

# LA SYNTAXE DE L'ESTHETIQUE ET DE L'ETHIQUE DANS LES CONTES DE MACHADO DE ASSIS

---

ANDRÉ CAMLONG (Université de Toulouse - FRANÇA)

---

Pour des raisons évidentes nous ne pouvons analyser en détail l'ensemble des éléments qui nourrissent les catégorisations des syntaxes de l'esthétique et de l'éthique pour les sept contes retenus par M. Cavalcanti Proença dans son recueil. Aussi nous contenterons-nous de dégager les lignes fondamentales que nous pourrions définir par rapport aux deux axes pour en mesurer les "écarts" qui les séparent et appréhender ainsi la trajectoire des renversements opérés au fil de la narration. En fin de parcours nous essayerons de cerner la philosophie de Machado de Assis et d'en vérifier l'étendue aux sept contes qui nous intéressent ici. Pour ce faire nous adopterons chaque fois la même démarche qui consistera à placer les catégorisations des "écarts" sur le schéma qui fixe le renversement chronologique des faits de l' "anormal" individuel par rapport au "normal" collectif en commençant par l'étude de **O Alienista**.

## 1. Syntaxe de l'esthétique et de l'éthique dans O Alienista

Le discours que Machado de Assis a voulu faire passer dans **O Alienista** au 19<sup>ème</sup> siècle, à une époque où la science et la médecine

se penchaient sur le problème de la folie, mettant à profit les théories positivistes de Comte, de Stuart Mill, de Spencer, de Durkheim, expérimentées par le célèbre Charcot, est ironique: il voulait par ce conte leur dire que les théories mal assurées du 19ème siècle reprenaient de manière imparfaite les théories vieilles comme le monde formulées par Socrate à partir de la célèbre formule gravée sur le fronton du temple de Delphes "gnothi seauton", "connais-toi toi-même".

La folie se définissait comme une maladie de l'âme que le médecin avait bien du mal à soigner. Seul le patient pouvait être son propre médecin dès l'instant qu'il prenait conscience de lui-même et qu'il faisait un effort suffisant pour se conduire en conscience et en accord avec lui-même et avec les règles de la société. Quand au médecin qui se penchait sur les maladies de l'âme et qui tentait d'aider le malade dans cette prise de conscience, il n'était qu'un simple "accoucheur" pratiquant la fameuse méthode d'induction socratique, la "maieutique", qui opère, dans sa phase négative, une interrogation ou "ironie" au sens étymologique du terme, amenant peu à peu l'individu à se contredire et à avouer son ignorance, et qui, dans sa phase positive, le pousse à prendre conscience de lui-même, de ses qualités et de ses défauts, et par suite à adopter une ligne de conduite conforme aux règles sociales en fonction de ce qu'il est.

C'est cette théorie socratique que Machado de Assis a voulu illustrer dans *O alienista* en mettant en scène un "aliéniste aliéné". C'est l'histoire d'un jeune médecin qui, animé d'une foi aveugle en la science, fait construire un asile pour y étudier et y soigner tous les cas de folie. Sur le frontispice de l'asile il fait graver, en guise de "gnothi seauton", "bienheureux les fous", une pensée qu'il dit tirée du Coran et qu'il attribue à Mahomet. Le voilà avec un zèle sans pareil en train d'enfourner dans son asile tous les fous et tous les maniaques d'Itaguaí, une ville de la province de Rio de Janeiro, à la grande stupéfaction générale d'abord, car jamais personne n'aurait pu penser qu'il eût tant de fous dans la ville et dans la région, à la grande peur de tous ensuite, car la vox populi s'élevait contre l'internement de personnes qui étaient des plus sensées aux yeux de tous. Mais

imperturbable l'aliéniste poursuit ses "recherches" jusqu'au moment où il s'aperçoit qu'il n'y a pas un seul esprit "équilibré" dans Itaguaí. Il relâche alors tous les internés pour méditer devant la fenêtre de sa bibliothèque sur le "ténébreux problème de la pathologie cérébrale" et conclure en ces termes que Socrate n'aurait certainement pas reniés:

- Mas deveras estariam eles doídos, e foram curados por mim - ou o que pareceu cura não foi mais do que a descoberta do perfeito desequilíbrio do cérebro?

Et Machado de Assis de préciser le rôle de l' "accoucheur" dans les cas de guérison mentale réalisés par l'aliéniste:

- E cavando por aí abaixo, eis o resultado a que chegou: os cérebros bem organizados que ele acaba de curar, eram desequilibrados como os outros. Sim, dizia ele consigo, eu não posso ter pretensão de haver-lhes incutido um sentimento ou faculdade nova; uma e outra coisa existiam no estado latente, mas existiam.

Voilà qui est clair: la théorie de Socrate est reprise et parfaitement illustrée. Le médecin "accoucheur" a été l'instrument de la prise de conscience qui a fait que les individus se sont acceptés tels qu'ils étaient. La norme sociale était reconnue: "il n'y avait pas de fous à Itaguaí", puisque tous les esprits sont "déséquilibrés".

C'est alors que l'ironie de Machado de Assis en vient à interpeller le médecin lui-même, symbole et archétype social. Pour ce faire, il examine le deuxième versant du "gnothi seauton", "médecin, guéris-toi toi-même". Il utilise ainsi toute l'esthétique et l'éthique du conte pour faire douter l'aliéniste qui refuse de croire qu'il n'y ait "pas un seul esprit équilibré à Itaguaí":

- Pois que! Itaguaí não possuiria um único cérebro concertado? et qui, découvrant en lui-même toutes les caractéristiques du parfait équilibre mental et moral, refuse le résultat de la **maeutique** pourtant confirmée par la **vox populi**:

- Duvidou logo, é certo, e chegou mesmo a concluir que era ilusão; mas, sendo homem prudente, resolveu convocar um

conselho de amigos, a quem interrogou com franqueza. A opinião foi afirmativa.

C'est alors que l'ironie de Machado de Assis devient mordante dans la bouche du Père Lopes, le porte-parole du bon sens populaire:

- Sabe a razão porque não vê as suas elevadas qualidades, que aliás todos nós admiramos? É porque tem ainda uma qualidade que realça as outras: - a modéstia.

C'est l'aliéniste aliéné. Le discours du "gnothi seauton" est inversé: Machado de Assis l'a masqué dans une modalisation épistémique centrée sur l'axe des contradictoires **certitude/incertitude** ou du/croire-être/**versus**/ne pas croire-être/.

L'aliéniste croit aveuglément en la science lorsque celle-ci lui enseigne à douter pour sortir de l'ignorance et se met à douter lorsqu'elle lui apprend à croire:

- A questão é científica, dizia ele: trata-se de uma **doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática.**

Il s'enferme seul dans son asile, symbole de la prison de son "inconscience" ou du refus de sa propre transparence, où il meurt.

La syntaxe de l'esthétique discursive peut être projetée sur le schéma qui illustre le parcours narratif du conte entièrement construit sur une rhétorique d'écarts et de renversements, exprimée textuellement par des figures d'écarts telles que l'ironie, l'antithèse, l'anti-phrase le paradoxe ou le métalangage du renversement, qui traduisent toutes la censure du discours violent qui interpelle le Lecteur.

La syntaxe de l'esthétique est implantée dans le parcours narratif de base qui se développe suivant trois séquences bien définies, nécessaires et suffisantes à l'établissement de la transformation du discours pour aboutir à la récupération de la vérité sur l'erreur. Elle suit la lente, progressive et chronologique transformation fondée sur le renversement de tendance qui conduit de l'**état initial**, utopique, psychologique, irréel et survalorisé, - donné comme inhérent à l'individu et immédiatement dénoncé par un ensemble de stratégies discursives comme impossible et absurde par l'écart qui le sépare de la norme

du bon sens collectif, à travers une dégradation savamment orchestrée par le Narrateur, - à l'état final, topique, moral, dévalorisé, réel, décrivant une situation d'échec posée comme conséquence logique des données intrinsèques de départ. Le renversement des pôles donne la mesure exacte des écarts entre la réussite impossible du départ et l'échec réel à l'arrivée. Elle construit, grâce à un jeu de contradictions des catégorisations parfaitement enchaînées sur l'axe de l' "anormal" individuel par rapport à l'axe du "normal" collectif, l'image du discours qui se calque sur les images brisées de la conscience individuelle réfléchies par le miroir de la conscience collective qui creuse toujours davantage les interférences et les écarts. C'est ainsi que la syntaxe de l'esthétique, qui est déjà celle de l'éthique, laisse grande ouverte la faille de la construction finale pour interpeller violemment le Lecteur.

Suivons l'implantation des stratégies discursives propres à chacune des trois étapes du parcours narratif.

**Le point de départ.** Il est tout entier dans le premier chapitre qui pose à la fois la dimension psychologique du jeune aliéniste promis virtuellement à un brillant avenir et la récupération de la vérité sur l'erreur, finalité même du discours.

La situation initiale donne, selon une conception bien socratique de l'homme, la mesure exacte de la psychologie de l'aliéniste. Elle pose comme fondement à toute action la force psychologique innée et inhérente à l'homme qui guide son comportement. La seule prise de conscience de la vraie dimension psychologique permet un ajustement constant du comportement individuel par rapport au comportement collectif. Ainsi sont mises face à face deux consciences interactives, celle de l'individu et celle de la société, mais toutes deux soumises au traitement constant de la "maïeutique" qui permet de définir la morale, c'est-à-dire les limites du normal et de l'anormal par un effort de transparence à soi-même.

L'état initial tient à la description psychologique de Simão Bacamarte: il décrit l'aveuglement monstrueux de l'aliéniste qui veut foncer à corps perdu dans l'étude de la "pathologie cérébrale", s'identifiant à la science et par suite à son univers:

- A ciência (...) é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo. Le jeune aliéniste veut tout régler sur la science, ce maître mot qui l'aveugle. Or, est-ce là un comportement normal? Est-ce une mesure raisonnable? En a-t-il pris conscience? Et dans la mesure où il n'en a pas pris conscience, est-il à même de s'amender, de corriger ce déséquilibre inhérent à sa personne? Tout le problème est là. La première séquence, c'est-à-dire le premier chapitre, doit donner la mesure exacte de ce déséquilibre en définissant les deux axes qui permettront de situer l'évolution du déséquilibre qui peut se réduire ou s'aggraver.

Tout concourt dans cette séquence initiale à asseoir de manière incontestable le déséquilibre psychologique fondamental de l'aliéniste. On peut énumérer dans l'ordre d'implantation dans le texte: le discours rapporté des chroniques qui en font un événement vérifiable **a posteriori**; le style direct qui permet de placer dans la bouche du personnage sa propre vision du monde; l'accumulation des erreurs sitôt dénoncées sur un plan beaucoup plus terre à terre comme celui du mariage avec une veuve "não bonita nem simpática" ou de la faillite de la science qui ne lui a pas permis d'avoir les enfants qu'il escomptait; la présence constante de l'ironie du conteur qui en fait un apprenti sorcier "démontrant les théorèmes avec des cataplasmes"; la construction elle-même du chapitre qui pose comme un postulat l'erreur de l'aliéniste.

Toutes les assertions - style, composition, témoignage directs ou naturels, ironie - donnent au lecteur la mesure exacte du décalage entre le raisonnable et le déraisonnable. L'aliéniste est psychologiquement en situation d'échec dès le début du conte: échec intellectuel, personnel et familial. De là à le mettre en situation d'échec professionnel, le pas sera vite franchi. C'est ainsi que sont mises en place les stratégies discursives qui doivent permettre de récupérer la vérité sur l'erreur. En trois étapes conjointes la vérité est virtuellement récupérée par ironie sur l'erreur: c'est d'abord l'énoncé de la théorie socratique sur les "maladies de l'âme" et les préoccupations du "vrai médecin"; c'est ensuite la dénonciation collective de la "démence" du médecin lui-même - l'aliéniste aliène -; c'est enfin la construction de l'asile qui porte gravé sur le frontispice en guise de "gnothi seaution" une surprenante sentence de Mahomet: "Bienheureux les fous".

Ainsi dès le premier chapitre les deux situations d'échecs sont-elles conjointes: l'échec personnel est posé, donné comme acquis; l'échec professionnel est supposé, annoncé comme devant se produire. Celui-ci sera inéluctable puisque le jeune aliéniste, en "homme de science" et non de conscience, s'adonne "corps et âme" à l'étude de la science.

**La transformation.** Dans cette phase on voit s'organiser les différentes catégorisations qui se déroulent d'abord sur le plan horizontal (thématique, figuratif et mondain) et ensuite sur le plan vertical (idéologique, idéitique et ontologique). Le monde phénoménal renvoyant au monde nouménal après une double sanction à visée déontologique. Elle couvre onze chapitres, du second à l'avant-dernier inclus. Elle se rapporte exclusivement au comportement socio-professionnel de l'aliéniste que l'on voit agir aveuglément puisque sa seule et unique préoccupation est d'ordre scientifique: soigner la folie. On peut aisément en suivre le parcours au fil des titres qui ponctuent les chapitres et en soulignent la lente, progressive et cohérente transformation chronologique. On peut ici mesurer la valeur structurelle du conte qui est de nature qualitative et non quantitative.

Au niveau pratique, elle met face à face deux conceptions de traiter la folie: l'une personnelle, et à vrai dire nouvelle au 19<sup>ème</sup> siècle, l'autre traditionnelle au sens où la folie n'avait jamais soulevé jusque-là l'indignation de personne. L'opposition est alors de nature à creuser l'écart entre les deux manières de voir et de considérer "les maladies de l'âme". Elle se manifeste d'autant plus fort qu'elle s'appuie sur un emploi constant de l'hyperbole quantitative et qualitative qui trouve une conclusion naturelle dans la révolte de la population dont pas un seul individu ne parvient à échapper à l'internement.

D'une manière répétitive, tous les chapitres commencent sensiblement de la même façon: la situation spatio-temporelle marque la précipitation des faits qui vont devenir inquiétants, angoissants et enfin révoltants. En effet, dès le second chapitre et d'entrée de jeu tout a pris des proportions hors du commun: d'abord le titre, "torrente de loucos"; La métaphore est écrasante par son aspect sauvage et furieux. Ensuite en peu de temps l'asile

est surpeuplé. Mais pour mesurer la démesure, c'est-à-dire le "déraisonnable" de la situation, il est confié au Père Lopes de représenter le bon sens, la stupéfaction:

- O Padre Lopes confessou que não imaginara a existência de tantos doidos no mundo, e menos ainda o inexplicável de alguns casos. On voit ainsi l'aliéniste enfourner de plus en plus de "malades" dans son asile, de toute espèce et de tout acabit, des fous à lier aux simples maniaques. Ils étaient classés et répertoriés. Et l'aliéniste ne voyait plus que fous et folie dans le monde:

- Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência. On le voit même prendre congé de son épouse en partance pour Rio avec une froideur à nulle autre pareille.

Tout semble se précipiter de plus en plus. Au chapitre V, "O terror", c'est toute la population d'Itaguaí qui s'inquiète en apprenant les cas d'internement et les personnes internées au demeurant des gens respectables. De fil en aiguille, la rébellion s'organise autour du barbier qui veut prendre d'assaut la "bastille de la raison humaine". Les circonstances aidant, le barbier marche sur l'asile. Mais... c'est sans compter sur l'obstination de l'aliéniste, et le voilà... interné à son tour. D'ailleurs comment aurait-il pu y échapper puisque tout n'était que folie et que partout il n'y avait que folie?

- Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafularia... Personne ne peut échapper à l'internement, pas même l'épouse de l'aliéniste ou son ami l'apothicaire.

Après avoir interné tout ce qu'Itaguaí comptait de fous, que pouvait faire l'aliéniste sinon les relâcher? C'est un renversement de situation qui va précipiter le dénouement de la transformation dans les chapitres XI et XII: "O assombro de Itaguaí" et "O final do §4º". Sont relâchés tous ceux qui étaient internés et sont internés tous ceux "qui jouissaient d'un parfait équilibre mental". Dès lors le niveau pratique rejoint le niveau discursif dont nous allons suivre le cheminement parallèle sur le plan vertical.

Au niveau discursif il s'agissait de souligner de manière incessante l'erreur de l'aliéniste incapable de discerner le bien du mal tant il était aveuglé par une foi stupide en la science. C'est d'abord la raison d'être de toutes les assertions (stylistiques, thématiques, situationnelles): c'est le Père Lopes qui s'étonne, c'est le peuple qui se révolte, c'est le lecteur qui s'indigne. C'est ensuite toute l'ironie de Machado de Assis qui fustige les nouvelles thérapeutiques ou les nouvelles théories en matière de traitement de la folie. Voilà pourquoi au milieu des éléments mondains de la catégorisation sont implantés les éléments discursifs qui viennent fustiger toutes les nouvelles théories à l'époque positiviste.

Au chapitre IV, "Uma teoria nova", l'ironie est féroce: Le qualificatif est décrypté de manière incessante par les déclarations de plus en plus stupides de l'aliéniste:

- A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. Pour que le lecteur ne se méprenne pas sur les intentions du conteur, le texte examine cette déclaration sous toutes les coutures et sous toutes les latitudes, citant, certainement pas pêle-mêle, Socrate, Pascal et bien d'autres, pour dire combien en effet était "nouvelle" la théorie. Voilà en un clin d'oeil comment la théorie dite "nouvelle", entendons celle des positivistes, est renvoyée devant l'histoire vieille comme le monde ou comme l'homme:

- Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, e ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia. Et une fois de plus revient au Père Lopes le devoir de dénoncer la nouveauté de la définition et de l'étude:

- Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca? Tous les mots comptent: tout y est, dénotation, connotation et métalangage. Suivons ce niveau discursif constamment mis à nu par

l'ironie féroce de Machado de Assis.

Le lecteur a été invité à poursuivre l'analyse des deux versants du "gnothi seauton". Ci-devant par l'interrogation qui ponctuait la dénonciation de la théorie "nouvelle". Un peu plus tard, au chapitre VI, c'est au tour du "vereador dissidente" de dire, lui qui est loin de toute préoccupation philosophique, intellectuelle ou scientifique:

- Nada tenho que ver com a ciência; mas, se tantos homens em quem supomos juízo, são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista? Le "gnothi seauton" est ainsi clairement énoncé: "Connais-toi toi-même", c'est le premier versant; "médecin, guéris-toi toi-même", c'est le deuxième versant. De fait l'ironie est exploitée sous ses multiples facettes: philosophique, étymologique, socratique et linguistique. Elle creuse toujours davantage l'écart entre les deux axes, celui du "raisonnable" et celui du "déraisonnable".

Le premier versant meurt avec le dénouement de la transformation: "connais-toi toi-même". D'ailleurs c'est le proverbe dans la bouche du barbier qui l'illustre: "preso por ter cão, preso por não ter cão". Machado de Assis a voulu que l'aliéniste internât tous les habitants d'Itaguaí, du plus déséquilibré au plus équilibré.

Le deuxième versant est tout entier dans la conclusion, si conclusion il y a, disons plutôt dans l'état final, car le conte, comme nous l'avons déjà dit, ne se referme pas sur lui-même puisqu'il en vient à interpeller violemment le lecteur.

La formule tronquée qui fournit le titre au dernier chapitre, "Plus ultra", tirée du *nec plus ultra* par lequel Hermès interdisait que l'on franchît les limites du monde, renvoie par métalangage et par ironie à la fable, à l'histoire, à la philosophie, c'est-à-dire au deuxième versant du "gnothi seauton", "médecin, guéris-toi toi-même". Dès lors il apparaît que l'aliéniste a été l'instrument inconscient de la mafeutique de Socrate puisque l' "accouchement" a porté ses fruits:

- Neste ponto todos os cronistas estão de pleno acordo: o ilustre alienista fez curas pasmosas, que excitaram a mais viva

admiração em Itaguaí.

La situation finale est parfaitement claire: l' "ironie", au sens socratique du terme, a réussi:

- eu não posso ter a pretensão de haver-lhes inculcado um sentimento ou uma faculdade nova; **uma e outra coisa existiam no estado latente, mas existiam.**

Si l'aliéniste meurt, c'est qu'il est victime "d'une doctrine nouvelle" dont il est premier exemple puisqu'il réunit en lui-même la théorie et la pratique à la fois. Le lecteur rétablit alors la situation, il redresse les renversements de l'ironie; il interprète correctement le conte, c'est-à-dire comme Machado de Assis veut qu'il l'interprète. Il sait que l'aliéniste croit aveuglément en la science et en lui-même lorsqu'il devrait douter et s'interroger et s'interroge et doute lorsqu'il devrait croire et s'accepter tel qu'il est. C'est ainsi qu'il a dépassé les limites qu'en homme sage et avisé il n'aurait jamais dû dépasser. Il a construit lui-même sa propre prison qui a pour murailles symboliques celles de l'asile d'Itaguaí où il meurt, pour murailles intellectuelles celles de la science où il "démontre les théorèmes avec des cataplasmes" et pour murailles psychologiques celles de l'inconscience aveugle qui l'empêche de s'accepter tel qu'il est, et donc de se comporter en homme raisonnable.

L'état final est donc topique, réel, dévalorisé sur le plan moral du comportement. Il ne referme pas le conte. Au contraire, il le laisse grand ouvert, renvoyant le lecteur au début, à l'erreur psychologique due à la foi aveugle en la science. Les chroniques qui semblent refermer textuellement le conte ne font en fait que renvoyer aux chroniques du début. Le cycle de l'esthétique est à l'image du cycle de l'éthique: les funérailles solennelles de l'aliéniste sont en rapport avec sa monumentale erreur. L'être et le néant.

**En conclusion:** la syntaxe de l'esthétique et la syntaxe de l'éthique se créent et s'engendrent mutuellement et conjointement. Elles sont convergentes dans leur finalité unique qui est la production d'un art moral rationnel, que l'on pourrait définir dans une optique positiviste du 19ème siècle comme étant une

technique destinée à détruire les mauvaises moeurs, c'est-à-dire les moeurs aberrantes, à éliminer les survivances parasitaires et même à favoriser les courants orientés vers un meilleur état actuel.

Ainsi défini, l'art moral rationnel constitue la science des moeurs individuelles et collectives qui se déterminent par rapport au bien et au mal, au moral et à l'immoral, au normal et à l'anormal, qui ne sont rien moins que des garde-fous d'une conduite "raisonnable" ou "déraisonnable". Selon la définition de Durkheim, le "normal" est tout ce qui répond aux "conditions générales de la vie collective dans le type considéré" et "l'anormal" ou pathologique, tout ce qui est incohérence ou survivance du passé. Par suite l'obligation qui pèse sur tout individu n'est au fond que la prise de conscience de la contrainte que la société exerce sur lui. En ce sens est déraisonnable tout manquement aux règles de l'art moral.

Tel semble bien être le concept philosophique de la folie pour Machado de Assis. Telle est bien en tout cas la pratique de l'art moral exercée dans un art consommé du conte où l'esthétique et l'éthique sont merveilleusement unies et cohérentes.

Dans *O alienista* Machado de Assis fait se refléter la philosophie positiviste dans la philosophie socratique, l'individu dans la société, l'un dans le multiple, le zéro dans l'infini, l'être dans le néant, par un jeu de miroirs où les images se brisent et renaissent, meurent et revivent dans un éternel va-et-vient. Le conte ne se referme jamais: il est à l'image de la philosophie qu'il véhicule; l'art est une éternelle interrogation qui ouvre à l'infini le champ d'exploration de l'âme humaine suivant le symbole de la fenêtre de la bibliothèque par où filtre le regard interrogateur de l'aliéniste.

Tel semble être aussi l'art pratiqué par Machado de Assis dans les autres contes.

## **2. La syntaxe de l'esthétique et de l'éthique dans les autres contes de Machado de Assis**

Nous allons tenter de souligner les traits caractéristiques de chacun des contes retenus par M. Cavalcanti Proença suivant la

perspective que nous nous sommes tracée.

## 2.1. Conto de escola

La structure de ce conte est fort simple: elle est à l'image de l'histoire qu'il rapporte. Pilar est un jeune garçon qui voit ses efforts pour aller à l'école un matin fort mal récompensés. En effet, il avait l'habitude de faire l'école buissonnière. Mais les cruelles corrections que son père lui infligeait finirent par le rendre raisonnable. Ce matin-là, ayant décidé de s'amender, alors que par tempérament c'était un garçon espiègle, il décide d'aller à l'école. C'est alors que ses efforts furent mal récompensés, car il fut sévèrement châtié par le maître pour avoir soufflé la leçon à un de ses camarades en échange d'une monnaie, qu'il ne put même pas en fin de compte récupérer. En matière de leçon, celle qu'il avait apprise ce matin-là n'était pas une leçon de choses mais une leçon de vie: bien mal acquis ne profite jamais.

La syntaxe de l'esthétique tient au parcours narratif qui met Pilar en situation initiale intentionnellement positive et même louable et en situation finale d'échec, puisqu'il essuie un sérieux revers pour être allé à l'école. En effet, la situation initiale est utopique, idéale, psychologiquement positive: Pilar avait décidé de s'amender et suivant les "conseils" de son père d'aller à l'école afin de préparer son avenir. Il dut se faire violence pour renoncer à l'école buissonnière:

- Ora, foi a lembrança do último castigo que me levou naquela manhã para o colégio. Não era um menino de virtudes.

La confession toute empreinte de sincérité nous donne la mesure exacte des intentions fort louables du jeune garçon. Par rapport à son comportement ordinaire il y avait bel et bien intention de mieux faire, sinon de bien faire. On le voit alors se diriger vers l'école et passer ainsi d'un monde qui lui était familier, celui de l'école buissonnière, du "morro ou campo", monde extérieur symbolisant l'entière liberté de l'individu, à un monde de contrainte, celui de l'école où l'espace est limité à l'image de la liberté qui est soumise à des règles communautaires strictes.

L'étape de la transformation narrative tient à cette fatale matinée d'école où il est puni pour avoir cédé à la tentation

d'une pièce de monnaie offerte en paiement de souffler la leçon. Mais ce faisant il violait les règles de l'école: le châtimeut était alors double puisqu'il était sévèrement corrigé devant ses camarades et qu'en plus il perdait le bénéfice de la pièce que le maître jetait par la fenêtre.

La situation finale est ainsi une situation d'échec. Il est mal récompensé à tout point de vue: d'abord d'être allé à l'école au lieu d'avoir pu s'amuser comme d'ordinaire en plein air; ensuite parce que sur le plan des leçons il n'avait rien appris; ensuite parce qu'il avait été puni doublement pour avoir soufflé; enfin il dut mentir à sa mère pour expliquer qu'il avait été puni:

- mas para explicar as mãos inchadas, menti a minha mãe, disse-lhe que não tinha sabido a lição

mensonge qui lui coûtait doublement aussi puisqu'il était le plus intelligent de la classe et aussi le plus avancé:

- Custa-me dizer que eu era dos mais adiantados da escola; mas era. Não digo também que era dos mais inteligentes, por um escrúpulo fácil de entender e de excelente efeito no estilo, mas não tenho outra convicção.

Les catégorisations mondaines renvoient ainsi directement de la syntaxe de l'esthétique à la syntaxe de l'éthique qui apparaît à la fin du conte dont le titre n'est point **conto da escola**, mais **conto de escola**. En effet, si ce matin-là Pilar n'avait rien appris en grammaire, en revanche il avait appris une leçon de vie, une leçon de morale qui est formulée dans la dernière phrase:

- E contudo a pratinha era bonita e foram eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor...

Ces deux comportements peuvent si situer face aux proverbes de morale: on ne triche qu'avec soi, pour le premier; mêle-toi de ce qui te regarde, pour le second. En fin de compte Pilar ne put pas se venger comme il l'avait souhaité, d'abord parce qu'il ne put pas corriger le dénonciateur Curvelo comme il l'avait prévu puisqu'il ne le revit pas, ensuite parce qu'il ne trouva pas la pièce parce qu'il avait suivi le tambour.

En résumé, *Conto de escola*, tout en étant construit suivant un schéma de syntaxes (esthétique et éthique) identique au schéma des syntaxes dans *O alienista*, est un conte qui s'oppose à lui. Alors que Simão Bacamarte mourait victime de lui-même dans la prison qu'il s'était construite au propre comme au figuré, Pilar est sorti du monde qui lui a infligé une correction et donné sa première leçon de morale. Alors que Simão Bacamarte en est mort, Pilar, lui, n'a pas été enfermé dans ce monde, il a continué à errer à l'extérieur, entraîné inconsciemment par ce "diable de tambour". Le conte ne se referme pas: il laisse grande ouverte l'ambiguïté finale représentée symboliquement par les réticences qui renvoient à la méditation sur la morale... et sur le titre où "escola" vise étymologiquement un "enseignement collectif". Le conte y a sa place.

## 2.2. Uns braços

Avec ce conte nous rentrons dans la thématique de l'amour: amour personnel, amour particulier, face à l'amour traditionnel, c'est-à-dire réglé d'un point de vue social et moral dans une société donnée et à une époque donnée. Les deux axes sont ainsi clairement définis.

*Uns braços* rapporte l'histoire d'un jeune adolescent de quinze ans, employé commis chez un avoué, qui tombe follement amoureux de sa maîtresse, l'épouse de l'avoué, chez qui il est hébergé. Les bras de Severina le mettent en émoi: il est à un âge où il se transforme physiquement, sentimentalement et psychologiquement. Il en vient à supporter stoïquement les rudes remontrances de son maître uniquement pour avoir le plaisir de voir les bras nus de D. Severina quelques instants dans la journée:

- Via só os braços de D. Severina, - porque sorrateiramente olhasse para eles, ou porque andasse com eles impressos na memória.

Il est subjugué, psychologiquement prisonnier de ces "bras" nus:

- sentiui-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina.

Jusque-là rien que de tout à fait normal chez un jeune adolescent

qui a devant ses yeux l'attrait d'un physique féminin de vingt-sept ans, une jeune femme bien en chair, qui selon les canons esthétiques de l'époque était tout à fait en mesure de le mettre en appétit sexuel. Le jeune Inácio cultive alors dans le secret de son coeur un amour tendre pour une jeune femme qui se conduit de plus en plus en amie ou en mère, parce qu'elle est "secouée" par une passion inexplicable qui naît en elle:

- percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo.

Un amour secret et réciproque est né: les deux axes sont dès lors clairement définis. Alors que D. Severina vit en concubinage avec l'avoué, elle hésite à franchir le pas diabolique qui la rapprocherait de Inácio à qui elle parvient à voler un baiser sur la bouche tandis qu'il dormait profondément:

- a figura do mocinho andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica.

Ce baiser la remplit de confusion, d'irritation, d'un agacement qu'elle ne parvint que très difficilement à maîtriser: pour éviter de succomber plus avant à la tentation, elle fit renvoyer le jeune commis, non sans s'être montrée fort sévère à son égard (d'où la fonction du nom propre choisi par le conteur), le privant du plaisir de voir ses bras nus puisqu'elle les cacha dès lors par un châle.

L'adolescent caressa toute sa vie le doux souvenir des bras nus de sa maîtresse D. Severina qui le firent rêver tant de fois durant les heures de sieste chez l'avoué:

- levou consigo o sabor do sonho. E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos.

La syntaxe de l'esthétique renvoie immédiatement à la syntaxe de l'éthique et aux stratégies discursives. C'est sur ces dernières que se termine le conte: la récupération de la vérité sur l'illusion ou le mensonge:

- Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: - E foi um sonho! um simples sonho!

Pour Inácio le rêve est plus doux et plus réel que la réalité: même quand il aime d'autres femmes, c'est toujours ce premier amour de rêve qui revient dans sa mémoire et dans son coeur, effaçant l'amour présent et plein qu'il est en train de vivre:

- por meio de outros amores, mais efetivos e longos.

De ce point de vue, les stratégies discursives rejettent le contraire de ce que vit Inácio, à savoir l'amour de rêve, pour récupérer l'amour réel et pur du jeune adolescent dont le lecteur seul a pleinement conscience:

- amor adolescente e virgem.

Pour Severina, l'ironie de Machado de Assis est féroce: la voilà soudain prise de scrupules, de remords presque, d'avoir volé ce baiser au jeune adolescent, baiser dont elle garde seule le secret, mais avec le lecteur, alors qu'elle vit en concubinage. Cependant elle redoute la colère de Borges, un homme plus rude que méchant.

Le carré sémiotique de la véridiction voit ainsi les quatre pôles remplis: la vérité, c'est qu'il n'y eut en tout et pour tout qu'un amour pur de jeune adolescent; le secret d'un baiser volé qui suscita une réaction plus que "sévère"; mais en tout cas il serait faux de prétendre qu'il y eut quelque part un amour conjugal parfait selon les règles sociales et morales traditionnelles étant donné l'amour concubin de Borges et de D. Severina et l'amour raté de Inácio pour une autre femme. Telle est la récupération du rêve sur la réalité et de la réalité sur le rêve.

Ainsi le conte loin de se refermer reste grand ouvert: la vie est un rêve. "La vida es sueño" aurait dit Calderón de la Barca, mais "o sonho é vida" lui aurait rétorqué Machado de Assis. Quant à Severina elle n'aurait pas fait mentir le proverbe si elle avait persisté dans son erreur: il ne faut pas tenter le diable, ou tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse,

- a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus [os braços], constantemente.

Elle trouva une parade à la "complication morale" qui l'avait

profondément troublée pendant quelques temps.

C'est ainsi que les stratégies discursives sont fidèlement servies par la syntaxe de l'esthétique qui renvoie à la syntaxe de l'éthique, celle-là même qui interpelle le lecteur selon la volonté du conteur.

### 2.3. Cantiga de esponsais

Le premier paragraphe de ce conte met en évidence la fonction énonciative du genre. Le conteur, Machado de Assis, s'adresse directement à son lecteur, qu'il privilégie ici: il veut que ce soit "une lectrice".

- Imagine a leitora que está em 1813...

Il invite ainsi son interlocuteur à se placer dans l'ambiance même du conte, c'est-à-dire à faire un effort pour solliciter sa mémoire, et donc se préparer à réfléchir pour tirer la leçon appropriée du conte. Or cette leçon est bien précise: elle est centrée sur la "tête" du maître de chapelle dont il sera question:

- limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção.

Cette dernière phrase retient notre attention sur trois points: d'abord, l'interlocuteur "féminin" du début du paragraphe devient à la fin "lhes", un pluriel; ensuite la fonction métonymique de "cabeça", mise ici pour les valeurs intellectuelles, morales et psychologiques du personnage; enfin la mise en place de l'ironie du conteur qui censure d'ores et déjà "esse", ce personnage qui dirige de façon exemplaire, sachant qu'il va le mettre en situation d'échec au terme de sa vie.

Le protagoniste de ce conte s'appelle Romão, le pèlerin, le pauvre ou le deshérité. Telle est bien d'ailleurs la teneur de ce personnage velléitaire, perfectionniste et timoré, qui a passé sa vie à chercher et à attendre l'inspiration qui n'est jamais venue. En effet, le lecteur est invité à l'imaginer en 1813, à la fin de sa vie, plus précisément au moment de sa mort, lorsqu'enfin il entend l'air qu'il recherchait depuis 1779, au lendemain de son mariage, le "canto esponsalício" qu'une jeune mariée qu'il aperçoit

au travers des fenêtres improvise dans une maison voisine et. Il meurt de désespoir, d'épuisement, pour incapacité créatrice:

- Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música...

... a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia.

Les axes sur lesquels se développent les syntaxes sont clairement définis: l'opposition entre l'homme de talent et celui qui n'en a pas et qui croit en avoir et qui passe sa vie à le cultiver avec un entêtement sans pareil. Comme Simão Bacamarte, Romão meurt dans l'espace clos qu'il s'est créé, victime de lui-même: d'inspiration musicale, inutile d'en parler. L'espace clos dans lequel il s'est inconsciemment enfermé est sans communication avec le monde extérieur, tel qu'il est symbolisé par les deux maisons et les deux fenêtres qui ouvrent sur deux mondes différents: celui de Romão ne communique pas avec l'extérieur parce qu'il est introverti; celui des jeunes mariés, par opposition, est un monde spontané, impulsif, où l'on vit pleinement et "inconsciemment" le présent.

L'opposition sur laquelle le conte s'articule renvoie d'abord aux proverbes qui illustrent la leçon: à chacun selon ses mérites ou selon ses talents; ne remets pas au lendemain ce que tu peux faire le jour même; il ne suffit pas de vouloir pour pouvoir; il ne suffit pas de chercher pour trouver. Ensuite elle renvoie à l'opposition formulée par le contenu lui-même: - há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm.

Comme Simão Bacamarte, Romão a péché pour avoir refusé de s'accepter tel qu'il était. Pour l'un comme pour l'autre l'échec est fatal. Machado de Assis est impitoyable pour ces protagonistes timorés: il les fait mourir.

#### 2.4. A cartomante

Ce conte est construit sur le thème de l'amour adultère face à l'amour conjugal. Les amants sont punis par le mari cocu: crime

et châtement. Le châtement est inhérent au crime. Les amants coupables d'adultère sont punis pour avoir violé les lois sociales et morales.

Le titre, **a cartomante**, fixe l'axe de l'éthique sur la leçon de morale qui est reprise sous forme de proverbe dans le conte:

- o presente que se ignora vale o futuro.

En effet le protagoniste Camilo, un homme ingénu, superstitieux, sans volonté et sans intuition - "um ingênuo na vida moral e prática... nem experiência, nem intuição" - se laisse entraîner par Rita, une femme folle - "uma dama formosa e tonta" - (digne héritière de la traditionnelle Maria ou Rita de la littérature portugaise, celle du **Sargento de Milícias** par exemple). Lorsque le mari découvre l'adultère, devenu public d'ailleurs, il les tue pour se venger et venger son honneur à la manière hispanique. La lettre symbolisait la dénonciation publique du crime:

- uma carta anônima, que lhe chamava imoral e perverso, e dizia que a aventura era sabida de todos.

La vengeance du mari trompé s'inscrit dans la logique des choses, de la tradition et du comportement: le présent engendre le futur.

La mort violente s'inscrit elle aussi dans la logique redondante de Machado de Assis. Mais ne s'agit-il pas d'une reprise originale du thème d'Adam et d'Eve? Adam n'at-il pas succombé à la tentation d'Eve? N'ont-ils pas été punis pour avoir violé le serment et enfreint les lois? Nous retrouvons présentement une réplique de cette morale.

La cartomancienne n'avait aucun mérite à "deviner" le châtement qui attendait l'amant qui s'était rendu coupable d'adultère. C'est ici qu'apparaît toute l'ironie de Machado de Assis que a voulu dans ce conte dénoncer la superstition et la niaiserie dont Camilo est un parfait représentant:

- Em verdade ela (a cartomante) adivinhara o objeto da consulta, o estado dele (Camilo), a existência de um terceiro (l'adultère); por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro.

Le passage de l'état d'inconscience ou d'ignorance - innocence, dans le thème biblique - à l'état de conscience ou de savoir

engendrer le châtement. Le destin est-il écrit ailleurs que dans les propres actes de l'individu? Telle est la philosophie qui est donnée d'entrée de jeu dans une impitoyable ironie:

- há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.

En effet l'histoire est remplie d'exemples qui illustrent cette leçon: Hamlet qui tue l'usurpateur Claudius; Horace, exaspéré, tue sa soeur Camille fiancée à Curiace. D'un côté c'est la philosophie de Hamlet, drame de l'accession à la conscience et à la liberté; de l'autre, c'est l'abolition de toute notion de fatalité.

Toutes les stratégies discursives tournent autour de la récupération de la vérité sur l'erreur: le châtement est inscrit dans le crime. L'adultère est condamné par la loi et par la société. La sanction est inhérente à l'acte. La tragédie n'est ni nouvelle ni originale.

Dans **a cartomante** Machado de Assis ne reprend-il pas le thème du "gnothi seauton"? Ne pratique-t-il pas la maïeutique et l'ironie? Ne pousse-t-il pas Camilo à s'interroger, à se contredire et à avouer son ignorance? Camilo est victime de sa propre personne: "um ingênuo na vida moral e prática... nem experiência, nem intuição". C'est en quelque sorte un double de Simão Bacamarte.

## 2.5. O enfermeiro

Ce conte se présente sous forme de confession de telle sorte que les stratégies discursives en récupérant la vérité sur le mensonge ne font qu'accentuer l'écart entre les deux axes descriptifs du comportement normal et du comportement individuel. C'est un paradoxe qui est en fin de conte dissipé par l'ironie du conteur dans le dernier paragraphe.

C'est la confession d'un malheureux infirmier nommé Procópio qui avait accepté de servir un vieux colonel Felisberto, méchant comme la gale, au point que personne ne pouvait plus le supporter. La méchanceté de cet homme était devenue légendaire et Procópio n'échappa nullement aux mauvais traitements qu'avaient déjà subis

ses prédécesseurs. Plus d'une fois il avait envisagé de le quitter. Il attendait une bonne occasion pour le faire. Mais le sort en décida autrement. Une nuit, celle du 24 août (admirons l'humour de Machado de Assis qui fait coïncider l'incident avec la Saint-Barthélemy et la fameuse nuit historique), dans un accès de folie, de delirium tremens, le colonel agressa et blessa son infirmier:

- Na noite de vinte e quatro de agosto, o coronel teve um acesso de raiva, atropelou-me, disse-me muito nome cru, ameaçou-me de um tiro, e acabou atirando-me um prato de mingau... parecia delirar, continuou nos mesmos gritos, e acabou por lançar mão da moringa e arremessá-la contra mim... bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o.

Dans la lutte qui s'ensuivit, Procópio étrangla le colonel. Alors l'infirmier pris de remords, de crainte, fit tout pour camoufler son crime, et il y parvint fort bien puisque tout le monde venait le féliciter pour avoir été si patient et si généreux pour cet être acariâtre. Compliments qu'il prenait au début pour de l'ironie pensant que le crime avait été découvert. Mais il n'en fut rien. Au contraire, ironie du sort, le colonel avait fait de Procópio son légataire universel. Lorsque la chose fut connue, le "patient" infirmier fut très entouré. Aussi pour continuer à camoufler son crime ne s'abstenait-il pas de défendre "son" colonel lorsqu'on le critiquait vivement et même lui fit-il construire un tombeau.

Procópio n'était cependant pas en paix avec sa conscience:

- Quando tudo acabou respirei. Estava em paz com os homens. Não o estava com a consciência.

Tout bien considéré, l'infirmier finit par se persuader qu'il avait agi en légitime défense:

- Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa idéia.

Ainsi le temps passa et l'infirmier fit fructifier son héritage. Mais le remords le pousse à faire cette confession: - **estou desenganado.** D'entrée de jeu les stratégies discursives sont clairement énoncées: la récupération de la vérité sur le mensonge.

Néanmoins avant de divulguer le secret, le lecteur doit attendre que Procópio soit mort et enterré parce qu'il veut éviter tous les ennuis: le châtement.

Toute la confession tient donc dans la récupération de la vérité: le colonel n'est pas mort de mort naturelle, mais il a été assassiné par son infirmier que tout le monde croit avoir été d'un dévouement exemplaire. Alors l'écart entre les deux axes, celui du comportement exemplaire ou normal, c'est-à-dire humain, et celui du comportement criminel de l'infirmier, se creuse à l'infini.

La récupération de la vérité s'achève avec l'ironie mordante qui referme le conte:

- Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui no divino sermão da montanha: "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados".

Il est inutile d'insister longuement sur les renversements qui font la force de la censure et qui interpellent la conscience du lecteur. Inutile aussi d'aller chercher ailleurs un quelconque proverbe pour illustrer la morale du conte. Tout se passe dans la conscience de l'individu, dans le for intérieur, c'est-à-dire dans les régions secrètes où nul ne peut aller hormis lui. "Bienheureux les riches, ils seront consolés", fait dire Machado de Assis à Procópio, car il sait bien qu'il serait lynché **post mortem** par tous ceux qui le félicitaient de son vivant pour avoir fait preuve de tant de patience. C'est un autre renversement de la morale stoïcienne **sustine et abstine**, "**supporte** (ce qui ne dépend pas de toi) et **abstiens-toi** (de toute passion)". Autre façon pour Machado de Assis de renvoyer le positivisme devant le stoïcisme.

## 2.6. Primas de Sapucaia!

Avec ce dernier conte du recueil établi par M. Cavalcanti Proença c'est une reprise du thème de l'amour. Machado de Assis le complète, le façonne, comme s'il poursuivait une dissertation morale et philosophique.

Les deux axes se définissent par rapport aux contenus qui les opposent: sur le premier se dessine comme sur une toile de fond l'amour conjugal régi par les lois sociales et traditionnelles; sur le second se déroulent les deux facettes de l'amour adultère puisque l'une d'elles aboutit à un échec patent, parce que fatal, et que l'autre en tire le bénéfice parce qu'il profite de l'expérience de la première. En somme ce sont les deux faces de la même pièce qui sont montrées.

Le premier paragraphe donne toute la philosophie de la tragédie à laquelle le conte en se refermant renverra. Cette philosophie tient en une proposition de portée générale qui sera illustrée par l'histoire de l'amour adultère à deux faces:

- Há umas ocasiões oportunas e fugitivas em que o acaso nos inflige duas ou três primas de Sapucaia; outras vezes, ao contrário, as primas de Sapucaia são antes um benefício do que um infortúnio.

Tout le conte va consister les deux temps vécus successivement par le protagoniste qui fait ici sa confession, puisque le conte est écrit à la première personne - eu - et que nous ne connaissons à aucun moment le nom du protagoniste.

L'histoire est toute simple, même si elle illustre les deux versants de la proposition générale: dans un premier temps le protagoniste regrette de ne pouvoir suivre les pas d'une jeune femme qui l'éblouit parce qu'il est chargé de la surveillance de ses jeunes cousines de Sapucaia; mais dans un deuxième temps il rend grâce au Ciel d'avoir eu à surveiller ses jeunes cousines parce qu'il a échappé à la mort inévitable à laquelle l'aurait conduit la belle dame s'il par malheur il avait pu la rattraper. Cependant tout n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser au vu de la trame parce que le souci fondamental de Machado de Assis était bel et bien de faire passer un message: il fallait donc dessiner correctement les écarts entre les deux axes.

La première partie de l'histoire rapporte les circonstances jugées malheureuses par le protagoniste qui n'a pas pu rattraper l'attrayante jeune femme qui passait et qu'il avait eu l'occasion de voir déjà au bras d'un homme qui aurait pu être aussi bien son

mari que son père. Mais fallait-il être niais ou naïf pour suivre une femme dans de telles conditions! C'est ce que Machado de Assis va lui faire avouer de façon ironique. Le pauvre garçon ne s'était pas rendu compte que l'éblouissante dame avait tous les attributs d'une catin:

- Estava então um pouco de espavento, vestida de escarlate, com grandes enfeites vistosos, e umas argolas demasiado grossas nas orelhas; mas os olhos e a boca resgatavam o resto.

Le jeune homme était tellement ébloui qu'il en perdit la tête. Il fit tout pour la retrouver.

Alors dans une ironie non dissimulée, si tant est que l'ironie puisse être dissimulée, Machado de Assis se joue de son personnage pour jouer avec le lecteur:

- Calcule-se o meu enfado, vendo que a fortuna vinha trazê-la outra vez ao meu caminho, e que umas primas fortuitas não me deixavam lançar-lhe as mãos. Não será difícil calculá-lo, porque estas primas de Sapucaia tomam todas as formas, e o leitor, se não as teve de um modo, as teve de outro.

On comprend les regrets du jeune homme foudroyé d'amour qui maudissait "cordialement" ces fichues cousines:

- Cordialmente, execrava-as.

Il se voyait déjà dans les bras de la belle filant un parfait amour après l'avoir soustraite aux bras de son mari. C'était devenu une Adriana de rêve, l'inspiratrice de l'amour parfait, de l'amour primordial, puisqu'elle était à l'image d'Eve - "cheia de Eva" -. La philosophie est sans ambiguïté, elle renvoie directement à la leçon: le bonheur appartient aux innocents, au sens étymologique du terme; la connaissance est source de malheur. Telle est bien la leçon biblique reprise en ces termes:

- Creio até que o coração dela ensinou-me alguma coisa, embora noviço ou por isso mesmo. Nesta matéria desaprende-se com o uso e o ignorante é que é douto.

Voilà pourquoi le protagoniste se voyait vivre "l'édition authentique" de l'amour, l'édition princeps.

Avec cette première partie de l'histoire, qui ne peut pas être plus idéelle, utopique, survalorisée, puisque histoire de rêve et de bonheur primordial, s'achève la première partie de l'histoire qui se situe au-dessus de l'axe de référence.

La deuxième partie de l'histoire plonge dans la réalité, dans la vie pratique, se situe face à la morale dans une situation concrète d'échec. En effet, le protagoniste rencontre un de ses amis à Petrópolis quelques temps après. Quelle ne fut pas la surprise lorsqu'il découvrit que son ami Oliveira vivait en concubinage avec la belle Adriana, la même, celle qu'il avait vue et qui l'avait foudroyé d'amour, celle de ses rêves:

- as duas mulheres eram nada menos que a mesmíssima... Vi-a; era ela, era a minha, era a única Adriana.

Elle avait quitté son mari pour vivre avec Oliveira. Six mois plus tard elle avait encore quitté Oliveira pour vivre avec un étudiant. Bref, le/paraître/et l'/être/étaient bel et bien ceux d'une catin, celle là même qui avait aveuglé notre protagoniste. Quelle ne fut pas la déconvenue encore plus grande lorsqu'il découvrit que son ami Oliveira passait une vie infernale avec cette dame qui quelques mois plus tard retourna vivre avec son amant! Mais l'expérience malheureuse de son ami lui ouvrit les yeux parce qu'il se rendit compte à temps que la belle Adriana avait maintenant jeté son dévolu sur lui:

- Ela estava ainda bonita e fascinante; as maneiras eram finas e meigas, mas evidentemente de empréstimo, acompanhadas de umas atitudes e gestos, cujo intuito latente era atrair-me e arrastar-me.

Le final du conte consiste à montrer combien notre protagoniste avait changé: - tive medo e retrai-me. - Il venait de découvrir la réalité; ses yeux s'étaient ouverts in extremis:

- Vi então que era ferrenha, manhosa, injusta, muita vez grosseira... Tive nojo da mulher e pena do pobre-diabo.

La dernière phrase creuse l'écart final en faisant mourir son ami Oliveira et en renvoyant à la leçon et à la philosophie énoncée dès les premiers mots:

- Ela embebeu-lhe novamente os seus grandes olhos de touro e de basilisco, e desta vez, - ô minhas queridas primas de Sapucaia! - desta vez para sô deixã-lo exausto e morto.

Les maudites cousines de Sapucaia étaient bénies en fin de compte lorsqu'il s'aperçut qu'il venait d'échapper de justesse à un tel vampire.

C'est ainsi que les deux facettes de l'histoire éclairent successivement l'état initial et l'état final qui créent les deux écarts inversés de l'axe de l'anormal individuel par rapport à l'axe du normal collectif. Le final renvoie au début: la leçon est cyclique, elle suit le rythme de lecture du conte dans son éternel renouvellement.

### Conclusion

La parfaite maîtrise de l'esthétique et de l'éthique dans les contes que nous venons d'analyser ne nous laisse-t-elle pas penser que Machado de Assis en ait usé en vue de dénoncer la belle utopie des positivistes qui voyaient en la science l'apanage du progrès dans l'étude de l'âme humaine et le traitement des cas pathologiques? N'a-t-il pas lui-même pratiqué en quelque sorte la maïeutique de Socrate, utilisant toutes les valeurs et les fonctions de l'ironie, dans le fond et dans la forme, dans le signifiant et dans le signifié, pour renvoyer la philosophie positiviste devant la philosophie socratique? Pour lui, il ne fait aucun doute à ce sujet, l'esthétique imprime rythme et mouvement à l'éthique; l'esthétique est déjà éthique. Elle incarne l'art moral rationnel dans le but de montrer qu'il ne peut y avoir de comportement moral rationnel, en harmonie avec les règles sociales, s'il n'y a pas au départ une prise de conscience de l'individu dans un effort de transparence à soi-même. La pratique de l'induction socratique qui se présente comme une constante dans tous les contes que nous venons d'analyser, ne montre-t-elle pas le souci constant de Machado de Assis d'interpeller ses contemporains pour leur demander, à l'instar des philosophes socratiques, de commencer par définir les concepts avant de se lancer à corps perdu dans la science et la médecine? Il veut à tout prix réhabiliter le fameux gnothi seauton, cher à Socrate,

qu'il examine sous toutes ses facettes avec une parfaite maîtrise de l'**ironie**, instrument fondamental de la **maïeutique**. Pour ce faire il utilise les thèmes éternels qui renvoient éternellement l'homme devant sa propre image, telle qu'il la perçoit dans le miroir de la société, devant sa propre conscience où seul il peut entrer et agir.

Tous ces contes sont-construits suivant le même modèle et la même structure en dépit des différences de longueur. Les trajectoires de l'esthétique et de l'éthique sont les mêmes dans tous: elles opèrent les renversements suivant le schéma que nous avons clairement défini. Elles mettent en évidence les écarts qui séparent les écarts utopiques, psychologiques, survalorisés, idéels au départ, et, à l'arrivée les écarts topiques, réels, dévalorisés, en donnant constamment la mesure des renversements entre l'axe de l'anormal individuel et l'axe du normal collectif. L'art moral rationnel est la description du cas pathologique ou anormal par rapport au comportement collectif qui dicte la norme. Il ne peut pas y avoir de comportement rationnel sans une prise de conscience individuelle. Tous les thèmes exposés, - d'ailleurs ne sont ils pas tous rassemblés dans la toile de fond des cas pathologiques traités par l'aliéniste? - renvoient à la conscience individuelle qui seule peut dicter un comportement cohérent: le point de départ est toujours utopique, a-temporel; le comportement est toujours lié à un seul fait pris dans son déroulement chronologique plus ou moins étendu, mais toujours dépouillé et redondant. Toutes les assertions, tous les procédés stylistiques et rhétoriques ont une seule et même finalité, celle de justifier l'**ironie** dans toutes ses fonctions et dans toutes ses valeurs. Les stratégies discursives vont toutes dans le même sens: elles établissent la récupération de la vérité, du bien, du bon, du juste sur l'erreur, l'illusion, le mensonge, le faux et le pervers. Les différences de longueur des contes ne sont pas des différences de structure, bien au contraire, mais d'intensité et de longueur dans le développement des transformations.

C'est ainsi que Machado de Assis utilise l'**ironie**, au sens étymologique du terme, pour "interroger" les positivistes et les forcer à avouer leur ignorance en matière de connaissance de l'âme humaine qui n'a d'égale que leur prétention à vouloir tout

expliquer par la science. Il croyait sans doute que l'histoire se renouvelait puisque tel Socrate fustigeant les sophistes qui enseignaient comment on peut prouver tout ce que l'on veut, il censurait les prétendus médecins de l'âme qui voyaient en la science l'apanage de tout progrès.

En fin de compte, nous pensons que Machado de Assis était un merveilleux "conteur" - il s'adresse directement à son lecteur; c'est un dialogue permanent et vivant - qui a su mettre en harmonie l'esthétique et l'éthique, servantes d'une philosophie toujours d'actualité et éternelle parce que se préoccupant des problèmes de l'âme et de la conscience. Il a construit les jeux de miroir qui font se refléter la conscience de l'individu devant la conscience collective: mirages qui permettent à l'homme, au philosophe, au psychanalyste, au psychiatre, de se faire une idée de l'âme, par inférence, par analogie. L'être et le paraître. Les noumènes et les phénomènes. Sera-t-il jamais donné à l'homme de percevoir autre chose que les ombres qui se projettent sur le fond de la caverne? L'homme sortira-t-il un jour de cette caverne-là? Pour ce qui est de Machado de Assis, avouons qu'il a parfaitement réussi dans la représentation et dans l'enchaînement des ombres qui définissent les contours de l'âme et de la conscience, ce maître-mot qui revient dans tous ses contes comme un leitmotiv.

- "Ele enterrou-me pela consciência dentro um par de olhos pontudos", fait-il dire à Pilar dans **conto de escola**.

Rien de tout cela ne saurait être contredit par les autres contes, certainement pas par **O espelho (Esboço de uma nova teoria da alma humana)**:

"Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro..."

Combien d'autres contes encore ne viendraient-ils pas conforter cette opinion! **Alexandre e outros heróis** de Graciliano Ramos, **Ladrão (Confissão de um assassino)** de Viriato Correia ... la liste serait bien longue.