

« Ne faites pas cela,
ma chère ! »
Le lecteur-coauteur dans la
fiction de Machado de Assis

Roberto Doring Pinho da Silva*

Résumé

L'article porte sur le caractère autoconscient du récit de Machado de Assis. Le point de départ théorique est le concept de *roman autoconscient* proposé par le critique nord-américain Robert Alter. En appliquant ce concept à la fiction de Machado, nous suggérons que, en attirant l'attention du lecteur, à chaque instant, sur la matérialité de l'acte de la lecture, l'écrivain lui expose les entrailles du jeu littéraire et, par extension, l'invite à agir en tant que coauteur de ses œuvres. L'histoire de la réception critique de *Dom Casmurro* est emblématique de ce qui serait la dépendance d'un certain Machado à l'égard des lecteurs-coauteurs. Nous essayons de montrer que l'option du récit autoconscient chez Machado entraîne des implications directes pour l'activité de la lecture.

Mots-clés : Machado de Assis, littérature brésilienne, récit autoconscient

* Roberto Doring Pinho da Silva est doctorant au CREPAL (Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3), où il prépare une thèse sur la poésie de Manuel Bandeira, sous la direction de Mme. Cláudia Poncioni. Il a rejoint le service diplomatique brésilien en 1999, après avoir conclu sa formation en Droit à l'Université de l'État de Rio de Janeiro.

Resumo

O artigo trata do caráter autoconsciente da narrativa de Machado de Assis. O ponto de partida teórico é o conceito de *romance autoconsciente* proposto pelo crítico norte-americano Robert Alter. Ao aplicar o conceito à ficção de Machado, sugerimos que, ao chamar a atenção do leitor, a cada instante, para a materialidade do ato da leitura, o escritor lhe expõe as entranhas do jogo literário e, por extensão, o convida a agir como coautor de suas obras. A história da recepção crítica de *Dom Casmurro* é emblemática do que seria a dependência, de um certo Machado, de leitores-coautores. Procuramos mostrar que a opção pela narrativa autoconsciente, em Machado, tem implicações diretas para a atividade da leitura.

Palavras-chave: Machado de Assis, literatura brasileira, narrativa autoconsciente

Dans un bref article sur l'œuvre de Jorge Luis Borges¹, Emir Rodríguez Monegal affirme que l'auteur argentin appartient à cette famille d'auteurs – Petronio, Rabelais, Cervantes, Sterne... – qui produisent deux textes en même temps : l'un, *transparent*, qui fait le lecteur oublier qu'il pratique une opération complexe appelée « lecture » ; l'autre, *opaque*, qui, en réfléchissant sur lui-même, rend le lecteur conscient de cette opération. Ce dernier, le texte opaque, exige du lecteur, selon Monegal, une posture active à l'égard de l'œuvre, une posture de collaboration avec l'auteur – phénomène qui a la faculté de potentialiser la jouissance du texte littéraire.

Dans ce travail, nous nous proposons de montrer que Machado de Assis fait partie de cette famille-là. En suite, nous essayons d'examiner certaines des conséquences, sur le plan de la lecture, de la récurrence du texte opaque dans le récit machadien.

Il faut aussitôt souligner que le manque de temps – ce « ministre de la mort », tel l'appelle Brás Cubas – limite le *corpus* fictionnel ici analysé. Ainsi, les références aux (et les citations des) textes de Machado

¹ Emir Rodríguez Monegal, « Introducción », in *Jorge Luis Borges : Ficcionario – una antología de sus textos*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

s'en tiennent à *Mémoires posthumes de Brás Cubas* et *Dom Casmurro*. Ce choix, qui se justifie par l'importance reconnue de ces œuvres dans l'ensemble de la production de l'écrivain, ne signifie pas que les observations qui en découlent soient inapplicables à d'autres romans ou à des comptes machadiens.

Tout d'abord, prenons le concept de « roman autoconscient » proposé par le critique nord-américain Robert Alter. Dans son instigateur *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*,² Alter défend, en somme, que le roman autoconscient est celui qui systématiquement « dénonce » son statut fictionnel. C'est celui qui attire l'attention du lecteur, à chaque instant, sur le fait que lui, lecteur, il *lit*. Exactement comme dans le texte opaque dont parle Monegal.

Même les lecteurs les moins attentifs de Machado auront déjà remarqué que, surtout dans ses « romans de maturité », l'auteur a souvent recours à cette technique d'écriture. Dans ces romans, plusieurs stratégies typiques du style autoconscient sont récurrentes. Sans aucune prétention de les épuiser, nous allons en parcourir quelques-unes.

Une stratégie fréquente ce sont les apostrophes dirigées avec insistance au lecteur. Dans l'extrait « Lecteur, il y eut là un geste que je ne décris pas parce que je l'ai entièrement oublié, mais il fut beau et tragique, crois-moi » (p. 305)³, issu du chapitre CXXXVI de *Dom Casmurro*, le narrateur – ce qui est si habituel chez Machado – « dialogue »⁴ avec nous, les lecteurs. Il met ainsi en évidence le fait que nous *lisons*. Il nous empêche « d'embarquer » dans l'illusion romanesque. Il nous prive de la « suspension de l'incrédulité » dont parle Coleridge, une attitude

² Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

³ Toutes les citations de *Dom Casmurro* seront extraites de : *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, Paris, Éditions Métailié, 2015 (traduction de Anne-Marie Quint). Le numéro de la page correspondante viendra entre parenthèses, juste après la citation, dans le corps du texte.

⁴ La nature de ce « dialogue » est polémique. Sergio Paulo Rouanet, dans son essai « Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade », publié dans *Mal-estar na modernidade*, le considère *tyranique*, puisqu'il s'agirait, en réalité, d'un monologue du narrateur dans lequel le lecteur n'a la moindre possibilité de réaction. Marta de Senna, dans son essai « Sterne e Machado, o pacto com o leitor », publié dans *O olhar oblíquo do Bruxo*, lorsqu'elle concentre son analyse sur le besoin du lecteur de coopérer avec l'auteur pour comprendre où il veut en arriver, considère que le dialogue se vérifie *effectivement* et qu'il serait donc *légitime*.

fondamentale dans la tradition du roman réaliste-naturaliste.

Le même phénomène se passe dans cet autre extrait :

Ma lectrice, qui est mon amie et qui a ouvert ce livre dans l'intention de se délasser de la cavatine d'hier pour se préparer à la valse d'aujourd'hui, veut le fermer bien vite en voyant que nous frôlons un abîme. Ne faites pas cela, ma chère ; je change de cap (p. 278).

Ces quelques mots composent le chapitre CXIX de *Dom Casmurro*, « Ne faites pas cela, ma chère ! ». Le discours y est particulièrement chargé d'autoconscience. Au delà de l'apostrophe adressée au lecteur, nous retrouvons au moins deux autres stratégies fréquentes chez les narrateurs opaques.

Attardons-nous sur la première d'entre elles. Lorsqu'il demande à sa « lectrice » de poursuivre la lecture, qu'il lui rappelle qu'elle a ouvert le livre qu'elle a sous les yeux et qu'il lui demande de ne pas le fermer, le narrateur fait éclater au grand jour la circonstance que nous avons entre les mains un objet appelé « livre ». Et, lorsque l'auteur – à travers le discours de son narrateur – souligne la concrétude physique du texte, il nous suggère de lire celui-ci avec réserve, avec l'éloignement de quelqu'un qui sait avoir devant soi une fraude appelée « roman »⁵. C'est la stratégie narrative qui consiste à mettre l'accent sur le caractère matériel de l'œuvre littéraire.

Poussant cette stratégie à la limite, Machado, dans d'autres moments de sa fiction, et comme le font d'autres romanciers autoconscients – Sterne en est un maître –, arrive même à utiliser des ressources typographiques. En ce sens, le chapitre LV de *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, « Le vieux dialogue d'Adam et Ève », va de soi. Le lecteur qui ne s'en souvient pas peut avoir recours à ses *Mémoires posthumes* – il verra de quoi il s'agit.

La deuxième stratégie narrative que l'on souhaite faire remarquer dans le court chapitre « Ne faites pas cela, ma chère ! » consiste à développer chez le narrateur l'habitude de discuter du processus narratif en soi – de faire usage du métalangage. Quand il concocte ouvertement les chemins

⁵ Sur le roman comme « fraude », Robert Alter, dans son *Partial Magic...*, cite l'extrait suivant d'un livre (« finely intelligent », d'après lui) de Mia I Gerhardt, intitulé *Don Quixote : la vie et les livres* (Amsterdam, Hollandsche Uita. Mig., 1953) : « [L'historien maure de *Don Quichotte*, narrateur qui collabore clairement pour imprimer un caractère autoconscient au roman, est le principal instrument dont se sert Cervantes pour créer entre l'écrivain et le narrateur perspicace] a delectable complicity over this subtle fraud [mon italique] which is the novel ». Robert Alter, *op. cit.*, p. 21.

possibles que peut prendre le roman, le narrateur attire à nouveau l'attention du lecteur sur la condition d'artifice de son texte. Une fois qu'il aura « frôlé un abîme », le narrateur peut « changer de cap », car, après tout, c'est lui qui *invente* ce qui est lu. L'opacité du texte est ainsi renforcée.

On observe que la tactique consistant à exposer au destinataire de l'œuvre les règles de l'élaboration littéraire se rapproche beaucoup de ce que Robert Alter considère l'une des caractéristiques les plus importantes du roman autoconscient : l'assimilation d'une certaine dose de *critique littéraire*. Car ne serait-ce de la (l'auto-)critique littéraire ce que font ces narrateurs de Machado de Assis qui évaluent constamment leurs méthodes et options discursives ? C'est carrément dans cette direction que pointe le prologue de *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, dont on ne cite qu'un bref extrait, choisi quasi au hasard : « C'est qu'il s'agit ici, en vérité, d'une œuvre diffuse, composée par moi, Brás Cubas, suivant la manière libre d'un Sterne ou d'un Xavier de Maistre, mais à laquelle j'ai peut-être donné parfois quelque teinte chagrine de pessimisme. (p. 11) »⁶

L'emphase donnée au monde des livres dans le discours du narrateur apparaît aussi comme une stratégie du métarécit de Machado de Assis (ainsi que chez d'autres romanciers de sa lignée). On est frappé par le grand nombre de citations et allusions littéraires chez Machado – qui décidément *n'ignore pas* la longue tradition culturelle dont il fait partie. Au contraire, il prend en compte ce qui a déjà été écrit, et le fait en sorte que des auteurs et des livres du passé contribuent pour élargir le sens (les sens) de ses textes.⁷ Et, une fois que le narrateur et d'autres personnages vivent plongés dans l'univers des livres, comment le lecteur peut-il oublier qu'il est aussi attaché à la lecture d'un...livre ? À certains niveaux, on obtient même un effet de mise en abîme.

L'ancrage littéraire marque d'ailleurs l'*action* elle-même d'importants personnages de Machado. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* et *Dom Casmurro* sont tous les deux des livres manifestement écrits par leurs narrateurs en première personne : Brás décide, après son propre décès, d'écrire

⁶ Toutes les citations de *Mémoires posthumes de Brás Cubas* seront extraites de : *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, Paris, Éditions Métailié, 2015 (traduction de R. Chadebec de Lavalade). Le numéro de la page correspondante viendra entre parenthèses, juste après la citation, dans le corps du texte.

⁷ Pour une étude approfondie de la question, voir : Silviano Santiago, « Toda a memória do mundo », *Revista Tempo Brasileiro*, n° 133/134, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1998.

ses mémoires ; Bento Santiago décide, déjà agé, d'écrire un témoignage dans lequel il affirme prétendre « relier les deux extrémités de [s]a vie ». L'un et l'autre – tel le Conseiller Aires, plus tard – sont des *narrateurs-écrivains*. Ce sont des personnages qui explicitement disent prendre la plume pour construire leur récit. Écrire est l'action par excellence à laquelle ils se consacrent, en démontrant la forme structurelle par laquelle le monde des livres est présent dans les romans dont ils sont les protagonistes.

Le choix esthétique du récit autoconscient – du texte opaque – acquiert un sens propre dans le cadre de la trajectoire du roman en tant que genre. Ce qui nous mène vers une brève digression historique.

Robert Alter observe que la *communication littéraire* a évolué dans le sens de discréditer la valeur de la parole écrite. La littérature est née orale, et nous savons que les bardes récitaient leurs vers à de petits groupes d'auditeurs avec lesquels ils partageaient une immémoriale sagesse. Au tout début de la tradition écrite, le mot – peut-être car il n'était accessible, dans des manuscrits, qu'à une petite élite alphabétisée – a continué à jouir de son ancienne condition magique, voire sacrée. Avec l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, et toute l'avancée technique qui l'a suivie, pourant, la parole écrite, « moulée » et mise à la portée d'un nombre beaucoup plus important d'individus, s'est usée de plus en plus. Elle n'a retenu de son passé que des traces de cette force quasi surnaturelle capable d'attribuer un *statut* de vérité à ce qui est écrit *par le simple fait d'être écrit*⁸.

Le roman est le seul genre littéraire qui naît après la parution de la l'imprimerie, dans un environnement de crise d'autorité de la parole écrite. Dans ces conditions, le développement structurel et thématique du genre, s'il ne peut pas être lié strictement à l'invention de Gutenberg, ne peut pas non plus en être dissocié – si cette simplification de coupure marxiste nous est permise.

Dans le panorama de la consolidation du roman, comme conséquence du scepticisme envers la parole écrite qui marquait la culture de l'imprimerie encore naissante, on a remarqué que la simple reconnaissance du *statut* fictionnel de la littérature pourrait être la clef pour une tradition rénovée – tradition dans laquelle la *conscience de la fiction* ser-

⁸ Cf. Robert Alter, *op. cit.*, pp. 1-2.

virait comme matière première pour la création de fictions. Comme dit toujours Robert Alter, c'est ainsi, avec *Don Quichotte*, qu'a surgi, auto-conscient, le *roman* tel que nous le concevons aujourd'hui.⁹

Derrière la genèse du roman se trouve sans doute, encore selon Alter, une crise de confiance chrétienne et humaniste dans le pouvoir du langage et de la tradition littéraire pour esquisser la gloire de la nature divine. C'est comme si, ternie la lumière de vérité qui se détachait de la littérature – de la poésie de Milton... –, le romancier, sans plus croire à la possibilité de représentation verbale de la réalité, construisait des fictions qui, en se dénonçant en tant que telles, exposent la fragilité de la capacité mimétique de la littérature.

Il est certain que la discussion de l'ontologie du roman est plus complexe que cela. La littérature est le terrain privilégié de l'ambiguïté et du paradoxe. Même les romans autoconscients pourront œuvrer une forme quelconque de *mimesis* en même temps qu'ils testent les limites de la *mimesis*. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* constitue un exemple éloquent de cette possibilité. Mais là, il s'agit d'une autre discussion.

Achevée la digression historique, il nous intéresse de comprendre que la bonne exégèse des romans autoconscients ne peut pas se passer de tenir en compte leur caractère... autoconscient.

Chez Machado de Assis, cet aspect est central. Dans l'élaboration de ses textes, au lieu d'essayer de coopter le lecteur pour un monde autonome d'illusions, Machado choisit de créer des narrateurs qui révèlent, sans aucune cérémonie, le squelette de l'œuvre littéraire. Or, alors qu'il expose les règles du jeu littéraire, l'auteur veut des partenaires avec qui interagir. Il est à la recherche de lecteurs non simplement passifs, capables uniquement de voir son *texte transparent*. Il est plutôt à la recherche de lecteurs disposés, en pénétrant dans son *texte opaque*, à devenir, dans un certain sens, coauteurs de ses œuvres.

À ce point, il est déjà évident, mais il n'est peut-être pas trop de l'explicitier, que le narrateur auquel nous nous référons ne peut pas être

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 3. Dans cette même page, Robert Alter explique encore que les romanciers *n'ont absolument pas* été les premiers écrivains à reconnaître clairement la condition fictionnelle des fictions, mais ce sont eux qui ont été les premiers à en faire la charpente de nouvelles fictions.

confondu avec l'auteur empirique, ou bien nous perdrons le meilleur du roman machadien. Le narrateur est une voix interne à l'œuvre, entité fictionnelle dans le discours de laquelle l'auteur empirique introduit des pistes qui, bien déchiffrées, mènent le lecteur rusé à des conclusions surprenantes sur le personnage titulaire du récit et sur l'ensemble de l'œuvre dans laquelle il s'insère.

En analysant la manière dont Machado de Assis (et aussi Laurence Sterne) dépendent de ce lecteur rusé, la chercheuse brésilienne Marta de Senna parle d'un « pacte » que ces auteurs établissent avec le lecteur – ainsi que d'autres romanciers anglais du XVIII^e siècle, tels Defoe, Richardson et Fielding. Senna met en lumière le concept de « lecteur-modèle » que – elle le rappelle – Umberto Eco a créé comme contrepartie à celui d'« auteur-modèle ». La chercheuse le résume :

Celui-ci, l'auteur-modèle, à la différence de l'auteur empirique et du narrateur, c'est la voix narrative, ou l'ensemble de stratégies textuelles qui fabrique ingénieusement un lecteur capable de coopérer pour la pleine mise à jour (?) de ce qu'il lit. Ce n'est pas seulement une question de *prévoir* un lecteur, de *s'attendre* à ce qu'il existe, mais de faire bouger le texte dans le sens de construire ce lecteur.¹⁰

La démonstration définitive du potentiel littéraire compris dans les textes opaques de Machado de Assis se trouve peut-être dans l'examen de la réception critique de *Dom Casmurro*, livre publié en 1900 (*sans* être sorti avant en feuilleton, contrairement à ce que faisaient d'habitude les écrivains de l'époque, comme Machado lui-même).

La réception de *Dom Casmurro* est marquée par une énigme littéraire que les critiques ont mis soixante-dix ans à dévoiler. Les premiers lecteurs du roman, ne tenant pas en compte que derrière le narrateur en première personne se trouvait un véritable sorcier dénommé Machado de Assis, se sont laissés emporter par la figure du charmeur Bento Santiago – qui se présente comme un *gentleman*, un homme cultivé et jaloux de sa *privacy*. Ainsi, ils sont tombés dans le piège préparé par l'auteur : ils se sont laissés convaincre, sans place pour le doute, de la thèse défendue par le narrateur, impitoyable acte d'accusation contre Capitu, qui reste sans défense, car réduite au silence.

Dans les premières décennies du XX^e siècle, même des critiques

¹⁰ Marta de Senna, « Sterne e Machado: o pacto com o leitor », in *O olhar oblíquo do Bruxo : ensaios em torno de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 35.

connus par leur acuité n'ont pas mis en question la rhétorique de *Dom Casmurro*. Alfredo Pujol, dans une des sept conférences qu'il a prononcées sur Machado de Assis en 1917, a soutenu :

Passons maintenant à *Dom Casmurro*. C'est un livre cruel. Bento Santiago, une âme candide et bonne, soumise et confiante, faite pour le sacrifice et pour la tendresse, aime depuis l'enfance sa voisine, la délicieuse Capitolina – Capitu, comme on l'appelait en famille. Capitu est une des plus belles et fortes créations de Machado de Assis. Elle porte la tromperie et la perfidie dans des yeux pleins de séduction et grâce. Dissimulée par nature, le dessein est chez elle, pour ainsi dire, instinctif voire inconscient. Bento Santiago, dont la mère souhaitait qu'il fût prêtre, réussit à échapper au destin qu'on lui avait préparé, obtient le diplôme de droit et se marie avec sa camarade d'enfance. Capitu le trompe avec son meilleur ami, son compagnon au séminaire Escobar, et Bento Santiago apprend que l'enfant présumé du couple n'est pas à lui. La trahison de sa femme le rend sceptique et presque méchant. Les voisins l'ont surnommé Dom Casmurro, en raison de ses habitudes recluses et réservées, depuis qu'il a perdu la joie de vivre...¹¹

Nous observons que Pujol – et il n'en a pas été le seul – a adhéré inconditionnellement au point de vue du narrateur.

Comme il est largement connu aujourd'hui, ce ne fut qu'en 1960 qu'une universitaire nord-américaine, Helen Caldwell, a dépassé la barrière du texte *transparent* du roman. Il a été nécessaire six décennies pour qu'une lectrice – étrangère – se rende compte du fait que, chez *Dom Casmurro*, l'auteur (Machado de Assis) fait que son narrateur (Bento Santiago) laisse échapper un ensemble de pistes dont le déchiffrement permet au lecteur de conclure que, si le livre qu'il a sous les yeux est « cruel », comme l'avait proclamé Pujol, cela ne se doit pas aux raisons énoncées par celui-ci. Cela est plutôt dû au fait qu'on est devant une œuvre dans laquelle un être profondément jaloux, pris par la conviction qu'il a été trahi par sa femme, se donne au travail d'écrire un livre avec le but de l'accuser sans lui donner aucun droit de réponse.

¹¹ Alfredo Pujol, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1934, pp. 238-9.

Dans une thèse sur *Dom Casmurro*¹², Caldwell localise la pointe du fil de la laine littéraire de cette œuvre machadienne dans les références faites au long du roman à la pièce *Othello*, de Shakespeare. D'où le titre de son travail, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Lorsqu'elle tire le fil – mais pas jusqu'au bout, comme on verra plus tard – de cette laine enchantée, Caldwell s'éveille pour un autre *Dom Casmurro*. Elle comprend que le narrateur conquiert la sympathie (et la confiance) du lecteur pour ensuite, une fois qu'il l'a sous son emprise, décrier librement Capitu – alors qu'en « réalité » l'épouse *peut* être aussi innocente que Desdémone. Elle comprend que dans l'ouvrage de Machado, contrairement à celui de Shakespeare, c'est Dom Casmurro lui-même qui plante en soi le germe de la jalousie, rassemblant Othello et Iago dans le même personnage : Bento Santiago – *Saint-Iago*...

Au sujet de la contribution de la critique nord-américaine à la lecture de *Dom Casmurro*, Roberto Schwarz propose que « dans l'essentiel, l'énigme littéraire que Machado avait dressée était déchiffrée ».¹³ Caldwell nous a appris à lire le roman en nous méfiant à chaque ligne de ce qu'« écrit » Bento Santiago. Nous sommes devenus, nous les lecteurs, à partir de son étude, plus attentifs aux pistes cachées par l'auteur-sorcier dans la rhétorique du narrateur. Motivés par un auteur qui nous pousse dans l'exercice de coauteurs à travers son narrateur autoconscient, nous nous sommes mis à coopérer avec l'actualisation du texte qui nous est donné à lire.

La voie de la coopération entre lecteur et auteur, autour de la figure du narrateur, peut mener à des destinations variées – toutes légitimes, à condition d'être fondées sur l'autorité du texte. Helen Caldwell a mis en lumière à quel point il est essentiel de parcourir cette voie.

Silviano Santiago, dans *Retórica da verossimilhança*,¹⁴ apporte lui aussi une contribution décisive pour cette démarche multidirectionnelle. Santiago voit *Dom Casmurro* comme un roman éthique, qui exige du lecteur une réflexion sur l'ensemble. Pour le critique, pendant la lecture du

¹² Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis – A Study of Dom Casmurro*, Berkeley, University of California Press, 1960.

¹³ Roberto Schwarz, « A poesia envenenada de *Dom Casmurro* », in *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p 11.

¹⁴ Silviano Santiago, « Retórica da verossimilhança », in *Uma literatura nos trópicos : ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

roman, nous ne devons pas nous identifier à Bentinho ou à Capitu, mais en garder la distance imposée par l'auteur lui-même. Il soutient que, ce faisant, nous comprenons que le thème majeur de *Dom Casmurro* est la jalousie et non pas la trahison. Nous comprenons que, dans le roman, « la seule vérité à être recherchée est celle de Dom Casmurro », non pas celle de Capitu. Nous comprenons enfin que le roman porte sur un narrateur qui fait usage de ressources rhétoriques pour, une fois ayant persuadé soi-même, persuader les autres (nous) de sa vérité – un parcours qu'il conduit, comme bon avocat et ancien séminariste, en faisant primer le *raisonnable* et le *probable* sur le *vrai* et le *factuel*. Dans les mots de Silviano Santiago,

Par le biais de son discours ordonné et logique, [le narrateur] cherche à résoudre son angoisse existentielle. Après avoir persuadé soi-même, il veut persuader les autres de sa vérité. On remarque cependant que l'ex-séminariste et avocat encourt deux erreurs lorsqu'il établit sa vérité. Du point de vue strictement juridique, il pêche car il fonde la persuasion sur le *raisonnable*, et du point de vue moral-religieux, car il soutient ses justificatives par le *probable*.¹⁵

Et les champs de coopération lecteur-auteur ne s'épuisent jamais. *Dom Casmurro* – ainsi que d'autres récits de Machado et de ses frères et cousins littéraires – continue à demander la coopération des « consommateurs » qui soient à la hauteur du défi.

Voyons. Nous avons remarqué ci-dessus que, en identifiant Bento Santiago à Othello, Helen Caldwell avait tiré le fil de la laine du roman – mais pas jusqu'au bout. En effet, la richesse qui advient de l'opacité du texte machadien est virtuellement infinie, et la relation elle-même entre Bento Santiago et Othello, élément crucial de la thèse de Caldwell, a été nuancée par des successeurs de celle-ci dans la coécriture de l'œuvre machadienne.

Des études plus récentes sur le classique de Machado modulent le contraste entre *Dom Casmurro* et l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. Marta de Senna,¹⁶ que nous avons déjà citée, et le critique portugais Hel-

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ Cf. Marta de Senna, « Shakespeare, Sterne, Machado : “a little more than kin and less than kind” », in *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, *op. cit.*

der Macedo¹⁷ suggèrent, à bonne raison, que Bento Santiago se rapprocherait plus du Prince du Danemark que du Maure de Venise. D'après les deux exégètes, l'état d'indécision constante de Dom Casmurro – qui arrive au point de se retrouver devant le doute du *to be or not to be*, dans le chapitre CXXXVI du roman, « La tasse de café » – l'éloigne du guerrier et décidé Othello, et l'identifie plutôt à l'intellectuel et hésitant Hamlet.

C'est-à-dire : Machado de Assis, sorcier implacable, se délice de construire des récits glissants et même équivoques, produisant de la matière pour des générations et générations de lecteurs.

On achève avec un retour au début : Jorge Luis Borges.

Face à ce qui est le projet littéraire matérialisé dans *Dom Casmurro*, notre pensée se tourne vers le texte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dans lequel l'écrivain argentin écrit :

[...] Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal. [...]¹⁸

Nous sommes en pleine Bibliothèque de Babel. Si Browning, par exemple, est un précurseur de Kafka¹⁹, il me semble raisonnable de supposer que Machado le soit de Borges. *Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.*

¹⁷ Cf. Helder Macedo, « Machado de Assis : entre o lusco e o fusco », in *Entre Machado e Eça : reflexões sobre o romance*, Lisboa, Colóquio Letras, 121/122, 1991.

¹⁸ Jorge Luis Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », in *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 13.

¹⁹ Allusion au texte « Kafka y sus precursores », publié dans *Otras Inquisiciones*.