

L'apprentissage de la fortune

SANDRA ASSUNÇÃO
(Université Paris Nanterre)

Résumé

La nouvelle « Começos de uma fortuna » met en scène les liens familiaux et d'amitié à partir de la perspective d'un adolescent. Les différentes désillusions et expériences vécues par le personnage, au long d'une journée, fonctionnent comme un rite initiatique et permettent à Clarice Lispector d'explorer un univers plus proche du sensible et de l'irrationnel. Terreau intéressant pour la figuration d'une identité « en attente d'une forme », le personnage de l'adolescent offre à l'écrivaine la possibilité d'aiguiser son style tout en véhiculant sa perception de l'écriture et de la réalité représentée.

Mots-clés : personnage adolescent, apprentissage, Clarice Lispector, *Laos de família*, « Começos de uma fortuna »

Abstract

The short story “Começos de uma fortuna” puts forth the family relationships and friendship from the point of view of a teenager. The diverse set of disillusion and experiences lived by the character throughout the day functions as a rite of passage and allows Clarice Lispector to explore a world which is closer to the sensitive and the irrational. A fertile ground for the outline of an identity in the making, the teenager character offers the writer the possibility of refining her style while conveying her perception of the writing process and of the portrayed reality.

Keywords: teenager character, learning, Clarice Lispector, *Laos de família*, “Começos de uma fortuna”

L'adolescent chez Clarice Lispector

Publi e pour la première fois en 1952, dans le recueil *Alguns contos*, la nouvelle « Começos de uma fortuna » intègre, en 1960, le recueil *Laos de família* et rejoint un nombre important de récits qui mettent en scène le noyau familial à partir de la perspective de l'enfant ou de l'adolescent. Nous savons que certains personnages d'enfants, notamment dans le recueil de nouvelles *Felicidade Clandestina* (1971), ont été sensiblement inspirés par sa propre enfance à Recife¹. Nous en savons moins sur les protagonistes adolescents. Nous pourrions supposer que Clarice Lispector, dont l'enfance et l'adolescence ont été marquées par la perte prématurée de

¹ Carlos Mendes de Sousa attire notre attention sur la place occupée, à la fin de la vie de l'écrivaine, par les souvenirs de son enfance à Recife et sur le caractère autobiographique de certains récits dont le recueil de nouvelles *Felicidade Clandestina*. Cette immersion dans le passé serait le fruit d'une maturité que seul l'âge a pu lui apporter. Carlos MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector : Figuras da escrita*, S o Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 507.

ses parents, a prêté une certaine aura à ces personnages. Amenée à avoir des responsabilités dès sa jeunesse², elle affirme avoir été une adolescente hantée par des questions existentielles qui ne l'ont plus abandonnée :

É que fui uma adolescente confusa e perplexa que tinha uma pergunta muda e intensa: “como é o mundo? e por que esse mundo?”. Fui depois aprendendo muita coisa. Mas a pergunta da adolescente continuou muda e insistente³.

José Américo Motta Pessanha⁴ les inscrit dans une galerie de personnages archétypaux, créés par l'écrivaine Clarice Lispector, dont les premières découvertes et sensations relèvent d'un rituel d'initiation à l'âge adulte. Ils sont déjà présents dans son premier roman, *Perto do coração selvagem* (1943), dont la protagoniste Joana – que nous accompagnons de l'enfance à l'âge adulte – a sans doute servi de modèle à d'autres personnages d'enfants et d'adolescents, à l'instar d'Artur et de la jeune fille de « Preciosidade », huitième et dixième nouvelles de *Laços de família* (1960).

Lorsqu'elle évoque la genèse de cette nouvelle, Clarice Lispector affirme l'avoir considérée comme un « exercice de gamme » destiné à mettre au point une technique⁵. Apparemment simple, elle reflète ainsi, comme tant d'autres, des questions stylistiques et thématiques importantes pour comprendre l'écriture lispectorienne. D'une part, le personnage de l'adolescent pourrait véhiculer une pensée lispectorienne de l'écriture et du monde représenté. En effet, comme l'affirme Carlos Mendes de Sousa, l'adolescent est, parmi d'autres personnages, la représentation d'une matière « brute » par laquelle son créateur pourra transmettre sa vision de l'écriture. Les questions existentielles évoquées feraient écho à un apprentissage des possibilités du langage. L'adolescence serait, ainsi, le moment où l'individu acquiert une authenticité langagière qu'il perdra par la suite, une phase de la vie où l'on peut « tout risquer », tout vivre intensément, comme le protagoniste de *Maçã no escuro* (1961) nous l'enseigne :

² Clarice Lispector donne des cours particuliers de portugais et de mathématiques à l'âge de seize et dix-sept ans, puis travaille comme secrétaire avant d'être engagée, en 1940, comme journaliste à l'Agência Nacional. Nadia BATELLA GOTLIB, « Repères chronologiques », *Europe*, Katherine Mansfield et Clarice Lispector, n°1003-1004 (nov-déc. 2012), p. 169-181.

³ Clarice LISPECTOR, « Escândalo inútil (27 de abril) », *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1999, p. 96-98.

⁴ José Américo MOTTA PESSANHA, « Clarice Lispector: O itinerário da paixão », *Remate de Males*, n°9 (maio de 1989), p. 181-198 [disponible le 07/07/2020]

<URL :<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636576>>.

⁵ « Começos de uma fortuna » foi escrito mais para ver no que daria tentar uma técnica tão leve que apenas se entremeasse na história. Foi construído meio a frio, e eu guiada apenas pela curiosidade. Mais um exercício de escalas ». Clarice LISPECTOR, « Apêndice : a explicação inútil », *Todos os contos*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 2016, p. 3 (edição digital Ebook Kobo).

Sim. A reconstrução do mundo. É que o homem acabara de perder completamente a vergonha. Não teve sequer pudor de voltar a usar palavras da adolescência; foi obrigado a usá-las pois a última vez que tivera linguagem própria fora na adolescência; adolescência **era arriscar tudo** – e ele agora estava arriscando tudo⁶ (nous soulignons).

D'autre part, dans sa forme brute, le personnage de l'adolescent – comme celui de l'enfant, de l'animal ou de l'aliéné – permet à l'écrivaine d'explorer un univers plus proche de l'intuition et de l'irrationnel. Porteur d'une « vitalité intuitive », comme nous le rappelle Carlos Mendes de Sousa, le personnage de l'adolescent offre à l'écrivaine un terreau intéressant pour la figuration d'une identité pas encore figée et, en tant que matière « en attente d'une forme », la possibilité de moduler son écriture à son image⁷. Capable de « tout risquer », l'adolescent est, ainsi, un personnage emblématique de l'œuvre de Clarice Lispector, car il réalise, naturellement, l'objectif de l'auteur, à savoir une remise en question, à travers ses personnages, de la réalité et de l'ordre établi, fondée sur une conscience aiguë de soi et de son rapport à l'autre. Libre des conventions sociales auxquelles, souvent, il s'oppose, l'adolescent est ainsi un personnage propice à certaines expérimentations. Celles-ci permettent à l'écrivaine d'explorer la spontanéité naturelle encore présente, chez l'homme, dans l'« âge des possibles », en mettant en exergue un processus d'auto-découverte et de métamorphose identitaire inhérent à ses personnages.

Par conséquent, ils sont porteurs de désirs et de sentiments qui, dans leur authenticité, sont vécus de manière intense, souvent à fleur de peau. Passée la période fusionnelle de la première enfance, l'être humain prend conscience de son individualité – à travers les transformations physiques et les douloureux conflits avec le monde adulte – en faveur d'une identité en construction. En effet, les adolescents lispectorien mettent en scène des relations familiales complexes et s'opposent, entre autres, à la vision de l'adulte, déjà figée par les habitudes quotidiennes que les premiers n'ont pas encore acquises.

L'analyse de « Começos de uma fortuna », que nous proposons ici, essayera de montrer dans un premier temps en quoi le personnage de l'adolescent est intéressant pour permettre à l'écrivaine de mettre en scène la complexité des relations familiales et humaines, fil conducteur du recueil. Puis, dans un deuxième temps, nous nous proposons d'analyser la puissance de ce personnage à travers une exploration narrative et stylistique précise, dont les différents symboles et les repères spatio-temporels sont représentatifs d'un rituel de transformation.

⁶ Clarice LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 2015, p. 140.

⁷ « O impulso criador é assumido como um vitalismo intuitivo que integra os elementos alógicos e irracionais. Podemos reordenar uma série de figurações — como o animal, a noite e o escuro, a pintura, a presença das crianças, dos adolescentes e dos pobres de espírito — a dizerem essa concepção de escrita. Uma força (energia), uma matéria ordenável, substância à espera de forma », Carlos MENDES DE SOUSA, *op. cit.*, p. 444-445.

Les liens familiaux : amour, autorité et oppression

L'adolescence correspond à la période d'une « crise identitaire normative », selon Erik H. Erikson⁸. Différemment de l'enfant, marqué par un rapport fusionnel à ses parents, l'adolescent s'achemine vers une autonomie progressive tandis que son cercle relationnel devient de plus en plus étendu, et qu'il assume une relation élargie à toute une société humaine. L'enfant est sujet aux regards de ceux qui prétendent connaître tout sur le monde et sur lui ; l'adolescent, au contraire, est marqué par une « certitude de soi », un sentiment d' « indépendance par rapport à la famille en tant que matrice d'images de soi »⁹. Sa personnalité est désormais publique et exposée au milieu scolaire et à ses camarades. La confiance en ses parents est remplacée par le refus ou la méfiance, et par la quête d'autres modèles auxquels s'identifier ou s'opposer.

Dans cette crise identitaire, et existentielle, deux éléments importants nous aident à comprendre la complexité de l'expérience vécue par l'adolescent : d'abord, le besoin de confiance présent chez l'enfant est remplacé par un besoin de foi en l'autre (ou son idéalisation) ; ensuite, pour intégrer les enjeux de sa nouvelle identité, l'adolescent est redevable d'une reconnaissance de la part de sa communauté¹⁰. En effet, le besoin d'identification aux parents se transforme en reconnaissance et acceptation, voire en refus, par la société humaine, du jeune adolescent comme nouveau membre¹¹.

Raconté par un narrateur hétérodiégétique, « Começos de uma fortuna » est l'histoire d'un adolescent, Artur, que nous retrouvons le matin au réveil, avant son départ au collège. L'intrigue de la nouvelle est assez simple et se déroule au long d'une journée, du réveil à l'heure du dîner, en compagnie de ses parents. Il vit avec eux à Tijuca, quartier de la zone nord de Rio de Janeiro¹². Probablement fils unique, il partage son quotidien entre la maison et l'établissement scolaire (et des divertissements), entouré d'adultes (les parents, la domestique et l'enseignant) et de ses camarades (en particulier Carlinhos et Glorinha).

Un problème taraude Artur à longueur de journée : il a besoin de plus d'argent de poche mais ses parents refusent de lui en donner. Synonyme de pouvoir, l'argent semble être la raison apparente de leurs conflits. En effet, la veille, celui-ci était au centre de leurs discussions et, dès le réveil, il occupe ses pensées : « “Se eu tivesse dinheiro...” pensava Artur, e um desejo de

⁸ Erik H. ERIKSON, « Regards sur les problèmes de notre temps : la jeunesse », *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972, p. 247-278.

⁹ *Ibid.*, p. 192-193.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹ *Ibid.*, p. 166.

¹² Clarice Lispector a elle-même vécu cinq années dans le quartier de Tijuca avec ses sœurs et son père lorsqu'elle a quitté, jeune adolescente de 14 ans, la ville de Recife pour s'installer à Rio de Janeiro en 1935. Teresa MONTERO, *O Rio de Clarice : passeio afetivo pela cidade*, Belo Horizonte, editora Autêntica, 2018, p. 18.

entesourar, de possuir com tranquilidade »¹³. L'indépendance financière, bien qu'assumée par ses parents, est le moyen trouvé, d'abord, pour imposer ses propres désirs et définir son territoire : « Não era esse o momento de pedir coisas. Mas para ele era uma necessidade pacífica a de estabelecer domínios de manhã: cada vez que acordava era como se precisasse recuperar os dias anteriores » (p. 105).

L'autorité parentale, à laquelle il est soumis, s'est toujours présentée pour l'enfant comme une limite infranchissable, étant donné l'accord tacite établi entre les deux parents pour le remettre toujours à sa place de fils : le père surveille son départ à l'école, sa mère insiste pour qu'il finisse ses repas. Elle demeure la plus proche et la plus compréhensive, le père, lui, est le plus distant et fait preuve d'autorité : « o pai misturando autoridade e compreensão e a mãe misturando compreensão e princípios básicos » (p. 104). Cet accord tacite revient comme une rengaine qu'il a l'habitude d'entendre et la conversation nécessaire avec les parents est vue comme une « mortification » qu'il doit subir pour avoir un peu plus d'espace, pour imposer ses propres envies, et avoir plus d'argent de poche en est une : « a mortificação do jantar da véspera sobre mesadas » (p. 104).

Les échanges entre les parents et leur enfant tout au long du récit sont, du point de vue d'Artur, la preuve d'une relation fondée sur l'incompréhension. Réprimandes et dialogues lacunaires marquent leurs conversations à table. Il se rend compte, peu à peu, que son désir a toujours été soumis à leur volonté. Une relation qu'Artur connaît de longue date et qui n'a pas changé depuis : « Desde sempre, ou aceitavam-no ou reduziam-no a ser ele mesmo. » (p. 105). En effet, le désir inassouvi, la somme d'argent refusée, lui rappelle sa petite enfance. À travers une analepse interne, ce refus nous renvoie vers une autre action arbitraire. Comme dans un souvenir-écran, il se souvient de ce petit enfant frustré par la décision de l'adulte d'interrompre le jeu – les jeux et caresses échangées avec ses parents qui lui procuraient un grand plaisir –, lui imposant ses propres limites :

Em pequeno brincavam com ele, jogavam-no para o ar, enchiam-no de beijos – e de repente ficavam “individuais” – largavam-no, diziam gentilmente mas já intangíveis: “agora acabou”, e ele ficava todo vibrante de carícias, com tantas gargalhadas ainda por dar. [...] Tornava-se implicante, mexia num e noutra com o pé, cheio de uma cólera que, no entanto, se transformaria no mesmo instante em delícia, em pura delícia, **se eles apenas quisessem** (p. 105, nous soulignons).

La partie de plaisir est interrompue contre son gré et l'amour parental fusionnel se révèle arbitraire. Cette frustration fondamentale, ainsi que le sentiment d'une injustice, seront ressentis

¹³ Clarice LISPECTOR, *Laços de família*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 104. Les citations de la nouvelle analysée seront, désormais, indiquées par le numéro de la page entre parenthèses.

à l'adolescence et exprimés plusieurs fois au long de la nouvelle. À travers une focalisation interne, du discours indirect libre au monologue intérieur, le narrateur transmet au lecteur, de manière transparente, les perceptions d'Artur, conscient désormais que, dès son jeune âge, ses parents décidaient de son bonheur. Leur relation est ainsi marquée par une prise de distance, conséquence d'une méfiance propre à l'adolescent en formation, selon Erikson.

En réalité, la mère a une position ambiguë. Comme Ana dans la nouvelle « Amor », elle semble être à la fois distante et individuelle, quelque peu égoïste (« disse a mãe irritadíssima », « A mãe olhou-o seca como a um estranho » (p. 105)), mais joue ensuite le rôle d'une mère nourricière et attentionnée – modèle maternel sans doute attendu dans la société brésilienne des années 1950 – sur qui il pourra, à nouveau, compter.

[...] corrigiu-se ela entrando então em nova modalidade de relações, entre maternal e educadora [...] E daí em diante sua mãe assumira o dia. Dissipara-se a espécie de individualidade com que acordava e Artur já podia contar com ela [...] – Coma, Artur, concluiu a mãe e de novo ele já podia contar com ela (p. 105-106).

Plus proche que le père (« muito mais parente que o pai » (p. 105)) et remplissant son rôle de mère dévouée, c'est elle qui néanmoins le critique le plus. Artur se souvient toujours de scènes d'humiliations passées, lorsqu'elle le compare à un démon (« Quando era pequeno a mãe dizia : “fora de casa ele é uma doçura, em casa um demônio” » (p. 106.)) Ou dans ses appréciations négatives partagées avec le père (« Ou ele estuda demais ou não come bastante de manhã, disse a mãe. O fato é que acorda bem-disposto mas aparece para o almoço com essa cara pálida. Fica logo com as feições duras » (p. 108)). Elle ne perdra pas non plus l'occasion de l'interrompre dans ses rêveries pour le rappeler à la réalité, à savoir, insister pour qu'il se nourrisse correctement : « – ... pode ser que você esteja muito ocupado com seus pensamentos, disse a mãe interrompendo-o, mas ao menos coma o seu jantar e de vez em quando diga uma palavra », « – Coma mais batata, Artur, tentou a mãe inutilmente arrastar os dois homens para si » (p. 110-111).

Il refuse de lui obéir et lui répond avec fermeté, quitte à se faire réprimander par son père :

– Já estudei! gritou para a mãe que interpelava sobre o barulho da água.

– Ora a senhora diz que na mesa não se fala, ora quer que eu fale, ora diz que não se fala com a boca cheia, ora...

– Olhe o modo como você fala com sua mãe, disse o pai sem severidade (p. 110).

À peine arrivé, le père lui adresse la parole avec autorité, sans qu'il ne puisse trouver aucun secours auprès d'une mère obéissante et, à nouveau, absente : « Vá saindo que está na sua hora, cortou o pai. Artur virou-se para sua mãe. Mas esta passava manteiga no pão, absorta e

prazerosa. Fugira de novo. A tudo diria sim, sem dar nenhuma importância » (p. 106). Le père qui, à la moindre question, comme celle sur le sens d'un mot, ne perdra pas non plus l'occasion de le rabaisser avec un certain plaisir : « – Papai, chamou Artur docilmente, com as sobancelhas franzidas, papai, como é promissórias? – **Pelo visto, disse o pai com prazer, pelo visto o ginásio não serve para nada** » (p. 111, nous soulignons). Au cours du récit, le personnage nous dévoile son désir d'émancipation. Un désir qui va à l'encontre de l'opinion de ses parents qui, tour à tour, l'empêchent d'exprimer son avis – « Deixe de tolices, respondeu a mãe. Não recomece com histórias de dinheiro » (p. 104) – ou son désaccord – « Vá saindo que está na sua hora, cortou o pai » (p. 106). Artur s'en défend par des arguments qui évoquent le comportement d'un autre âge : « Não sou um jogador nem um gastador » (p. 105). Dans cet échange d'arguments, ce sont deux visions qui s'opposent. D'un côté, le regard figé que les parents portent sur leur fils. De l'autre, l'image que l'adolescent a de lui-même.

À l'exemple de la protagoniste de « Preciosidade », Artur se considère comme un adulte, après un processus de prise de conscience dévoilée par un malaise, une souffrance. Après l'agression subie, la jeune fille devra faire face aux blessures psychiques ressenties. Quant à Artur, l'agression se confond avec un sentiment d'injustice et un désir d'autonomie. Pour ce faire, le premier pas est d'acquérir une certaine indépendance financière, à savoir avoir plus d'argent de poche. Au refus des parents, il répond par une prise de distance : « Eu também tenho as minhas preocupações mas ninguém liga. Quando digo que preciso de dinheiro parece que estou pedindo para jogar ou para beber! » (p. 106).

En réalité, il ne voit pas la différence entre les préoccupations de l'adulte, en l'occurrence sa mère, et les siennes, à part le fait qu'elle n'accorde aucune importance à ses envies. Dans cette confrontation, un sentiment de révolte apparaît subtilement : « Mas papai! sua voz desafinou numa revolta que não chegava a ser indignada » (p. 106). Révolte qui se traduit par l'intention de quitter sa famille, de prouver qu'il n'a plus besoin d'eux : « “Quando eu tiver minha mulher e meus filhos tocarei a campainha daqui e farei visitas e tudo será diferente”, pensou » (p. 106). Une séparation qui n'implique pas la rupture des liens, mais suscite, paradoxalement, la répétition du paradigme familial.

De fait, Artur se voit déjà comme un jeune homme qui, dans ses moments de rêveries, pourrait vivre de son propre travail : « Olhando-se ao espelho do corredor antes de sair, **realmente era a cara de um desses rapazes que trabalham, cansados e moços.** » (p. 108, nous soulignons). Ces préoccupations d'un autre âge (mariage, sexualité, endettement, pouvoir de séduction) reflètent la place que l'argent occupe dans sa vie.

L'opposition entre Artur et ses parents est encore plus visible lorsqu'Artur quitte la maison familiale pour aller à l'école. Comme dans « Preciosidade », la rue est l'espace de liberté et de transgression, l'endroit où il peut exister dans son individualité. « Fechando a porta, ele de novo tinha a impressão de que a cada momento entregavam-no à vida. Assim é que a rua parecia recebê-lo » (p. 106). Espace où le néophyte réalisera son rite de passage, car la rue est le territoire de la séparation et de l'autonomie, l'espace pour être soi-même, pour exister à l'insu de ses parents. Le lien est, momentanément, coupé avec eux. Un fort désir de liberté est également exprimé par Artur, car l'univers adulte – le noyau familial ou l'école – est synonyme d'étouffement de sa personnalité naissante. Ainsi, dans la rue, le protagoniste est en pleine possession de ses facultés.

Pour la jeune adolescente de quinze ans de « Preciosidade », qui part en laissant derrière elle la maison endormie, le départ à l'aube, à l'insu de sa famille, peut être traduit comme un désir d'émancipation individuelle et féminine. À l'inverse, le départ d'Artur est suggéré par son père, qui, même momentanément, le pousse à quitter la maison en vue de son émancipation. Dans les deux cas, la porte d'entrée est la métaphore de la liberté conquise. Face à l'absence de l'autorité parentale, Artur perçoit différemment le temps et sa façon d'être avec les autres. La rue, libératrice et transformatrice, devient l'espace et le temps durant lequel Artur sera maître de lui, un être de désir prêt à assumer ses propres choix et à répondre de sa personne :

A vida fora de casa era completamente outra. Além da diferença de luz – como se somente saindo ele visse que tempo realmente fazia e que disposições haviam tomado as circunstâncias durante a noite – além da diferença de luz, **havia a diferença do modo de ser.** [...] Mesmo agora, atravessando o pequeno portão, ele se tornara visivelmente mais moço e ao mesmo tempo menos criança, mais sensível e sobretudo sem assunto. Mas com um interesse dócil. Não era uma pessoa que procurasse conversas, mas se alguém lhe perguntava como agora: “menino, de que lado fica a igreja?”, ele se animava com suavidade, inclinava o longo pescoço, pois todos eram mais baixos que ele; e informava atraído, como se nisso houvesse uma troca de cordialidades e um campo aberto à curiosidade (p. 106-107, nous soulignons).

Ainsi, nous retrouvons une réflexion approfondie sur les relations familiales et humaines dans un extrait, en apparence, très banal. En effet, Artur joue, dans le théâtre familial, un rôle répétitif qu'on lui a attribué dès son jeune âge. L'amour parental n'exclut point un rapport de pouvoir (de l'autorité arbitraire à l'humiliation), mais repose sur une harmonie instable. En effet, Artur est au centre de ce triangle familial, père-fils-mère, et des relations dont il dépend pour exister.

Sur le chemin de l'école, son être est individualisé par le contact avec l'Autre, loin du regard et de la surveillance de ses parents. Rajeuni et moins infantile, comme l'indique l'antithèse employée (« mais moço e menos criança »), Artur était un jeune curieux, intéressé et ouvert à d'autres personnes. En effet, il se sentait vieilli, aigri, en leur présence, mais aussi infantilisé.

Devant la passante qui lui pose une question sur la localisation de l'église, il est individualisé et, donc, responsable de ses actes (« Ficou atento olhando a senhora dobrar a esquina em caminho da igreja, pacientemente responsável pelo seu itinerário » (p. 107)). Loin de ses parents, il n'est plus un être impuissant et existe dans le rapport à l'Autre. L'adulte, en l'occurrence la passante, le responsabilise : elle s'adresse directement à Artur qui, indépendamment de ses parents, devient un être social capable d'informer et d'aider une inconnue. Une fois libéré de l'emprise parentale, son univers s'ouvre à l'Autre et, son identité devenant publique, comme l'affirme Erikson, il est reconnu par sa communauté comme son nouveau membre. Éveillé au monde extérieur (« A vida fora de casa era completamente outra ») et responsable de ses actes, Artur suit son parcours d'individuation. Comme pour la jeune fille de « Preciosidade », le rite de passage à la vie adulte a lieu dans l'entre-deux de la rue, entre la maison et l'école.

À l'école, notamment dans l'espace d'apprentissage de la classe, le corps pubère de la jeune fille de « Preciosidade » ne sera plus au centre des regards, seules son intelligence et sa soif de savoir occuperont la place souhaitée. L'école est, dans ce cas-là, le symbole d'une émancipation féminine possible. Au contraire, pour le jeune Artur, l'école représente cet autre espace d'emprisonnement, où il perd une liberté momentanément acquise. Infantilisé à la maison par ses parents et leurs reproches, une fois à l'école, il sera soumis à l'autorité du professeur, figure intouchable, à qui il faut prêter attention sans réfléchir : « Sentado na carteira, esperou que o professor se erguesse. O pigarro deste, prefaciando o começo da aula, foi o sinal habitual para os alunos se sentarem mais para trás, abrirem os olhos com atenção e não pensarem em nada » (p. 107).

Ainsi, dans son rapport à l'adulte, au sein de l'école, il s'efface et son identité est à nouveau annihilée. Confronté à l'autorité du professeur, il est soumis à un apprentissage passif et ennuyant : « Mas durante a aula, obrigado a estar imóvel e sem nenhuma responsabilidade, qualquer desejo tinha como base o repouso » (p. 107). À la différence de la nouvelle « Preciosidade », l'école ne stimule ni sa curiosité ni le sentiment de responsabilité qu'il avait acquis dehors, et auxquels il se voit renoncer. Comme ses parents, le professeur entretient un rapport de force avec lui, souhaitant connaître ses pensées pour lui imposer une certaine discipline¹⁴ : « “Em nada”, foi a resposta perturbada de Artur ao professor que o interpelava

¹⁴ Selon Affonso Romano de Sant'Anna, dans les nouvelles de *Laços de família* et de *Legião Estrangeira*, le professeur peut être associé à l'image du père. Il est soit le symbole d'un guide expérimenté, soit l'image même du rationnel. Dans la nouvelle analysée, le professeur semble incarner ce dernier aspect tout en étant un double de la figure paternelle. Affonso ROMANO DE SANT'ANNA, « Laços de família e Legião clandestina », *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis, editora Vozes, 1977, p. 203.

irritado » (p. 107). Artur est ailleurs et le besoin d'argent continue à être au centre de ses pensées : « em conversas anteriores, em decisões pouco definitivas sobre um cinema à tarde, **em – em dinheiro. Ele precisava de dinheiro** » (p. 107, nous soulignons).

L'argent est synonyme d'indépendance financière dont l'objectif n'est dévoilé qu'à Carlinhos, son camarade de collègue : « – Quero para **comprar coisas**, respondeu um pouco vago » (p. 107, nous soulignons). Acheter ce dont il a envie est l'expression même d'une individualité, de la possibilité donnée à ce pré-adulte de prendre sa vie en mains, en attendant d'être complètement indépendant de ses parents. Décider comment dépenser son argent, sans l'avis ni l'autorisation parentale, est un avant-goût de liberté, et semble être la revanche prise face à l'interruption des jeux et des cajoleries dans sa petite enfance. L'argent est, ainsi, le symbole d'une émancipation par l'accomplissement d'un désir, passage obligé à la vie adulte.

Un désir qui, supportable le matin, devient de plus en plus pénible à midi : « Mas depois já era meio-dia e qualquer desejo se tornava mais árido e mais duro de suportar. Durante todo o almoço ele pensou com rispidez em fazer ou não fazer dívidas e sentia-se um homem aniquilado » (p. 108).

Effectivement, l'heure annoncée peut être perçue de manière symbolique et révélatrice. Si dans « Preciosidade », midi est une heure particulière, marquée par une perte de sens, pour Artur, c'est le moment où il se sent le plus en souffrance : dans l'impossibilité de posséder, il se sent un homme anéanti. À cet instant, le désir est plus « aride », plus difficile à supporter. En effet, si la lumière augmente, allant crescendo de la nuit au zénith du soleil, elle fera le chemin inverse vers son déclin. C'est un moment de transition que nous pouvons relier à celui de l'enfance (le matin) et de l'âge adulte (l'après-midi). L'heure de midi serait ainsi associée à l'adolescence, cet entre-deux, phase de la vie marquée par différentes angoisses, conséquence de différentes transformations subies durant la puberté. Une « heure-âge » d'autant plus intenable qu'il se considère comme un adulte, alors que ses parents continuent de le percevoir comme un enfant et à décider de ses propres désirs.

D'ailleurs, ce n'est probablement pas un hasard s'il désire avoir une bicyclette. Au-delà d'un appareil de locomotion, elle symbolise une certaine liberté et solitude, et représente pour Artur une voie possible pour forger, loin de ses parents, son identité individuelle en choisissant, de manière allégorique, son propre chemin. En évoquant la roue de la fortune, clin d'œil fait au titre du récit, elle peut également être perçue comme le symbole du destin humain, de la misère à la richesse, de la dépossession à la maîtrise de sa propre vie¹⁵. Ainsi, l'objet désiré nous en

¹⁵ Parmi les nombreuses interprétations liées au symbole de la roue, celui de l'éternelle transformation (le cycle du Devenir, tel le mouvement circulaire et perpétuel du soleil) et du destin imprévisible sont particulièrement

dit plus sur cette quête d'émancipation du protagoniste de « Começos de uma fortuna » : sur sa bicyclette, lui seul sera responsable du chemin à suivre. Décider comment employer l'argent qui lui sera donné est, en effet, le premier signe d'une séparation souhaitée, un désir naissant de couper le cordon ombilical avec l'autorité parentale. La nouvelle est l'espace de cette transition, d'une prise de conscience de soi et d'un désir de liberté impérieux.

D'une crise identitaire constitutive à une conscience (sensorielle) de son individualité

Dans la formation de son identité, l'individu se juge, inconsciemment, en fonction du jugement des autres, tout en établissant un rapport avec la manière de se percevoir. Pendant l'adolescence, la confluence du développement physique, de la maturation mentale et de la responsabilité sociale naissante aboutit à une crise normative d'identité qui lui est inhérente¹⁶. Ainsi, la confiance en soi et en l'adulte est ébranlée et, sous un mode psychosocial moratoire, un éventail identitaire se présente à l'adolescent. Il peut décider de son choix, tout en reportant à plus tard le conformisme qui marque le mode de vie adulte. Les choix identitaires sont suspendus le temps d'une adolescence. À la fin de la période moratoire, l'adolescent devra s'armer d'un masque social, cette « expérience de douleur » qui, selon Clarice Lispector, constitue ce moment terrible où l'être humain quitte son véritable être pour acquérir un rôle social figé¹⁷.

Le personnage d'Artur nous a permis de percevoir, dans un premier temps, le conflit visible entre l'adolescent et le monde adulte. Ce conflit n'est pas forcément exprimé verbalement, il reste latent ou devient visible par une façon d'être. Il renvoie à des personnages adolescents apparus précédemment, comme la jeune Joana dans *Perto do coração selvagem* ou le

intéressants pour comprendre le rôle de la bicyclette dans la nouvelle. Artur est l'adulte en devenir dont le chemin n'est pas encore tracé, ouvrant le champ aux différents changements. Son dynamisme – psychique, physique et social – est encore l'un des attributs que nous pouvons associer au symbole de la roue. Hans BIEDERMANN, *Encyclopédie des symboles*, Michel Cazenave (trad. et compléments), Paris, Librairie générale française, 1996, p. 588-592.

¹⁶ Erik H. ERIKSON, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷ « Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes **que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor.** Porque saber que de então em diante **se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha.** Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. **Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta.** Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. **Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano.** E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é », Clarice LISPECTOR, « Persona (2 de março de 1968) », *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1999, p. 79-81 (nous soulignons).

personnage principal de « Preciosidade ». À leur image, Artur vit une crise identitaire propre à son âge.

Joana a une conscience de soi très aiguë. Sa personnalité de nature réflexive et existentielle dialogue avec un sentiment de liberté. Elle est en opposition avec le monde adulte – sa tante – ou établit avec lui un rapport d'idéalisation – le professeur de philosophie (thématique phare dans l'œuvre de Clarice Lispector¹⁸). Sa personnalité naissante apparaît, en effet, comme le terreau d'un adulte qui gardera à jamais les impressions de l'adolescence. Les deux adolescents de *Laços de família* la rejoignent dans la mesure où la rupture avec le monde adulte et la quête inconsciente d'une personnalité propre marquent le quotidien des protagonistes. L'indistinction entre l'enfant, soumis à la volonté des adultes, et le monde extérieur est ici rompue. L'adolescent Artur, de même que les jeunes adolescentes Joana et la protagoniste de « Preciosidade », s'éloigne de plus en plus de la dynamique fusionnelle et hiérarchique de la famille, creusant dans l'espace de liberté, peu à peu conquis, sa nouvelle personnalité ou, d'après Clarice Lispector, « faisant du choix de son propre masque le premier geste volontaire humain »¹⁹.

Artur touche aussi à quelque chose d'important, d'intense. Il est conscient d'une rupture imminente avec ses parents et est impliqué dans un processus d'unicité (des êtres) placé au cœur de la prose lispectorienne. Cette conscience de son individualité par opposition au monde adulte, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette étude, est vécue dans l'intensité d'une crise identitaire propre à l'adolescence. C'est une expérience ontologique qui doit être toujours ramenée au niveau de l'individu, *son être au monde*²⁰, expérience vécue naturellement par l'adolescent et intrinsèque de tout personnage lispectorien. Cette expérience intime est exprimée par des techniques précises, comme le discours indirect libre, le monologue intérieur et les repères spatio-temporels. Ces derniers reflètent l'état d'esprit ou la situation du personnage dans les limbes de la vie.

L'histoire commence d'ailleurs un matin « en suspension » (« Era uma daquelas manhãs que parecem suspensas no ar » (p. 104)), comme s'il était encore temps de vivre la vie autrement, intensément, loin des préoccupations matérialistes qui prendront le pas lorsque la

¹⁸ À propos de l'importance du personnage du professeur dans l'œuvre de Clarice Lispector, voir : Carlos MENDES DE SOUSA, « A figura do professor », *Clarice Lispector : Figuras da escrita*, op. cit., p. 246-249.

¹⁹ Clarice LISPECTOR, « Persona (2 de março de 1968) », *A descoberta do mundo*, p. 79-81.

²⁰ Benedito Nunes définit l'expérience existentielle réalisée par les personnages lispectorien comme celle d'un « être au monde ». À l'instar du concept du *Dasein* heideggerien (« cet être là »), le critique situe l'ensemble des personnages de Clarice Lispector face à la « situation originelle de l'homme qui est confronté à sa propre existence et à d'autres existences ». Comme Benedito Nunes le précise, cette clairvoyance existentielle apportée à tout personnage lispectorien un sentiment à la fois de liberté, de solitude et d'abandon. Benedito NUNES, « O mundo imaginário de Clarice Lispector », *O dorso do tigre*, São Paulo, editora 34, p. 113-116.

vie d'adulte débutera, par ce mode psychosocial moratoire dont bénéficie l'adolescent d'après Erikson. Artur entre en adolescence comme celui qui perd l'harmonie de l'enfance en proie à des expériences initiatiques qui lui feront franchir le cap vers une période transitoire, avant d'accéder à l'âge adulte. Son déséquilibre est la preuve d'un processus de prise de conscience de son individualité en cours et est exprimé, dès les premières lignes de la nouvelle, par l'opposition entre son apparence et celle des parents :

E de manhã, ao contrário dos adultos que acordam escuros e barbados, ele despertava cada vez mais imberbe. Despenteado, mas diferente da desordem do pai, a quem parecia terem acontecido coisas durante a noite. Também sua mãe saía do quarto um pouco desfeita e ainda sonhadora, como se a amargura do sono tivesse lhe dado satisfação. Até tomarem café todos estavam irritados ou pensativos, inclusive a empregada (p. 104-105).

L'inharmonie qui s'exprime chez l'adolescent est différente de celle de l'adulte. Les cheveux en désordre sont le signe d'une liberté indomptée ; pour les parents, au contraire, le désordre semble signifier une rationalité suspendue le temps d'une nuit de sommeil, d'une trêve. L'adulte se réveille irrité et déçu d'être à nouveau rappelé à la vie et à ses obligations, la prise de conscience à nouveau de son identité semble être douloureuse. Artur, lui, se réveille dans la vigueur de la puberté. L'opposition entre les personnages, au sortir du sommeil, renvoie à cette indépendance acquise par l'adolescent vis-à-vis de sa famille en tant que productrice d'une image de soi. À l'instar de ses camarades, l'adolescent finira par trouver d'autres modèles auxquels s'identifier ou, désillusionné, s'y opposera.

Thématique clé de la prose lispectorienne, le rapport imbriqué entre identité et altérité est aussi rejoué, dans la nouvelle, à travers la mise en scène des relations entre les adolescents. L'école devient le lieu de la réalisation des liens sociaux tout à la fois d'amitié, de séduction et de pouvoir. Carlinhos semble être le camarade le plus proche d'Artur à qui il s'est confié sur son projet d'acheter un vélo et qui le ridiculise : « – Uma bicicletinha? riu Carlinhos ofensivo, corado na intriga. Artur riu desagradado, sem prazer » (p. 107). Car Carlinhos s'intéresse plutôt aux sorties avec les jeunes filles du collège. Sous prétexte que leur camarade Glorinha aimerait être invitée au cinéma (« Você então não viu logo que Glorinha estava querendo ser convidada pro cinema? » (p. 107)), jeune fille pour laquelle Artur nourrit vraisemblablement des sentiments, Carlinhos convainc son ami d'y aller avec elle et une autre amie. Artur se posera des questions sur le sens même de l'argent qu'il devra emprunter à Carlinhos pour inviter Glorinha : « Pelo visto, do momento em que tivesse dinheiro seria obrigado a empregá-lo em mil coisas. – Mas depois eu tenho que devolver a você e já estou devendo ao irmão de Antônio, respondeu evasivo » (p. 107-108).

En effet, le besoin d'argent prend ici tout son sens. Contrairement à Artur, Carlinhos semble en avoir suffisamment pour faire ce dont il a envie : « – Se você não tem dinheiro para duas entradas, eu empresto, você paga depois » (p. 108). Carlinhos propose de lui rendre un service, mais Artur n'est pas à son aise. L'emprunteur contracte une dette, à la fois financière et morale, donnant au garant un certain pouvoir :

E então”, pensou com uma pequena cólera, “e então, pelo visto, logo que alguém tem dinheiro aparecem os outros querendo aplicá-lo, explicando como se perde dinheiro.”

– Pelo visto, disse desviando do amigo a raiva, pelo visto basta você ter uns cruzeirinhos que mulher logo fareja e cai em cima.

Os dois riram. Depois disso ele ficou mais alegre, mais confiante. Sobretudo menos oprimido pelas circunstâncias (p. 108).

Les commentaires d'Artur, répétition des discours clichés dont l'adolescent se sert pour s'affirmer, posent, néanmoins, de vraies questions sur la valeur et le pouvoir de l'argent. Il comprend que l'argent permet de faire un certain nombre de choses, mais également il enjoint celui qui le possède d'en faire quelque chose : contracter sa première dette ou en être le garant. Glorinha est moins un objet de désir qu'un moyen de se sentir adulte, en possession irréaliste de l'argent emprunté pour l'inviter au cinéma : « Diante disso, Carlinhos pagou a entrada da amiga e Artur recebeu disfarçado o dinheiro da entrada de Glorinha » (p. 109). L'adolescent se rend compte, *in fine*, que l'argent a un pouvoir de séduction, mais que la dette peut générer une forme de dépendance. Cette constatation le hante jusqu'à la fin de la nouvelle lorsque le fils s'enquiert auprès de son père du sens même des traites : « Papai, como é promissórias ? » (p. 111).

Il fait face ici à des relations qui engendrent des sentiments intenses, certains sans doute ressentis pour la première fois, comme l'oppression et la manipulation, ou comme une répétition, telles la colère et l'exploitation. En effet, l'adolescent est en proie à des émotions assez contradictoires, comme cet extrait l'annonce :

Com um pouco de surpresa constatou que ela não era propriamente a **exploradora** que ele supusera: lá estava Glorinha inclinada para a frente, a boca aberta pela atenção. Aliviado, recostou-se de novo na poltrona.

Mais tarde, porém, indagou-se se tinha ou não sido **explorado**. E sua angústia foi tão intensa que ele parou diante da vitrina com uma cara de horror. O coração batia como um punho. [...] Aos poucos a própria inocência da menina tornou-se a sua culpa maior: “Então ela **explorava, explorava**, e depois ficava toda satisfeita vendo o filme?” Seus olhos se encheram de lágrimas. “Ingrata”, pensou ele escolhendo mal uma palavra de acusação (p. 109).

En effet, plus que la dette contractée, ce qui le tourmente davantage est la sensation d'avoir été exploité par la jeune fille, ce sur quoi insistent le nom et le verbe répétés à quatre reprises dans

l'extrait (« explorar »/ « exploradora »). L'émotion est si forte qu'elle provoque « angústia intensa », « cara de horror », « o coração batia como um punho », « olhos se encheram de lágrimas », « raiva ». Il associe Glorinha à ses propres parents en l'absence de réciprocité du désir (« ingrata »). En effet, elle le renvoie vers une autre tromperie – métaphorisée par la vision des ustensiles de cuisine familiers –, elle lui rappelle les jeux avec ses parents, lors de sa petite enfance, arrêtés selon leur bon vouloir, finis lorsqu'ils n'avaient plus le temps ou l'envie, alors que le petit Artur y trouvait encore un grand plaisir. Inconsciemment, elle lui fait revivre des sensations enfouies, lointaines : « a palavra era um símbolo de queixa mais do que de raiva, ele se confundiu um pouco » (p. 109). Au vu des objets familiers, les vécus s'entremêlent et il est enfin sûr d'avoir été exploité :

Além do rosto espantado, solto no vidro da vitrina, havia panelas e utensílios de cozinha que ele olhou com certa familiaridade. “Pelo visto, fui”, concluiu e não conseguia sobrepor sua cólera ao perfil sem culpa de Glorinha (p. 109).

Les parents ne pénètrent dans cet univers adolescent que comme contre-modèle. Ainsi, la colère l'envahit à nouveau. Les ustensiles de cuisine sont perçus comme toile de fond d'une image de désespoir superposée à celle de la famille (l'illusion de l'amour inépuisable capable de combler le désir de l'enfant).

De retour chez lui, il revit la scène, et un discours indirect libre suivi d'un monologue intérieur nous plonge dans l'inconscient du personnage. En effet, il est ailleurs, il essaie de comprendre ce qui s'est passé et a, soudain, une révélation à peine perceptible, traduite par un visage qui s'éclaire subitement :

Mas diante dos livros e cadernos fechados, seu rosto desanuviava-se. [...] Estava longe, longe, como um gigante que pudesse estar fora mantendo no aposento apenas os dedos absortos que viravam e reviravam um lápis. Havia instantes em que respirava pesado como um velho. A maior parte do tempo, porém, seu rosto mal aflorava o ar do quarto. Lavando cuidadosamente os pés na banheira, ele pensou que a amiga de Glorinha era melhor que Glorinha. Nem tinha procurado reparar se Carlinhos “aproveitara” ou não da outra. A essa ideia, saiu muito depressa da banheira e parou diante do espelho da pia. Até que o ladrilho esfriou seus pés molhados (p. 110).

L'impression que Carlinhos aurait pu « profiter » de la jeune fille va soudainement lui ouvrir les yeux. Dans un premier temps, il croit que Glorinha l'a exploité, puis, par une sorte d'illumination négative, l'intention sous-entendue de profit l'aidera à comprendre que toute cette mise en scène avait été tramée par son meilleur ami. Pour organiser la sortie au cinéma, Carlos le ridiculise, puis le convainc et, enfin, se sert de lui pour « profiter » de la compagnie de la jeune fille : « – Mas dinheiro é feito pra gastar e você sabe com quê, disse-lhe Carlinhos intenso » (p. 107). Une prise de conscience subite permettra à Artur de comprendre que, dans

sa naïveté, il a été manipulé par son ami, pour qui la sortie au cinéma n'était qu'un prétexte pour arriver à ses fins, à savoir, « profiter » de l'autre jeune fille²¹.

Dans « você sabe com quê », l'ami fait allusion aux sorties avec les jeunes filles, leur permettant de prouver leur capacité à séduire. Les prénoms des personnages n'ont vraisemblablement pas été choisis au hasard. Notons, d'ailleurs, que seuls les adolescents possèdent un prénom. Ainsi, le prénom Carlos, du germanique Karl – l'homme, le viril –, conforte son désir de prouver sa virilité en pleine puberté. La sortie au cinéma est un trophée pour le jeune homme, idée métaphorisée par le prénom Glorinha, synonyme à la fois de prestige et de reconnaissance. Carlos, pour convaincre Artur, va jouer de son envie d'avoir de l'argent pour acheter une bicyclette et, comme ses parents, cherchera à l'infantiliser et à l'humilier par l'emploi d'un diminutif qui, dans ce cas précis, est synonyme de mépris²² (« uma biccicletinha »). En effet, la scène du cinéma est pour lui déshonorante, car il reçoit l'argent, à la dérobée, pour inviter Glorinha.

Humilier et profiter sont les deux actions qui décrivent bien la relation entre les deux amis, relation qu'il comprendra soudainement dans la solitude de la salle de bains, et qui nous renvoie à une scène antérieure. Comme une répétition, il revit la scène avec ses parents, lorsque ceux-ci, le matin même, refusent avec mépris de lui donner davantage d'argent : « Não recomece com histórias de dinheiro » (p. 104), « Desde quando é que o senhor admite que podia ser para jogar ou para beber? disse o pai entrando na sala e encaminhando-se para a cabeceira da mesa. Ora essa! que pretensão! » (p. 106). Ses parents et Carlinhos l'enferment dans la même dépendance, en dédaignant son besoin d'émancipation dont la bicyclette est un symbole. Bien que le point de vue d'autrui se heurte à la perception qu'il a de lui-même, il est décidé à prendre en mains ses propres désirs à l'insu de ceux qui décident pour lui, motivés par le mépris de sa personnalité.

²¹ À notre connaissance, la nouvelle en question n'a pas fait l'objet d'une analyse détaillée. Certains critiques l'ont intégrée dans une analyse plus générale du recueil et la considèrent d'un point de vue plutôt socio-historique. Ainsi, pour Cláudia Pazos Alonso et José Miguel Wisnik, Artur, comme Carlinhos, reproduit le paradigme patriarcal des relations de pouvoir et de genre, bien ancrées dans la société brésilienne des années 1950. Ce rapport est sans doute visible dans les échanges entre Artur et son père (modèle à suivre), Artur et sa mère (complice de son père, mais visiblement soumise), Artur et Glorinha, Carlinhos et l'autre jeune fille, mais aussi dans le mariage idéalisé par Artur (une voie d'émancipation, mais aussi de répétition des rapports de domination/soumission entre ses parents). Cf. Cláudia PAZOS ALONSO, « Do centro e da periferia : uma releitura de *Laços de família* », *Veredas*, vol. 3, t. 1, (décembre 2000), p. 293-294 ; José Miguel WISNIK, « Diagramas para uma trilogia de Clarice », *Revista Letras*, n° 98 (jul./dez. 2018), p. 290.

²² L'utilisation du suffixe diminutif en portugais communique, avant tout, un message qui est de l'ordre de l'affectif, d'autant plus que sa spontanéité est dépourvue d'objectivité. Le locuteur l'utilise soit pour exprimer des sentiments ou des appréciations positives, soit pour exprimer, comme dans le cas de la nouvelle en question, des actions et des sentiments négatifs (moquerie, mépris, etc). Celso CUNHA, Lindley CINTRA, *Nova gramática do português contemporâneo*, Rio de Janeiro, Lexikon, 7^a edição, 2017, p. 212.

Néanmoins, l'argent n'a pas le même enjeu pour les deux camarades. Il représente pour Carlinhos un pouvoir de séduction, alors que pour Artur, il est le moyen d'acquiescer l'objet désiré ainsi qu'une certaine liberté. À première vue, il y a entre les deux personnages un rapport de confiance mutuel. Artur est fortement désabusé lorsqu'il comprend que son ami l'a manœuvré, car seul Carlinhos connaissait ses ambitions. Comme dans un rituel de passage à la vie d'adulte, Artur prend conscience d'avoir été naïf et par conséquent d'être victime, encore une fois, d'une tromperie :

Não! não queria explicar-se com Carlinhos e **ninguém lhe diria como usar o dinheiro que teria**, e Carlinhos podia pensar que era com bicicletas, mas se fosse o que é que tem? e se nunca, mas nunca, quisesse gastar o seu dinheiro? e **cada vez ficasse mais rico?**... que é que há, **está querendo briga?** você pensa que... (p. 110, nous soulignons).

En effet, l'argent est un symbole puissant dans ce récit. Il concrétise le passage de l'enfance à la vie d'adulte par une indépendance financière qui donne à l'adolescent la possibilité d'exaucer ses désirs. Il favorise également la prise de conscience de soi et octroie à Artur cette possibilité de décider de sa propre vie, refusant l'impuissance et la soumission au dessein d'autrui. Il est, d'ailleurs, déjà suggéré par le titre de la nouvelle : Débuts d'une fortune. Par fortune, nous pouvons comprendre, dans un premier temps, le cumul d'argent ou de richesses ; ce qui semble paradoxal, car le protagoniste a contracté au moins deux dettes au long de l'histoire. Toutefois, si nous nous tournons vers la mythologie grecque, le titre pourrait être très suggestif. Symbole du destin et de la vie avec tous ses inattendus, la Fortune est aussi la déesse romaine du hasard, dont les attributs sont la roue, la corne d'abondance et le gouvernail²³. Ainsi, nous pouvons associer la bicyclette à la divinité, mue par deux roues vers un destin inconnu dont la direction reviendra à celui qui, en la chevauchant, tient la barre du gouvernail. De même que les pieds sont un symbole d'individuation, la bicyclette est un moyen de couper le lien avec ses parents et symbolise l'émancipation souhaitée par l'adolescent.

La relation à l'Autre, parents et camarades, est faite de déceptions, telle une prise de conscience de la complexité des relations humaines. Celle-ci a lieu dans la solitude de la chambre et de la salle de bains. Par sa volonté « instinctive » d'opposition au désir de l'autre, Artur, comme l'étymologie de son prénom le suggère²⁴, réussit à s'imposer face à celui qui, symbole de virilité, le manipule. Dépenser son argent, acheter une bicyclette, ou le garder pour

²³ Pierre COMMELIN, « La Fortune », *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 136.

²⁴ Dérivé du gallois « arto-s » (ours), le prénom Artur renvoie à plusieurs acceptions. En tant que « force instinctive », on pourrait l'associer au processus d'auto-connaissance sensorielle vécu par le personnage. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont ; Jupiter, 1982, p. 717.

s'enrichir, début de sa fortune, est une décision qu'il prendra enfin seul et, définitivement, n'étant plus sous l'influence de ses parents ni de son ami qui, successivement, ont eu de l'emprise sur son désir. De même, les intentions d'exploitation et de profit – associées, dans un premier temps, aux deux jeunes filles – seront finalement comprises, face au miroir, comme le symbole de sa propre naïveté vis-à-vis de son ami.

Comment est-il arrivé, soudainement, à cette compréhension des faits ? Par une expérience sensorielle, comme nous le verrons, dont la place est centrale dans l'œuvre de Clarice Lispector²⁵. En effet, la métamorphose du personnage, souvent nommée épiphanie²⁶ par les spécialistes de l'auteur, est déclenchée par les sens. Associée à l'approche plus sensitive caractéristique de l'adolescence, cette expérience est intensifiée et permet à l'écrivaine, comme elle l'affirme à propos de la genèse de cette nouvelle, de l'explorer comme un exercice de style.

Dans un lieu de prédilection pour Clarice Lispector, l'univers confiné de la maison, en l'occurrence la chambre et la salle de bains, le jeune homme songeur est dans un état d'esprit comparable à un géant (« como um gigante »²⁷). Une partie de lui est ailleurs, à l'extérieur, et ne peut être contenue dans l'espace de la maison. Le géant, représentation « de la nature

²⁵ Comme nous le rappelle Olga de Sá, le personnage G. H. est emblématique d'une quête de plénitude (chez l'homme), dans l'œuvre de Clarice Lispector, par l'abandon des sentiments, et le recours aux sensations et à une expérience corporelle. Olga DE SÁ, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1999, p. 127. De même, Carlos Mendes de Sousa attire notre attention sur la place du sensible et des sensations dans l'œuvre de Lispector: «A escrita de Clarice Lispector espelha a fundação de um universo que é sobretudo um profuso acumular de sensações, de impressões, de estados interiores ». *Op. cit.*, p. 42.

²⁶ Plusieurs spécialistes de l'œuvre de Clarice Lispector ont utilisé le terme épiphanie pour signifier le processus de métamorphose que ses personnages subissent, d'une manière plus ou moins intense, dans le récit. C'est un concept-clé pour comprendre son écriture. Olga de Sá en donne une définition assez précise : « A epifania é a expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. **Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, a borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas.** A vida protegida representa o domesticado, o dia-a-dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários. A casca desses atos rotineiros está sempre por um fio e seu rompimento se dá num momento epifânico : uma mulher volta das compras e, num átimo, vislumbra o automatismo da própria vida, nos gestos de um cego, que masca chicletes; outra transpõe o umbral da loucura ante a perfeição das rosas sobre a mesa; uma galinha recupera, por minutos, sua ancestral natureza selvagem e mobiliza o caçador que existe no homem civilizado dos almoços de domingo. Enfim, a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um polo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de Clarice Lispector ». Olga DE SÁ, « Clarice Lispector : processos criativos », *Iberoamericana*, vol. 50, n°126 (jan-mar. 1984), p. 270 [disponible le 20/12/2020]

<URL : <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3876/0>>

²⁷ La littérature de Clarice Lispector doit être lue principalement à un niveau métaphorique, nous le rappelle Olga de Sá. Parmi les tropes de sa préférence, l'oxymore et le paradoxe (d'opposition), la métaphore insolite et la comparaison (relation d'association) sont les plus utilisés. Ainsi, « como » et « como se » apparaissent dix fois au long de la nouvelle analysée et créent un effet d'étrangeté chez le lecteur, étant donné le caractère souvent insolite de la comparaison établie. Selon Olga de Sá, l'utilisation excessive de la comparaison « comme (se) » permet à l'écrivaine de créer un effet d'étrangeté chez le lecteur et de produire, à l'inverse, un effet contraire, à savoir, l'incapacité du langage de nommer l'expérience expérimentée. ». Olga DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, editora Vozes, 1993, p. 143-145.

primitive, informe et plongée dans le chaos »²⁸, devra être maîtrisé par une force intérieure qu'il verra naître dans l'illumination vécue dans la salle de bains.

Comme dans le roman *Perto do coração selvagem*, la scène de la salle de bains est très symbolique et doit être lue sur un plan métaphorique. Dans le chapitre « O banho », Joana émerge de l'expérience sensorielle du bain, à l'internat, comme celle quittant l'enfance pour entrer dans la puberté : « Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância »²⁹. Joana en sort transformée, elle devient une autre : « Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece »³⁰. L'eau, élément purificateur et initiatique, joue un rôle central dans le rituel de passage qui aura lieu dans l'espace de l'intime. La tiédeur de la salle de bains est un espace de gestation qui, le précise Carlos Mendes de Sousa, proportionne le mûrissement du personnage et, en définitive, de l'écriture elle-même³¹. De même, Artur passera par un baptême analogue dans l'eau du bain. La révélation expérimentée dans la salle de bains, la soudaine compréhension de sa relation avec l'autre, est alors davantage sensorielle.

La prise de conscience est déclenchée par des sensations physiques (la vision, le toucher) qui aiguisent, *en crescendo*, la conscience d'individualité du personnage (« parou diante do espelho da pia. Até que o ladrilho esfriou seus pés molhados »). Dans la baignoire, Artur prend soin de ses pieds et est concentré sur cette sensation corporelle. Soudainement, une pensée le traverse, Carlinhos et l'idée du profit, il se regarde dans le miroir, comme s'il avait enfin compris quelque chose sur lui-même, sa naïveté à l'égard de la vraie motivation de son camarade. Ce regard posé sur lui se manifeste en même temps qu'il sent ses pieds mouillés se refroidir sur le carrelage. Les sensations physiques ressenties ont trait à l'éclosion, à peine suggérée, de la sexualité – l'intérêt de Carlos pour l'autre jeune fille – et annoncent un processus de maturation en cours.

Dans un récit de formation comme celui-ci, le rituel d'initiation – celui d'un être nouveau à naître – est représenté par la purification par l'eau lorsqu'il lave soigneusement ses pieds dans la baignoire. Ces derniers sont également le symbole d'une démarche individuelle et d'un libre arbitre, pieds qui décident le chemin à suivre et dont les sensations liées au toucher font appel à un certain érotisme (nettoyés avec soin, mouillés, refroidis). Ces sensations solitaires et individuelles précèdent le moment où Artur voit son image reflétée dans le miroir, pour la

²⁸ Hans BIEBERMANN, *op. cit.*, p. 283-284.

²⁹ Clarice LISPECTOR, *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1998, p. 65.

³⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹ *Ibid.*, p. 41-43.

troisième fois, et provoquent, finalement, une compréhension immédiate des faits vécus. Si la vision est, chez Clarice Lispector, le sens par excellence d'une illumination transformatrice, le toucher joue, dans « Começos de uma fortuna », le rôle de déclencheur de ce processus. L'expérience tactile avec l'eau est, comme pour Joana, à l'origine d'une épiphanie critique qui accorde au personnage une perception plus objective et désenchantée de son rapport à l'Autre. Cette anti-épiphanie tactile, comme l'a nommée Olga de Sá³², ne représenterait, dans les deux cas, que le début de l'irruption épiphanique, celle du regard, achevée devant le miroir. Il s'agit, en vérité, pour le personnage Artur, d'une expérience intersensorielle, le toucher et la vision étant stimulés simultanément.

Comme l'eau, le miroir est aussi un objet très symbolique dans la nouvelle. Présent à trois différents moments³³, il semble y accentuer l'importance de l'expérience visuelle. Sa réapparition n'est point involontaire puisque la répétition est un procédé stylistique qui caractérise, au plus haut degré, la prose lispectorienne³⁴. Le miroir est un symbole emblématique dans l'œuvre de Lispector, nous rappelle Carlos Mendes de Sousa, un « masque définitif »³⁵, à la fois idéalisation et perception du moi en tant qu'un Autre. Associé à la connaissance de soi, il est aussi synonyme de dualité, d'un dédoublement de l'image et d'une

³² Comme évoqué précédemment, Olga de Sá analyse, de manière détaillée, le concept d'épiphanie tel qu'il est utilisé, fréquemment, par les spécialistes de l'auteure, pour définir le processus de transformation subie, involontairement, par les personnages lispectorien. Par ailleurs, le concept acquiert, d'après Olga de Sá, une intéressante variation dans l'œuvre. Dans *A escritura de Clarice Lispector*, l'auteure attire notre attention sur l'existence d'une « épiphanie critique et corrosive » ou, terme qu'elle-même a forgé, d'une « anti-épiphanie ». Ainsi, les transformations vécues par les personnages ne sont pas obligatoirement dues aux illuminations dites « épiphanies visuelles et de beauté », mais également aux sensations tactiles à l'origine de l'épiphanie « négative » : « Seus momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea [...] Assim como existe em Clarice Lispector toda uma gama de epifanias da beleza e da visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio » (p. 199-200). L'analogie que nous proposons entre les rites initiatiques expérimentés par les adolescents Joana et Artur dans l'eau du bain, a été inspirée par l'analyse de Olga de Sá dans le chapitre « O conceito e o procedimento da epifania ». Olga DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit., p. 163-211.

³³ Le fait que Clarice Lispector insiste sur un chiffre en particulier, comme dans d'autres nouvelles du recueil, n'est pas anodin. Ici, c'est la répétition du chiffre trois, représenté par différentes triades : la famille (père-mère-fils), les camarades nommés (Artur-Carlinhos-Glória), les lieux les plus symboliques (maison-rue-école), mais aussi le triangle fait par le cycliste et les roues (Artur et la bicyclette désirée). Dans sa symbolique, le trois représente la perfection de la trinité, mais aussi l'homme lui-même (fils du ciel et de la terre). Dans le récit analysé, la « trinité » formée est toujours instable et à l'origine de conflits ou de frustrations qui, à terme, permettent au personnage de mûrir et de se situer dans un rapport d'opposition avec les autres personnages (Artur et ses parentes, Artur et Carlinhos). À propos de l'importance octroyée aux chiffres par Clarice Lispector dans son œuvre, voir : Benjamin MOSER, *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Cosac Naif, 2009, p. 121-123.

³⁴ Selon Olga de Sá, la répétition est un trait stylistique de l'œuvre de Clarice Lispector. Au-delà de la mise en relief d'une action ou d'un état d'âme, elle a la capacité d'augmenter la charge émotionnelle des mots répétés (ou des phrases) et devient évocatrice d'un sens autre. Par ailleurs, si elle exprime leur intensité et expressivité, elle peut aussi, par l'usure, leur soustraire leur sens premier (de nommer) et dévoiler les limites du langage. Olga DE SÁ, *A escritura de Clarice Lispector*, p. 149-151.

³⁵ Carlos MENDES DE SOUSA, « Persona », *Clarice Lispector : Figuras da escrita*, p. 501-511.

transformation de l'identité narcissique en altérité³⁶. Ces deux aspects sont très pertinents pour une interprétation de l'expérience vécue par Artur au long du récit, notamment dans la scène qui a lieu dans la salle de bains.

Au début du récit, avant de quitter la maison pour aller au cinéma, le miroir lui renvoie l'image idéalisée d'un jeune homme fatigué par son travail et dans laquelle il se reconnaît avec satisfaction : « realmente era a cara de um desses rapazes que trabalham, cansados e moços. Sorriu sem mexer os lábios, satisfeito no fundo dos olhos » (p. 108). Plus tard, sur le chemin du retour, l'image reflétée sur la vitrine d'un magasin d'ustensiles de cuisine crée par analogie un sentiment familier du déjà-vu : « panelas e utensílios de cozinha que ele olhou com certa familiaridade ». Ainsi, involontairement, la jeune fille est associée aux objets familiers réfléchis par la vitrine-miroir et, par conséquent, il a la certitude que, comme ses parents, elle aussi l'a trompé. Finalement, le rite de la métamorphose touchant à sa fin, le regard se porte avec plus de force face au miroir de la salle de bains. Ayant saisi l'intention dissimulée de ses parents et de son ami, Artur joue l'affrontement libérateur (« ninguém lhe diria como usar o dinheiro que teria »), à défaut d'une confrontation réelle. À cet instant, Artur comprend, de manière sensitive, les vraies intentions de son ami et, dans un face-à-face avec lui-même, ni offusqué par le passé, ni modelé par l'idéal d'autrui, il est capable d'assumer ses propres désirs.

Au-delà d'un symbole narcissique, par excellence, le miroir représente le passeport ultime vers une auto-connaissance du protagoniste qui a lieu, en dernier ressort, grâce à un jeu entre identité et altérité³⁷. D'emblée, son image reflétée dans la vitre du magasin d'ustensiles est superposée à celle de ses souvenirs d'enfance ; puis, avant d'aller au cinéma, il est propulsé vers un futur imaginé et se voit dans le miroir du couloir en jeune homme fatigué par le travail; finalement, ancré dans le présent, à l'exemple de ses pieds mouillés et refroidis par le carrelage, Artur abandonne le rôle d'un adolescent docile, qu'il avait été jusqu'à présent, pour assumer l'identité nouvelle que le miroir, désormais, lui tend, comme un masque (ou son double). Placé sur son chemin initiatique, le miroir lui permettra d'abandonner une image idéalisée, celle d'un être maniable qui devrait plaire à ses parents et à son camarade, pour enfin s'assumer dans son unicité. C'est par l'expérience du regard et du toucher qu'aura lieu la découverte de soi dans sa relation à l'Autre. Une altérité d'abord représentée par ses parents et ses amis de collège et qui sera, à la fin, incarnée par l'altérité présente chez lui. Cette dernière renvoie à un exercice

³⁶ Benedito NUNES, *O Drama da linguagem : uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, editora Ática, 1995, p. 106-107.

³⁷ Benedito Nunes attire notre attention sur cette transmutation des personnages lispectorien confrontés à leur image dans le miroir. Par une prise de conscience de soi, le personnage devant le miroir se voit dédoublé tout en remplaçant son identité narcissique par une forme d'altérité. *Ibid.*, p. 106-107.

permanent dans l'œuvre lispectorienne : la dualité des personnages, à savoir, acteurs et spectateurs de leurs expériences³⁸.

Conclusion

À la fin de cette analyse, nous pouvons nous demander en quoi le personnage de l'adolescent véhicule une pensée lispectorienne de l'écriture et du monde. Comme nous l'avons vu, à travers la spontanéité et le bouleversement identitaire qui lui sont propres, il permet à l'écrivaine d'explorer un univers plus proche de l'intuition. Sa personnalité naissante, située dans un entre-deux intéressant, fonctionne comme un terreau propice à maintes expérimentations. D'une part, les choix stylistiques et narratifs, et la richesse de symboles utilisés se mettent au service de la construction d'une vision du monde particulière et d'une conscience aiguë de soi. Par ailleurs, par sa capacité à remettre en question les codes sociaux établis, Artur fraie son chemin d'émancipation pour faire valoir ses désirs et son besoin de liberté. Ainsi, la prise de distance avec l'Autre, parents et camarades d'école, fait partie d'un processus d'individuation, associée à une expérience sensorielle révélatrice, établissant une frontière subtile entre identité et altérité. À l'encontre du processus d'identification ou d'idéalisation de l'Autre, la prise de conscience du protagoniste de l'aspect corrosif des relations sera à l'origine de sa métamorphose identitaire. Face à ses déceptions, Artur est amené à comprendre la complexité des relations humaines, à l'intérieur et à l'extérieur du cercle familial. Aussi, conscient de son être au monde, le protagoniste s'éloigne à nouveau de cet Autre à qui il s'identifiait et trouve chez lui une altérité inconnue. Il se rend, ainsi, compte qu'aucune relation n'est complètement sincère ni dépourvue d'intérêt, et que la désillusion est un rite nécessaire à son apprentissage existentiel. À l'instar de la plupart des personnages lispectorien, Artur arrive à dénouer les origines d'un malaise et à transformer son expérience en une compréhension plus profonde de lui.

Bibliographie

- Nadia BATELLA GOTLIB, « Repères chronologiques », *Europe*, Katherine Mansfield et Clarice Lispector, n°1003-1004 (nov-déc. 2012), p. 169-181.
- Hans BIEDERMANN, *Encyclopédie des symboles*, traduction française et compléments par Michel Cazenave, Paris, Librairie générale française, 1996.

³⁸ *Idem.*

- Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont ; Jupiter, 1982.
- Pierre COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960.
- Celso CUNHA, Lindley CINTRA, *Nova gramática do português contemporâneo*, Rio de Janeiro, Lexikon, 7ª edição, 2017.
- Olga DE SA, « Clarice Lispector: processos criativos », *Iberoamericana*, vol. 50, n°126 (jan-mar. 1984), p. 259-280. [disponible le 20/12/2020]
<URL : <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3876/0>>.
- Olga DE SA, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, editora Vozes, 1993.
- Olga DE SA, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1999.
- Erik H. ERIKSON, *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972.
- Clarice LISPECTOR, *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1998.
- Clarice LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1999.
- Clarice LISPECTOR, *Laços de família*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- Clarice LISPECTOR, *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 2015.
- Clarice LISPECTOR, « Apêndice : a explicação inútil », *Todos os contos*, Rio de Janeiro, editora Rocco, 2016 (edição digital Ebook Kobo).
- Carlos MENDES DE SOUSA, *Clarice Lispector : Figuras da escrita*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.
- Teresa MONTERO, *O Rio de Clarice : passeio afetivo pela cidade*, Belo Horizonte, editora Autêntica, 2018.
- Benjamin MOSER, *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Cosac Naif, 2009.
- José Américo MOTTA PESSANHA, « Clarice Lispector : O itinerário da paixão », *Remate de Males*, n°9 (maio de 1989), p. 181-198 [disponible le 15/09/2020]
<URL : <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636576>>.
- Benedito NUNES, *O Drama da linguagem : uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, editora Ática, 1995.
- Benedito NUNES, « O mundo imaginário de Clarice Lispector », *O dorso do tigre*, São Paulo, editora 34, 2009, p. 87-134.
- Cláudia PAZOS ALONSO, « Do centro e da periferia : uma releitura de *Laços de família* », *Veredas*, v. 3, t. 1, (décembre 2000), p. 287-299.
- Affonso ROMANO DE SANT'ANNA, « Laços de família e Legião clandestina », *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis, editora Vozes, 1977.

José Miguel WISNIK, “Diagramas para uma trilogia de Clarice”, *Revista Letras*, n° 98 (jul./dez. 2018), p. 282-307.