

Autor: Lucia Serrano Pereira - APPOA

Título: *Le conte de Machado de Assis : une expérience de vertige*

Dispositivo: Mesas Simultáneas de Trabajos Libres

Un soir de 1850, l'avocat Duarte nouait sa cravate pour aller au bal rencontrer les fins cheveux blonds et les yeux bleus de Cecília, sa bien-aimée depuis une semaine :

Son cœur, se laissant prendre entre deux valses, confia à ses yeux marrons une déclaration en règle, qu'ils transmirent aussitôt à la jeune fille, dix minutes avant le souper, recevant une réponse favorable juste après le chocolat. Trois jours plus tard, la première missive était en chemin. À la manière dont les choses se passaient, tout laissait penser qu'ils allaient se marier avant la fin de l'année¹.

Mais ce moment est interrompu par le major (ami de son défunt père), qui apparaît avec un gros livre, « un drame » qu'il a écrit et qu'il veut lire à Duarte.

Vingt et une heures trente. Duarte regarde avec mélancolie ; le drame est composé de sept actes, il n'apporte rien de nouveau si ce n'est la lettre de l'auteur : un empoisonnement, deux dissimulations, poison, jeune fille kidnappée, mort, vol de testament, etc. 23 heures, le temps file ; à peine achevé le deuxième acte, Duarte mort du choléra ; minuit, le bal était perdu...

Brusquement, le major s'en va, en colère. Aussitôt après entre un policier qui accuse Duarte d'avoir volé une pantoufle turque, très raffinée. Duarte n'a le temps de rien faire, il est poussé dans une voiture qui part en trombe. Et soudain l'inattendu :

- « Ah ! Ah ! », dit l'homme de la voiture. « Comment avez-vous pu imaginer que vous pouviez impunément voler des pantoufles turques, flirter avec des jeunes filles blondes, peut-être les épouser... et par dessus-tout vous moquer du genre humain ?»

Torsion dans le récit.

¹ Machado de Assis, J. *La pantoufle turque*.

Les yeux bandés il arrive dans une maison, bronzes, miroirs, tapis... Désorienté, Duarte pense à une nouvelle explication définitive : la pantoufle est une métaphore, le cœur de Cecilia qu'il a dérobé, il doit s'agir d'une punition... Un prêtre, un vieil homme, une cérémonie l'attendent : la pantoufle n'a pas été volée, elle est apportée.

- *Le vieil homme lui dit: « tu vas te marier avec sa propriétaire, rédiger un testament (qui fait d'elle ton héritière) et avaler une drogue du Levant.*
 - « Poison ! », s'écrie Duarte.
 - « C'est le nom ordinaire, moi je l'appelle **passeport pour le ciel** ».
- La jeune fille apparaît, divine, aérienne, les yeux aussi bleus que ceux de Cecilia.
- Duarte : « Je ne veux pas ! Je ne me marierai pas ! »

Il s'élance par la fenêtre, saute par-dessus des murs, s'engage dans une course vertigineuse jusqu'à se traîner dans la dernière maison qu'il rencontre. Blessé, hors d'haleine, il s'effondre sur une chaise. Un homme est en train de lire un journal, dont les pages diminuent soudainement. C'est le major, qui lui dit : « Ange du ciel, tu es vengé ! ». Fin du dernier acte. Duarte se frotte les yeux, perdu. Où est-il ? Le major lui demande son avis.

- « Excellent », répond le jeune homme.
- « Passions ardentes, non ? », dit le major.
- « Très ardentes..... quelle heure est-il ? »

Deux heures du matin. Le major s'en va et Duarte pense :

[...] fantaisie inquiète et fertile, tu m'as sauvé d'une mauvaise pièce avec un rêve original, tu as remplacé l'ennui par un cauchemar : une bonne affaire. [...] tu m'as prouvé une fois de plus que le meilleur drame se joue dans le spectateur et non sur scène.

La pantoufle turque (« A chinela turca » de Machado de Assis) surprend de par son effet, son équivoque. Nous perdons pied pendant la lecture. Etait-ce un rêve, une rêverie, une plaisanterie avec les éléments du drame du major ? La ligne de tension est bien délimitée dans le conte avec le passage des heures et le désespoir de

Duarte : mélancolie, colère, désistement. Mais il y a dans le conte une autre approche du temps ; un temps qui travaille du côté du nerf, du nœud du récit : la rapidité avec laquelle Duarte « voit » évoluer son rapprochement de Cecilia, le désir mutuel, et en même temps ce que cela a de perturbateur. À ce stade s'articule un envers crucial pour la trame, qui n'est pas évident : il a besoin d'être lu. La rapidité entre les deux valses qui aboutit rapidement en mariage avant la fin de l'année pourrait être tout ce que Duarte désirait en termes d'accès à Cecilia. Mais Machado de Assis dédouble dans le conte ce « savoir de l'écrivain », cette perspective directe à l'objet d'amour et de désir qui peut également être une rencontre perturbatrice. De la fascination à la perturbation, une torsion, poison et mort. Rien de plus génial ici que ce qui est nommé simplement passeport pour le ciel. Ironie.

C'est cela qui oriente mon travail : la torsion qui surgit du récit machadien, qui agit sur le lecteur comme une vacillation, la terre qui disparaît sous les pieds, « un effet de vertige » : la penser comme un effet singulier qui évoque la torsion présente dans la structure. Et qui constitue, selon moi, un début de composition de contes² qui marquent le style de Machado de Assis.

Effet de vertige – La lecture des contes a permis de soulever l'hypothèse de l'« effet de vertige » de ces tournants comme lieu dans la fiction machadienne, qui questionne ce qui dans la vie est en lien avec ce qui manque, par structure. Les énigmes, les brèches, les terrains irréguliers, sans réponses totalisantes et avec lesquelles nous devons nous débrouiller.

Machado construit des vertiges dans le fil narratif de ses contes, et ces moments de torsion ou de « pli » qui perturbent le lecteur fonctionnent souvent comme des opérateurs de passage : des passages où l'écrivain recueille les éléments fantasmatiques de la subjectivité présents dans l'imaginaire social et qu'il insère dans la fiction.

Des passages où se joue ce qui est de l'ordre des discontinuités, des énigmes qui interrogent chacun de nous : origine/mort, et la rencontre avec l'autre sexe. Ce sont précisément les énigmes de la subjectivité qui furent les grands interrogateurs de

² Je retrouve cela dans un ensemble de contes qui peut être élargi, en accueillir d'autres. Ceux dont je parle proviennent de *Papéis Avulsos*, contemporains du changement de style d'écriture de Machado de Assis, avec Brás Cubas dans le roman.

Freud. Cela constitue à mon avis quelque chose d'inédit dans le parcours de ces contes qui semblent « enregistrer », signer le style machadien : comme si un effet de vertige surgissait chaque fois qu'est en jeu quelque chose de ces énigmes, des indices des discontinuités et de l'approche de l'altérité. C'est aussi ce qui transporte l'œuvre dans le temps, fait d'elle une œuvre profondément actuelle.

Il y a une troisième zone de passages, en lien avec le temps et le contexte de l'écriture de Machado, dans un Brésil aux prises avec la modernité (cf. à ce stade le travail de Benjamin), avec ses changements et ses contradictions (cf. le chapitre des chapeaux).

Vertige comme ordre de passage.

Le vertige peut être pensé comme la simultanéité (et également le passage) entre la fascination et la perturbation. De même que le jeu du continu/discontinu. Quand on se trouve dans un lieu très haut et que l'on se rapproche du bord pour examiner le vide par exemple, il n'est pas rare que ce mouvement de curiosité et de rapprochement rencontre l'impression de l'aimant, comme si le vide exerçait soudain une attraction continue, et dès lors quelque chose de la défaillance. C'est aussi le moment où se révèle quelque chose de l'horreur, du trou lui-même. Jeu entre le continu et le discontinu, les deux faces du vertige : fascination et perturbation. Le réel survient au milieu de la fascination, comme face perturbatrice.

Dans ses études anthropologiques, Roger Caillois souligne qu'on « se laisse aspirer par l'abîme » dans la situation de vertige. Il s'agit d'une expérience de perte, mais d'une perte dans le consentement, « un abandon commandé par la fascination qui aliène » ; Caillois étudie également les rites de passage des sociétés traditionnelles, avec les figures du joueur qui ne parvient pas à laisser de côté le « tapis vert », y compris quand il mène à sa ruine, ou encore de l'homme entraîné par la figure de la femme fatale (dont la fatalité dépend plus du penchant, de l'attraction que de l'objet).

L'élément le plus intéressant observé par l'auteur est le suivant : si l'oiseau ne peut esquiver le regard du serpent, où les papillons l'attraction de la lumière, l'homme est le seul qui, par dessus tout, crée, possède une imagination capable de créer des objets de vertige là où la réalité n'y est pour rien.

Je poursuis mon chemin à travers *Vertigo* d'Hitchcock (un corps qui tombe) ; le vertige que Freud examine dans son superbe article sur la Gradiva – à partir de la

fiction de Jensen. Dans ce texte, le jeune archéologue se prend de passion pour un bas relief situé dans un musée de Rome ; une figure de femme qui marche d'une façon particulière : Totallement hypnotisé par le détail de la position du pied, le jeune homme qui était chercheur et n'avait d'yeux que pour la science commence à « chercher »/ à faire un rapprochement très subtil des femmes à travers l'investigation scientifique de la position de ce pied. Il est pris dans un rêve vertigineux, délire, croit que cette femme gréco-romaine est passée dans la rue, qu'elle était un fantôme de Pompéi, jusqu'à ce qu'il découvre que ce fantôme qui l'aide à sortir de son nuage est en fait sa voisine, un amour d'enfance également enfoui.

La question ici en jeu porte sur l'émergence pour un sujet du réel à travers un détail, comme le pied de Gradiva (qui marche), ou encore la pantoufle/Cecília dans le conte de Machado de Assis.

Si dans la lecture l'effet de vertige se produit par cette subversion dans le récit véhiculée par les traits de ce détail, le mouvement de torsion prend de l'ampleur et dirige notre intérêt vers la question de la structure.

L'écrivain argentin Ricardo Piglia formule des hypothèses sur la structure opératoire formelle des contes. En se basant sur l'architecture issue de la production des grands conteurs, il propose dans *Formas Breves* [Formes Brèves] deux thèses sur les contes :

- 1) Un conte contient toujours deux histoires ;
- 2) Le conte est un récit qui achève une histoire secrète.

Il prend pour exemple un extrait des notes de Tchekhov : « À Monte Carlo, un homme se rend au casino ; il gagne un million, rentre chez lui et se suicide ». Pour l'auteur, la forme du conte est ici condensée à contre-courant de ce qui serait prévisible : jouer, perdre, se suicider. L'anecdote détache deux histoires : l'histoire du jeu et l'histoire du suicide, et le conte travaille la tension et la trame entre les deux.

Tout en postulant cette duplicité, Piglia souligne les points d'intersection dans les contes de détails qui articulent les passages entre les histoires et les placent de manière simultanée. De même que le « passeport pour le ciel » de La pantoufle turque, on peut penser que Lacan a travaillé la structure du sujet avec cette figure topologique qu'est la bande de Möbius, d'une superficie énigmatique et paradoxale :

il s'agit apparemment d'une bande à deux faces, l'une à l'extérieur et l'autre à l'intérieur, un « pile ou face ». Mais elle a une torsion qui change radicalement sa structure : elle désarticule le réel, subvertit la séparation entre l'externe et l'interne. Désormais en continuité, le droit et l'envers sont en quelque sorte contenus l'un dans l'autre. La formulation de Ricardo Piglia – chaque conte raconte deux histoires – nous permet d'articuler la dualité. Néanmoins, mettre l'accent sur les points d'intersection nous permet de faire un autre pas : voir ces lieux dans la structure du conte comme les lieux d'une torsion, à l'image de la bande de Möbius. Le « passeport pour le ciel » comme la torsion elle-même, qui dans le récit de Machado se rapproche beaucoup du fonctionnement de la structure du sujet. En dépassant la dualité, l'ironie gagne du terrain : n'est-ce pas à travers elle que Machado trace ses passages, en écrivant un « regard oblique » traversé par quelque chose de la vérité ?

L'ironie de Machado de Assis fournit cela. Elle est le lieu de passage, fait la coupure avec le sol, véhicule le vertige (qui surgit par l'intermédiaire d'un détail) ; elle est une forme de l'obliquité (une certaine torsion) dans l'écriture. En dépassant la dualité et en insérant le comptage du 3 dans la partie (les points « équivoques », qui servent pour les deux côtés), nous nous rapprochons du mot d'esprit de Freud, l'une des formations de l'inconscient – et quand la blague apparaît, on coupe et on « lit » ce qui était codifié au milieu de la parole et peut apparaître : le désir, le supposé, le souhait qui circule au milieu de la scène, dans la structure.

C'est en cela que Machado de Assis partage une jouissance avec le lecteur, en transmettant dans le même mouvement certaines vérités dures et certaines énigmes fortes sur la condition humaine. La rencontre avec l'Autre sexe, l'origine et la mort, l'altérité, des questions qui continuent à nous interroger et qui constituent nos fictions.