

La traduction clownesque du corps dans *L'Heure de l'Étoile*

Vilma Arêas
Unicamp

Ceci serait-il un mélodrame?
Clarice Lispector

La publication de *L'Heure de l'Étoile* en 1977 a coïncidé avec l'agonie et la mort de Clarice Lispector. Il s'agit d'un récit des limites, d'un règlement de compte, d'un témoignage dilacéré, d'une confession. Sa composition paradoxale et au registre impudiquement « mêlé », que l'on dit par ailleurs inachevée, associe douleur et chant strident, entre le spectacle éclatant, en technicolor, et la « littérature factuelle », selon la formule appliquée par Jakobson aux derniers chants de Maïakovski¹. Clarice Lispector y évoque sa vie, dont elle pressentait l'achèvement, prenant le chemin de « la discrète sortie par la porte de service » comme il est dit dans l'un des treize chapitres de l'œuvre. Elle tisse en outre des considérations sur le travail d'écriture, la place de l'écrivain dans une société moderne caractérisée par sa structure de classes et sa situation périphérique, à l'instar de la société brésilienne ; elle s'attarde sur les aspects de la pauvreté, responsable de l'infortune de Maccabée, la principale protagoniste du livre.

Le *De Profundis*, la prière des morts et de la résurrection que nous entendions résonner dans les dernières pages de *Près du Cœur sauvage*, y faisait surtout référence à l'art et promettait une solution victorieuse : « [...] de toute lutte ou repos je me lèverai forte et belle comme un cheval nouveau. »² Dans *L'Heure de l'Étoile* cette certitude prend fin, comme la vie : « Couchée, morte, elle

¹ JAKOBSON Roman, *A Geração que esbanjou seus poetas*, trad. du russe et postface de Sonia Regina Martin Gonçalves, São Paulo, Cosacnaify, 2006.

² LISPECTOR Clarice, *Près du Cœur sauvage*, trad. Regina Helena de Oliveira Machado, Paris, Des Femmes, 1981, p. 297.

était aussi grande qu'un cheval mort. [...] Elle morte, les cloches sonnaient, mais sans que leur bronze ne résonne. »³.

C'est en quoi *L'Heure de l'Étoile* est à la fois « fiction et confession », pour reprendre le titre de l'étude d'Antonio Candido sur Graciliano Ramos. Fiction en ce que la vie est mise en fiction et dans la mesure où les procédés fictionnels y sont exhibés de façon ostensible, voire grotesque. Clarice Lispector y parle d'elle à travers les figures interposées de l'écrivain angoissé et du personnage de Maccabée, pôle d'identification ouvertement reconnu : « Tant nous avons échangé nos rôles. » (p. 27).

Quant à la « confession de la fiction », elle oblige dans un premier temps à révéler au lecteur les trucs du magicien : le cadre dédoublé de la scène et des coulisses trahit un désir pervers de dénoncer l'illusion. Cependant la figuration imaginaire est toujours relancée par le scintillement de cette mort transfigurée « en technicolor », formule récurrente de *L'Heure de l'Étoile*.

La contradiction, presque sans solution, de cette mascarade détruite et recomposée sans cesse a pour effet la mise à distance nécessaire à l'examen de la principale question posée par l'écrivain au sujet de la transmission de la vie, la question de l'art, renvoyant à la situation concrète des inégalités de la société, en l'occurrence brésilienne. C'est l'origine du sentiment de culpabilité de Rodrigo-Clarice à l'égard de son personnage, qui débouche sur l'idée que la littérature est finalement inutile, dénuée de sens auprès de tous : « La grande bourgeoisie me regarde comme une bête curieuse, et la petite comme un fauteur de trouble. Quant au peuple, il m'ignore. » (p. 23). En somme, comme elle l'a plus d'une fois affirmé, « au regard de la littérature, un chien vivant est plus important ».

Ce sentiment de culpabilité est mentionné sans détour à plusieurs reprises : « Mienne est la faute » ouvre la liste des sous-titres (p. 7) ; « Je suis un homme plus riche que

³ LISPECTOR Clarice, *L'Heure de l'Étoile*, traduction de Marguerite Wünscher relue par Sylvie Durastanti, Paris, Des Femmes, 1984, pp. 107-108.

les affamés, ce qui me rend d'une certaine manière malhonnête »⁴ ; « J'écris, faute d'avoir rien à faire en ce monde où je suis de trop » (p. 26). Pire, cette inutilité se trouve dépassée par une complicité déclarée avec ceux qui portent atteinte à la société, lorsque la rédaction du livre est présentée comme « soutenu[e] par la marque de boisson gazeuse la plus populaire du monde », soit Coca-Cola, « Laquelle [...] commandité le dernier tremblement de terre au Guatemala » (p. 28).

Compte tenu de ces éléments, *L'Heure de l'Étoile* aurait pu, en choisissant une autre tonalité, se rapprocher de la tragédie, avec son unité de style et ses vertus cognitives développées au sein d'un monde aux valeurs établies. Or il s'agit d'une farce funeste plongeant de façon décisive dans l'univers du manque. Le thème, la vie et mort d'un paria social, fait penser aux fêtes populaires, notamment le *pastoril*, célébrant le voyage symbolique des bergers guidés par l'étoile de Bethléem au moment de la Nativité. João Cabral de Melo Neto en avait déjà repris le modèle dans son poème dramatique *Morte e Vida Severina*, à la source d'un témoignage très émouvant de Clarice Lispector. Cependant, suivant son principe élémentaire de déplacement, *L'Heure de l'Étoile* remplace l'étoile guide de Bethléem, tournée vers ce qui est regardé comme la vraie vie, par l'étoile de la Mort, « La mort qui est dans cette histoire mon personnage préféré » (p. 105).

Dans la structure de l'œuvre, les traces de ces danses dramatiques brésiliennes sont claires. À l'image du *pastoril*, la composition du livre semble décousue, alternant tons et genres variés, avec toujours une place pour un interlude comique. Mais dans l'oscillation propre aux fêtes populaires entre religieux et profane, le livre paraît privilégier le profane : l'« Étoile aux mille branches » que Maccabée veut vomir, comme quelque chose de lumineux et d'étranger à son corps, devient quelques lignes plus loin simplement « un peu de sang » (p. 106). Une fois morte, « Le Prince des Ténèbres l'avait emportée. Enfin, la gloire » (p. 107). « Sa mort l'a diluée dans l'air. Air plein d'énergie ? Je ne sais » (p. 108).

⁴ Ibid, p. 23, traduction revue par nos soins.

Fortement soulignée, c'est la pauvreté qui détermine les relations de Maccabée avec les instances sociales, dans une composition marquée par le déséquilibre : la famille décomposée, la culture inutile à la portée des pauvres, orchestrée par les médias, le travail aliéné et la santé publique : à la femme tuberculeuse et famélique, le médecin conseille d'aller voir un psychanalyste. La pauvreté fournit également au personnage les couleurs de sa transfiguration clownesque, au moment où se dressent les échafaudages du décor de cirque voulu par Clarice Lispector, avec, sur les traces de Fellini, son arrière-plan d'amertume : « la pénombre tourmentée dans laquelle baignent mes rêves, quand la nuit, tourmenté, je dors » (p. 19). Ainsi, comme au cirque, s'agitent les tambours dans les instants fatals (« explosion », p. 34 ; « explosion », p. 54), alternant comique et douleur ; « Le mal de dents qui traverse cette histoire nous a bel et bien ferrés en pleine bouche » (p. 14). Au coin de la rue un homme maigre au teint cireux apparaît, jouant d'un violon plaintif, semblant tout droit sorti d'un tableau de Chagall. C'est dans ce décor que l'on rencontre la protagoniste, âgée d'à peine 19 ans. Immigrée des profondeurs du Nordeste, vierge et adepte du Coca-Cola, elle est dactylographe et copiste comme le Bartleby de Melville. En fait, Maccabée n'a aucune compétence, elle n'a pour ainsi dire de notion ni de dactylographie ni de la vie, ce qui fait que nous pouvons aussi voir en elle un manuscrit inachevé, de la famille du *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert.

Innocente comme une folle du village qui ne dérange personne, elle est prise de quintes de toux sèche, « si jeune et déjà abîmée », avec « une aile blessée »⁵, mâchant du papier pour tromper la faim, vivant en son for intérieur, « à croire qu'elle dévorait ses propres entrailles » (p. 47) ; elle paraissait également être née « de quelque idée vague de parents tenus par la faim » et « elle avait des ovaires fanés comme champignon vide ». Peu à peu cette jeune fille nous montre son visage déformé, transfiguré, par les détours de la vie précaire, de

⁵ Ibid, p. 32, traduction revue par nos soins (le texte français parle de « regard d'oiseau blessé »).

la fantaisie médiatique, de la honte de sa peau marquée⁶. En voici trois exemples : « [...] elle vit son visage tout déformé dans la glace ordinaire, et son nez, aussi gros qu'un nez de clown » (p. 31) ; désirant imiter son idole, l'actrice Marilyn Monroe, Maccabée peint ses lèvres fines en débordant de leur contour, ce qui lui fait une bouche difforme et rouge ; enfin, elle recouvre les marque de son visage « sous une épaisse couche de poudre blanche » (p. 33), comme si elle se fardait avec du plâtre. Devant nos yeux, Maccabée se transforme en clown.

Le personnage est fidèle à cette tradition du monde forain, jusqu'aux numéros de cirque auxquels le texte fait souvent allusion. Nous y croisons, par exemple, une variation du célèbre numéro chaplinien des puces, insectes qu'elle désire élever, car elle n'a pas l'argent pour entretenir un chien (pp. 35-36) ; ou, rongée par la faim, elle désire lécher les pots de crème de beauté des publicités qu'elle collectionne, admirant avec extase ces marchandises inaccessibles (p. 48) etc. Les dialogues de Maccabée et d'Olimpico, son faux amant, ressemblent aux pantomimes de la *Commedia dell'Arte*, ainsi qu'à la précaire communication entre Gelsomina et Zampano, dans *La Strada*, voire à l'immobilité et à la perte de sens de l'univers beckettien. Un exemple :

Lui : Eh oui !

Elle : Eh oui quoi ?

Lui : J'ai seulement dit : eh oui !

Elle : Mais « et oui » quoi ?

Lui : Autant parler d'autre chose, si tu ne me comprends pas.

Elle : Comprendre quoi ? (p. 60)

Une autre caractéristique clownesque du personnage la tient en marge de la sexualité. C'est l'explication de la grâce des clowns, ces habitants des interstices et de l'ambiguïté, affirme Fellini. « Laurel et Hardy dorment

⁶ Lors de leur première rencontre, Olimpico lui demande son nom : « — Maccabée. — Macca—quoi ? — Bée, se vit-elle forcée de compléter. — Excusez-moi, mais on croirait presque un nom de maladie, une maladie de peau ». C'est qu'il confond « Maccabée » et « *morphée* », autre nom donné à la lèpre, encore assez répandue au Nordeste. L'allusion ébranle les interprétations généralisantes du personnage.

ensemble. Tous les deux sont des augustes innocents, absolument dénués de caractère sexuel. Ils font rire justement à cause de cela ». Et d'ajouter : « Gelsomina et Gabiria sont deux augustes. Ce ne sont pas des femmes, ce sont des êtres asexués »⁷. De Maccabée et d'Olimpico, le livre dit : « Eux se ressemblaient comme frère et sœur : chose qui, je le comprends à présent, n'est pas idéale pour des promis. [...] sachant seulement qu'ils étaient en quelque sorte innocents et prenaient bien peu de place au soleil. » (p. 59).

Mais en dépit de ces deux modèles, et en creusant la grâce désolée du personnage, si l'on peut dire, Maccabée semble sensuelle. « Je songe au sexe de Maccabée, étroit mais incroyablement couvert de force poils noirs et épais — sexe attestant seul, avec véhémence, de son existence » (p. 88). Obéissant encore au principe du paradoxe dans la construction du texte, cette sensualité n'apparaît qu'à l'heure de la mort, quand se lit sur le visage de l'agonisante « le masque du désir. » (p. 105).

On approche maintenant du *spectacle* final, avec sa pathétique étoile : « à n'en pas douter, elle mourrait un jour comme si elle connaissait déjà par cœur le rôle de la star. À l'heure de mourir, chacun de nous se métamorphose en brillante étoile de cinéma : c'est notre heure de gloire, comme dans les chœurs où dominent les aigus les plus stridents » (p. 35).

L'Heure de l'Étoile a été écrit dans les années soixante-dix, époque douloureuse pour Clarice Lispector, frappée qu'elle était alors par de nombreux motifs de tristesse, personnels et littéraires : elle souffrit qu'on l'ait traitée d'aliénée⁸, et du scandale causé par *A via crucis do corpo*⁹, reçu à tort comme pornographique. Cela explique peut-être le sentiment d'échec qui parcourt le récit de *L'Heure de l'Étoile* et son supposé manque de pertinence littéraire ou existentielle :

⁷ Fellini, *Fellini por Fellini*, trad. José Antonio Pinheiro Machado et alii, Porto Alegre, LPM, 1983.

⁸ Clarice Lispector fut symboliquement « enterrée » au *Cimetière* d'Henfil, le grand dessinateur humoristique qui, à l'époque de la dictature, plaçait là les personnalités qu'il estimait réactionnaires.

⁹ *Passion des corps*, publié avec *La Belle et la Bête*, trad. Claude Farny, Paris, Des Femmes, 1984.

« [...] moi non plus je ne fais défaut à personne. Et encore, ce que j'écris, un autre pourrait l'écrire. » (p. 16)

« [...] j'étais un homme assez satisfait, bien que mon œuvre littéraire n'apportât pas grand-chose. » (p. 20)

« [...] telle une chienne errante, elle ne se fiait qu'à ses propres impulsions. Car elle se réduisait à elle-même. Moi aussi, d'échec en échec, je me suis réduit à moi-même [...] » (p. 22)

C'est sans doute aussi pour cela que la première édition de *L'Heure de l'Étoile* avait été protégée de la préface d'Eduardo Portella, critique prestigieux de Rio, qui parlait d'une « nouvelle Clarice, "extérieure et explicite" » et se posait la question d'une éventuelle déclinaison nordestine du « projet brésilien ». En dépit du service rendu au livre, la question ne va pas de soi, comme en témoigne la réponse apportée par le critique. De plus, bien que clair, l'engagement du texte se tenait très éloigné de la littérature sociale de l'époque. Sous la plume de Clarice Lispector, le thème est loin de se développer en ligne droite. Comme l'écrit à un autre propos Carlo Ginzburg¹⁰, « il s'agit d'avancer à tâtons, comme le facteur de violon qui tapote délicatement le bois de l'instrument ». À cela s'ajoutent les protestations continues du narrateur, confessant misérablement ne pas savoir très bien comment écrire une histoire si ténue et si vide, à l'image de son propre personnage. Ces hésitations formelles font écho à la difficulté, pour Lispector, d'écrire au sujet de la classe populaire sans tomber dans les lieux communs. C'est pourquoi la matière sera « opaque, méprisable par sa nature même. Point de mélodie qui se puisse fredonner en cette histoire progressant par coups, selon un rythme parfois irrégulier. » (p. 19).

Comme si ce n'était pas suffisant, le traitement littéraire de la langue opte souvent pour le mauvais goût, l'erreur volontaire, la négligence, d'où découle paradoxalement un effet juste du point de vue esthétique et réaliste. Car ce choix rappelle la tendance des gens peu instruits à imiter

¹⁰ GINZBURG Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Seuil, trad. Jean-Pierre Bardos (italien), 2003.

le parler de la classe supérieure, s'exposant de la sorte plus encore aux erreurs linguistiques, qu'elles soient d'ordre sémantique (« lacrymogénique » au lieu de « lacrymogène », « nimbes » pour « limbes » etc) ou d'ordre syntaxique. Le texte recourt de façon gauche au portugais du Portugal, avec une intention surcorrectrice : « ma dê » (« donne-le moi »), « eu não a ser » (« je pas à être »), « inventa-se-á » (« s'inventera »). L'effet comique, au Brésil, est néanmoins ignoré par le narrateur qui se justifie par le théâtre : « je suis surtout acteur : car grâce à la seule ponctuation, je jongle avec l'intonation, je force la respiration d'autrui à scander mon texte. » (p. 28).

La même tendance explique la prédilection des classes populaires pour les prénoms alambiqués, dont Maccabée et Olimpico sont les exemples. Ils signalent l'aspiration des pauvres à se hisser à hauteur des privilégiés, effort presque toujours déçu. Tout ceci peut aussi se lire comme des gestes acrobatiques compensatoires. Mais nous ne pouvons oublier, d'après la leçon de Starobinski, que « l'exploit acrobatique n'est qu'un pouvoir sans substance : la merveilleuse conquête reste un triomphe dérisoire »¹¹. Au lieu de l'épiphanie, c'est la dérision qui constitue la véritable marque de *L'Heure de l'étoile*.

Au-delà du drame religieux médiéval, période à laquelle le narrateur associe la figure de Maccabée (« une figure médiévale »), il est possible d'élargir le sens de la figuration clownesque chez Lispector au clown du XVIII^e siècle, descendant direct du Pierrot de la *Commedia*, dédoublé bien plus tard par le couple, opposé mais complémentaire, du clown blanc et de l'Auguste ou Toni, noms d'artistes connus du milieu forain. Dans le récit, Olimpico est un clown blanc, Maccabée une auguste.

Jean Starobinski met en rapport l'attraction que ces spectacles de saltimbanques exercent sur les artistes après la révolution bourgeoise de 1789 avec le développement industriel et la fin du rêve de liberté-égalité-fraternité. « Depuis le romantisme [...], le bouffon,

¹¹ STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. » (p. 8). Les exemples en sont multiples : Musset, Flaubert (« Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque »), Rouault, Jarry et son père Ubu, Joyce (« Je ne suis qu'un clown irlandais »), Henry Miller méditant « sur le clown qu'il est », Picasso, qui peint et se photographie en clown etc. Cette attitude a été répétée et réinventée au fil de trois ou quatre générations.

À cet argument psychologique, Starobinski en ajoute un autre d'ordre socio-historique : « le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion [...] mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse. » (p. 7).

Hobsbawm est plus incisif : « Le contraste entre un monde en théorie absolument ouvert au talent et en pratique absolument injuste, monopolisé par bureaucrates sans-cœur et philistins ventrus, clamait aux cieux »¹².

Gautier, en 1842, dans son article sur Deburau et le Théâtre des Funambules, écrit que dans le rôle de Pierrot, Debureau devient un autre Hamlet. Mais qui sont les auteurs de ces pantomimes ? « Personne ne les connaît ; on ignore leur noms, comme ceux des poètes du *Romancero*, comme ceux qui ont élevé les cathédrales du Moyen Âge. L'auteur de ces merveilleuses parades, c'est tout le monde, ce grand poète, cet être collectif qui a plus d'esprit que Voltaire, Beaumarchais ou Byron »¹³.

Mais il appartenait à Baudelaire de développer, à partir de « L'Albatros », une espèce de « dramaturgie intime » du thème, et d'aboutir à une image très complexe de la

¹² HOBBSAWM Eric, *L'Ère des révolutions : 1789-1848*, traduction Fayard, 1970, Editions Complexe, 1988.

¹³ Gautier, cité par J. Starobinski, op. cit., p. 16.

condition du poète et de la poésie dans le monde moderne. « Baudelaire [...] a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon »¹⁴. Sa « Muse Vénale », décrite comme un « saltimbanque à jeun », manifeste sans cesse la situation d'épuisement et en même temps le statut de l'inspiration ou de la fonction poétique dans la modernité. Tant dans *Le Spleen de Paris* (« Perte d'auréole ») que dans les *Fleurs du Mal*, le poète montre qu'il a parfaitement compris les dislocations imposées à la vie et à l'art après le « traumatisme » de 1848, comme l'explicite Dolf Oehler¹⁵.

Les effets de cette situation, avec transformations et fractures, se prolongent encore aujourd'hui et s'approfondissent à chaque avancée du développement capitaliste. L'écrivain adapte son rythme à ces temps d'exclusion, souffrant d'une sorte de « névrose de guerre » pour reprendre les termes que Clarice Lispector utilise dans *Passion des corps* et dans *L'Heure de l'Étoile*. Livrant son témoignage devant cette situation difficile, elle la traduit en termes brésiliens tout en adressant son adieu de façon dramatique, en nous transmettant en guise d'héritage son testament.

Bien que *L'Heure de l'Étoile* soit rythmé par les spectacles populaires brésiliens, le livre signale en effet un effort courageux pour surmonter symboliquement l'imminence de sa propre mort, « comme si on se jetait à l'eau, dans la mer glacée, affrontant le froid le plus vif avec un courage suicidaire. » (p. 29). La stratégie utilisée par l'auteur a été celle de l'identification avec Maccabée : « J'ai pénétré en terre des morts et après avoir éprouvé une terreur si profonde, j'en suis resurgi pardonné. Je suis innocent ! Ne m'achevez pas ! Je ne suis pas à vendre ! » (p. 107). Ou encore : « Il est des instants où un être éprouve le besoin d'une petite mort, sans même le savoir.

¹⁴ Ibid, p. 67.

¹⁵ Cf. notamment OEHLER Dolf, *Le Spleen contre l'Oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, trad. de l'allemand par Guy Petitdemange, Paris, Payot, 1996.

Pour moi, à l'acte de la mort, je substitue mon symbole. » (p. 104).

Mais la grande trouvaille du livre, qui le distingue au sein de la tradition, a été de travailler avec les masques de la farce, les figurations et symboles de l'artiste, tout en fuyant le pur « effet textuel » en se fondant ostensiblement, de façon plausible, sur des particularités de notre expérience sociale. Le texte fait ainsi de la réalité une « cause absente », c'est-à-dire non accessible à la représentation sous forme de « vérité ultime ». Il s'agit, comme l'a compris Auerbach après Aristote, non d'une copie mais d'une interprétation de la réalité, qui ne peut dès lors se dispenser d'énoncer les déterminations fondamentales de son objet, au sein même de la complexité d'une culture. Écrire sur la « Nordestine » qui « m'accuse », écrit Clarice Lispector, est grave et nécessaire, c'est « un cas de force majeure, comme il est dit dans les requêtes officielles, par force de loi » (p. 22) : « je dois conter cette jeune fille entre des milliers d'autres. J'ai le devoir, même si je n'ai pas grand talent, de lui révéler la vie. » (p. 16).

La définition du personnage atteint sa perfection dans la métamorphose de Maccabée en clown, sans aucun doute l'un des points forts du livre. Car en dépassant sa propre forme, elle ne devient pas une autre, elle ne se transcende pas ; au contraire, elle atteint son propre noyau, son immanence définie par la pauvreté. La pauvreté est son âme, le point de convergence de toutes les déterminations de la vie et du destin de Maccabée. De ce point de vue, elle est la sœur jumelle de Gelsomina de *La Strada*.

À plusieurs reprises impatientée par l'aliénation de son personnage, Clarice Lispector a conclu à un futur immuable. Un des sous-titres du livre n'est-il pas : « Quant à l'avenir », syntagme bordé de chaque côté par un point ? La ponctuation signale ainsi l'absence d'une autre issue pour la classe des Maccabée (« il y a des milliers de jeunes filles telles que cette Nordestine [...] », p. 16). Pourtant les dernières pages laissent entrevoir un espoir de transformation. Après l'accident causé par une

voiture de luxe — on ne peut être plus explicite dans ce grand livre tenu —, Maccabée est à terre. Clarice Lispector écrit alors : « Et de sa tête s'écoulait un filet de sang incroyablement rouge et riche. Ce qui signifiait qu'elle appartenait malgré tout à une résistante race naine et têtue qui revendiquera peut-être un jour le droit de crier. » (p. 100).

Amen.