

DOM CASMURRO: STATUT DU NARRATEUR ET FONCTIONS
DU DISCOURS MÉTANARRATIF

— Helena Andreoli Ralle

"Tambêm se goza por influença
dos lábios que narram."

(Cap. XXII, p. 752)

Dom Casmurro, écrit en 1899, est le roman de Machado de Assis qui se présente sous la forme la plus structurée¹. Il est traversé par une intense réflexion sur l'écriture et sur les techniques narratives. Oeuvre de maturité, il recèle des effets de lecture d'une richesse et d'un raffinement tout à fait surprenants dans le roman brésilien de cette époque.

Apparemment, le récit semble se développer avec nonchalance, sans orientation précise, suivant des détours multiples imposés par les digressions, que l'on pourrait tenir pour superflues, et par les commentaires qui retardent l'action sans paraître ajouter à la narration rien de fondamental. La lecture attentive et l'analyse méthodique permettront de corriger cette impression et de révéler des niveaux de signification de plus

en plus complexes où ces digressions, ces commentaires et le discours métanarratif² qu'ils introduisent trouveront leurs fonctions précises et leur profonde fécondité. En s'intégrant à l'ensemble du récit, ils provoquent une subversion de l'écriture et de la lecture qui font, nous semble-t-il, l'originalité de cet écrivain par rapport aux romanciers qui lui sont contemporains. Dans le cadre de cette brève étude, c'est à une partie de ces aspects que se rapportera notre analyse, c'est-à-dire à l'examen du mode de narration choisi par l'auteur et de ses implications pour la signification de l'oeuvre.

3

Construit comme une simulation d'un "récit encadré"
c'est-à-dire présenté avec tous les éléments de sa production
(un narrateur explicite, un lieu et un temps de la narration ,

un ou des narrataires, implicites ou non, etc.#) , ce roman semble être celui que Machado de Assis en tant que scripteur a choisi - pour employer une image anachronique créée par Louis Aragon - d'abattre son jeu⁴. En ce qui concerne la littérature écrite, les cas de figure du récit encadré sont très nombreux. Le cas-type est celui où le narrateur explicite coïncide avec l'auteur concret. Dans notre cas, le narrateur serait Machado de Assis lui-même, se présentant en tant que tel dans le texte. Or, dans D. Casmurro, il n'y a que simulation d'un modèle autobiographique qui s'inscrit dans le texte sous la forme d'un ensemble complexe de fonctions spécifiques de l'acte d'écrire et de l'acte de raconter.

Qui est le narrateur dans D. Casmurro ?

Malgré les quelques ressemblances avec l'auteur concret qui pourraient être relevées, le narrateur (Bento Santiago, alias D. Casmurro) n'est ni Machado de Assis, ni l'un de ses possibles masques littéraires comme il arrive souvent. C'est un personnage créé de toutes pièces avec son identité propre et sa propre histoire qui diffère profondément de celle de l'auteur. Il se présente explicitement dans le texte, depuis le début, non seulement comme narrateur, mais aussi comme scripteur, ou auctor d'un récit qui se fera par écrit. Bento Santiago ne semble pas être écrivain. Malgré l'impression causée par la première anecdote (un jeune poète lui montre ses vers pour qu'il les apprécie) qui peut nous faire croire qu'il est un homme de lettres, rien, par ailleurs, ne nous permettra de déduire qu'il en soit un⁵, il nous dira, à la fin du deuxième chapitre, que le livre qu'il se propose d'écrire sera, pour lui, un entraînement :

"Deste modo, viverei o que vivi e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo." (II, p. 731)

Nous apprendrons plus tard qu'il est avocat, mais il parlera

très rarement de ses activités professionnelles. A la fin, il annoncera l'écriture d'un autre livre, "A História dos Suburbios", revenant à l'idée dont il s'était initialement détourné.

Son attitude est pourtant celle d'un écrivain. Son récit est présenté comme "livre" depuis le début: Le premier chapitre traite du choix du titre. Provisoire, bien sûr. Comme d'autres éléments du texte, il pourra être changé jusqu'au moment où le livre atteindra son état définitif d'oeuvre imprimée. Il y a donc dans ce roman une histoire du récit lui-même, voire du livre qui en sortira. Le modèle discursif en est d'autant plus complexe que l'acte d'écrire y est présenté à la fois comme simultané à la lecture et comme un incessant retour sur ce qui a été écrit et une projection sur ce que sera son devenir:

"Talvez risque isto na impressão, "dira-t-il plus tard,
"se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica.
E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa."

(LI, p. 783)

En outre, il faut dire que ce modèle de l'écriture inscrit nécessairement un modèle de la lecture**. D. Casmurro est en effet constamment traversé d'apostrophes au lecteur et d'irruptions du narrateur. Ce n'est pas nouveau chez Machado de Assis. Si dans ses premiers romans cela est plus rare, à partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas ce jeu deviendra plus systématique.

Le narrateur s'inscrit ensuite comme personnage.. Si son "ame extérieure" a été rapidement définie par le commentaire qu'il fait du sobriquet dont l'a affublé le jeune poète du premier chapitre il ne peut se contenter de cette image sociale qui cache mal une complexité psychologique que le lecteur sera amené à découvrir dès le deuxième chapitre. Qui est-il ? Comment vit-il ? Pourquoi écrit-il ce livre ? Il vit seul avec un domestique dans une maison qui lui appartient et

qu'il a fait construire dans la banlieue de Rio de Janeiro, à Engenho Novo. Il est vieux comme le mobilier et la vaisselle dont il se sert. Il décide de raconter ses souvenirs de jeunesse. Pourquoi ? Les motivations sont nombreuses. Il s'agit pour lui de "restaurar na velhice a adolescência", de "recompor o que foi e o que fui" cet homme "casmurro, calado e metido consigo" part ainsi à la recherche du temps perdu, de ses illusions perdues, sans pourtant beaucoup d'amertume

"Entretanto, vida diferente não quer dizer nada pior ; é outra coisa. A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de mitos encantos que lhe achei;mas é também exato que perdeu muito espinho que a fêz molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira" (II, 730).

Il n'en est pas à son premier essai, mais les autres tentatives ont échoué. C'est d'abord, en reconstruisant la maison où il a vécu son adolescence qu'il cherche à se retrouver. C'est la maison d'Engenho Novo, image, copie fidèle, de celle de la rue Matacavalos . Il aurait pu, nous expliquerait-il à la fin du livre, aller vivre dans l'ancienne lorsqu'elle existait encore, bien que désertée des êtres qui lui étaient chers et que la mort avait emportés:

"Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não inpedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta."

C'est qu'après y avoir cherché dans chaque objet, dans chaque coin, un murmure d'amitié, un écho familier, il s'y était senti comme un étranger:

"Tudo me era estranho e adverso" (CXLIV, p. 866).

Ni revoir l'ancienne maison, ni la reconstruire n'ont pu permettre au narrateur de se retrouver, de recoller les morceaux dispersés de son visage intime. Ces miroirs lui renvoient une image vide: "se em tudo o rosto é igual, a fisionomia

mia é diferente". Ce ne sont pas que les êtres aimés qui manquent: "falta eu mesmo", dit-il, "e esta lacuna é tudo" (II , p • 730) • Voilà donc ce qu' il investit dans ce livre qui n' est pas encore: la quête de sa propre essence .

Ses amis s'en vont "estudar a geologia dos campos santos", sa vie solitaire est monotone: "quis variar, e lembrou-me de es crever um livro". Il pense, dans un premier moment, é dire l'histoire de la banlieue mais cette tâche aride le décourage. L'idée lui vient ainsi de raconter quelques souvenirs dos "tempos idos" •

Ce narrateur n'est donc pas seulement une instance rhétorique introduite dans le texte pour compliquer le jeu de l'écriture, ni un raccourci pour expliquer, au lieu de raconter , ce qui résiste à l'"illustration" • C'est un être qui se construira dans toute sa complexité psychologique dans et par le récit à venir. Première ironie de l'auteur abstrait: le narrateur doit se "trouver" dans le futur du texte tout en racontant comment il peut se retrouver dans la mémoire de son passé. Une fois de plus, Machado de Assis explore et exploite les possibilités innombrables qu'offre la fiction tout en dévoilant les mécanismes profonds de l'illusion romanesque.

MOTIVATIONS DU NARRATEUR
et PROGRAMME NARRATIF

objectif (± inconscient)	TENTATIVES	OBJECTIFS AVOUÉS
<p>thématique du temps</p> <p>"la recherche du temps perdu"</p> <p>RESULTATS</p>	<p>"digamos os motivos que me poem a pena na mão" (ch.II)</p> <p>I. visite à la maison de la rue MATACAVALOS (Ch. CXLIV)</p> <p>II. reproduction exacte de la maison de Matac. à Engenho Novo (Ch. II)</p> <p>III. écriture d'un livre: (Ch. II etc.)</p> <p>ECHEC → ECHEC → REUSSITE PARTIELLE (l'énigme semble planer toujours, du moins en ce qui concerne l'obj. n2 4)</p>	<p>1) se retrouver</p> <p>2) retrouver les illusions de l'adolescence</p> <p>3) expliquer comment il est devenu "casmuro"</p> <p>4) comprendre ce qui s'est passé (dé couvrir la vérité?)</p> <p>5) fuir la monotomie de sa vie actuelle</p> <p>6) s'entraîner à l'écriture.</p>

Personnage-narrateur et personnage narré

Au troisième chapitre, enfin, le narrateur ôte ses propres habits pour revêtir ceux du protagoniste: Bentinho adolescent. Le récit promis commence, le discours liminaire simulé disparaît aussitôt:

"la entrar na sala de visitas, quando ouvi pioferir
o meu nome e escondi-me atras da porta."

Ces lignes ouvrent le chapitre. Sans le savoir, le lecteur est brusquement (ex-abrupto) projeté dans le passé. Le rideau s'est levé. Le tableau commence à bouger. Pour le rassurer - ou pour ne pas se faire tirer les oreilles ? -, voici qu'intervient le narrateur pour fournir les indications scéniques qui manquaient, après quoi il disparaîtra à nouveau:

"A casa era a da rua Matacavalos, o mes
mas eu não hei de tro-
car as datas à minha vida sô para agradar as pessoas
que não amam histórias velhas; o ano era de 1857 -"

Cela est écrit quarante ans après dans la maison d'Engenho Novo, époque et espace qui caractérisait le narrateur. Le texte oscille désormais entre ces deux plans: le registre du personnage-narrateur et celui du personnage-narré. Si les difficultés ne manquent pas, Machado de Assis s'en tirera avec une adresse géniale; le lecteur glisse très souvent d'un registre à l'autre sans s'en apercevoir. et les deux êtres fictifs se construisant dans une étroite interdépendance, tout en gardant leur différence spécifique.

Cette différence ne sera pas seulement le fait d'une accumulation d'indices extérieurs comme l'âge, le prénom affublé d'un diminutif, la variation des lieux et des moments où se développent les deux situations narratives emboîtées: le récit de l'écriture du livre et le récit des souvenirs de jeunesse. Elle se construira aussi grâce à la création de deux optiques divergentes¹¹: celle de l'adolescent, qui découvre la vie et qui

fait son éducation sentiment aie, et celle du vieil homme solitaire qui n'ayant plus rien à découvrir, se penche désormais sur le pourquoi, et le comment de cette même vie. Et ce sera seulement à la fin du livre que le lecteur s'apercevra que la première optique a sournoisement rejoint la deuxième.

L'écriture qui soutient ces deux optiques est elle-même le dialogue et la convergence de deux discours différents. Sans cassures abruptes, sans soubresauts maladroits, elle se bâtit en douceur dans le présent de la narration, "simultanée" à la lecture, et dans le passé de la mémoire.

Le registre du narrateur permettra à celui-ci de faire des anticipations sur l'avenir, qui restera opaque pour le personnage-narré, Bentinho, et qui seront autant d'orientations de lecture pour ce découvreur, d'énigmes qu'est tout lecteur avisé. Le narrateur pourra approcher aussi l'auteur abstrait lorsqu'il projetera - et ce n'est pas un hasard - sur son récit, les différents modèles de la vie et du roman que sont d'une part les doubles, les maisons, les portraits, les métaphores et images récurrentes et, d'autre part, la théorie de l'Opéra et la tragédie d'Othello.

Écriture en "abîme", jeu de miroirs où l'image reflétée est changeante, contradictoire et insaisissable: le registre du narrateur s'ouvre ainsi sur le discours poétique et la théorie du roman. Tandis que l'optique et la perspective du personnage-narré évoluent dans le cadre de la fiction la plus pure (monde narré), l'optique et la perspective du personnage-narrateur, relèvent plutôt de l'univers métanarratif et elles construisent leur image symétrique: l'optique du lecteur. Ce modèle de la lecture ne détermine cependant pas l'interprétation du roman. Il vise, nous semble-t-il, à permettre au lecteur, en lui laissant une liberté de réflexion et d'analyse surprenante, d'accéder à la "critique" qui en est, d'ailleurs, dans le Brésil de l'époque, à ses premiers balbutiements.

Quelques exemples

Cette évolution parallèle de deux discours provoque deux attitudes de lecture: une "passive" et l'autre "active". En effet lorsque prédomine l'optique de Bentinho, le lecteur pourra jouir des plaisirs de l'identification par sympathie avec ce personnage, participer à ses péripéties introspectives, en découvrant ou en revivant avec lui les premières émotions de ses amours juvéniles, et oublier qu'il s'agit d'un personnage narré. C'est dans ces moments que se tait la voix narratrice, que le narrateur disparaît. Cette disparition, cet effacement de l'optique du narrateur, sera plus évidente lorsque la tension psychologique tendra à l'oppression. Dans ce roman, où l'action est essentiellement psychologique, ces moments de tension émotionnelle qui ne concernent que le personnage-narré ¹², ne dominent pas le récit par leur étendue (quantité) mais par leur intensité psychologique qui est justement due aux percées de l'optique de Bentinho. Parallèlement à la tension psychologique qui se distribue en épisodes (ou chapitres) indépendants ou séparés par d'autres où elle est pratiquement absente, le silence de la voix narratrice s'introduira, lui-aussi, par gradation.

Le récit de base, c'est-à-dire celui qui reste dans les limites de l'optique de Bentinho, commence au Ch. III: "A denúncia". Nous n'y avons trouvé qu'une rapide irruption du narrateur: au début. Entre ce premier moment et celui qui le suit immédiatement (Ch. XII), la voix du narrateur reprend le dessus pendant huit chapitres dans lesquels elle présente les personnages qui viennent d'entrer en scène, expose la théorie de l'Opéra (modèle de la vie et image inversée du roman), annonce au lecteur le programme narratif qui en découle ¹³, explique l'origine du vœu de D. Gloria qui destine Bentinho à la prêtrise. ce n'est qu'après toutes ces pages que nous retrouverons Bentinho au même moment et à la même place où l'avait abandonné le narrateur à la fin du chapitre XXI et au début du Ch. IV:

"José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servia a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão que estava no interior da casa. Oosi-me muito à parede, e vi-o passar com |...|" (IV, p. 732)

•••••

"Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Oomecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes oofusas repetiam o diseurso de José Dias:

"Senpre juntos ..."

" Em segredinhos..."

" Se eles pegam de namoro..." - (Début du ch.XII,

p. 740)

Surpris par ce qu'il a entendu dire à son sujet dans cette inoubliable "tarde de novembro", Bentinho est la proie des émotions les plus diverses. Il entend des voix, il les écoute et réécoute pour essayer de comprendre ce qui lui arrive. Premier moment de l'émotion, on voit que celle-ci peut se glijs ser subrepticement dans le texte et résumer quelque peu les allées et venues du jeune homme:

"Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que passastes à direita e à esquerda, se gundo ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise,, a sensação de um gozo novo, que me envol - via em mim mesmo e logo me dispersava e me trazia ar repios, e me derramava não sei que bálsamo interior." (XII, 740)

Malgré l' irrtpqtion du ton lyrique, l'émotion résumée ne permet pas tout à fait l'identification du lecteur avec le personna - ge. L'effet est plutôt d'une ironie légère et complaisante qui

l'en éloigne. La variation de ton et de voix permet pourtant de prêter à l'émotion une durée que renforcent et intensifient les répétitions. De plus, elle n'est qu'à son début. Peu à peu la voix de Bentinho reprend le dessus. Le voici qui s'interroge, se souvient, s'extasie, "Oom que então eu amava a Capitu, e Capitu a miirf?" Il rassemble ses souvenirs récents, cherche des indices, des preuves

"Pois francamente sô agora entendia a emoção que me davam estas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa delà fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse."

Le souvenir vécu cède la place à la réflexion sur le souvenir, introduit la distance. Bentinho, en effet, ne peut sortir de cet état d'agitation psychique pour penser à la fois que la eau se de tout cela lui échappe et qu'il ne la recherche même pas. Discours du narrateur et discours du personnage se mêlent intimement; au présent de l'action racontée ("sô agora entendia a emoção que..."¹⁴, se mêle le présent de la narration, le commentaire de D. Casmurro qui, lui, peut se permettre de percevoir que "la cause" de tout cela échappait (alors) à Bentinho. A la première prise de conscience de celui-ci se substitue la conscience de l'homme expérimenté et, à la fin de l'article, la "science" du narrateur:

"Esse primeiro palpar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira." (XEI, p. 741)

Après la transition que représente le titre du chapitre suivant "Capitu" - qui n'est que la mise en évidence de l'objet de ses pensées et de la finalité du chapitre¹⁵ -, Bentinho, arraché de sa rêverie par une voix qui crie ce nom, se sent irrésistiblement attiré vers le lieu où se trouve sa jeune amie. L'émotion est ici insensiblement tempérée par le ton comique

qui annonce le narrateur:

"Não me pude ter- As pernas desceram-me os fêres d'e
graus que davam para a chácara e caminharam para o
quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às
manhãs também. Que as pernas também são pessoas, ape
nas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quan
do a cabeça não as rege por meio de idéias. As mi
nhas chegaram ao p'e do muro."

(XIII, p. 741)

La désarticulation du personnage, réduit à l'automatisme de ses jambes, mérite un commentaire qui ne peut être que le fait d'une réflexion rétrospective du narrateur. Il en profite d'ailleurs pour créer un nouveau décor: dans le mur s'ouvre une porte qui donne sur la cour de Capitu et sur les souvenirs qui, tout en continuant ceux du chapitre antérieur, permettent de réintroduire insensiblement l'optique de Bentinho. Par le biais du regard qui se pose sur un détail du décor, la porte, et des souvenirs d'enfance qui sont communs au narrateur et au personnage-narré, la distance est à nouveau réduite: nous repassons du raconté au vécu. En effet, ce ne sera pas le narrateur qui nous présentera Capitu, - comme il l'a fait pour d'autres personnages. C'est à travers les yeux de Bentinho lui-même que nous la "verrons" pour la première fois car lui aussi la regarde comme s'il ne l'avait jamais vue, la redécouvre dans toute la splendeur dont son amour l'auréole. L'émotion émerge à nouveau dans le texte: Bentinho est paralysé, il begaie. Il veut lui raconter qu'il sera obligé d'entrer au séminaire pour voir quelle sera sa réaction. Soudain le narrateur semble s'apercevoir que Bentinho réfléchit trop clairement. Il intervient alors, rapidement, pour s'effacer aussitôt devant le personnage:

"Mas todo esse cálculo foi obscuro e rápido; [narrateur] senti que não poderia falar claramente, tinha agora a vista não sei como..." (XIII, p. 742).

Ecrire c'est aussi étaler dans l'espace et dans le temps.

L'instantanéité des sensations est toujours neutralisée par la linéarité du langage. Au début du chapitre suivant le narrateur nous le rappellera:

"Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro..."
(XIV, p. 743)

Ce discours métanarratif qui caractérise le rôle et le statut du narrateur oblige le lecteur à avoir la deuxième attitude de lecture dont nous avons parlé ci-dessus: la lecture "active", qui lui apprendra à lire ou à relire - à re-décoder - cette écriture qui avoue en partie son impuissance. Il n'est désormais plus confronté seulement aux problèmes du personnage-narré, mais aussi aux péripéties de la mémoire du personnage-narrateur et à celles de l'écriture qui se construit sous ses yeux, sans voiles ni mensonges, mais par des chemins détournés. En voici un autre exemple. Bentinho découvre, gravés sur le mur de la main de Capitu, leurs deux prénoms. Leurs yeux se rencontrent. L'aveu silencieux les paralyse... Trop difficile à décrire, ou trop émouvant, ce moment se fige et s'éloigne. La voix du narrateur accompagne en sourdine le chant du cœur:

"Confissão de carianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco [..] . Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria agui [agora] com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum tal era a diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; ti-

nha orgias de latim e era virgem de mulheres." (XIV ,
p. 743).

Les fonctions de ces irruptions, nombreuses mais savamment distribuées dans le corps du récit, sont multiples. Si d'une part elles renforcent la tension psychologique en intensifiant la charge émotionnelle par les arrêts brusques du récit et sa réflexion dans le passé du souvenir (en le figeant dans des scènes ou tableaux, en le redoublant d'images, de métaphores et intonations poétiques), d'autre part, elles introduisent des motifs nouveaux qui dynamisent aussi bien le récit que la lecture* A eux d'impuissance à fixer les souvenirs d'ordre émotionnel dans la mémoire ou dans l'écriture, analyses psychologiques du protagoniste adolescent, citations.allusions et réflexions diverses - tout cela tend à provoquer chez le lecteur une nouvelle "identification" (la sensation d'être à la place de) avec le narrateur et à le faire participer à l'activité créatrice.

Une écriture provocatrice

De D. Casmurro, personnage-narrateur, ainsi magistralement créé, se dégage peu à peu, par le jeu complexe de l'écriture dévoilée, l'image du narrateur-scripteur, sorte de metteur-en-scène, "dramaturgo e contra-regra", qui ne se contente plus seulement de l'aventure narrative et des avatars de la mémoire, mais qui veut aussi mettre à nu l'aspect artisanal de la construction du texte, de la fabrication du récit, du livre et de sa signification.

Artifices de langage, sur lesquels il attire lui-même l'attention du lecteur¹⁶, construction théâtrale du récit - qui apparaît dans l'affrontement des perspectives, des "voix!", des "angles de vision", références au théâtre, à la peinture -, clés pour l'interprétation de l'"histoire", indices pistes, fausses ou vraies, tout est mis en jeu pour provoquer le lecteur - juge, collaborateur ou complice que jamais il ne cessera de solliciter

ter. Créée par les nombreuses apostrophes qui parsèment le récit, ce "narrataire", à chaque fois différent (lectrices chastes, frivoles, lecteurs crédules et incrédules, moralistes, précoces, pervers ou naïfs, prêtres, médecins, poètes, coiffeurs etc.), sert à construire le modèle de la "lecture en train de se faire", image symétrique de l'écriture qui se fait.

Sans troubler, pour autant, l'illusion romanesque ces artifices la détruisent là où le roman doit se profiler en tant que tel face aux autres types de "discours" qu'il peut intégrer sans perdre sa spécificité: mémoires, autobiographie, confessions, poésie, drame, critique etc..

Artifices de langage et écriture ouverte

Les différents plans spatio-temporels (époques et lieux qui opposent récit à écriture) se construisent, en partie, grâce au jeu des temps verbaux et des déictiques qui leur sont corrélés. Le discours du narrateur-scripteur est marqué par l'emploi du présent de l'indicatif qui simule le présent de l'écriture, son aspect imperfectif et le présent de l'irruption du souvenir, tandis que le récit du souvenir lui-même est dominé par les temps du passé. Le discours liminaire des chapitres I et II en est la première démonstration, mais c'est au chapitre VII que cela commencera à apparaître avec une plus grande évidence. Le narrateur y présente sa mère (D. Gloria) en articulant au moins quatre niveaux temporels: d'abord, la mère à 31 ans (mort du père), puis à 42 ans (époque où commence le récit: 1857), puis à 20 ans (mariage). Celui-ci est donc le plus éloigné; le narrateur n'est pas encore né. Le quatrième niveau correspond au "présent" c'est-à-dire à l'époque où il écrit le livre (1857 + 40 ans = 1897)

"Tenho ali na parede o retrato delà, ao lado do do marido, tais quais na outra casa..." (VII, p.735)

Un plan spatial se dégage aussi par la présence des déictiques et par la référence à des détails du décor.

"mas, aqui estao os retratos de ambos sem que o en car
dido tempo lhes tirasse a primeira expressao. Saõ co-
mo fotografias instantâneas da felicidade." (id. p.
735).

En outre, les mots "fotografias instantâneas" s'opposent au mot
"pintura", créant ainsi un écart entre l'époque où les por-
traits étaient encore "peints" et celle de D. Casmurro, où la
photographie était devenue certainement plus courante.

Le regard du lecteur accompagne celui du narrateur en
lisant à la fois le portrait verbal (littéraire) qui présente
la mère dans sa toilette et dans ses activités quotidiennes
portrait qui "vit" dans le passé, et celui qui est "peint" (avec
des mots aussi) qui est tout à fait figé dans la passé et
tout a fait "présent" car il l'a sous ses yeux "ali" et
main tenant. Image figée comme est figée la vie (la maison) de D. Cas-
muro. Et; dans ce passait figé où le seul mouvement est celui de l'écrit-
ture qui se fait, la vie fera irruption par la mémoire, pour se
figer elle-même, ensuite, dans le livre qui s'écrit. Le passé
sera donc "vécu" comme un présent qui s'approche, s'éloigne, se
fige au gré des mouvements de la mémoire et des mouvements nar-
ratifs, tandis que l'écriture construit son présent, son futur
et son propre passé:

"Kas é tempo de tornar àquela tarde de novembro" ...

(VIII, p. 736)

Comme les portraits, les souvenirs garderont leur fraîcheur
sans que la patine du temps estompe leur "primeira expressao".

Par ailleurs, c'est souvent par l'occurrence savam-
ment située des déictiques spatio-temporels carrelés à la per-
sonne-je (référée aussi bien au narrateur qu'au protagoniste)
que le lecteur découvrira la présence des charnières et des
passerelles qui lui permettent de circuler entre une époque et
l'autre, de se déplacer d'un plateau à l'autre, de passer d'un
point de vy à l'autre. Les exemples sont nombreux. AuCh.XVIII,
après avoir parlé avec Capitu au sujet du séminaire et après
la longue réflexion de la jeune fille qui se fait dans une at

inosphère de tristesse voilée, Bentinho s'apprête à savourer une "cocada" achetée au vendeur ambulant dont le refrain a bercé leur enfance:

"Chora, menina, chora,
Chora, porque nao tem
vintém,"

Capitu, elle, n'a pas envie de goûter la friandise; le narrateur explique:

"Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerida, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um do ce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

- Se eu fosse rica, voce fugia, metia-se no paquete e ia para a Europa." (XVIII, p. 748)

"Agora!" est le lieu d'un amalgame où le déictique, tout en donnant l'impression qu'il se réfère au présent de la narration, correspond, en réalité, au moment où l'action a été arrêtée par le narrateur, qui a justement évité d'employer le déictique de distanciation "naquele momento".

Parfois, il semble contraindre ces mécanismes sémantiques et narratifs à se dévoiler. Après les aveux silencieux entre les deux adolescents (Ch. XIV), leur premier moment d'idylle est interrompu par l'apparition soudaine du père de Capitu dans le jardin où ils se trouvent (ch. XV). Padua entraîne Bentinho vers son vivier d'oiseaux rares tandis que Capitu rejoint sa mère qui "continuava à porta da casa", c'est-à-dire à l'autre extrémité du jardin. C'est le moment que choisit le narrateur pour introduire l'histoire de Padua (Ch. XVI). Celui-ci avait un jour gagné le gros lot:

"A primeira idéia do Padua, quando lhe saiu o prêmio, foi comprar um cavalo do Cabo, um adereço para a mulher, uma sepultura perpétua de família, mandar vir da

Europa alguns pássaros, etc; mas a mulher, esta D.Fortunata que está à porta dos fundos da casa, em pé, falando à filha, alta, forte, cheia como a PU ha, a mesma cabeça, os mesmos olhos, a mulher é que lhe disse que o melhor era comprar esta casa" (Ch.XVI, "O administrador interino", p. 745).

Il faut exercer la mémoire du lecteur. Il ne doit pas oublier la scène qui s'est un moment figée et déplacée sur un deuxième plateau pour permettre que sur le premier (au premier plan du récit), une autre se construise dans un passé antérieur. Ce glissement de l'angle de vision du narrateur à celui de Bentinho qui "voit depuis le coin du jardin les deux femmes en train de parler, permet au lecteur de "voir" les deux scènes simultanément grâce à ce rappel inattendu et renforce l'impression de l'actualité du récit.

Or, cette illusion d'actualité se construit, disparaît, se reconstruit pour être à nouveau rompue par les artifices les plus variés comme si le narrateur s'amusait à "duper" le lecteur, par moments, lorsqu'il semble vouloir qu'il s'identifie au personnage surtout quand domine l'émotion pour l'enrayer soudain, au point critique, grâce au jeu rhétorique, à l'ironie, au comique, aux digressions, au changements de registre et d'optique. Une fois rétablie la distance, le lecteur pourra poursuivre la lecture en toute lucidité.

Le jeu des déictiques comme passerelles entre les différents niveaux spatio-temporels sert à parler du devenir et de son récit:

"Mas a vontade (de dizer um desaforoj agui foi antes uma idéia, uma idéia sem lingua, que se deix>u ficar quieta e muda, tal como dai a pouco. outras idéias... Mas essas pedem um capítulo especial. Rematemos este dizendo que o mestre de latim falou algum tempo de minha ordenação eclesiástica" (XXXV, p. 768)

Le travail artisanal sur le langage, les secrets de ses fonctions - poétique ou métalinguistique, phatique ou œna

tive -, le métier du scripteur, l'art du romancier, tout trans paraît progressivement dans le texte:

X

"Capitu era Capitu, isso é, uma criatura mui particu
lar, mais mulher do que eu era homem. Se' ainda não o
disse, aí fica. Se disse fica também. Há oonceitos
que se devem inculir na alma do leitor à força de re
petição." (XXXI, p. 761).

Pour créer Capitu rien n'est ménagé. Les images fusent et se
sупeiposent, les métaphores se déploient en comparaisons, s'en
chaînent, se répandent dans le récit. José Dias ayant attiré
l'attention de Bentinho sur le regard de Capitu, avait défini
ses yeux par la phrase: "São assim de cigana obliqua e dissimu
lada." (XXV, p. 754) Nous retrouverons ces paroles à plusieurs
reprises comme un écho qui hante le protagoniste. Un jour, vou
lant vérifier l'adéquation des termes employés par José Dias,
Bentinho avoue:

"Eu não sabia o que era obliqua, mas dissimulada sa
bia e queria ver se se podiam chamar assim (jos o-
lhosj ."

(XXXI, p. 762)

Cette ignorance "sémantique" de l'adolescent ne fait que met
tre en relief le sens et les connotations d'un mot par rap
port à l'autre et le pouvoir "re-présentatif" du langage. Ben
tinho subit l'envoûtement de ce regard tandis que le narrateur
n'hésite pas à avouer son impuissance à le décrire, part à la
recherche d'une comparaison, la construit sous nos yeux créant
une nouvelle source d'images dont la portée est agrandie de
plus en plus.

"Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata
e poética para dizer o que foram aqueles olhos
pitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem
bra'da dignidade do estilo, o que eles foram e me fi
zeram. Olhos de ressaca? Va, de ressaca. É o que me

de Ca

que-

-

dá a idéia daquela feição nova. Traziam *não* sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me." (XXXII, p. 763)

Déferlement de connotations qui déclenchent d'autres réseaux significatifs, éclatement du sens qui rejillira ailleurs, recondensé, ramassé, dépouillé. Ces yeux "de cigana", ces yeux?*" de ressaca", ces yeux envoûtants annoncent l'infidélité, la trahison, le naufrage et la mort, - pré-disent l'avenir. Gitane ou déesse, nymphe ou sirène, la jeune fille recèle la femme mythique qui inspire les poètes et entraîne l'homme vers l'abyme. L'humour et la prudence du narrateur la feront cependant descendre de l'Olympe et elle reprendra, pour un moment la simplicité de sa forme terrestre.

"Não pedi ao céu que eles [os cabelos] fossem tão longos como os de Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa. Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Técis; risquei Têtis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs."

(XXXIII, p. 764).

L'image "négative", symétrique, de ce travail scriptural qui se révèle aussi par cette "dévaluation de l' emphase et de l' écriture "romantique" dont l'auteur a fait grand usage dans ses romans dits "de la première période", apparaît, ailleurs, dans le récit de la composition d'un sonnet, au chapitre LV. Dans sa chambre de séminariste, une nuit, Bentinho s'avise d'en faire un à partir d'un vers qui lui vient à l'esprit "o omo uma exclamação solta". Or, malgré tous ses efforts - "depois de muito suar" -, la composition n'aboutira pas. C'est que pour Bentinho, composer un sonnet n'est que le fait du hasard et de l'inspiration, aucun "travail" ne lui est associé. Il attendra en vain les autres vers.

Pour le lecteur qui ne l'aurait pas compris, le narrateur conclut par une provocation explicite:

"Trabalhei em.vão, busquei, catei, esperei,não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, o omo as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta." (LV, p. 788).

Cette "ironie" finale qui lance un défi au lecteur est à elle seule tout un discours sur l'écriture comme travail, dont ce roman est la plus claire démonstration " a contrario"•

Mise en abîme et intertextualité

Le discours métanarratif porte en lui une multitude d'images de la vie à venir, de fragments thématiques qui composeront le contour final de IV "histoire"., d'images, aussi r-®

son architecture. Comme avait annoncé la métaphore prophétique des yeux de Capitu, le ressac emportera Escobar, l'ami et l'épouse trahiront Bentinho, sa vie sera un "nauffrage":

"Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio." (CXXXII, p. 857)

D'autres indices se faufilent dans le texte pour construire le drame qui surprendra le protagoniste lorsque son bonheur semble être le plus complet. L'ironie disparaîtra progressivement en se chargeant d'amertume, faisant place au silence du narrateur et préparant la convergence finale des deux optiques.

Le lecteur attentif qui aura eu l'impression que les sept premiers chapitres (à l'exclusion du troisième), bien que construits sur le registre de la narration, ne sont que des récits "de caractérisation" des personnages qui sont déjà "entrés en scène" (au ch. III), à la manière des didascalies qui annoncent le nom, le rôle, le statut familial et social de chacun d'entre eux, ne sera pas surpris de voir cela confirmé par le discours que lui tient le narrateur au chapitre VIII:

"Mas é tempo de tornar aquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano..."

(p 736)

Après la poésie, le théâtre s'intègre lui aussi au roman faisant planer sur l'écriture et sur le récit lui-même toute une

multiplicité de significations. Aussi la "représentation", malgré le retour au récit annoncé par le narrateur, ne reprendra-t-elle pas tout de suite. Il faut d'abord qu'il propose au lecteur un programme narratif et un modèle d'interprétation (de la vie et du roman). Ce sera la fonction de cette théorie de l'opéra, présentée d'un ton si léger et nonchalant, au chapitre suivant:

"A vida é urna ópera e uma grande ópera" -dit Marco-
lini le ténor italien qui a perdu sa voix -, "O tenor e o barítono lutam pelo soprano em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados e a orquestração é excelente..." (IX, p 737)

Dieu, l'auteur du texte, ayant refusé à Satan, le compositeur de la musique, de collaborer avec lui en assistant à la répétition générale, il s'ensuit que l'opéra présente des discordances et des dissonances comme "o terceto de Eden, a ária de Abel, os coros da çuilhotina e da escravidão". Le public la reçoit de manière critique;

"Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais encobrimdo muita vez o sentido por modo confuso."

Par la suite, il arrivera souvent de retrouver dans les commentaires du narrateur, le souci ironique ou autocritique, d'éviter ces défauts d'écriture et de s'en excuser parfois, comme dans les chapitres: LIX "Convivas de boa memória"; LX, "Querido opúsculo"; LXIII, "Metades de um sonho" ; et LXIV, "Umaidêia e um escrúpulo", qui forment la partie du roman où il y a une plus grande densité de réflexions sur l'acte d'écriture.

Quant au programme narratif, le narrateur, sous prétexte de développer cette image de la vie-opéra, s'empressera de le glisser dans une phrase prémonitoire qui devrait alerter le lecteur sur le récit à venir:

"Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo ternissimo, depois um trio, depois um quatuor.. Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que vim a saber que já cantava porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mira é que ele me denunciou." (X, p. 738).

Plus tard, lorsque les premiers aiguillons de la jalousie auront touché le coeur de Bentinho, lors de son séjour au séminaire, l'enarrateur ne pourra pas s'empêcher de faire allusion à un opéra précis dans le titre: "Uma ponta de Iago (ch.LXII).

Qui sera Iago dans ce roman: José Dias qui, sans savoir ce qui s'est passé entre Bentinho et Capitu parle incidemment des amourettes probables de celle-ci ? ou plutôt Bentinho lui-même qui se prépare une destinée d'Othello ? Le lecteur a-t-il saisi la provocation ? Comment expliquera-t-il donc que, lorsque la soprano (Capitu), le baryton (Escobar) et le ténor (Bentinho) se trouvent, par hasard et pour la première fois, simultanément présents "sur la scène" et sur la page, à la fin du chapitre LXXI, ou bien n'est encore joué, le narrateur s'avisera aussitôt de proposer une "réforme dramatique" ?

"Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa a que reformar, e eu proporia, como em

saio, que as peças começassem pelo fim. Otelô mataria a si e a Desdémôna no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria sô com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelô e Desdémôna, e o bom conselho do fino lago: "Mete dinheiro na bolsa." Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos aplicaríam o desfecho do primeiro, espécie de onceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor.

Ela amou o que me afligirá

Eu ame i a ternura déla."

(LX5EI)

Le lecteur ne peut, en réalité, rien prévoir à partir du récit de la première visite d'Escobar chez Bentinho. Aucun autre indice que la contiguïté des deux passages ne peut l'aiguiller sur le futur lointain du récit. Le discours métanarratif sur la réforme dramatique ne semble être, encore une fois, qu'une digression gratuite. Ce modèle de l'opéra, genre mixte et figé qui ne peut admettre l'inversion proposée au risque de se nier est pourtant une isotopie féconde qui soustend thématiquement et structuralement tout le récit. Il réapparaîtra plus loin. Pendant quelques pages encore le lecteur assistera aux mouvements de la jalousie qui agitent Bentinho et qui reprennent, en filigrane, le motif d'Othello. Puis, le récit se concentrera surtout sur le premier conflit qui consiste, pour les deux adolescents, à tout faire pour vaincre l'obstacle créé, à leurs amours, par le vœu de D. Gloria, et qui est au cœur de la première partie du roman. Des détours nombreux éloigneront le lecteur de ce programme narratif qui ne se déclenchera que bien après leur mariage (premier dénouement) et après la naissance d'Ezequiel, leur unique enfant. Le lecteur suivra donc l'optique de Bentinho, qui, lui, n'a peut-être jamais pensé ni à Othello, ni à

ses mésaventures, plutôt que celle du narrateur et que les indications Taont il parsème son discours. Il faut en effet, que l'avenir de Bentinho reste un mystère autant pour lui que pour le lecteur qui sera, ainsi, amené à "oublier*" ou à "laisser dans l'ombre" de sa mémoire le drame qui s'est annoncé. Malgré le rappel de la théorie de l'Opéra au chapitre *CI*, "No. céu" (p. 831), il n'y repensera peut-être plus jusqu'au soir où Bento Santiago, bien longtemps après son mariage, déjà rongé par le doute sur l'infidélité de Capitu, ira au théâtre pour assister,- est-ce un hasard? -, à une représentation de l'opéra de Verdi: Othello. La similitude des deux situations est désormais évidente aussi bien pour le protagoniste que pour le lecteur, mais cette intrusion de la "plus sublime tragédie de ce monde", sera, ici, un mouvement nouveau de l'écriture.

Elle servira, en effet, à orienter les actions futures du protagoniste. Si d'une part, il sent amené à penser que Capitu est celle qui doit mourir et non lui, de l'autre, l'insuffisance de preuves le conduiront, une fois de plus, à envisager comme probable son innocence, en l'identifiant à Desdémone.

La tension psychologique est ainsi relancée et le drame tendra vers des dénouements multiples (suicide de Bentinho, assassinat de Capitu»assassinat d'Ezequiel), tous possibles et justifiés, mais tous également irréalisés. En fait Capitu sera exilée avec Ezequiel, le fruit de ses amours illícites, en Suisse, où elle mourra sans avoir jamais revu son mari.

Fault-il ajouter, enfin, qu'il plane sur ce roman et sur la qualité de ses deux protagonistes, l'ombre d'un autre que la rapide allusion du chapitre XXXIII introduit sans ambages ?

"Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Qom dezessete Des Grioux (e era Des Grioux) não pensava ainda na diferença dos sexos." (XXXIII, p. 765)*

Ces références à d'autres oeuvres littéraires, a

d'autres genres, à d'autres arts, à ce que d'autres ont "écrit", apparaissent donc comme la trame profonde d'une intertextualité qui construit et reconstruit sans cesse cette multiplicité d'images du récit et de son architecture. En révélant de nombreuses figures du processus de "mise en abîme", elles inscrivent nécessairement une multitude de possibilités de lecture.

Le rôle didactique de ce discours métanarratif est savamment réglé: il n'interviendra dans le texte qu'aux moments stratégiques où le scripteur voudra soulever une pointe du voile, faire accéder le lecteur aux coulisses, le faire entrer dans son atelier pour qu'il perçoive des dimensions nouvelles de l'objet littéraire.

Le romancier semble être arrivé au bout d'une longue réflexion sur son art et avoir construit une oeuvre de synthèse de toutes ses expériences d'écriture qui vont du conte au roman, de la poésie au théâtre et à ses articles de critique - écritures que le roman peut intégrer sans se détruire. Comme le Iago du drame de Shakespeare, il s'y fait protagoniste et dramaturge qui préside au spectacle, tout en se créant dans la fiction qui l'organise et le contrôle avec la complicité du spectateur qui doit consentir à entrer dans le jeu "théâtral" en gardant le silence sur ce qu'il "sait" ne cessant pas, pour autant, de s'attendrir sur le sort des héros.

Au lecteur de D. Casmurro, il restera cependant une dernière liberté: celle de croire que les preuves de l'infidélité de Capitu que "perçoit" Bentinho sont "réelles" et suffisantes ou celle de croire qu'il n'est victime - comme Othello - que de sa propre jalousie.

Oeuvre ouverte, D. Casmurro, ne cessera de proposer aux critiques des interrogations "en abîme". L'étude de l'image du narrateur doit nécessairement être complétée par celle de l'image du narrataire qu'il crée - un peu comme Velazquez, le spectateur des "Ménines" - dans l'espace même de son roman.

Modèle de création romanesque, modèle de lecture cri-

tique, modèle critique et provocateur pour la Critique elle-même, ce roman - et son auteur - fait exception, comme dira Lucia Miguel Pereira²⁰ non seulement dans le Brésil au XIX siècle, mais aussi dans celui du XX.

NOTES

1. Le texte auquel nous nous référons ici, est celui des œuvres complètes: Machado de Assis. Obra completa, organisée par Afrânio OOUTINHO, Editora José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1959. D. Casmurro va de la page 729 à la page 870 du vol. I. Dans les citations, nous ne donnerons que le numéro du chapitre en chiffres romains et celui de la page. Les mots et passages sont soulignés par nous.
2. Discours métanarratif: récit du récit ou réflexions sur le récit dans une œuvre de fiction caractérisée par la narration. Cf. Oswald DUCROT & Tzvetan Todorov - Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, Paris, 1972.
3. Voir Jaap LINTVELT - Modèle discursif du récit encadré, Poétique, ns 35, Seuil, Paris, septembre 1978.
4. Titre de l'essai de Louis ARAGON où il explique comment et pourquoi il écrit: J* abats mon jeu, Editeurs Français Réunis, Paris, 1950.
5. Après avoir raconté la tentative frustrée de faire un sonnet lorsqu'il était au séminaire, le narrateur nous dit: "Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora eu estou coirpondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal". (LV, p. 788)
6. Il ne nous est pas possible de développer cet aspect dans le cadre de notre article (Cf. la partie finale). L'analyse du statut et du rôle du "narrataire" - celui à qui se destine le récit -, à travers tout ce que le narrateur: dit de lui et à lui, à travers la présence dans le texte du thème de la lecture, le recours à l'intertextualité par l'allusion, la citation, etc., fait entrevoir la leçon de "moderni-

té" de lecture que Machado de Assis donne à ses contemporains. Il nous semble, en effet, qu'il travaille à faire passer le lecteur de la "lecture naïve" à une lecture d'analyse qui fera de lui un apprenti en critique littéraire.

7. A "alma exterior" est l'une des meilleures trouvailles de Machado de Assis qui apparaît dans le conte "O Espelho" , in Papéis avulsos (O.C., Tomo II, p. 341 et Ss.), petit chef-d'oeuvre où le héros, un militaire n'est sauvé de la folie que parce qu'il remet son uniforme, devenu son " âme extérieure" , sans lequel il se voyait dans le miroir comme "uma nuvem de linhas soltas, informes". Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro." dit le narrateur de ce conte aux quatre messieurs qui l'écoutent.
8. Dans D. Casmurro apparaissent de nombreux doubles et images reflétées. La maison de Matacavalos est une copie fidèle de l'autre. L'âme est une maison (LVI, p 790), l'amour un château (CVIII, p. 847). Les portraits, les photos, redoublent les personnes comme les prénoms.
9. "Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: ce ne sont pas mes gestes que j' es. cris; c'est moi, c'est mon essence. Ora, há um sô modo de escrever a propria essência, ê contà-la tôda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção e à reconstrução de mim mesmo." (LXVIII, p. 802)
10. Cf. ch. I, p. 730.
11. Nous employons ici le terme "optique" au sens abstrait de manière de voir, ou de percevoir, et de sentir les événements, les objets et les êtres, pour qu'il n'y ait pas de confusion avec "point de vue" ou "vision, termes qui se réfèrent plutôt ^ au rôle de l'observateur qui "voit" ou "entend" à partir d'un point déterminé de l'espace, ou au rôle d'énonciateur du récit.

12. En effet, dans ce roman, on ne sait jamais ce qui se passe à l'intérieur des autres personnages: ils sont on a que s autant pour le lecteur que pour Bentinho qui ne connaît ce qu'ils pensent que par ce qu'il peut déduire de leurs manifestations externes. Le lecteur, par exemple, ne saura jamais avec certitude si Capitu l'aimait car, dans le texte, il n'y a que de très rares indices des sentiments qu'elle a pour lui et dont il semble être très sûr.
13. Programme narratif équivaut, pour nous, à une image, ou à un résumé du récit, qui contient tous ses motifs fondamentaux, présentés parfois sous la forme d'une allusion. Ils forment le conflit central qui n'apparaîtra que plus tard. Dans D. Casmurro, par exemple, le conflit central de la II partie est le drame de la jalousie et du doute, la trahison de la femme aimée avec le meilleur ami du mari, la quête des preuves et le châtement de l'infidèle. C'est exactement cela qu'annoncent les allusions à la tragédie d'Othello.
14. Le déictique "agora" indique le moment de la prise de conscience de Bentinho et non le présent de l'acte de narrer, comme l'on pourrait croire.
15. Il s'agit, comme pour les chapitres IV, V, VI, et VII, de la présentation du personnage qui va (ou qui vient d') entrer en scène. C'est d'ailleurs dans ce chapitre qu'apparaît le "portrait" physique de Capitu.
16. Les exemples sont nombreux. Lors de la chute d'une jolie dame dans la rue, Bentinho est troublé à la vue de ses jambes. Le narrateur essaie de décrire son état de confusion: "Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma quedada algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas.. Ou então... Também é possível... vou esgaçando isto com reticências para dar uma idéia das minhas idéias, que eram

- assim difusas e confusas; com certeza não dou nada." (LVIII, v. P. 791).
- 17* Des chapitres entiers lui sont consacrés: (XLV) "Abane a cabeça leitor"; (CXLX) "Não faça isso querida" (leitora) ; (CXXIX) • Dans ce dernier, "A D. Sancha" , c'est le person - nage de Sancha, amie intime de Capitu et femme d'Esaobar , qui est considérée comme lectrice éventuelle du roman parle narrateur. Il la supplie de ne pas poursuivre la lecture pour ne pas souffrir avec la révélation de la double infidélité (celle de son mari et celle de sa meilleure amie) . La fiction déborde le cadre du roman pour atteindre " l' espã ce de la lecture "réelle". Par ailleurs, il invitera le lecteur à compléter le roman: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas a-lheias; assim podes também preencher as minhas." (Lix, p.792)
18. Ch. CXXXV, "Otelô", p. 859.
19. Ce terme est peut-être injuste si nous pensons que Benti - nho est probablement victime de sa propre imagination et de sa jalousie exacerbée.
20. "O período de 1870 a 1920 foi, na ficção, dos mais ricos , tanto aqui quanto na Europa, numa escala de valores dife - rentes, é fora de dúvida, aqui e lá. (...) Machado de Assis não é aqui apenas citado, por ser o maior dos romancistas brasileiros, mas porque é o único que pode sofrer o paralelo com os grandes vultos universais, o único que suporta o exame crítico; a todos os outros, inclusive Paul Pompéia e Lima Barreto, que mais de perto o seguiram, é in dispensável o socorro do relativismo histórico." (..-)"Machado de Assis foi uma exceção no Brasil do séc. XIX e ainda o seria no Brasil do séc. XX." (Lúcia MIGUEL PEREIRA - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920), História da Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, I.N.L.—M.E.C., 1973, p. 15 et 61).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- Adam, J.-Michel et Goldenstein, J.-Pierre - Linguistique et Discours Littéraire, Paris, Lib. Larousse, col. L, 1976.
- Antonio Candido - Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos, 2 ed. S.Paulo, Livraria Martins, 1964.
- Balzac, Honoré de - La Maison Nucingen (La comédie Humaine) Paris, Seuil, L'Intégrale, 1966, vol. 4, p. 233.
- Ooutinho, Afranio - A filosofia de Machado de Assis e Outros ensaios, Rio de Janeiro, Livraria S. José, 1959.
- _____ - A tradição afortunada, (O espírito de Nacionalidade na Crítica brasileira) . Rio de Janeiro, Liv. J. Olympio, Col. Documentos Brasileiros, 1968.
- Eco, Umberto - L'Oeuvre Ouverte, Paris, Seuil, col. Pierres Vives, 1965.
- _____ - Apocalittici e integrati, Milano, Bompiani, 1965.
- _____ - Il Superuomo di Massa, retorica e ideologia nel romanzo popolare, Milano, Tascabili Bompiani, 117, 1978.
- _____ - La struttura assente, Milano, Bompiani, 1968.
- LANGAGES, ns 13 - L'Analyse du discours (Dubois, J et Sumpf, J.), Paris, Didier-Larousse, mars 1969.
- _____ , n° 17 - L'Enonciation, (Todorov, Tzvetan) , Paris, Didier-Larousse, mars 1970.
- _____ , n2 54 - La Métaphore, (Molino, Jean, Soublin, Francoise, Tamine, Joëlle) Paris, Didier-Larousse, juin 1979.
- Lins So ares, M. Nazaré - Machado de Assis e a Análise da Expressão, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, col. Cultura Brasileira, 1968.
- Machado de Assis, Joaquim Maria - D.Casmurro (Edição crítica) Rio de Janeiro, Ed* Civilização Brasileira, I.N.L.-M.E.C., 1977-
- Massa, Jean-Michel - A juventude de Machado de Assis, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1971, 698 p.

- Miguel Pereira, Lúcia - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920), (História da Literatura Brasileira) . Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, col. Doc. Brasileiros, 1973.
- _____ - Relações de família na obra de Machado de Assis. Revista do Livro - Número Especial sobre M. de Assis, nº 11, Rio de Janeiro, setembro 1953.
- Pereira, Astrojildo - Interpretações. "Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado", Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, col. Ensaios, 1944.
- _____ - Instinto e consciência de nacionalidade em Machado de Assis. Revista do Livro, nº 11, Rio, 1958.
- POETIQUE, nº 36 - L'Ironie. Paris, Seuil, septembre/1978.
- POETIQUE, 112 38 - Théories: du texte. Paris, Seuil, avril/1979.
- PRATIQUES, nº 6 (Grammaire, Textes) Metz, sept. 1975; ns 11/12 (Récit 1), nov. 1976; ne 14 (Récit 2), mars 1977, ne 17 (L'Oral) oct. 1977-
- Abbé Prévost, Antoine François - L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, Romanciers du XVIII siècle. Paris, Gallimard, N.R.F , Bibliothèque de La Pléiade, 1960 , p. 1200.
- Shakespeare, William - Othello, (avec projet de mise en scène et commentaires de Constantin Stanislavsky) Paris, 1948.
- Schwartz, Roberto - Ao vencedor as batatas. Rio de Janeiro, Livraria Duas cidades, 1977*
- Verneck Sodrê, Nelson - Posição de Machado de Assis. Revista do Livro. Rio de Janeiro, Setembro 1958, p. 95-99.

Elena Andreoli Ralle

Fac. de Letras e Ciências Humanas

Universidade de Besançon