

UNE RENCONTRE ENTRE CLARICE LISPECTOR ET GEORGES PEREC

Clarisse FUKELMAN¹

RESUME : Lecture croisée des romans « La passion selon G.H. » de Clarice Lispector et « Les choses » de Georges Perec, en considérant l'espace fictionnel, les objets, la dimension autobiographique et le contexte culturel des années 60.

MOTS-CLES: objets, espace fictionnel, littérature comparée, années 60, Clarice Lispector, Georges Perec

RESUMO: Leitura comparada dos romances « A paixão segundo G.H. » de Clarice Lispector et « As coisas » de Georges Perec, considerando o espaço ficcional, os objetos, a dimensão autobiográfica e o contexto cultural dos anos 60.

PALAVRAS-CHAVES : objetos, espaço ficcional, literatura comparada, anos 60, Clarice Lispector, Georges Perec

I. INTRODUCTION

Notre propos est de rapprocher deux écrivains à première vue assez différents - la brésilienne Clarice Lispector et le français Georges Perec. Ils appartiennent à des générations différentes –la trajectoire de Perec a commencé dans les années 60; à cette période-là Lispector était déjà une écrivaine reconnue, bien que son cercle de lecteurs fût beaucoup plus limité qu'aujourd'hui. Ils ont des styles assez particuliers et, fort probablement, ils n'ont pas connu l'oeuvre l'un et de l'autre. En ce sens, c'est une sorte de défi que nous nous sommes donné, guidés par l'esprit ludique et provocateur de l'écrivain français, avec son « goût pour les contraintes, les prouesses, les *gammes* ». Surtout à partir des exercices oulipiens, il radicalise et multiplie ses stratégies, poussant plus loin la méthode décrite par Edgar Allan Poe sur la composition de son poème lyrique « The Raven ». Passionné d'analyse, de combinaisons et de calculs, le poète nord- américain l'a élaboré après une série de règles prédéterminées.

Pour établir un dialogue entre Perec et Lispector, nous avons choisi les romans *Les Choses* (1965) et *A paixão segundo G.H.* [*La passion selon G.H.*] (1964). Dans ces deux textes, le rôle tant des objets que de l'espace dépasse la fonction de «décor de l'action » et mène à des questions sur la mémoire et sur les projets de vie. Ces éléments y constituent aussi des fils conducteurs pour en comprendre les coordonnées sociales et culturelles, ainsi que la dimension autobiographique de leurs oeuvres. Sur ce

¹ Clarisse FUKELMAN est Docteur par l'Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor-Adjunto à la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, elle a publié notamment *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERj, 2014. clarisse.fukelman@gmail.com

dernier point, Lispector se manifeste très peu, tandis que Perec affirme tout de go qu'il s'est inspiré tant d'amis que de lui même pour écrire *Les Choses*.

Si l'espace est catégorie centrale des études littéraires, les objets sont très peu étudiés, en dehors de l'analyse de la littérature réaliste du XIX^{ème} siècle. Pourtant ils peuvent être compris comme un champ de médiations entre le sujet et le monde, permettant des expériences sociales, culturelles et sensorielles, ce qui nous amène à les comprendre comme une forme d'expression et d'élaboration de la subjectivité (individuelle et collective). Ce phénomène se donne à voir surtout en des moments de crise, de réflexion ou de rupture avec la quotidienneté et avec des liens sociaux imposés culturellement. L'objet et l'espace adjoignent des valeurs morales, politiques, de remémoration (RIEGL), de genre etc.

Comme signale Olivier Leplatre, « l'objet est l'absent des études sur le roman, fondu dans le décor de leurs analyses ». L'énorme variété de conceptions fictionnelles des objets n'a pourtant pas empêché que le discours théorique l'ait déprécié au long du XX^{ème} siècle. D'où la nécessité de « prendre le parti de l'objet et de faire entendre son discours, sa discursivité faite de poussées de sens, de tout ce qui engage le texte dans son rapport au réel, dans sa course à le dire et à le dédire. ». Autrement dit, il s'agit de prendre « le parti pris des choses » (Ponge).

II. PEREC ET CLARICE : PREMIÈRES APPROCHES

On sait que Perec, dans son processus de création, s'amusait à créer un avant-texte pour chaque nouveau travail d'écriture. C'était comme un jeu pour lui et pour le lecteur qui est incité à combiner comme il faut les pièces du puzzle littéraire. Lispector, par contre, ne s'imposait pas ce type de contraintes, même si elle récrivait de nombreuses fois ses textes. En tout cas, au-delà de leurs différences, les deux auteurs se montrent guidés par le même esprit, la même motivation: écrire avec l'audace de celui qui veut renouveler radicalement la langue littéraire. Défi permanent, angoissant et passionnant.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.² (AGUA VIVA:1981:44)

² « Alors écrire est le mode de qui a le mot pour appât le mot pechant ce qui n'est pas mot. Quand ce non-mot - l'entreligne –mord à l'hameçon, quelque chose s'est écrit. Une fois qu'on a pêché l'entreligne ou pourrait avec soulagement se débarrasser du mot. Mais l'analogie s'arrête là : le non-mot, mordant, à l'hameçon, l'a incorporé. Ce qui sauve alors c'est d'écrire distraitemment ».

Les deux refusent le « texte de plaisir », « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture ». Leur production littéraire serait plutôt le texte de jouissance, qui met en état de perte, qui déconforte, « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ». (BARTHES:1973:25) Si nous voulions fixer des axes de comparaison entre ces deux écrivains, nous pourrions en souligner trois ou quatre.

- a. Sous une perspective sociale, grosso modo, on a, d'un côté, un auteur à l'accent sociologique, surtout dans ses premiers livres, en particulier *Les Choses*; de l'autre côté, Clarice, accusée à tort de ne pas faire face aux problèmes sociaux brésiliens dans ses textes qui, depuis les années 40, ouvrent une nouvelle voie pour la littérature brésilienne. En effet, elle rompt avec les modèles romanesques dominants, soit celui de la littérature « engagée », soit celui du régionalisme littéraire. Réduire Perec à un « auteur-sociologue » et reprocher à Clarice son manque d'intérêt social ne saurait être pertinent.
- b. Les deux auteurs ont été accusés de ne pas avoir écrit de roman, au sens strict du terme. Leurs premières publications ont tout de suite provoqué des réactions extrêmes. Pour des raisons différentes (mais semblables du point de vue du cadrage de genre), la critique ne les a pas toujours compris.
- c. Les deux auteurs se refusent à élaborer des théories. Pendant des années, Clarice a relu la même conférence sur l'avant-garde, avec des modifications minimales. Invitée à faire une conférence dans un congrès de sorcières [sic] à Bogotá (1975), elle a composé un texte hermétique sur l'origine et le mystère de la vie – une profonde méditation sur l'œuf. De son côté, Perec affirme: « Je n'ai jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de mon travail; même si ce que je produis semble venir d'un programme depuis longtemps élaboré, d'un projet de longue date, je crois plutôt trouver - et prouver - mon mouvement en marchant. » (PEREC, 1985). Pourtant, et dans les interviews et dans leurs fictions, les deux se réfèrent à l'aspect vital de l'écriture.

« Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent ». (PEREC:1985:9)

- d. Du point de vue biographique, les deux sont marqués dans leur enfance par l'orphelinat, la pénurie et la souffrance familiale provoqués par la persécution ethnique contre les juifs.

A l'âge de 4 ans, Perec a perdu son père. Sa mère a été déportée à Auschwitz quand il avait à peine 6 ans. A la fin de la guerre, à l'âge de 9 ans et après avoir vécu dans plusieurs orphelinats, il a été adopté par son oncle et tante paternels. Clarice est née en Ukraine, au cours de la fuite de ses parents et de ses sœurs, due à la persécution des Cosaques. Quand ils ont débarqué au Brésil, elle avait 2 ans. Cherchant à s'établir, la

famille a déménagé à plusieurs reprises dans différentes villes: Maceió, Recife et Rio de Janeiro, où elle a habité dans différents quartiers. À 9 ans, elle a perdu sa mère et, à 20 ans, son père et les trois sœurs ont toujours dû travailler pour améliorer la situation financière de la famille. Bien que, dans leurs oeuvres respectives, et même dans leurs vies, le thème du non-lieu soit fortement présent, les déclarations sur la judéité et sur l'Holocauste y sont souvent transversales. Perec a quand même écrit son livre de mémoire « *W ou le souvenir d'enfance* » (1975;1993). Dans ce récit il passe en revue la tragédie familiale due au nazisme, alternant fiction et récit autobiographique.

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance. (...) Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente. "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. » (p.17)

Il admet: « presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique » (1985:11). Chez Lispector il y a peu de références directes à la tragédie qui a frappé sa famille – et cela par dénégaration, par un mécanisme de défense, proche des réflexions d'Hannah Arendt (1974 :22) sur la condition humaine dans des situations d'exil. Il s'agit d'une « acosmie », d'une crise d'identité, de la difficulté « à vivre ensemble, et à constituer un 'monde' au sens phénoménologique » (MENISSIER). Les actes de solidarité ainsi que les signes d'amitié ou d'amour relèvent « d'imprévisibles hasards ». L'essentiel réside dans le caractère d'« acosmie » (*worldlessness*). Il n'est rien d'humain dans un monde où s'est perdu « l'intervalle » (*in between*) spécifique « qui aurait dû se former entre l'individu et ses semblables ». La privation des droits de l'homme revient à être privé d'une « place dans le monde ». Pourtant ses écrits ont un caractère biographique et sont traversés par des sentiments de culpabilité, pardon, exil, « saudade » et mémoire.

L'anxiété qui découle des déplacements successifs, le transitoire des coordonnées spatiales et la perte ou l'éloignement des références affectives qui ont marqué leurs enfance et adolescence murmurent sous la superficie textuelle de ses oeuvres, comme un inventaire de souvenirs. On identifie ici le poids de l'histoire familiale d'immigrants en fuite: « Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: deveríamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall » (LISPECTOR, DM:349)³. Le thème de la guerre apparaît dans quelques textes épars, tels que: "Pertencer" "Dia após dia", "Aprender a viver", «A repartição de pães ». Il faut souligner que ces rémissions biographiques ne sont pas prises ici comme une transposition directe de la vie en littérature, sinon comme des traits, des biographèmes qu'intègrent la genèse de leurs procès créatifs. En deux mots : tant Perec que Lispector ont bâti, d'une façon très novatrice, de la critique culturelle à partir des objets et des espaces fictionnels. Ils l'ont fait à partir de leurs expériences personnelles et dans l'esprit du temps, c'est à-dire, avec une visée sur le modèle de

³«Je n'en sais rien de ce voyage d'immigrants : nous devrions avoir tous le même visage des immigrants de Lasar Segall »

société qui s'affermissait et sur un style de vie qui poussait à la consommation, très influencés par les médias et les nouvelles technologies.

2. Je répète, je répète et, pourtant, ce n'est pas la même chose

Tel Baudrillard, pour qui les scénaristes du film *Matrix* n'ont rien compris à son livre, Georges Perec, au moment où *Les choses* paraît, déclare dans une interview à la télé française: "Ceux qui se sont imaginé que je condamnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre. Mais ce bonheur demeure un possible; car, dans notre société capitaliste, c'est : choses promises ne sont pas choses dues. ».

L'histoire de Jérôme et Sylvie durant les années 60 semble contredire l'écrivain. En effet, au début des années 50, un tournant décisif a eu lieu dans l'histoire économique, culturelle et sociale de l'occident, en raison de la hausse de la demande des consommateurs privés. La consommation effrénée a entraîné des réactions dans les milieux artistiques et intellectuels. Dans le contexte de la guerre froide, les développements technologiques, l'inflation d'objets sur le marché et rôle nouveau joué par les médias partageaient le monde entre les « apocalyptiques » et les « intégrés », pour reprendre des catégories courantes à l'époque. Le sujet était si actuel que la fameuse revue *Communications*, par exemple, a publié un numéro spécial consacré à l'objet, sous la coordination d'Abraham Molles.

Les choses, écrit entre 1960 et 1964, nous fait suivre la vie quotidienne de ce couple de jeunes parisiens de classe moyenne, qui a choisi de ne pas avoir de travail fixe, de façon à se sentir plus libre, et en dehors du « système », leur travail consistant à faire des sondages d'opinion. Jérôme et Sylvie interviewent des gens sur leurs habitudes d'achat et après, analysent les réponses aux questionnaires. Eux, ils rêvent d'habiter un appartement bourgeois, « grand et rempli de meubles confortables et fonctionnels ».

Mais leurs rêves ne correspondent absolument pas à la réalité. Abandonnant les études de psychosociologie dans l'espoir de s'enrichir et d'accomplir plus vite leur projet de vivre dans le confort, voire du luxe, ils n'arrivent pas à accéder à leur idéal de « bonheur », très matérialiste, puisque à chaque succès obtenu leur désir augmente et se déplace vers d'autres « choses ». La ville ne cesse de leur offrir une attirante et changeante vitrine. Ils essaient de vivre en Tunisie, mais là-bas ils sont étrangers et n'ont plus ni les objets ni le groupe qui leur assurait une identité sociale. L'impossibilité d'acheter tout ce qu'ils désirent provoque chez eux une frustration permanente. Ils passent leur temps à vivre dans un monde de rêve et leur projet de vie se révèle un piège. Le besoin de travailler aliène leur liberté et les empêche en même temps de vivre la vie dont ils rêvent.

C'est clair : Perec fait plus qu'une simple référence à la société de consommation ; il la critique effectivement. Le couple qu'il dépeint structure sa vie à partir de l'illusion capitaliste – ils ont la prétention d'échapper au système conventionnel de travail, mais, en fin de compte, ils pratiquent un héroïsme aveugle, individualiste et même prétentieux, sous des airs de contestation. Du point de vue sociologique, l'intrigue confirme les pronostics de Simmel au début du XXème: les interactions entre les

individus face aux grands changements urbains deviennent de plus en plus difficiles. La monnaie exerce ses effets niveleurs et homogénéisateurs sur la vie, l'argent impersonnel et universel remplace les liens de sang, de parenté, d'amitié. L'esprit moderne devient un "esprit comptable" (2005, p.580). De plus, le nouveau mode de partage du travail engendre une excitation permanente ainsi que le sentiment d'abandon et de solitude.

Tout cela fait partie du drame de ces personnages, symbolisé par leur désir d'acquisition et l'exacerbation du voyeurisme. De plus, le couple n'est pas traité comme formé par deux individus distincts, mais comme un tout indistinct, y compris sexuellement. Ces considérations nous font revenir à la phrase de Perec citée ci-dessus : « Ceux qui se sont imaginé que je condamnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre. Mais ce bonheur demeure un possible; car, dans notre société capitaliste, c'est: choses promises ne sont pas choses dues. »

Perec semble rejeter le verbe "condamner" tant à propos de son œuvre que pour la société qu'il dépeint, malgré le ton supérieur que prend le narrateur et la citation de Marx à la fin du livre *Les Choses*, ce qui a pu conduire (et qui a conduit) à des reproches de la part des critiques qui ont classé son oeuvre comme un traité de sociologie: on en parlera. Mais il faut d'abord se demander si, à l'intérieur de ce débat, ne se trouverait pas intégré le rejet « en bloc » des objets fictionnels, comme conséquence d'une tradition qui s'est bâtie tout au long du XXème. Ainsi, ne serait-ce pas le soin ou plutôt le plaisir de l'auteur à décrire minutieusement les objets qui aurait attiré le regard des critiques luckaciens, rétifs au descriptif ?

Pour répondre brièvement, on suivra l'historique établi par Marta Caraion à propos de l'ascension de l'objet au fil de l'évolution de la littérature française du XIXe siècle, obéissante à la nouvelle logique bourgeoise. L'importance de l'objet dans l'architecture du récit n'a pas empêché qu'il soit relégué au second plan, par la critique littéraire. La littérature du XIX siècle s'est construite avec son traitement de l'objet à la fois une référence et une cible d'attaque pour les écrivains et les critiques du siècle suivant.

Tandis que les arts visuels ont incorporé l'objet quotidien comme élément de création et de réflexion sur l'art et sur la société, les études littéraires ont résisté à mettre en valeur l'objet fictionnel, qui n'a cependant pas été aboli ni de la fiction ni de l'imaginaire. D'après Lepadulier, l'objet crée une alliance avec le lecteur, il « reste associé dans la culture et le langage à la notion d'objectivité, et donc à la vérité des choses, s'opposant à la subjectivité humaine [...] ». Pourtant, chaque auteur et chaque lecteur doivent leur donner une nouvelle signification. Même invisible, poussiéreux, inerte, il est palpitant et provocateur. La relation viscérale entre l'objet romanesque et le réel a probablement influencé le débat sur *Les Choses* en tant que document sociologique. En outre, l'influence du livre *Mythologies* de Barthes sur ce livre est reconnue par Perec lui-même. Mais, quand l'écrivain ne veut pas qu'on associe son roman à l'idée de condamnation d'un comportement social, il refuse qu'on range son récit dans un genre d'écriture « engagée », tout en réaffirmant sa position d'écrivain.

En effet, la société et la culture de consommation constituent des thèmes centraux du livre, ce qui nous rapproche du débat à ce sujet entretenu à l'époque par la presse et la critique spécialisées. La postface de Jacques Leenhardt à l'édition de *Les Choses*,

republié indépendamment en 2015, révèle clairement que la critique était partagée à propos de ce livre, ne sachant pas trop s'il s'agissait d'un roman ou d'un traité sociologique à propos de la société de consommation. Il nous semble que ceux qui ne l'ont pas considéré comme un roman ont mis de côté la construction scripturale du livre et son statut fictionnel. Si, en revanche, on privilégie l'écriture, on se rend compte de toute autre chose. L'auteur fait appel à l'hybridité, qui renforce le statut littéraire du livre, son dynamisme et son caractère d'expérimentation littéraire. Parmi les procédés littéraires employés dans cette oeuvre nous voudrions en souligner quelques-uns.

Il a été déjà signalé que dans *Les Choses* les objets occupent l'espace physique et psychique des personnages. C'est autour d'eux que Sylvie et Jérôme trouvent leur raison de vivre. L'auteur crée un couple de classe moyenne sans aucune vocation pour la lutte héroïque prévue dans les codes de la lisibilité traditionnelle du romanesque. C'est dans ce cadre qu'il exploite l'ambivalence de certaines stratégies fictionnelles et rhétoriques, telles la répétition, le mode conditionnel et l'encombrement. Il crée ainsi une tension entre la vision critique et ironique du narrateur et le système de vie obsessionnel et vide qu'il nous présente. L'effet de l'utilisation de la répétition et de l'encombrement devient plus évident si l'on élargit le champ d'observation, en établissant un dialogue avec quelques extraits d'*Espèces d'espace* et de *La Vie mode d'emploi*⁴. Le conditionnel, articulé aux répétitions et à l'excès, dégonfle le lien à la réalité vécue et apporte au récit une dimension de faux imaginaire, de désir non-accompli. Une autre démarche fictionnelle consiste à faire que les objets soient vus du dehors, créant une barrière insurmontable pour les personnages. Les objets, présentés derrière des vitrines, ou reposant immobiles dans la maison, sans empreintes digitales, sont des personnages fantômes. Ils sont l'incarnation de la fascination et du plaisir fétichisé. Le narrateur s'arrête à chaque détail du monde matériel, tout en invitant le lecteur à observer la situation du couple dans un autre ordre de temps et en établissant un dialogue permanent entre le mécanisme automatique du système publicitaire et la routine quotidienne, ce qui écarte l'idée du bonheur d'une quelconque quête facile et banale. Lispector se sert aussi de la répétition créatrice, qui lui sert pour dépeindre, par exemple, le quotidien répétitif et anodin de Lucrécia Neves, personnage du roman *A cidade sitiada* [La ville assiégée], ou encore créer une atmosphère hallucinatoire dans *A imitação da rosa* [L'imitation de la rose], l'histoire de la schizophrène Laura au rythme monocorde.

III. À PROPOS DE G.H.

“Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas

⁴ En effet, des questionnements à propos de la répétition sont remarquables dans le domaine littéraire surtout depuis les années 60, en tant que conscience des mutations sociales et de l'automatisation de la vie (Deleuze, Butor, Derrida etc.)

peessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.⁵

Si Perec encombre les appartements avec des meubles et prend son temps avec des descriptions minutieuses, CL les remplit avec peu de meubles et ne s'attarde pas à faire des descriptions détaillées. Par contre, elle s'arrête sur des détails de l'ambiance qui, à un moment donné, vont provoquer une forte perturbation chez ses personnages. Au moment où les objets et les parcours réguliers sont ébranlés, la sécurité qui soutient les familles de classe moyenne commence à être bousculée, ce qui provoque un effet inattendu. Les objets naturalisés par leur extrême banalité ainsi que le quotidien inodore acquièrent une autre dimension, provoquant une espèce de secousse de la protection offerte par la maison et les habitudes systématiques.

D'une façon ou d'une autre, Perec et Lispector attirent l'attention vers ce qui était inaperçu. Comme s'ils se servaient d'une loupe, ils créent une proximité inédite et inquiétante. Du point de vue de l'espace, Lispector nous fait voir des éléments fonctionnels ou décoratifs (le rideau, le poêle) inaperçus au jour le jour. Elle décrit très peu; par contre, elle révèle la force écrasante des endroits anodins où les personnages habitent ainsi que l'insipidité de leurs parcours journaliers prédéterminés. Ainsi, un changement de trajet ou un mouvement inattendu du corps fait voir ce qui était invisible. C'est ce qui se passe dans le monologue *La Passion selon G.H.*, dont le narrateur est une artiste plasticienne de la « haute classe moyenne » de Rio. Très angoissée, elle fait appel au lecteur pour récupérer son identité fragmentée. Ayant vécu une expérience troublante dans son propre appartement, elle a besoin d'en parler et il lui est difficile d'organiser ses idées. La dernière phrase de chaque chapitre est reprise dans le chapitre suivant, comme si elle voulait reprendre son souffle.

Suite à la démission de Janair, son employée de maison, G.H. décide de ranger sa chambre, qu'elle suppose très sale. La tâche, simple en apparence, se révèle difficile. Tout se passe lentement. Dans la chambre, elle se confronte à un vieux cafard caché dans l'unique et vieille armoire. Les corrélations entre objet, corps et espace se montrent fondamentales pour comprendre le conflit vécu par le personnage. Cette œuvre est souvent interprétée comme une expérience philosophique ou mystique, un récit sur le naufrage de l'introspection, une parodie de l'ascèse spirituelle ou une réflexion sur le sacré et le profane. Toutes ces lectures sont pertinentes. Pourtant, à travers les objets et l'espace nous proposons ici une analyse qui favorise l'approche sociale et culturelle. Les objets quotidiens et la décoration d'une maison, en raison de leur « capital symbolique » (BOURDIEU), peuvent être envisagés comme des expressions d'identité, en particulier dans les sociétés capitalistes périphériques. Des signes de distinction légitiment le statut des riches et de ceux qui détiennent un lieu de pouvoir.

⁵Ce livre est un livre comme les autres, mais je serais heureuse qu'il soit lu uniquement par des personnes à l'âme déjà formée. Celles qui savent que l'approche de toute chose se fait progressivement et péniblement - et doit parfois passer par le contraire de ce que l'on approche. Ces personnes, et elles seules, comprendront tout doucement que ce livre n'enlève rien à personne. A moi par exemple, le personnage de G.H. m'a peu à peu donné une joie difficile : mais son nom est joie.

Situé dans un quartier noble de la ville de Rio, l'immeuble de G.H. ressemble à celui où vivait l'écrivain Clarice Lispector et à d'autres bâtis dans les années 40 ou 50, période où le pays s'industrialisait et se développait rapidement. Pour les grands appartements en bord de mer, les architectes avaient créé des projets à l'aide du graphisme géométrique et de la rationalité. Néanmoins, l'architecture discrimine, contrôle et oriente les comportements. Il n'y a aucun souci de leur part de changer l'organisation de l'espace intérieur des habitations. La logique familiale patriarcale et le modèle stratifié du travail, mis en évidence par la séparation entre l'entrée principale et celle de service pour les employés, ont été conservés. Ainsi, les appartements ont un espace destiné à la vie intime et sociale de la famille, et, de l'autre côté, un espace réservé aux domestiques: une chambre exiguë souvent attenante à la cuisine, étroite, sombre et mal aérée. Sous l'apparente organisation, se cachent la tolérance cynique du patron vis-à-vis de ses employées et l'incommunicabilité entre ces deux sphères sociales.

G.H. vivait dans un appartement de ce type. Le jour où elle décide de ranger la chambre de bonne, dont elle a oublié le visage – et pourtant elle avait travaillé dans la maison six mois durant - ce jour-là G.H. porte une robe de chambre et mentionne à peine quelques objets de décoration, meubles, photos d'elle même, une valise portant ses initiales, un paquet de cigarettes et des sculptures faites de sa main: “quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.” [Quand je faisais des sculptures j'essayais déjà de reproduire seulement, et seulement avec les mains.]

Le décor minimaliste et la raréfaction d'objets suggèrent une ambiance *clean*, presque aseptisée, son appartement pouvant être envisagé comme un personnage ayant un style de vie planifié, semblable au projet de construction de l'immeuble. L'appartement établit des normes et des codes que les habitants s'approprient. Le projet architectural est conçu à partir des polarités (le côté cour et le côté jardin, le propre et le sale, le haut et le bas) qui répliquent la segmentation sociale, structure renforcée par la qualité et la quantité d'objets, le genre de décoration et de mobilier. Il s'agit d'un système classificatoire.

Pour G.H., le trajet vers la chambre de l'employée de la maison est à couper le souffle. L'expérience la laisse stupéfaite, ahurie, sans toutefois avoir quitté l'espace qui est le sien - sa maison. La « traversée » de la salle jusqu'à la chambre de bonne l'amènera à repenser ses préjugés, sa perception de soi-même et les paramètres qui orientent son existence. Avec un discours marqué par l'oralité, pour la première fois elle ne trouve pas un lieu sûr dans le monde. Elle oscille entre le côté stable, qui est devenu stagnant, sans vie; et le côté de l'informe, de ce qui n'a pas de fixité ni de hiérarchie –à la frontière entre le nom et ce qui est innommable. Le parcours de G.H. du salon à la chambre de bonne ressemble à des expériences souvent proposées par des expressions scéniques comme la *performance* et l'installation. Le déplacement crée des liens inattendus avec la réalité.

Arriver à la chambre de Janair et s'y installer équivaut pour G.H. à escalader une montagne ou à une traversée du désert. Elle devient une étrangère dans sa propre maison. Obligée de repenser son habitat et de faire face à son incapacité de communication, elle rompt avec l'utilitarisme et le temps régulier, chronologique. En même temps, son identité se déploie progressivement et de manière fragmentaire. À sa

portée, il n'y a que des mots-objets vides de sens, comme la marque presque morte des initiales G.H. sur sa valise.

Le dessin que Janair, la bonne, avait fait sur le mur de la chambre et que G.H. ne découvre que ce jour-là, semble renverser la hiérarchie sociale entre les deux femmes. La maîtresse de maison, artiste à ses heures, se rebelle contre l'usurpation effectuée par la domestique, qui s'approprie le mur comme élément de création. Janair échange le rôle d'exécutrice, qui lui était destiné par sa condition sociale, pour assumer celui de créatrice. La propriétaire de l'appartement, habituée à circuler parmi des objets fonctionnels et bien organisés, subit cette subversion de l'ordre établie. Son malaise physique et mentale exprime la rupture avec des références spatiales si automatisées qui ont causé sa cécité par rapport à l'environnement. En changeant l'axe de sa vision, l'appartement ne lui apparaît plus comme le nid que la protégeait.

Dans d'autres livres de Lispector, on rencontre d'autres personnages habitués à tout voir de la même façon, à tel point qu'ils n'aperçoivent pas du sens des choses qui les entourent. Le paysage domestique devient intégré au personnage, en particulier quand il s'agit des femmes. Cependant, cette même proximité des choses peut déclencher subitement des mémoires bloquées. Le miroitement de la personne dans les choses bouscule ce qui semblait mort. Si les choses sont inertes, elles ne sont pas pour autant dépourvues d'existence et constituent des réserves de mémoire. Dans le texte « Amor » (« Amour »), par exemple, l'explosion soudaine d'un poêle réverbère la frustration de la femme au foyer: "Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto" ["« en regardant les meubles si propres, elle avait le cœur serré d'un léger effroi »].⁶ Aussi, une scène du roman *Cidade Sitiada* (« La ville assiégée »), un de ses premiers livres, se concentre sur l'accumulation de bibelots sur une étagère. La vision limitée du personnage est mise en évidence par le grand volume d'objets décoratifs, l'excès de petits riens. L'écrivaine connue par son regard épiphanique rompt le code strictement visuel pour apporter à son texte le tactile, le gustatif, la plasticité et la sonorité.

III. Conclusion

À titre de conclusion, on peut dire que les études sur Lispector du point de vue philosophique, religieux ou de genre peuvent être supplémentées par une autre voie, celle des objets et des espaces. Percec, lui-aussi, montre, à plusieurs reprises, la puissance du langage des choses. *La vie mode d'emploi*, par exemple, projet qui remonte à 1967, ayant une rédaction définitive en 1978, poursuit ce chemin. Le personnage Valène, incarnation de l'écrivain, aspire « tenir toute la maison dans sa toile ». Le roman (ou romans, au pluriel, selon Percec) retrace la vie d'un immeuble

⁶ « Ce qui était arrivé à Ana avant d'avoir un foyer était à jamais hors de sa portée: une exaltation perturbée qui si souvent s'était confondue avec un bonheur insoutenable. En échange elle avait créé quelque chose d'enfin compréhensible, une vie d'adulte. Ainsi qu'elle l'avait voulu et choisi. La seule précaution qu'elle devait prendre, c'était de faire attention à l'heure dangereuse de l'après-midi, quand la maison était vide et n'avait plus besoin d'elle, le soleil haut, chaque membre de la famille réparti selon ses fonctions. Regardant les meubles bien astiqués, elle avait le cœur serré d'un léger effroi, mais elle l'étouffait avec cette habileté même que lui avaient enseignée les travaux domestiques. »

parisien depuis 1875 jusqu'à 1975, poursuivant les habitants avec ses objets et ses histoires.

Des expériences de fuite à cause de la persécution ethnique, des pertes familiales traumatisantes et des déplacements constants (Lispector, en plus, mariée avec un diplomate brésilien, a vécu en Europe et aux États Unis) constituent pour la sensibilité artistique des deux auteurs des éléments importants. Chez eux, le sentiment de non-lieu va avec le goût du détail et la perception de l'asphyxie causée par un mode de vie trop conforme aux règles et conventions. Tout cela est intégré dans leurs projets d'écriture. Les matières et les « choses » créent l'ambiance et incarnent aussi des conflits socioculturels, tout comme les contraintes provoquées par le remodelage des villes et la construction des grands immeubles modernes. Il s'agit, tant dans le cas de Perceval que dans celui de Lispector, d'univers riches et complexes qui défient l'interprète. Commissaire d'expositions sur des écrivains, je suis toujours obligée de porter un regard tridimensionnel sur les matériaux qui peuvent au mieux faire voir un auteur. Consultante en 2009 du metteur en scène Daniela Thomas, pour *A hora da estrela*, la plus grande exposition sur Lispector au Brésil, mes convictions sur l'importance de l'interprétation des éléments de la culture matérielle ont été réaffirmées, ce que la relecture de ses oeuvres confirme.

RÉFÉRENCES

ARENDDT, Hannah. De l'humanité dans de 'sombres temps', *Réflexions sur Lessing. Vies politiques*, trad. É. Adda, M. Bontemps, B. Cassin, Paris, Éd. Gallimard, 1974.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques*. Seuil, 1994.

CARAION, Marta. Objets en littérature au XIX siècle. *Images Re-vues* [online], jan., 2007. <http://imagesrevues.revues.org/116>

DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero. Texto de abertura do Congresso Internacional "Deslocamentos na arte". Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, 2011.

LEPALUDIER, Laurent. *L'Objet et le récit de fiction*. PU Rennes (Interférences), 2004. p.179-188.

LEPLATRE, Olivier. L'objet manquant de la critique. *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Automne 2004. <http://www.fabula.org/acta/document626.php>.

LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Água Viva*. Paris, Editions des Femmes, 1981.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Sabiá, 1974.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960-1979.

_____. *Descoberta d mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

MÉNISSIER, Thierry. La notion de "Paria" chez Bernard Lazare et Hannah Arendt. Conférence à l'invitation du Cercle Bernard Lazare – Grenoble, 14 mai 2014. <http://ekldata.com/STtOyjP8zWcPxJsEONLfwzC5pnw/otion-de-paria.pdf>

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo, Annablume, 2004.

PEREC, Georges. Notes sur ce que je cherche. *Penser/ classer*. Paris, Hachette, 1985

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Gallimard, 1975-1993.

_____. *Les Choses: une histoire des années soixante*. Paris, Julliard, 1965-1981.

LEENHARDT, Jacques. « Postface » In : PEREC, Georges. *Les choses, une histoire des années soixante*. Paris: Julliard, 1965- 1981

RIEGL, A. *Le Culte Moderne des Monuments*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*. Paris, PUF, 1987

_____. Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In *Revista Mana* n° 11, vol. 2. p. 577 a 591, out. 2005.