

## Anne-Marie Combres

### Corps de lettres \* ?

Dans le séminaire *Encore*, Lacan effectue un rapprochement (qui a fait l'objet de journées internationales à Rome <sup>1</sup>) entre le corps parlant et l'inconscient : « Le réel [...] c'est le mystère du corps parlant, c'est le mystère de l'inconscient <sup>2</sup>. » Dans le séminaire *R.S.I.*, il disait du symptôme qu'il était jouissance d'une lettre. Or, pour jouir il faut un corps. Voilà donc les racines du titre que j'ai choisi aujourd'hui pour mon intervention, puisque nous sommes ainsi fondés à considérer un rapprochement entre corps et lettre. Lacan dit aussi que « l'être, c'est un corps <sup>3</sup> », à distinguer, comme le signale Colette Soler dans son séminaire *L'En-corps du sujet*, de l'être comme manque-à-être du sujet, coordonné au désir. Dans *Encore*, quand Lacan parle de l'être, cela désigne « une présence de corps ».

Lacan dit aussi que le corps devrait nous épater plus <sup>4</sup>. À ce propos, je vous invite à venir à Cahors le 6 juin écouter Marie-José Latour <sup>5</sup> et à profiter de votre venue pour visiter l'exposition du sculpteur Marc Petit, dont le travail porte essentiellement sur le corps, à propos duquel il me disait récemment que c'est pour lui une source de questions inépuisables <sup>6</sup>.

Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, rapporte que les érudits arabes appelaient le texte « le corps certain <sup>7</sup> ». J'ai cherché à en savoir un peu plus et trouvé qu'en droit français cela désigne un bien qui n'a pas d'équivalence, par exemple un tableau de maître. Dans le même texte, il distingue écrit de plaisir d'écrit de jouissance : « Le texte de plaisir est 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. » « Le texte de jouissance, c'est celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), 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 <sup>8</sup>. »

C'est du côté de l'écrit de jouissance que je placerai les textes de la romancière brésilienne Clarice Lispector.

C'est justement d'avoir laissé de côté dans des études précédentes bien des choses qu'elle traite dans son œuvre qu'il m'a paru possible d'apprendre d'elle une fois encore. Dans le roman, autobiographique pour une grande part, intitulé *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*<sup>9</sup>, nous avons en quelque sorte le récit d'une initiation : une initiation<sup>10</sup> soutenue par un partenaire dont le désir et les interventions comportent quelques ressemblances avec la position de l'analyste, visant à permettre le dépassement de la crainte, pour accéder à une forme de liberté et à la possibilité d'assumer le passage à la rencontre sexuelle.

Je voudrais d'abord faire quelques remarques sur la manière d'écrire de Clarice Lispector et en particulier sur l'usage des lettres et de la ponctuation : ainsi, son livre *Un apprentissage* commence par une virgule suivie d'une phrase de trois pages sans points, avec des paragraphes qui commencent sans majuscule... Clarice Lispector a une manière très particulière d'user de la typographie.

Elle avait demandé d'ailleurs au linotypiste de ne pas modifier la ponctuation, respiration de la phrase : « - Maintenant une demande : ne me corrigez pas. La ponctuation est la respiration de la phrase, et ma phrase respire à sa façon. Et, si vous me trouvez bizarre, respectez cela également. Même moi j'ai été obligée de me respecter<sup>11</sup>. » Le texte se termine par deux points, placés à la suite d'un propos attribué à Ulysse en réponse à une question sur ce qu'il pense : « Voilà ce que je pense : », ceci comme si quelque chose se présentait plutôt du côté d'une absence de pensée ou d'une pensée du rien ?

D'un texte à l'autre, il y a un changement : *Un apprentissage* est écrit par un narrateur comme dans un roman classique, bien que ni le contenu ni l'organisation ne soient très classiques, mais les faits, gestes, paroles et pensées des personnages sont rapportés sans aucune allusion au lecteur. *Água viva* a une autre dimension, et l'auteur nous avertit très vite : « Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit. Ce que j'écris n'est qu'un paroxysme. Mes jours ne sont qu'un paroxysme : je vis au bord<sup>12</sup>. » Ce livre est en effet très particulier dans l'œuvre de Clarice Lispector car il ne s'agit pas d'un roman ; elle ne raconte pas une histoire comme elle le fait dans les autres textes, même si ses romans ont de fortes résonances autobiographiques. C'est un texte qui est adressé à un interlocuteur, dont elle précise au début qu'il s'agit d'un lien d'amour rompu : le livre commence par un alléluia « qui se fonde au plus obscur hurlement humain de la douleur de séparation, mais c'est un cri de félicité diabolique. Parce que personne ne me retient plus<sup>13</sup> ». Donc, contrairement à ce qu'elle faisait dans *Un*

*apprentissage*, elle ne prête pas de réponse à son interlocuteur, ne faisant jamais entendre sa voix ; nous pouvons donc aussi nous mettre à cette place en tant que lecteurs/auditeurs témoins de sa recherche.

Abordons maintenant une autre préoccupation : le projet de Clarice Lispector, qu'elle évoque à plusieurs reprises dans son œuvre, mais qu'elle précise et expérimente plus précisément dans *Agua Viva*, est de « s'emparer du *est* de la chose <sup>14</sup> », de ce qu'elle appelle l'instant-déjà, et qui toujours fuit puisque aussitôt il n'est plus. Donc il s'agit de saisir la sensation dans l'instant où elle se produit, en quelque sorte de mettre la main sur l'éprouvé dans le temps où il s'éprouve.

Hélène Cixous lui fait écho lorsqu'elle écrit : « 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 <sup>15</sup>. » C'est donc bien de l'impossible qu'il s'agit ici. Clarice déclare d'ailleurs qu'à écrire, elle s'occupe de l'impossible. Dans cette période, elle s'est mise à peindre. Elle dit : « C'est avec tout le corps que je peins mes tableaux et sur la toile je fixe l'incorporel, moi, corps à corps avec moi-même <sup>16</sup>. »

J'ignore si elle était lectrice de Lacan mais nombre de ses formulations lui font écho. Elle avait déjà utilisé cette expression « corps à corps avec moi-même », notamment dans *Un apprentissage*, livre dans lequel, à propos de la relation sexuelle, elle dit à l'homme amoureux d'elle qu'elle savait que « pour le moment elle n'avait rien à lui donner si ce n'est son propre corps. Non, même pas son propre corps peut-être, car avec les amants qu'elle avait eus, en quelque sorte elle prêtait seulement son corps à elle-même pour le plaisir, ce n'était que cela et rien de plus <sup>17</sup> ». C'est une formulation curieuse dont elle ne rend pas raison. Que dit-elle là ? De quels corps s'agit-il ? Dans *Agua viva*, un peu plus loin, elle écrit aussi : « Quand je pense à ce que j'ai déjà vécu, il me semble que j'ai laissé mes corps au long des chemins <sup>18</sup>. » Je n'ai pas trouvé d'éléments qui explicitent ce pluriel des corps.

Immédiatement après avoir évoqué ce corps à corps avec elle-même elle indique la manière dont elle écoute la musique : la main posée sur l'électrophone afin que celle-ci vibre et répande des ondes à travers tout le corps : « Ainsi j'entends l'électricité de la vibration. » Cette remarque m'a évoqué un propos de Pascal Quignard. Dans un entretien radiophonique, il évoquait ce qui, au tout début de la vie, l'avait touché : subir la musique, car la musique touche directement le rythme, les poumons ; il soulignait l'extrême fragilité du tout-petit qui se laisse balayer par l'instrument... pour lui, c'était l'orgue familial, instrument puissant s'il en est.

Clarice Lispector précise que tout ce qu'elle sait, elle ne peut le dire qu'en peignant ou prononçant des syllabes aveugles de sens, et que si elle doit utiliser les mots ils doivent « faire un sens presque uniquement corporel <sup>19</sup> »... Qu'est-ce alors qu'un sens presque uniquement corporel si ce n'est la résonance dans le corps ?

Mais ce qu'elle dit c'est : « Avant tout je peins la peinture, et avant tout je t'écris la dure écriture », indiquant par là ce qu'elle précisera par la suite, qu'il s'agit de la matière, et même, pour aller plus loin, du réel de la peinture et de l'écriture. Il ne s'agit pas de se situer du côté d'une jouissance, mais de « prendre le mot avec la main <sup>20</sup> ».

Est-ce la raison pour laquelle elle note, pour la fixer, chaque chose qui lui arrive ? Cette pratique donne au texte un style particulier. En effet elle interrompt, ou plutôt elle intègre dans le texte des moments de rupture où la réalité s'invite : elle prévient qu'elle va boire un verre d'eau, fumer une cigarette, répondre au téléphone, etc. Est-ce une façon de souligner ou de créer un semblant de présence physique de celui ou celle auquel elle s'adresse ?

Contrairement à Ghérasim Luca, elle ne joue pas avec les mots, dit-elle, mais s'incarne dans les phrases, car « écrire est le mode de qui a le mot pour appât : le mot pêchant ce qui n'est pas mot, et quand ce non-mot – l'entreligne – mord à l'hameçon quelque chose s'est écrit <sup>21</sup> ». Elle se sert donc des mots pour saisir ce qui n'est pas mot, ce qui ne peut se dire. C'est son corps vivant qu'elle tente ainsi de prendre à l'hameçon des mots, façon particulière de pratiquer la pêche à la ligne (d'écriture !), et c'est souvent avec des mots hors sens. C'est ainsi que ce texte qui ne raconte pas révèle cependant combien tout ce qui l'entoure : la nature animale ou végétale, lui est bon pour faire corps avec elle. Pas de cadre préétabli cependant : « Je ne sais pas sur quoi je suis en train d'écrire. Je suis obscure pour moi-même. » Elle écrit parce qu'elle ne se comprend pas : « Je suis une question. » « Je suis le quoi <sup>22</sup>. »

Comme dans l'expérience analytique, il s'agit de se laisser aller, de se laisser faire par la surprise de ce qui peut advenir. Elle est dans une « fête de mots ». Si elle écrivait en français nous pourrions entendre l'équivoque du « faite » ! Elle écrit « au courir des mots ». « J'écris en signes qui sont plus un geste qu'une voix <sup>23</sup>. »

En effet, Clarice Lispector écrit ce qu'elle éprouve, mais sans essayer de donner un sens ou une explication. Je pense là à Thérèse d'Avila qui écrit sur les demeures pour transmettre son expérience de manière à la justifier, pour ses confesseurs et en arrière-plan pour l'Inquisition, mais aussi pour

indiquer à d'autres la voie qu'elle a suivie et comment l'emprunter à leur tour. Ce n'est pas le cas de Clarice Lispector.

Ce qu'elle veut c'est « l'inconclu <sup>24</sup> » et ce qu'elle transmet c'est « non une histoire, mais des mots qui vivent du son ». Elle ne sait pas où elle va, et s'interrogeant à ce propos elle répond simplement « je vais », sans rien diriger pas même ses propres mots.

Pourtant, pour elle, « écrire veut dire être », question fondamentale en résonnance avec le mot qu'elle considère comme le plus important de la langue, ce mot qui en portugais n'a qu'une lettre, le « é », qui se traduit par « est », dont elle écrit aussi :

« Je suis en son cœur.

J'y suis encore.

Je suis dans le centre vivant et mou.

Encore <sup>25</sup>. »

Ce qu'elle écrit « n'est pas fait pour qu'on lise, c'est fait pour être <sup>26</sup> ».

Dans tout le texte, mais surtout à partir de la seconde moitié, il y a alternance entre ce que produit l'écrit et l'adresse à celui à qui elle écrit, à qui elle décrit son action, ou son état du moment, hors l'acte d'écrire.

Elle tente de saisir l'essence des choses, leur réel, en l'écrivant, mais elle n'est pas dupe du fait qu'elle n'y parvient pas. Il y a des pages étonnantes sur des objets du quotidien, l'armoire, le miroir, qu'elle a voulu peindre et qu'elle décrit, pour finir par déclarer : « Non, je n'ai pas décrit le miroir, j'ai été lui. Et les mots sont eux-mêmes, sans ton de discours <sup>27</sup> » ; elle signale alors qu'elle s'interrompt pour dire : « "X" est ce qui existe au-dedans de moi, "X" – je me baigne en ce ceci. C'est imprononçable. Mais beaucoup de vie aussi car la vie est imprononçable. "X" n'est ni bon ni mauvais. Il dépend toujours. Mais il n'arrive qu'à ce qui a du corps. Quoi qu'immatériel, il a besoin du corps notre et du corps de la chose <sup>28</sup>. »

Elle devient ainsi les objets sur lesquels porte son attention, jusqu'à cette déclaration, qui va précéder ce qu'elle décrit – et dont j'ai déjà parlé – comme état de grâce : « Je suis un objet [...] Je suis un objet sans destin »... « Ce qui me sauve est le cri <sup>29</sup>. » J'ajouterai simplement que ce qui l'a tenue et qu'elle a tenu jusqu'à son dernier jour, c'est l'écrit.

*Mots-clés : écriture, corps, jouissance, instant.*

\*  Texte présenté lors de la journée de travail « Le corps de l'inconscient » organisée par le pôle 8 de l'EPFCL, le samedi 17 mai 2014 à Tarbes.

1.  *Hétérité*, n° 8, *Le Mystère du corps parlant I*, IF-EPFCL ; *Hétérité*, n° 9, *Le Mystère du corps parlant II*, Actes, IF-EPFCL.

2.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 118.

3.  *Ibid.*, p. 127.

4.  *Ibid.*, p. 99.

5.  M.-J. Latour, « Le corps de l'inconscient », inédit.

6.  Voir la retranscription de l'entretien dans *L'en-je lacanien*, n° 23, Toulouse, Érès, 2014.

7.  R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000, p. 26.

8.  *Ibid.*, p. 92.

9.  C. Lispector, *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, Paris, Éditions Des femmes, 1992.

10.  Dans le sens, non d'une admission aux mystères, mais de l'introduction à la connaissance de choses secrètes, cachées, difficiles. « L'exercice des cinq sens veut une initiation particulière » (Baudelaire), dans *Le Robert*.

11.  C. Lispector, *La Découverte du monde*, Paris, Éditions Des femmes, 1995, p. 90.

12.  C. Lispector, *Agua viva*, Paris, Éditions Des femmes, 1981, p. 17.

13.  *Ibid.*, p. 9.

14.  *Ibid.*, p. 11.

15.  H. Cixous, « Apocalypse à la gare avec Hamlet, ma mère et Clarice Lispector ou Comment voir sa mère », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

16.  C. Lispector, *Agua viva*, *op. cit.*, p. 13

17.  C. Lispector, *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, Des femmes, Paris, 1992, p. 130.

18.  C. Lispector, *Agua viva*, *op. cit.*, p. 195.

19.  *Ibid.*, p. 17.

20.  *Ibid.*, p. 19.

21.  *Ibid.*, p. 45.

22.  *Ibid.*, p. 43.

23.  *Ibid.*, p. 51.

24.  *Ibid.*, p. 59.

25.  *Ibid.*, p. 63.

26.  *Ibid.*, p. 91.

27.  *Ibid.*, p. 211.

28.  *Ibid.*, p. 213.

29.  *Ibid.*, p. 233.