

« Lecture de la nouvelle “Preciosidade”¹ »

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS

(*Universidade do Estado do Rio de Janeiro*)

Résumé

Nous proposons dans cet article une analyse linéaire de « Preciosidade », de Clarice Lispector, la huitième nouvelle du recueil *Laços de família* (1960). La jeune héroïne du récit est « touchée » par deux hommes dans son trajet vers le collège. Ce fait constitue l'événement déclencheur d'une transformation chez l'adolescente. Nous dégagerons la sensualité qui se cache dans la construction discursive de ce véritable rituel de passage.

Mots-clés : *Laços de família*, « Preciosidade », Clarice Lispector, rituel, adolescence

Abstract

We propose in this article a close reading of “Preciosidade”, by Clarice Lispector, the eighth short story of the collection *Laços de família* (1960). The young heroine of the story is “touched” by two men on her way to school. This fact is the trigger event of a transformation of the adolescent girl. We will release the sensuality that is hidden in the discursive construction of this true ritual of passage.

Keywords: *Laços de família*, “Preciosidade”, Clarice Lispector, ritual, adolescence

L'intrigue de la nouvelle « Preciosidade » raconte le trajet rituel d'une adolescente de 15 ans, de son réveil à son arrivée à l'école, puis son retour à la maison. Ce parcours est un jour retardé par la rencontre de deux hommes qui la touchent. Un tel événement va transformer sa façon habituelle d'agir, tant dans la rue qu'à l'école et à la maison.

À partir de ce bref résumé, nous avons d'une part un axe d'actions habituelles : se réveiller, sortir, prendre le bus, aller au collège, rentrer à la maison ; de l'autre, l'événement déclencheur des transformations : les deux hommes croisés avant de prendre le bus.

Il serait néanmoins faux de supposer que, de l'examen de ces niveaux d'actions, nous puissions dégager les significations qui s'installent. Il nous faut plutôt suivre l'ensemble des discours qui imprègnent chaque action, chaque scène, chaque objet, d'une sensualité manifeste, et pourtant sublimée. Car c'est par le biais du discours métaphorique que s'installe la tension entre *révéler* et *déguiser*, propre à la métaphore et à l'érotisme – cette zone de l'entre-deux. Aux mécanismes du personnage pour occulter, freiner et interdire sa transformation sexuelle répond symétriquement le désir, contenu dans le rituel et la patience de qui attend son heure.

¹ Ces pages sont extraites de Roberto CORREA DOS SANTOS, *Clarice, ela*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 15-34.

C'est en quoi la nouvelle réalise une seconde histoire : celle du rite de passage de la condition d'adolescente à celle de femme.

Cette dernière affirmation renverrait-elle à un axe occulte, que *découvrirait* le lecteur, contredisant ainsi ce qu'il avait précédemment réfuté ? La réponse est non, car le récit du rituel de passage est aussi le fil conducteur qui relie le mouvement, les choix et les actions du personnage, et tisse de la sorte la trame qui ordonne les situations du texte. Voyons les éléments qui assimilent le texte à un tissu, et relevons les marques de la sensualité qui le constituent comme tel :

- *le réveil* (« sempre a mesma coisa renovada »²) se signale par des traits de sensualité (« O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos », p. 103) ;
- *la description du vent dans le matin* recèle les mêmes traits sémantiques (« O vento da manhã *violentando* a janela e o rosto até que os lábios ficavam *duros, gelados*. Então ela sorria », p. 103, nous soulignons)
- *l'attente du bus et la perception de son arrivée* évoquent, par rapport à son propre corps, une manifeste attente sexuelle. Les traits qui caractérisent le bus y métaphorisent l'aspect phallique et une érection croissante :

Ao vento de junho, o *ato* misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço — e já de longe o ônibus *trêmulo* começava a se *deformar* obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a *tornar-se incerto* e *vagaroso, vagaroso e avançando*, cada vez mais *concreto* — até estacar no seu rosto *em fumaça e calor, em calor e fumaça* (p. 104, nous soulignons).

La sensualité dont sont chargées chaque description et chaque vision des objets (le corps y est l'élément constant) provoque chez la jeune femme à la fois du plaisir et un sentiment de peur, la volonté de se préserver. Il s'établit ainsi un jeu d'opposition entre *interdit* et *désir*, traversé d'une part par le rapport *dedans/dehors* – qui compose le personnage et son initiation au monde –, et de l'autre par le rapport *chaud/froid*.

Comme le texte se construit essentiellement autour de deux séquences – la première va du début de la nouvelle au treizième paragraphe ; la seconde de « Mas na madrugada seguinte [...] » (p. 108) à la fin –, localisons tout d'abord ces relations dans la première moitié de l'histoire, dans les espaces que parcourt le personnage selon la dynamique du *dehors* et du *dedans* : dans et hors de la maison ; dans et hors du bus ; dans et hors de l'école.

² Clarice LISPECTOR, *Laços de família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990, p. 103. Les citations de la nouvelle analysée seront désormais indiquées par le numéro de la page entre parenthèses.

Dans la maison, on note le réveil avant les autres et son empressement à sortir pour franchir « *a mornidão insossa* da casa, galgando-se para a *gélida fruição* da manhã » (p. 104, nous soulignons), une fois dehors. La maison (son intérieur), que caractérise la tiédeur, se situe dans une zone indéterminée entre les pôles extrêmes, du point de vue tant tactile que gustatif. Ni froide, ni chaude, elle se tient à distance de l'axe du plaisir par l'insipidité que relève le syntagme synesthésique. Inversement, le matin (hors de la maison), parce que glacial, devient un espace de jouissance. Un aspect qui, au contact de l'élément *chaud* (notamment sexuel, comme nous le verrons), formera un apparent paradoxe. Cependant, une chose est sûre : une fois *seule* et *dehors*, l'adolescente peut jouir du monde de façon à la fois prudente, coupable et érotique. En se réveillant plus tôt, elle peut vivre le « devaneio agudo como um crime », cela « se tivesse a sorte de “ninguém olhar para ela” » (p. 103).

Cependant, comme l'autre représente toujours la menace qu'une part d'elle se dévoile, dès qu'elle monte dans le bus, tout le trajet jusqu'à la salle de classe lui est comme une bataille. Elle craint que s'établisse quelque forme de contact, par le regard ou la parole de l'autre, comme le montrent ces extraits : « Medo que lhe “dissessem alguma coisa”, que a olhassem muito » ; « Se a olhavam ficava rígida e dolorosa » ; « O que a poupava é que os homens não a viam » (p. 104).

La peur et l'interdit qui en résultent ne se doivent qu'aux éléments masculins : les ouvriers, les hommes, les jeunes, les enfants, le père, le vieux et les camarades de classe, puisque « todos sabiam », car « alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens » (p. 104-105).

Pour se défendre de la sexualité pressentie, le personnage revêt une cuirasse protectrice, que suggèrent plusieurs axes d'images convergentes.

- *D'une part, à travers les formes liées au sacré* : « séria como uma missionária » ; « Na gravidade da boca fechada havia a grande *súplica*: *respeitassem-na* » ; « Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada » (p. 104, nous soulignons).
- *De l'autre, à travers les formes liées au combat* : « com andar de *soldado*, atravessava — incólume » ; « A essa altura a *batalha* estava quase ganha » ; « Ainda teria de *enfrentar* na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando » ; « Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de *trincheira* » (p. 105-106, nous soulignons).

Et le corps lui-même, en tant que signifiant, « representante de um poder supremo » (p. 104), agit comme un élément de *camouflage*, ce que traduit le système binaire qui s’y réfère (dehors *versus* dedans) :

- *dehors* : « magreza », « nebulosidade » → moindre volume, moins visible
- *dedans* : « vastidão », « algo precioso » (« intenso como uma joia ») → plus volumineux, plus précieux (p. 103).

Le précieux, plus volumineux (dedans) se dissimule derrière le (dehors) plus petit et moins visible. Ainsi, le personnage se voit investi d’une mission : se préserver, l’« aprendizado da paciência, o juramento da espera » (p. 107).

Malgré les divers indices de préservation de la sexualité (limiter les douches pour protéger le corps ; éviter de toucher ce qui est phallique « pão que a manteiga não amolecia » (p. 104) ; devenir intelligente pour tenir à distance les camarades, et susciter répulsion et interdit), un fort désir reste toujours présent, bien que contenu et seulement révélé par le processus de substitution métaphorique. C’est pourquoi, dans toute cette première séquence, la sexualité ne se conçoit que dans la métaphore filée du trésor enfoui : bijoux, objets précieux, secret. Ce sont des signes substitutifs, qui renvoient au domaine sexuel dans son rapport à la *valeur*, l’*occultation*, la *pureté*.

Tout le processus de refoulement (de lutte, donc) qui caractérise le trajet vers l’école s’inverse au retour par l’amplification du désir, inscrite dans l’immense faim du personnage, bien qu’elle ne cesse d’être « protegida pela espécie de feiura que a fome acentuava » (p. 107).

L’excès de zèle visant à occulter, par le refoulement, fait que, lors du retour du refoulé, s’exprime le double signe du désir : alimentaire et érotique. Si nous observons les images concernant le personnage, en lien avec ce désir... *biologique*, on trouve les références à l’« animal de caça » et au « centauro ». D’un côté, en tant que gibier, elle est l’objet du désir de la faim des autres (« centenas de pessoas reverberadas pela fome pareciam ter esquecido e, se lhes lembrassem, arreganhariam os dentes » ; de l’autre, elle-même est présentée comme un sujet désirant et scindé, mi-instinct, mi-raison – centaure : « Comia como um centauro » (p. 107).

Passons à la séquence suivante, dans laquelle se confirme le contact interdit et depuis toujours désiré.

À l’instar de la première, la seconde séquence commence par une donnée qui annonce l’ouverture (« Mas na madrugada seguinte, como uma *avestruz* lenta se abre, ela acordava » nous soulignons), tout en maintenant le signal de fermeture (« mistério intacto ») (p. 108). Se

confirme ainsi ce que nous avons vu plus haut, le *même* rituel d'absorption érotique de l'aube. Ce sera cependant, cette fois, le rituel du « sacrifice » dans lequel elle va devoir devenir femme et cesser d'être précieuse.

Comme le texte, de même que le personnage « se referme » dans un système métaphorique, il nous faut ici ou là revenir sur certaines images abandonnées, de la séquence initiale, et les confronter à celles de cette seconde partie. Dans la première, tandis que l'enseignant parlait, elle, « *guiada pela avidéz do ideal* », « *desenhava estrelas, estrelas, estrelas, tantas e tão altas que desse trabalho anunciador saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada* » (p. 107, nous soulignons). Dans la seconde séquence, avant de vérifier la présence des deux hommes, on lit :

No ar escuro, mais do que no céu, *no meio da rua* uma estrela. Uma *grande estrela de gelo* que não voltara ainda, *incerta no ar, úmida, informe*. [...] Ela olhou a estrela *próxima* (p. 109, nous soulignons).

Quelles relations détecter en confrontant les divers ordres d'étoiles mentionnés ? Les premières, nombreuses, sont caractérisées par la distance (« *altas* ») et résultent d'un processus de représentation spécifique : le dessin. La seconde, unique, se distingue par la proximité (« *no meio da rua* », « *próxima* ») et n'est pas un dessin. Ainsi, les étoiles de la première séquence – où l'interdit est plus grand – sont désignées culturellement, par une représentation iconique ; l'étoile solitaire de la seconde séquence – quand va se produire l'ouverture à la sexualité – renvoie à l'ordre naturel en soi, sans la médiation du crayon et du papier. L'interdit est dès lors rattaché au versant culturel de la réalité, du fait de son éloignement (que ce soit par la représentation, ou par le terme « *alta* »), et est lié à l'ambivalence entre avidité et idéalisation, qui est cause de fatigue, mais annonciatrice. La levée de l'interdit, accélérée par le contact avec les deux hommes, est annoncée par la représentation formulée dans la première séquence, mais qui ne se concrétise qu'en présence de l'élément naturel : l'étoile « *tal qual* », là, comme si la logique du texte articulait le rapport entre l'ordre de la nature et l'ordre de la sexualité. S'il en est bien ainsi, nous pouvons reprendre la figure déjà mentionnée du centaure, mi-nature mi-culture, révélatrice de la tension déjà manifeste entre interdit et désir.

Quant au paradoxe dont nous avons parlé entre le *froid* et le *chaud*, il nous reste à l'examiner à la lumière d'autres éléments. On ne peut oublier que la seconde étoile, supposée naturelle, porte les traces d'un plus grand dévoiement sémantique que la première : de glace, froide, incertaine et humide. La *froidueur*, *l'absence précise de forme* et *l'humidité* constituent des forces d'évaluation qui renvoient, compte tenu du lien avec le code tactile, à la question du contact réalisé aussitôt après. Le code tactile pointe vers l'élément *froid* : l'étoile et le matin sont froids, la jouissance elle-même est givrée et ce matin-là est plus froid encore. Ce que nous

notons en comparant les données liées à la tension *froid/chaud*, c'est que le *froid*, plutôt que de s'opposer au *chaud*, le préfigure par ce qu'il contient d'érotique. Il reste que la différence entre les deux pôles subsiste, puisque le premier (*froid*) n'effraie pas le personnage ; il est même le seul dont elle accepte de jouir, car la froideur elle-même n'élimine pas l'interdit. Le *chaud* est, lui, le signe direct de ce qui se cache et se révèle : la sexualité, en tant que pulsion, chez elle comme chez autrui.

Voyons les éléments qui, avant même l'arrivée des hommes, sont associés au chaud :

- *le bus* (symbole phallique) : « até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça » (p. 104) ;
- *l'âge qui passe* : « à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor » (p. 104-105) ;
- *l'après-midi*, alors qu'elle ne pouvait se valoir de la protection culturelle d'être une fille : « A tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor » (p. 107-108) ;
- *la domestique*, dont l'adolescente feint d'ignorer l'apprentissage accompli : « As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça do fogão [...] procurava na empregada apenas o que esta já perdera, não o que ganhara » (p. 108).

Résumons : le bus, l'âge qui passe, l'après-midi et la domestique renvoient tous au sexuel, autour du même code, le *chaud*.

Ces relations maintenant établies permettent d'en venir à la scène elle-même de la rencontre, et des transformations qui s'opèrent sur l'axe des images constituées.

La rencontre – le noyau qui a déclenché la transformation précédemment annoncée – se concrétise par ce qui faisait peur : le masculin, directement lié à l'élément *chaud*, dont la fonction sexuelle a déjà été confirmée (« de dentro do vapor, viu dois homens », p. 109).

Les paragraphes qui suivent cette vision se situent dans la tension entre le recul et la progression, ce que le personnage finit par choisir comme son inéluctable destinée : « Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. » (p. 110).

Devant cette fatalité, la jeune fille songe à mobiliser toutes les ressources de défense auxquelles elle s'était habituée face au danger le plus grand : risquer « *a ser um ela-mesma que a tradição não amparava* » (p. 111, nous soulignons). Cependant, elle sait qu'elle ne peut pas battre en retraite face au destin : « Como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de

ter esperado em miséria atrás de uma porta ? » (p. 110). Estimant qu'elle était née « para dificuldade » et pour un « destino ignorado » auquel elle se devait d'adhérer, elle ne fuit pas à l'approche du masculin, de l'interdit.

Avant de poursuivre, il nous faut examiner une des images qui traverse tout le texte et est fondamentale pour sa signification : les chaussures, un élément symbolique qui définit le passage d'un état à l'autre – de la vestale, en tant que gardienne d'un secret vierge, à la femme. Les chaussures, mentionnées dès la première séquence, semblent comme « se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera » (p. 106). Est soulignée ainsi leur durabilité, elles sont constituées comme un élément du *dehors* qui, comme le corps lui-même, cache et révèle à la fois le *dedans*. Sans qu'il y ait vraiment d'opposition entre l'un et l'autre, comme si le texte nous disait que les signes du chiffrement sont aussi ceux du déchiffrement, qu'il n'y a pas d'au-delà ou d'en-deçà à la matérialité signifiante :

os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter, como se ela quisesse inutilmente fazer parar de bater um coração, sapatos com dança própria. Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira (p. 105, nous soulignons).

Les chaussures, transformées en symbole, se signalent par un autre code – la dimension sonore – et s'assimilent au « rude ritmo de um ritual » (p. 109). C'est par elles et leur effet sonore que s'instaure le premier processus d'*union* entre le masculin et le féminin (« Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos », p. 110), considéré par le personnage comme désagréable et insistant. Puis l'absence de bruit signale la disjonction opérée : « Depois percebeu que há muito não ouvia nenhum som. » (p. 113).

Progressivement s'opèrent les processus de levée de l'interdit, avec pour base l'élément masculin. D'abord, à travers le regard : « Quando menos esperava, traindo o voto de segredo, viu-os rápida » (p. 111). Ensuite, au moyen du toucher : « quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. » (p. 112).

Dans cette relation nouée entre le masculin et le féminin s'installe tout un système de différenciation, dans la mesure où le masculin ne comprend pas sa fonction dans le rituel et que, par peur, il attaque et s'enfuit. Le processus de viol symbolique n'est mentionné que par sa relation métonymique au corps : « O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação. » (p. 112).

Le contact, non content de lever l'interdit, a pour fonction d'interrompre le rituel de préparation pour que celui du sacrifice puisse avoir lieu ; un sacrifice qui était déjà annoncé par de nombreux indices textuels (le dessin des étoiles est présenté comme un travail annonciateur ; la pierre du sol « avisava » ; les souliers avertissent, bien qu'elle cherche à ne pas entendre « o que eles pudessem dizer », p. 110). La rue, l'espace où est levé l'interdit, se caractérise par le terme qui désigne le sacrifice : *l'immolation*. Une des acceptions du verbe *immoler* renvoie justement à l'idée de renoncer à quelque chose, ou de le perdre au profit d'autre chose, un sens très proche du rituel de passage que le texte décrit métaphoriquement.

Une fois le rite de passage et son immolation réalisés, surgit une nouvelle série d'images, qui s'ajoutent aux précédentes et signalent les transformations opérées. Ce parcours se parachève dans le devenir femme et l'échange de chaussures qui en découle. Les transformations se manifestent de diverses manières :

- *par l'écriture qui était jusque-là la sienne* : « viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua » (p. 114) ;
- *en extériorisant les manques naguère gardés secrets* : « Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo! » (p. 114) ;
- *par la prise de conscience de son corps* : « Preciso cuidar mais de mim » (p. 115) ;
- *en se désignant comme femme* (ce qui est directement lié aux souliers neufs) : « Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com saltos de madeira » ; « E ela ganhou os sapatos novos » (p. 115-116).

Si nous revenons au rapport dedans/dehors sur lequel s'ouvrira cette analyse, il se réaffirme autrement, par la métaphore de l'œuf sur laquelle se clôt la nouvelle : « Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo » (p. 116).

Ainsi le dehors (l'œuf) recèle déjà en lui le dedans (le poussin). Il est à noter que le dedans repose sur le même élément sexuel dont la base est le chaud (le feu). Si auparavant le personnage se définissait par la maigreur et le vaporeux, ce qui lui permettait de conserver ce rien précieux que dissimule l'imprécision, désormais son image dessine, de manière plus nette, la présence du corps et de sa forme, comme l'expression de la transition effectuée : « Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa » (p. 116, nous soulignons).

Par la mise en récit du processus de transformation sexuelle, une transition comprise comme un sacrifice inévitable – pour lequel le personnage se prépare de manière rituelle –, la nouvelle « Preciosidade » renvoie en les croisant aux relations dialogiques du social et de l'existential :

Era do que parecia ter sido avisada: enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava (p. 111, nous soulignons).

D'une part, la tradition qui exige que chaque personne soit impersonnelle, obéissant à un monde classique marqué au rythme défini. De l'autre, le danger encouru d'être un elle-même et de rompre ainsi avec la tradition. Entre risque et sécurité, il faut probablement aller de l'avant, car comment « recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta? » (p. 110).

Compte tenu des considérations faites jusqu'ici, il importe d'ouvrir une longue parenthèse (à la fois parenthèse et clôture), quoique probablement insuffisante.

À partir d'une lecture intratextuelle (la stratégie ici utilisée, bien que nous sachions qu'un texte ne parle jamais de façon solitaire), nous avons essayé d'examiner le réseau d'images qui construit le texte. Comme nous l'avons vu, le personnage de l'adolescente cherche à se protéger d'un savoir qu'elle connaît déjà (tous le connaissent), celui de la sexualité qui lève l'interdit (soulignons que, même s'il n'y a pas grande difficulté à le comprendre, cela ne se donne à lire que dans les méandres de la chaîne formée par les éléments textuels). Le corps *renferme* un savoir que l'on veut ignorer (« defendendo a ignorância como a um corpo », p. 108), compris comme un mystère, un secret, un joyau, d'après les images proposées par le texte. Un sentiment d'auto-préservation traverse le texte, comme le montrent les axes convergents liés à la *défense* et à la *lutte* (le sacré et la bataille). Le personnage est donc élaboré à partir d'une mission qui lui incombe dès la naissance. Dans cette atmosphère rituelle, elle se prépare, se protège et attend (« A grande espera fazia parte », p. 108) la « liberdade, com o horizonte ainda tão longe », ayant de fait l'obligation de se plier à l'« aprendizado da paciência, o juramento da espera » (p. 107). Tout ce devoir se transforme en désespoir contenu, qui finit par éclore avec la rencontre et le *viol*.

Bien que résumés de manière redondante, ces éléments suffiraient seuls – si tel était notre propos – à montrer comment la nouvelle « Preciosidade » réalise dans son écriture une relecture des éléments à la base du tragique et/ou de la tragédie grecque. Il n'y aurait là, en fonction du développement de l'exercice, aucune gratuité : le héros tragique chargé d'une mission ; les

éléments agoniques; la notion de destin pour lequel le personnage se voit guidé par une force à laquelle il ne peut échapper ; les divers éléments annonciateurs, indices, avertissements ; la question de l'*hybris* défiant un pouvoir supérieur ; sans oublier les références plus immédiatement liées à l'héroïcité, au sacrifice, à la solennité et à l'interrelation entre la *dévote* (elle), la *prêtresse* (la domestique) et les *dieux* (la tradition). Etc., etc., etc., tout pouvant *s'ajuster* au rituel que révèle le texte. Dans cette direction attentive aux confrontations, on pourrait étudier la déconstruction du mythe de Cendrillon, et, en outre, déployer des questions comme le rapport possible entre féminin et tragique, dans la mesure où la construction de la femme se réalise dans le récit par une rupture, un défi à la protection du *statu quo* et de la tradition. Quelle que soit la voie choisie par la lecture pour ajouter au texte un supplément de signification, on ne pourra se passer de l'examen intratextuel des axes relationnels du langage.

Si l'analyse intertextuelle, tout à fait accessible, n'est pas ici privilégiée, cela tient aux objectifs que nous nous sommes fixés, à savoir parcourir les différentes parties du texte pour en rendre visible les recours.

L'analyse intratextuelle exige un exercice constant et minutieux qui marie à la fois l'effort et la patience, sans pour autant écarter la possibilité d'un échec. Nous devons d'ailleurs nous y préparer. En se valant justement de ce qui l'épuise, la lecture acquiert des ressources pour rebondir. Cet effort offre les conditions pour chercher à identifier les associations que tout texte permet. Ceux qui connaissent les traits du tragique, ne fût-ce qu'en tant que genre, pourraient *naturellement* être amenés à comparer le texte lu aux éléments génériques de la tragédie, voire à d'autres textes similaires qui leur sont familiers, en se laissant emporter par le flot des échos rencontrés. La fiction a ce pouvoir de créer des résonances, mais l'intertextualité signifie également se heurter aux différences radicales – souvent présentes dans un même corps.

Traduction de Sandra Assunção, Ilana Heineberg et Michel Riaudel