope. La myopie est mon secret. Un secret ? Mais si tu le révèles ? Même avoué le secret n'est pas éventé : la grande myopie est inconcevable à qui n'est pas grand myope. Je suis de la maçonnerie des myopes.

Mais la myopie ce n'est pas suffisant à faire la nuit.

Fermons les yeux. La nuit me prend. Où allons-nous ? Dans l'autre monde. Juste à côté. Si près mais si difficile d'accès. Mais d'un trait on y est. L'autre côté. Une paupière une membrane, sépare deux royaumes.

Mon nom de myope est Miranda. Je passe du flou au net en m'écriant O Brave New World. Illusion ! Certes. Ce qui m'importe ce n'est pas l'apparence, c'est le passage. J'aime le mot passage. Tous les mots de passe tous les mots passants et passeurs, les mots qui passent la paupière à l'intérieur même de leur propre corps, sont mes animots magiques. Mes philtres. Par Illusion aussi on passe. J'aime le nom Illusion.

A l'aube à peine éveillée mais pas encore passée du côté de la station debout, encore à quatre pattes et à la course, encore de travers vêtue de sommeil, mais déjà convoquée, je freine, je glisse très lentement vers le jour. Il y a entre la nuit et le jour une longue région vivace mais fragile où l'on peut dormir tout en étant éveillé, où même debout sur deux pattes on est encore fantôme, où les portes n'existent pas encore en nous entre les deux royaumes, où ce qui va être passé survit, demeure, *stays* (oh ce mot me manque en français), *steht*. Légérissime Extase.

Région fragile qu'un geste trop brusque peut briser, heure magique qu'une rencontre trop brusque avec un habitant du jour peut chasser.

Ce qu'alors j'écris ne connaît ni limite ni hésitation. Sans censure. Entre nuit et jour. Je reçois le message. Je reçois sans trembler. Au gros jour jamais je n'aurais la nudité paradisiaque. On ne peut recevoir que nue. Non, pas dévêtue. La nudité d'avant tout vêtement.

Ensuite je lève de mes yeux la visière, je tourne mes yeux nus vers le monde. Et je vois. Je vois ! à l'oeil nu, et c'est l'exaltation même. Je passe de non-voir à voir-le-monde. Les traits du visage du monde se lèvent, émergent, passent de l'imperçu à la présence. Passage soudain, fulgurant, engendrant. Je me sens voir. Les yeux sont les mains les plus puissantes les plus délicates, elles touchent impondérablement le là-bas. De là-bas je sens un moi me revenir.

Moi serait donc le point de rencontre entre mon âme voyante et toi ? Je lève la visière et voici : le monde se lève pour moi. M'est donné. Le don du monde. Ce qui m'est donné en ce soudain lever c'est à la fois le monde et la donation. Je dis *monde* : son visage : le monde physique. Son paysage

Maintenant j'écris. C'est-à-dire que dans ma noire douceur intérieure s'impriment les pas rapides d'un livre qui arrive. Attrape moi jette-t-il

La course commence. Devant moi

Mon livre s'écrit. Se crée. Secret. Avec jubilation et jeu. Se retourne pour voir si je le suis.

Il s'amuse de moi en se créant. Cela aussi est son secret : la preuve de la création est le rire. Il y a émerveillement à sentir se faire, se rassembler, se cristalliser en mots les innombrables vibrations de l'âme, à être le témoin de la pluie d'atomes dont Lucrèce nous fit rêver. Des millions de signes pleuvent et dans leur déferlement s'accrochent. [Je note] Je l'appelle "mon livre" parce que je voudrais bien qu'il se laisse attraper, le caresser qu'il se laisse caresser, comme je dis "mon amour" aux êtres à qui j'appartiens par l'amour qui me voue à eux. "Monamour" écoute tu le sais quand j'écrie mon amour cela ne veut pas dire, mon amour, que tu es à moi mais que je suis moi à toi.

Je note, je veux écrire, *avant*, au temps encore en fusion d'avant le temps refroidi du récit. Quand nous sentons et ça ne s'appelle pas encore. La scène est dans les entrailles avec tumulte, élans. Les genoux s'entrechoquent, le coeur prend feu, une grande répulsion, une grande attraction, plus tard cela s'apaisera en nom. Mais d'abord c'est la passion. Notre sort commun. La tempête avant la fixation. Le je-ne-sais-pas-ce-qui-me-tourmente. L'inépuisable manifestation des nerfs. Avec confusion et sommets. Fureur. Joie déchirante. Dans l'angoisse l'espérance. Je veux peindre notre âme souterraine. Il y a déjà des mots. Mais pas encore les noms propres. D'ailleurs ici, avant, rien n'est propre. Voilà pourquoi mes livres sont sans titre. Donner un titre

est un acte d'appropriation. Les livres dont je suis le scribe sont à tout le monde.

Une employée d'Air-France me dit au téléphone : j'aime vos livres parce qu'ils me touchent. Tous nous aimons toucher — être touchés. Surtout par les livres qui ont le regard doux et violent. C'est avec émotion et nostalgie que je touche au doux et farouche toucher de mon chat ma chatte, la chatte dont je suis la chatte, et entre nous pas d'appropriation seulement des moments de grâce, sans garantie sans gage sans un regard jeté vers le moment suivant. Ça c'est de la jouissance. Tout maintenant.

Venant de loins et de voix qui montent parmi les villes et les bois qui poussent et passent derrière moi les scènes se pressent à la porte de mon dos, entrent dans le vaste vestibule d'une sensibilité docile je ne suis qu'un âne idéal, je porte et j'ouïs je l'avoue mon travail est d'acceptation mes organes principaux sont : mes oreilles lesquelles sont spacieuses extensibles veloutées à la taille nécessaire, courageuses aussi jamais fermées et mes yeux qui sont d'autres oreilles. Le reste, cœur d'en haut et cœur d'en bas, est raccordé au central téléphonique. J'attrape tout par l'oreille, les murmures, les phrases les plus énigmatiques et les colères aussi qui convulsent tout mon être lorsqu'une goutte de poison vient à m'être servie sur le tympan. Attention parce que j'entends tout et tout. Tout ce qui est dit. Tout ce qui n'étant pas dit est dit autrement.

Je dois des livres et des livres au téléphone et je lui en rendrai au moins un. Puisse-t-il être celui-ci même.

Pour en revenir à ma partenaire fantomatique, totalement invisible et infigurable mais qui était une voix, à la fin de notre conversation pendant laquelle nous n'avions qu'un nom pour deux voix et c'était le mien et nous étions toutes deux réunies sous ce nom qui nous tenait comme une ombrelle, j'ai pensé devoir lui demander son nom avant de nous séparer ; mais peut-être n'aurais-je pas dû. Comment vous appelez-vous dis-je le plus doucement mais malgré la douceur ce fut quand même la petite blessure de la séparation et je ne l'avais pas voulu. Et elle avec timidité rentra dans son nom et le tourna vers moi comme si elle se sentait encloîtrée derrière la porte. Et alors à haute voix j'ai dit son nom, elle disait qu'elle n'en n'avait pas et je disais que personne n'en avait, il y a seulement des mots et des phrases avec des mains et des lèvres des larmes dans les paupières, alors que les noms sont des explosifs, il faudrait pouvoir les désarmer, et qu'ils s'appellent propres et orgueil et agression, ce sont les noms dis-je qu'il

faut chasser comme des excréments honorifiques, et j'ai dit doucement son nom à elle pour la prendre par la main avec vigueur et la ramener sous l'ombrelle à deux voix. Et lorsque nous avons interrompu notre aventure nous étions à nouveau ensemble.

Mon affaire est de traduire nos émotions en écrits. D'abord nous sentons. Ensuite j'écris. Cet acte d'écrire engendre l'auteur. J'écris la genèse qui survient avant l'auteur. Comment écrire la genèse ? Juste avant ? J'écris sur écrire. J'allume l'autre lumière.

Cela se fait comme la vie nous arrivant, par bourrasques, par événements, en déposant des éléments discontinus. Le lien existe cependant : c'est le fil de la respiration. Ça continue à discontinuer.

Écrire par lambeaux, par nuages d'orages, par visions, par violents chapitres, au présent comme à l'archipassé, dans la prévision, dans le chaos vrai des temps verbaux, en franchissant les ans et les océans à pas de dieux, avec le passé à ma droite et le futur à ma gauche, c'est interdit dans les académies, c'est permis dans les apocalypses. C'est une telle jouissance. Tous ceux qui en secret n'ont pas rompu avec les premiers temps sont si heureux lorsqu'ils retrouvent sous le masque policé d'un volume les géances de leur stade magique.

Il est toujours là, juste derrière la pensée, derrière les paupières, le royaume dont la reine est la liberté poétique, et où se réaffirment toutes ces valeurs qui n'ont pas droit de cité dans la société raisonnable et dite démocratique : là on peut dire : justice, vérité, amour, pardon, responsabilité, on peut parler dans une langue qui fait sourire dans la cité que gouvernent démocratiquement droit, real politik, conflit, haine, mensonge, irresponsabilité.

Non, je ne vous fais pas le tableau d'un royaume idéal. De l'autre côté il y a le bien avec le mal. Le bien dans le mal, le mal dans le bien, et surtout : la difficulté. C'est difficile la vie de l'autre côté, on se sent un peu seul ou très seul, à gravir les pentes de ce que le philosophe Kierkegaard appelle l'absolu. Et s'il n'y avait pas l'âne pour tenir compagnie à Abraham ce serait infernal. Mais il y a l'âne. L'animal — j'en reparlerai — qui met une limite à l'abandon. La Bible ne rapporte pas la conversation qu'Abraham eut avec l'âne sur le mont Moria. Et ça ne m'étonne pas. Pourtant, il suffit de les suivre. Et on les entend parler. Je voudrais rendre la parole à l'âne avec Abraham. On ne dit pas de bêtises à un âne, vous êtes d'accord ? Ni à un chat. C'est seulement à un autre humain qu'on dit des bêtises, on bavarde, on s'égare, on ment.

Avec l'âne, on va à l'essentiel, et tout de suite.

J'écris sur l'âne.

En ce moment j'essaie de capter les mystères du passage pour vous les confier, ceci est un essai de noter ce qui va beaucoup plus vite que ma conscience et que ma main. Mais - le passage, par chance, laisse des traces. Il faut faire vite. Et pas le temps d'apprendre.

Je ne commande pas, je ne conçoit pas, je poursuis ce qui me dépasse. Il m'arrive de trotter quatre lièvres à la fois et j'en suis toute essoufflée et désarticulée. Alors je fais halte et je reprends mon souffle.

Quand j'écris je ne fais rien exprès, sinon halte. Ma seule intervention volontaire est l'interruption. Rompre. Couper. Lâcher. Couper est un art que j'ai acquis. Rien de plus naturel et de plus nécessaire. Tous les êtres vivants mammifères ou végétaux savent qu'il faut couper et tailler pour relancer la vie. Pincer le vif. Faire mal pour faire du bien.

Dans la langue j'aime et je pratique le bond et le raccourci, l'ellipse, l'asyndète. La vitesse est un moyen de se défendre contre la malhonnêteté. Un comédien qui joue trop lentement. Mais bien sûr un comédien qui joue trop vite, sur un seul ton, en avalant ses mots ment aussi.

Il faut jouer de la langue vite et juste comme un musicien honnête.

La langue, bénie soit-elle, a d'innombrables ressources d'accélération, et c'est ainsi qu'elle se rapproche des processus vitaux qui vont plus vite que l'éclair.

Cette vitesse n'est pas de surface. Elle frappe profond. C'est la grâce. J'ai une grâce idiomatique. Elle me fut accordée je ne sais ni pourquoi ni comment. Je la reçois et je l'entretiens.

Le texte m'arrive dessus trop vite pour ma lenteur d'enregistrement. Que faire ? Je prends en notes la rafale. Ma phrase garde quelque chose de cette télégraphie.

Un livre s'écrit vite. Combien de temps avez-vous mis pour écrire ce livre ? Il y a un temps long et il y a un temps bref. Ajoutez toute ma vie.

Il y a gestation et accouchement. Le livre s'écrit à toute vitesse lorsqu'il est prêt. J'ai toujours accouché vite et sans douleur - à terme.

Mais auparavant cela qui viendra au jour, où est-il, comment se prépare-t-elle ? Je ne le sens pas. Le ventre est tout le monde. L'enfant se fait de droite de gauche. Pendant des mois, des années. Ce n'est pas moi, c'est au croisement de mon corps pensant et du flux des événements vivants que la chose se secrète. Moi je ne serai que la porte et l'apporte-parole. Le récepteur linguistique.

Vient le temps de l'imminence. Un désir d'écrire monte dans mon corps et vient occuper mon coeur. Tout bat plus vite. Le corps s'apprête tout entier. Je dis à ma fille : "j'ai envie d'écrire". Cela ne peut se refuser ni se rejeter. Je ne dis pas : "J'ai une idée". Je n'ai aucune idée de ce que sera ce livre. Mais très vite se pressent des scènes, des phrases et à peine ai-je noté une vingtaine de pages que je découvre non pas le contenu mais la direction, les chemins et le chant du livre.

Parfois je me prépare à dire : "j'ai des choses à dire" me dis-je. Ainsi je prépare mon séminaire pendant deux ou trois jours. Le jour venu, il en va tout autrement que prévu : ce que je dis s'est infiniment éloigné de ce que j'avais compté dire. Parfois je veux dire à une personne que j'aime des choses essentielles, complexes. Je les note. Je les dirai tout à l'heure au téléphone. Je les dirai à notre téléphone. Notre téléphone est notre âne arrêté et posé sur la table près de ma main. Il est la coquille de notre sainteté commune, la voiture supersonique, il est notre animal personnel, l'être appelé-téléphone il est très corporel et très spirituel, bref il a l'esprit d'être notre hutte extérieure tout en étant notre monture à miracles et notre cavité à chances la plus interne. Il n'y a pas plus vivant plus ordinaire plus divin plus adorable - et - terrifiant plus familier et moins familier que cet instrument - qui - permet - une - conversation entre deux personnes éloignées. L'objet lui-même ressemble à un os d'épaule de boeuf. Entre abonné demandeur et abonné demandé

Maintenant le téléphone sonne. Et c'est toi. Avec toi j'évite toujours les bavardages car ils tombent morts devant la vie. Pour dire l'essentiel, je me hâte, je lance une phrase d'une grande densité qui s'enfonce dans ta profonde internité mystérieuse. Avec tout le poids d'une prière. Voilà. La phrase voyage maintenant dans ton silence interne.

On n'atteint jamais un but *espéré*. Mais on peut atteindre un but *inespéré*. Parfois cela peut me réserver de bonnes surprises.

C'était une heure très agitée de vents et seule, les oreilles bousculées par les grands coups de pied du vent, je cheminai tête baissée sur le papier. J'étais en train d'écrire : Mais le téléphone sonne. Et j'écrivis : et c'est toi. (Je veux dire le téléphone même). C'est alors que le téléphone sonna, celui-ci, et ce fut toi. C'était toi ! Et j'éclatai de rire. (Il faut dire que je ne t'attendais pas). Et ce fut toi et je te dis : o mon amour j'étais en train d'écrire : mais le téléphone sonne. Et c'est toi. Et tu me dis : pas possible ! - Je te jure ! dis-je avec ferveur. Et tu me dis :

mais tu es sûre que c'est dehors que ça se passe, ou c'est dans le texte ça ?

Ici, je ne peux pas continuer. Je ne sais pas où se passe dehors ou si le texte est dedans, dedans dehors ou si le texte est lui-même dehors, ou si dehors est dans le texte. Voilà ce qui se passe quand on écrit ce qui se passe. Mais je peux dire ici que je suis sûre. Oui je suis sûre que je suis sûre.

Un livre n'a pas une tête et des pieds. Il n'a pas une porte d'entrée. Il s'écrit de partout à la fois, on y entre par cent fenêtres. Un livre est à peu près rond. Mais comme il doit s'ajuster pour paraître à un parallépipède rectangle à un certain moment on tranche la sphère, on l'aplatit, on la carre. On donne à la planète une forme de tombe. Le livre n'a plus qu'à attendre la résurrection.

Sur le vif.

Toutes ces scènes, tous ces événements qui n'ont lieu qu'une fois. Tous les recommencements qui sont des commencements nouveaux. Moments de jardin au printemps : les promenades au jardin avec ma fille et ma mère restent inoubliables. Il-y-a-dix-ans repoussent aujourd'hui. Ma mère ma fille et moi nous nous engendrons réciproquement.

Si on ne les saisit pas à l'instant où elles passent, ces pulsations sont perdues à jamais. Au moment où passant elles nous effleurent, elles nous sifflent aux oreilles, elles éveillent en nous en frappant aux portes de nos sens, à nos oreilles, à nos narines, des pensées encore jamais formées. Si on ne les saisit pas "au vol", "sur le vif", par les franges de leurs robes, par le bord, par les traces verbales, par le bout des doigts.

Donc, avoir sur soi, un carnet, un bout de papier et capter les traces précipitées de l'instant. Que le passé qui survient à toute vitesse va engloutir dans quelques minutes. Ce qui vient d'arriver va périr. Étrange et exaltante rencontre du vif et de sa fin. On avance en laissant derrière soi. Destin humain : être de la chair à oubli. Et ne rien désirer plus vivement que d'arracher sa proie à l'oubli, de garder le passant au présent.

Combat avec le deuil. Il faut oublier pour se re-présenter vierge, s'offrir vierge au nouvel an.

Il faut faire la part de la mort.

Nous mourons beaucoup. Nous enterrons énormément. Nous recouvrons les tombes et les enterrements d'une terre féconde.

Prendre l'instant vivant avec les mots les plus proches et les plus délicats. Sans les mots pour témoins l'instant (n'aura pas été) n'est pas. Je n'écris pas pour garder. J'écris pour sentir. J'écris pour toucher le corps de l'instant avec le bout des mots.

Surtout ne pas perdre de temps à passer du dehors au dedans. La première phrase file comme une flèche et va se planter dans le coeur de l'internité. Elle plante la terre de l'internité. Avant elle il n'y avait pas de terre. Et déjà, tout de suite, sous ses pieds (les pieds les sabots de la phrase) éclate l'étendue d'un pays à découvrir.

Ni préambule, ni antichambre. Il faut que sonne une étrangère langue dès les premiers mots.

Entre une phrase. Et le livre fut. Et on ne l'avait encore jamais vu.

De phrase en phrase on bondit.

J'adore les multiples puissances des phrases. Souvent les événements de ma vie arrivent par des phrases ou sont des phrases.

Mais pas d'usinage, pas de fabrication mécanique. Les phrases renversantes ou stupéfiantes arrivent par surprise. Comme des messages divins : prophéties du présent. Si on s'entendait ! Si on se voyait ! Si on se lisait. Une virgule vaut le nez de Cléopâtre. Et inversement. Mes destins basculent sur un mot.

*

Les mots — quelle chance et quelle énergie !

Nous avons beau oublier d'où nous venons, de quels lointains pays étrangers, ils se souviennent dans notre bouche même. Ils disent tout en goth et en grec, ils font cracher la langue. Ils avouent nos plus mauvaises pensées. Il suffit d'écouter nos hommes politiques : l'usage tordu qu'ils font des mots. Les mots les dénoncent "l'étroitesse des relations" Tant de gens s'imaginent que les mots sont des dents dans un dentier. Ou des fossiles.

Mais pas du tout. Les mots (je les ai vus de mes yeux lorsque j'avais trois ans) sont nos nains, nos gnomes, nos minuscules travailleurs dans les mines de la langue. Et parfois ce sont les tomtes scandinaves ou bien les lutins. Naturellement ils savent ce qui se passe dans les recoins plus ou moins bien entretenus de nos arrière-pensées. Comme tout le monde veut ne pas le savoir, nous avons tous les mots que nous méritons. Ces petits agents si anciens n'arrêtent pas de plaisanter et de

nous faire des cadeaux en secret. Tant pis pour ceux qui considèrent les mots comme des cailloux usés. Un pressentiment étymologique me guide. Disons que c'est un flair. Je sens l'odeur des origines sur les mots les plus familiers. En ce moment même je m'adresse à vous en indo-européen. La moitié du chemin, la moitié du transport, les mots le font pour nous, depuis le Scamandre, depuis le Rhin et depuis le Gange ils s'élancent et d'un pied inusable ils viennent frapper le sol du texte.

Je sens que dans chaque livre des mots aux racines cachées sous le texte vont et viennent et accomplissent entre les lignes quelque autre livre. Soudain j'aperçois de drôles de fruits dans mon jardin. Ce sont ces nains verbaux qui les ont fait pousser.

Et ce que font les mots entre eux, ces accouplements, ces hybridations, c'est du génie. Un génie érotique et fertile. Une loi de vie préside à leurs croisements. Seuls les mots qui s'aiment sèment. Sémantique clandestine.

La langue n'est pas terminée. Tous nous pouvons être démiurges provisoires en suscitant de nouveaux-nés. La langue se prête de bon gré à ces miracles génétiques.

J'aime ce qui croît. Tout ce qui croît croît jusqu'à mûrir et mourir. Mais mourir n'est pas ce que l'on croit. J'aime le mot croître, mère et fille, j'aime les mots filles qui portent leur mère dans leur sein. J'aime les vieilles femmes qui engendrent. La langue est une vieille qui met au monde

Un mot nouveau-né nous émeut. Un mot né de l'amour de deux mots n'est pas un concept. *Pfeilige. Internité.* C'est seulement un individu poétique.

Des modèles ? Pas de modèle : il n'y en n'a pas là où je vais, la terre sauvage est encore en invention. Mais tandis que j'avance seule dans la nuit mobile, j'aperçois les signaux d'autres vaisseaux nocturnes qui passent sous le même ciel. C'est qu'il y a toujours cette fameuse société secrète, la maçonnerie des éveillés, le peuple totalement diasporé des saute-frontières. Aucun n'imité l'autre. Mais chacun reconnaît que l'autre est aussi un appelé. Et on entend résonner leurs mots de passe. Il n'y a pas un mot de passe unique, un schibboleth. Chacun a les siens selon sa langue, et c'est toute la langue de chacun qui est schibboleth. La nuit sonore est une caravane. Kayrawan est venu de Perse au 13^e siècle. Et sentir que des chercheurs d'étoiles morts et survivants partagent la solitude est rassurant. La solitude de chaque écriture est toujours partagée.

Auteur :

C'est sans doute la mort de mon auteur qui a greffé en moi l'obligation de faire des phrases. Il faut que j'écrive, sinon le monde n'existera pas. Il faut que je fasse tout : le matin, le monde, la nuit, le jour, le jardin, les courses, les pays; et moi-même je dépends de ce geste.

J'écris pour remplacer l'auteur décédé. Je ne dis pas "disparu", car disparu il ne l'est pas entièrement : il revient. Je ne peux pas ne pas écrire : je dois tisser les jours de l'an. Planter, construire, élever ... Tout ça c'est tenir la mort en respect. Ce n'est pas un désir de maîtrise ou de triomphe. C'est la fabrication du radeau sur le néant.

Je l'ai dit souvent, mon père en s'en allant précipitamment a emporté avec lui le plancher du monde et tout le temple. Ce fut terrifiant de voir cette ruine. Et alors qu'advint-il de la famille ? Chacun fit un geste pour saturer l'abîme. Ma mère devint sage-femme. Mon frère est presque sage-femme, il est pédiatre. Chacun de nous s'affaira autour du processus de mise au monde. Moi je me mis à tisser le temps. Une année sans livre, cela ne m'est jamais arrivé, une année sans tissu de vie. Mais je peux passer jusqu'à huit mois, neuf mois, sans mettre au monde un monde où me mettre. Mais pas plus.

Mais ce monde est d'abord un plancher de secours, pour que les personnages de la pièce de théâtre puissent faire leur entrée.

Un livre s'écrit vite, en une langue auto fertilisante, dense, précise, polyglotte et polyphone.

Mais comment se fait-il que je ne parle pas cette langue d'écriture lorsque je parle ? Je ne peux pas écrire en l'air avec ma voix ? Lorsque je parle, pas d'écriture, seulement du discours.

Réponse : Le texte a besoin du papier. C'est au contact de la feuille de papier que les phrases font surface. Comme sortant à grands coups d'aile d'un nid caché sous le papier. Ça ne s'écrit pas dans ma tête. Il faut le contact entre ma main et le papier. Je ne suis pas une intellectuelle. Je suis peintre. Pas d'ordinateur. On ne peint pas à l'ordinateur. Je peins, je tire les phrases du puits secret. Je peins le passage : on ne peut pas le dire. On peut seulement l'effectuer. Non, jamais d'ordinateur. L'idée de la machine-qui-n'est-pas-moi-et qui me regarde de son oeil et me réfléchit les mots dans l'oeil me fait l'effet de Polyphème. Aussitôt je me glisse sous le ventre d'un mouton et corps à corps avec l'animal, la figure enfouie dans la laine, je fuis l'Ordinateur qui dévisage ma Nuit.

Non, pas d'oeil en face de mon aveuglement. J'écris sans voir que j'écris, ce que j'écris. Comme quand on fait l'amour. C'est un faire d'une dextérité et d'une nécessité parfaites, mais on ferme les yeux pour ne pas distraire le corps, pas le détourner de son cours intime.

Comme quand on fait l'amour avec l'aimé, l'unique, celui qui - m'est,

celui auquel on se fie comme à sa propre mère, celui auquel je crois les yeux fermés, et je ferme les yeux pour mieux le croire, et pour que l'extérieur ne soit pas, et que nous soyons tous les deux ensemble dans la main d'une même Nuit.

Je t'écris. J'écris à toi et j'écris *toi*. Je ne dirai jamais assez ce que (je) mon écrire te doit.

Je m'adresse à toi. Tu es mon adresse.

Chaque livre est d'une certaine manière une lettre qui veut être reçue par toi.

Mais ce n'est pas *pour* toi que j'écris : c'est *par* toi, en passant par toi, à cause de toi - - - Et grâce à toi chaque livre prend toute liberté. Une liberté folle, comme tu dis. La liberté de ne pas ressembler, de ne pas obéir. Mais le livre lui-même n'est pas fou. Il a sa logique profonde. Mais sans toi j'aurais peur de ne pouvoir jamais revenir du mont-folie. Mais je peux me perdre sans angoisse puisque tu me gardes. Ce livre n'est pas un récit, ce n'est pas un discours, c'est une machine poétique, le grain de la phrase est poème. Parce que tu veilles, ce livre se donne la liberté d'échapper aux lois de la société. Il ne répond pas aux signalements.

Il semble pour le lecteur policier être une chose anarchique une bête indomptée. Il suscite le réflexe de faire arrêter. Mais la liberté que se donne mon livre n'est pas insensée. Elle exerce le droit à l'invention, à la recherche. On ne cherche que ce que nul n'a encore trouvé, mais qui existe cependant.

Le mot *Dieu* : le mot d'yeux. Mélodieux. Le nom Dieu.

Qui j'appelle Dieu, qu'appelé-je dieu ? Nécessité du mot dieu. Aucune langue ne peut se passer d'un mot dieu. J'aime le mot dieu français. Le mot - dieu. Le mot dit eux. Le mode yeux.

Cette page s'écrit toute seule, c'est la preuve de l'existence de dieux.

Dieu est toujours déjà di-eu, di/visé, visé par nous, atteint, fendu. Des lèvres s'ouvrent en son absente face. Et il nous sourit. Le sourire de Dieu dit la blessure que nous lui sommes.

Je n'ai jamais écrit sans Dieu. Une fois on me le reprocha. Mais dieux, dis-je, c'est le fantôme de l'écriture, c'est son prétexte et sa promesse. Dieu est le nom de tout ce qui n'a pas encore été dit. Sans le mot Dieu pour héberger l'infinie multiplicité de tout ce qui pourrait être dit le monde serait réduit à son écorce et moi à ma peau. Dieu est mis pour les noms qui n'ont jamais encore été inventés. Dieu est le synonyme. Dieu n'est pas celui des religions, celui qui est attaché comme Samson l'âne à la roue des religions.

Son vrai nom ? On le saura au dernier jour, c'est promis.

La force qui me fait écrire, le *Messie toujours inattendu*, le revenant ou la revenance, c'est toi.

Tout le monde le sait, il ne faut pas attendre le Messie, il ne peut arriver qu'à partir.

Toujours tu viens de partir. Partir est la condition de revenir. Alors commence un : "Je crois-que-tu-vas-revenir." Il est toujours accompagné d'un *Mais si . . . ? Mais si tu ne revenais pas ? ?*

C'est un je veux qui n'ose pas y croire. Ne-pas-oser-croire est une forme de croyance très délicate.

La tentation du ne pas croire et la foi respirent dans le même souffle.

Je *crois* que tu vas venir et ce croire est accompagné de son double indissociable qui est (un) *mais-si*.

Juste avant que tu arrives, quand j'entends presque tes pas, je suis *frappée de croyance*, alors que je *savais* que tu allais venir. Et je me mets à trembler.

Savoir n'est pas croire. Savoir ne croit pas. Savoir est sans fièvre et sans vie.

Moi-pensante je t'attends. Et il y a une autre moi qui tremble.

Moi, je n'y crois pas, au miracle. Le miracle il ne faut pas y croire. Si tu crois au miracle, alors il n'y en n'a pas.

J'ai une chatte appelée miracle tellement elle m'a prise par surprise.

Dans ma nuit d'écriture je suis soumise aux lois de l'hospitalité. J'accueille les vocables nouveaux-venus. Et s'ils veulent repartir je ne les retiens pas.

J'ai une soumission pour ce qui arrive, et une soumission pour ce qui revient. C'est pourquoi je tremble et crains. J'ai peur que le Messie arrive et j'ai peur que le Messie n'arrive pas.

Si j'avais su qu'il m'arriverait une chatte ou qu'une chatte un jour m'arriverait, j'aurais dit non. Je n'aurais pas voulu.

C'est ainsi qu'elle est arrivée. Non voulue. Totale­ment inattendue. Jamais désirée avant.

Et alors je l'aime. On ne peut pas ne pas aimer l'enfant trouvé. Ce que l'on aime est le non désiré. Le désiré qui arrive satisfait mais n'enthousiasme pas. Enthousiasme dit le dieu. Le mot enthousiasme ...

Plus que tout au monde on aime la créature que l'on n'aurait jamais attendue. Jamais pensé aimer.

Moi, une chatte ?

Ceci est un chapitre d'un livre qui pourrait s'appeler l'imitation de la chatte.

Comment arrive un livre ? Comme une chatte à peine sevrée qui passe une petite main de patte sous le fourneau à bois. Et quelques jours après c'est elle qui vous explique l'humanité.

Qui aurait cru que je pourrais *aimer* un animal et imiter une chatte ? Et maintenant je crois.

D'elle j'ai déjà appris beaucoup. Elle me rapproche de la formation de l'âme.

Le sens du ridicule, c'est la première différence entre un dieu et moi. Le sens du ridicule est ma dimension comique moderne. J'éclate de rire dans la tension entre les deux mesures de notre propre personnage. Entre le géant et le nain que nous sommes. Quand le nain met une robe trop grande et le géant un soulier trop petit, nous trébuchons. La marche est difficile, accidentée. Acte manqué, lapsus, disjonction, inadéquation, mon histoire est ridicule comme la tienne. La petitesse du grand personnage est multipliée par sa grandeur. Les hommes politiques sont très ridicules. Leur langue fourche et ils prétendent nous commander.

La chute est ridicule. Mais dans la Bible on ne rit pas. Le Dieu, le sens du péché l'empêche de rire. C'est la limite heurtée qui fait rire.

Dans la Bible à moi, on a le sens du ridicule. C'est une grande liberté. On en jouit quand on n'a pas la contrainte de la contrition. Alors chassée du paradis, je m'en vais précipitamment et concrètement sans avoir eu le temps de prendre ma douche. Ensuite je passe toute la journée à chercher une salle de bains. En totale contravention avec le sens du décorum épique.

Et les lunettes ? Peut-on imaginer une littérature sans lunettes aujourd'hui ? Comment faisaient les héros myopes devant Troie ?

On n'imagine pas Phèdre entrant sur la scène avec des lunettes. Et pourtant ? Cléopâtre à lunettes c'est une violence. Je veux que Phèdre n'ait pas honte d'avoir des lunettes.

Mon effort dans la langue et dans la thématique est de briser les interdits et les fausses pudeurs. Voilà pourquoi je vais si volontiers chez les rêves : je les admire pour leur aptitude à la non discrimination. C'est chez eux que règne l'égalité lumière d'avant le sentiment de culpabilité. Ni orgueil, ni honte. C'est seulement en rêve que nous sommes assez forts et assez généreux pour regarder en face Dieu en train d'éclater de rire. Cette création, quand même ! Ces créatures ! Il faut le faire ! Et moi aussi je ris d'avoir surpris Dieu à faire ce qu'il n'a jamais fait ailleurs.