

JEU DE MÉMOIRE, ENJEUX DU LANGAGE: LA CONSTRUCTION DU SERTÃO
DANS *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

MARIA DA CONCEIÇÃO COELHO FERREIRA*

RESUME

Guimarães Rosa tisse la toile de sens qui crée le *sertão*. Le jeu du langage auquel s'adonne le protagoniste Riobaldo élabore un jeu de pistes dans lequel le lecteur se perd souvent. Le *sertão* devient une construction du langage, construction elliptique qui met en rapport l'insaisissable de l'espace, tellement étendu qu'il finit par abolir les frontières et disparaître dans sa propre infinité. L'appropriation du langage par l'écrivain *mineiro* reflète ce qu'il y a de plus profond dans l'espace et l'imaginaire du *sertão*.

MOTS-CLÉS: Diadorim, *sertão*, Guimarães Rosa, langage, mémoire.

Un éminent critique littéraire a dit un jour que le meilleur document pour cerner l'âme d'une nation c'est sa littérature. Et que le style, c'est l'homme. Alors, comment saisir l'esprit de cette nation dans ses œuvres littéraires majeures? Peut-on reconnaître l'esprit d'un écrivain et de son époque à son langage singulier? Je pense ici particulièrement à *Grande sertão: veredas*¹ de João Guimarães Rosa. Magicien du langage pour un critique littéraire, alchimiste des mots pour un autre, le fait est que la place que le langage occupe dans *GSV* – une place centrale en l'occurrence – est en rapport étroit avec celle du *sertão* réinventé par l'écrivain du Minas Gerais, espace à la fois scène et personnage du roman. On va jusqu'à affirmer que c'est précisément cette manipulation du langage qui rend la fiction roséenne actuelle, moins compromise avec la tradition littéraire d'alors, et que la solitude des personnages est utilisée comme laboratoire expérimental où sont présents, mais enfouis dans la richesse du langage, les changements subis par la société contemporaine. Peut-on parler de dénonciation ou

* Maître de Conférences de Portugais, Département des Langues Romanes, Faculté des Langues, Université Lumière Lyon 2 (Lyon, França).
E-mail: Maria.da.Conceicao.Coelho-Ferreira@univ-lyon2.fr

d'engagement² du roman, malgré l'apparente "neutralité" de l'auteur à ce sujet?

Revenons à l'assertion sur la littérature comme meilleur document pour cerner l'âme d'une nation. Dans la littérature roséenne, le fond et la forme forment un ensemble cohérent et équilibré en ce qui concerne la nouveauté qu'elle représente dans la littérature brésilienne puisque aussi bien l'un que l'autre sont innovateurs et soufflent un vent nouveau sur la création littéraire du pays. Or on sait par expérience que la langue constitue un facteur important de manipulation et de domination. Changer son utilisation veut dire soit dominer davantage, soit dénoncer l'ordre immuable des choses et du monde des locuteurs privilégiés, comme c'est le cas des grands écrivains. Où se situe donc Guimarães Rosa?

Le roman roséen utilise l'ellipse, figure ovale qui présente un double centre et dont les manques se superposent et s'intercalent, comme procédé stylistique.³ *GSV* raconte l'histoire d'un homme en quête de vérité et de compréhension du monde par le biais de son histoire personnelle, cependant il ne reste pas moins que l'ellipse, labyrinthe de l'inconscient, suppose une épaisseur de sens masquée par la surface lisse de l'explicite et du lexicalisé. Si l'ellipse est une déformation du cercle tout autant que le dernier creuset du puzzle romanesque inachevé, elle peut bien ici être aussi une figure de l'esquive jouant avec l'art de la confusion de l'espace et du temps et de la projection sur l'espace de ce temps que Guimarães Rosa aime à replier comme un tapis ou comme un anneau de Möbius.

L'ellipse nous offre ainsi une autre vision du roman, faisant craqueler un masque et ouvrant sur une lecture en jeu, jusqu'alors éclipsée ou peu travaillée, celle de notre histoire dans un moment donné de sa trajectoire. La déviation esthétique et stylistique de cette oeuvre par rapport à la norme générale représente un pas historique franchi par l'écrivain, qui révèle une mutation dans l'âme d'une époque – mutation dont l'écrivain a pris conscience et qu'il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve: ce pas historique, psychologique aussi bien que linguistique peut-être serait-il possible de le déterminer. Revenons au roman, à l'incipit de *GSV*:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de hornem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo córrego.

Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. (ROSA, 1986, p. 9)⁴

Le roman commence avec un tiret, marque d’oralité, et avec un néologisme (dont la traduction française ne tient pas compte; en effet “nonada” en portugais n’existe pas) qui exprime une double négation: ça commence bien! Le monde que le narrateur va raconter n’existe pas encore. Son existence commence juste au moment où il commence à raconter à un supposé interlocuteur sa traversée du sertão et tout ce qu’il a vécu alors. La présence de l’interlocuteur, homme cultivé n’appartenant pas à cet univers étrange n’est montrée que par les observations ou questions réitérées qui lui sont adressées. La situation de narration, monologue inséré en situation dialogique (SCHWARZ, 1999, p. 379),⁵ indique clairement celui qui prend les rênes de la situation. Riobaldo raconte son passé et exhorte son interlocuteur à “voir” ce qu’il raconte (“mire et veja”): du latin classique “mirare” s’étonner, d’où aussi le mot “miracle”. Il l’invite alors – interlocuteur ou lecteur – à voir l’histoire comme un film, avec une certaine distanciation, et ainsi s’étonner, découvrir. Voir les scènes de son passé est le dernier maillon de la chaîne qui débute par le souvenir des expériences et passe par la mise en scène du corps et de la psyché, dans un mouvement de l’intérieur vers l’extérieur. La tournure elliptique du texte exhorte le lecteur à devenir actif au risque de se faire engloutir par lui. La tâche de fouille du lecteur et des critiques finira peut-être un jour par rendre au roman tout son sens.

On remarque tout de suite la différence entre le personnage narrateur et son interlocuteur supposé car Riobaldo souligne le fossé qui existe entre les deux: lui, représentant du monde du sertão, habitué à ces gens dont les croyances sont pour le moins bizarres, et le “docteur”, qui doit interpréter ce qu’il raconte à la lumière d’une logique différente. Les détonations que ce premier entend et qui certainement lui ont fait peur n’est qu’une coutume de l’ancien *jagunço*, qui aime s’exercer à tirer. Et le veau nouveau-né, incarnation du diable pour les hommes du sertão, avec sa tête de chien, n’est certainement qu’une déformation génétique pour l’homme lettré, habitué à interpréter les faits de façon

objective et pragmatique. Présentant l'étrangeté ressentie par son interlocuteur, dans ses faits et gestes, Riobaldo l'exhorte à tolérer les bizarreries du sertão et de son peuple: "O senhor tolere, isto é o sertão" (ROSA, 1986, p. 9).⁶ Le sertão n'est pas qu'un mot, mais un concept. Il indique beaucoup plus qu'un espace géographique, il implique une façon de vivre et une vision de monde complètement différentes, voir inconciliables avec le monde urbain. Pour pénétrer dans ses mystères, il faut plus qu'entrer dans un espace, il présuppose aussi l'acceptation dans un mode de vie particulier, atemporal.

Le sertão est défini à maintes reprises dans un jeu de yoyo où ce qui venait d'être affirmé comme vérité universelle est nié aussitôt après. Cela montre combien cette réalité hante le narrateur, lieu de vie et espace mythique, pathos et ethos social. Tantôt il définit une réalité dure, hostile, royaume des excès et des truands de toute espèce, tantôt il n'existe pas car il est dans l'infini de l'espace, tantôt il est partout. Le langage le manie et le crée et le narrateur s'en sert selon ses besoins. L'impression que l'on a est que l'espace ici ne sert qu'à passer le temps! Il est tant érudé, tant cité qu'il finit par devenir une abstraction, espace difficile à cerner de part sa multiplicité et son inconsistance. Les changements qui s'y opèrent ont à voir avec l'usage que chaque personnage pourrait vouloir en faire. Je dis bien "pourrait vouloir" car le seul personnage à avoir une voix active est Riobaldo. Par son intermède on revisite les lieux, on se remémore les actions, tout cela avec les couleurs que Riobaldo veut bien leur prêter. Avec tout ce que la mémoire peut avoir de faillible et influençable, le jeu du langage devient un jeu de pistes. L'espace devient un immense damier, labyrinthe qui fait penser à Alice aux pays des merveilles. La virtualité du sertão prend des contours, tantôt allongés, tantôt rétrécis, il devient insaisissable, ce qui lui confère son intérêt majeur.

Si cette réalité est aussi fuyante et élargie, c'est parce que, dans le fond, le personnage l'utilise, certainement à son insu, comme une preuve matérielle de ce qu'il raconte. Les exactions et toute la rudesse de l'histoire ne peuvent être crédibles que dans un espace aussi incontrôlé et incontrôlable que le sertão. La récurrence de ce mot ne finit-elle pas par diluer son sens et l'anéantir en le transformant en valeur universelle, l'espace devenant un non-lieu, nulle part, dilué et pour cela présent partout?

L'étude stylistique, description d'une structure esthétique synchronique, lecture des rapports simultanés aurait pu aisément encourir le reproche d'escamoter l'histoire. Mais on peut considérer que l'histoire est partout implicite, sous-jacente, environnante: la forme d'une oeuvre est toujours obtenue à partir d'un matériau daté et toute oeuvre forte peut être dite marquante parce qu'elle qualifie son moment historique autant qu'elle est qualifiée par lui. S'agissant de *GSV*, en quoi l'étude du langage de Guimarães Rosa peut-il refléter l'homme brésilien complexe, confus dans ses rapports interpersonnels, dans une quête constante de totalité? Ce genre d'étude doit porter sur un peuple particulier, en un moment précis du temps, sans perdre de vue l'homme, objet premier de cette interrogation, et *GSV* s'y prête parfaitement.

En suivant le trajet qui va du langage et du style à l'esprit, ce parcours permet de saisir d'un coup d'oeil l'évolution historique de l'esprit brésilien au XXe siècle: un aperçu d'abord de l'âme d'un écrivain, conscient du fatalisme qui s'impose aux masses, ici la population du sertão, contrainte à vivre comme avant alors que le pays connaît une certaine modernisation. C'est à elle que l'écrivain prête sa voix pour exprimer une réalité foncièrement différente de celle où il brille de tous ses feux. Cela peut prendre l'allure d'une constatation étonnée et étonnante d'un monde parallèle aux antipodes du sien, figé dans le temps et dans l'espace, déguisée sous la visitation de son passé par un homme devenu sédentaire et ayant une situation sociale et financière stable. Et cela même sans qu'il y ait eu de la part de l'écrivain un parti pris.⁷ Il est clair qu'un écrivain moderne comme Guimarães Rosa, confronté à la désintégration sociale du XXe siècle, doit montrer des déviations linguistiques plus visibles qu'un autre. La vigueur dans la pensée ou la sensibilité de l'auteur s'accompagne toujours d'innovation dans le langage; la créativité mentale s'inscrit aussitôt dans le langage, où elle se transforme en créativité linguistique car la banalité et la rigidité de celui-ci ne suffisent pas aux besoins d'expression d'une sensibilité exacerbée.

Par ailleurs, l'émoi qui a accompagné la sortie du roman roséen s'explique par les réactions que provoquent normalement tout cet artifice verbal, depuis les néologismes jusqu'à une syntaxe coupée, inversée par rapport à la norme. Que dire alors de ce processus linguistique complètement nouveau, qui mettait à bas toute la littérature

jusqu'alors produite? Un instant décontenancé, le lecteur se reprend vite; il s'inquiète d'abord de ce qui est inconnu, puis il est rassuré de voir qu'il s'agit d'une fantaisie inoffensive; l'émotion qui envahit celui qui se laisse emporter par le flux verbal ininterrompu de Riobaldo est la réaction psychologique à ce genre de situations, elle démontre le soulagement qui suit le désarroi initial. Néanmoins, il se peut qu'un bon laps de temps ne se passe sans que l'on comprenne réellement ce que l'auteur veut dire et que beaucoup d'encre ne coule jusqu'alors. Et si cette fantaisie n'était pas si inoffensive que ça?

Une des maintes fixations de notre héros est le démon, qu'il ne tarde pas à inclure dans son discours en le nommant à l'excès. Que peut-on dire de la liste des noms faisant référence à lui répertorié par Riobaldo, qui hante son esprit et empoisonne jusqu'à ses souvenirs, alors que cet homme devenu honorable a définitivement laissé sa vie déréglée derrière lui? Il y a là un élément de réalisme mêlé à l'irréel; si l'existence du diable n'est pas réelle, elle le devient par le biais de la cohorte de noms le surnommant, processus qui finit par l'anéantir par cet excès même de nomination.

Le sertão subit un sort similaire. Il est maintes fois cité dans le texte et il prend une importance capitale dans la tessiture romanesque. Le sertão est d'ailleurs toujours défini de façon emphatique, et cet espace apparaît comme lieu de barbarie par excellence, métaphore de tout excès et de l'innommable. Cependant, aussi bien avec les surnoms prêtés au diable qu'avec les définitions du mot sertão, il ne faut pas les diviser en sous-groupes car toute l'importance de ces constellations de mots réside dans leur vue d'ensemble. Le diable prend les connotations qui servent le mieux celui qui l'emploie, selon ses croyances et son lieu de vie, sa réalité. Quant au sertão, les définitions se complètent voire se contredisent, mais aucune d'elles ne peut prendre en compte toute la complexité qu'un tel espace présente.

On dit que "le détail ne peut être compris que par la totalité et toute explication du détail présuppose la compréhension de la totalité".⁸ Cela revient à dire que si l'on ne comprend pas la totalité cela ne sert à rien de la démembrer: la toile de sens si patiemment brodée par l'araignée soucieuse du moindre détail qu'est Guimarães Rosa, ce fil d'Ariane mis dans la conscience de Riobaldo et avec lequel il tisse consciencieusement son histoire selon l'importance que les faits ont

prise dans son récit, tout cela perdrait sa valeur. Les tonnes de souvenirs et de sensations, qui grouillent dans la jungle que Riobaldo a devant les yeux, sont groupées selon leurs affinités et leur grandeur dans cette constellation verbale.

Toute l'attitude de Guimarães Rosa à l'égard du langage repose peut-être sur la vision d'une fécondité imaginaire dont le principe est inépuisable. Il crée des familles de mots, susceptibles de représenter des êtres tantôt horribles, tantôt humains, et une réalité aussi fantastique que magique, ouverte à toute sorte d'excès de lyrisme et de brutalité dans les actes, qui n'a de réalité que dans le monde du langage. Ces mots règnent dans un monde intermédiaire entre réel et irréel, entre le redoutable "nulle part" et l'ici qui nous rassure et qui finit par devenir partout étant donné la volonté de l'écrivain de donner une tournure universelle à cet univers si particulier. Magicien du langage ou alchimiste des mots, Guimarães Rosa a le pouvoir de manipuler ceux-ci comme s'ils étaient à eux seuls un monde entre le réel et l'irréel. Le roman démontre cette tendance à laisser le langage usurper la réalité, quand il répète par exemple des faits historiques – des bandits d'honneur qui prennent d'assaut une ville dans l'intérieur du Minas – mais en lui conférant des allures de saga. Là le lecteur se voit confronté à un double chaos, l'un externe, le sertão primitif et magique, l'autre interne, l'auteur, avec ses vellétés de totalité. Le lecteur moins averti peut finir par se perdre dans les méandres de ce chaos organisé et volontaire.

Riobaldo utilise un langage riche en couleurs et qui éveille des sensations fortes pouvant mener jusqu'au vertige par le flot verbal. On peut saisir les onomatopées, par exemple, que le langage populaire aime à faire jongler, la transition exacte du langage populaire à la littérature. Le monde verbal auquel l'auteur donne accès dans son art n'est pas acceptable par un écrivain encore pris dans les mailles du conformisme langagier et des thèmes traités par la littérature brésilienne de l'époque, et c'est pour cela que *GSV* a suscité tant de controverses. Si l'on croit à la réalité des mots, un monde intermédiaire apparaît. La croyance en ces réalités de substitution que sont les mots n'est possible qu'à une époque qui n'a plus confiance dans les *universalia realia*. C'est dans cette atmosphère fantasmagorique que Guimarães Rosa se meut avec une aisance naturelle, dans une sorte d'indépendance cosmique. La croyance en l'autonomie du mot qui a gagné peau neuve grâce au

processus néologique ou par rajout d'un suffixe, ou encore par une énonciation qui rompt de façon inattendue avec la norme a rendu possible tout le mouvement d'appropriation d'un langage qui se veut plus que jamais reflet et arme d'un peuple.

Guimarães Rosa crée alors ce langage irrationnel, truffé de néologismes qui donnent tout le ton et la saveur à son texte et bouleverse les lettres brésiliennes qui avaient pourtant déjà fait l'expérience d'une innovation linguistique avec les oeuvres régionalistes. Dans son oeuvre comme un tout et dans *GSV* en particulier la langue portugaise devient brésilienne grâce au chaos verbal qui chamboule tout afin de mieux organiser le monde du langage. L'écrivain *du Minas* fait sortir le langage de ses gonds et s'envole dans un ciel verbal sans limites – ce qui veut dire que plus que peindre la réalité, il peint l'hallucination qu'elle provoque. Cela veut juste dire que le langage est rhabillé pour mieux accomplir sa mission: frapper les esprits.⁹

J'insiste ici sur les détails qui frappent dans l'oeuvre roséenne. Un lieu-dit qui change de nom, une pierre qui se mue en d'autres, des histoires racontées de manière circonstanciée dans un processus devenu encore plus confus par la défaillance d'une mémoire qui raconte des faits anciens. Ces détails entretiennent un rapport fondamental avec la littérature brésilienne en général. Ce que les détails montrent dans ce cas précis est une peur panique d'un peuple qui n'est pas encore sorti des mailles d'un monde étouffant, fait de croyances vides de sens et d'un espace aussi pantagruélique et dévorateur car toujours régi par les pouvoirs institués. Cela se révèle être l'héritage néfaste d'un passé colonial qui est toujours présent, soit dans les formes d'exploitation de l'homme par l'homme, soit dans l'occupation de l'espace physique. Et ce pouvoir est encore plus fort que les croyances pseudo religieuses que lui-même entretient et pour cause. Pour cela, il faut juste faire confiance à Riobaldo qui affirme: "O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal..." (ROSA, 1986, p. 17-18).¹⁰ Ce qui veut dire aussi que la puissance du Mal est plus forte que la croyance en le Bien.

Ce que l'étude du langage roséen montre, l'analyse littéraire le confirme, puisque le langage n'est que la cristallisation externe d'une forme intérieure. La manière arbitraire dont la signification est associée

à des éléments acoustiques – ce qui est arbitraire pour celui qui fait usage de l'oeuvre c'est le choix par l'auteur des faits linguistiques qui doivent donner corps à la signification est un fait fondamental du langage humain. Pour dépasser cette impression d'arbitraire, le lecteur doit essayer de se placer au centre même de la création – et de recréer l'organisme de l'oeuvre. Dans l'oeuvre roséenne, on est dans l'embarras du choix en ce qui concerne ce procédé. L'écrivain du Minas utilise la langue comme un outil sacré à travers lequel l'homme va enfin trouver son salut. C'est la sublimation de la langue qui rend possible le rachat de l'homme par le langage. La vie est langage, alors le personnage revit son expérience en la verbalisant. Et comme le souligne Guimarães Rosa:

[...] a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. (COUTINHO, 1991, p. 83)¹¹

MEMORY GAME, LANGUAGE BET: THE CONSTRUCTION OF THE SERTAO
IN *GRANDE SERTAO: VEREDAS*

ABSTRACT

Guimaraes Rosa elaborates a web of senses that creates the sertao. The language game to which Riobaldo subjects himself elaborates both complex and dubious a space in which the reader (usually) gets lost. The sertao becomes a construction of language. The figure of ellipsis reinforces the intangible aspect of space, whose infinite limits end up disappearing in their own finitude. The appropriation of language by the mineiro writer reflects in a profound fashion the space and imagination of the sertao.

KEY WORDS: *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, language, memory.

NOTES

- 1 Désormais j'utiliserai les initiales de *Grande sertão: veredas* (GSV) lors de mes citations du texte roséen. J'ai utilisé la 9^e édition (1986) comme ouvrage de référence pour les citations.
- 2 D'après Roberto Schwarz, le mot engagement est un mot neutre en soi. On peut s'engager en n'importe quel sens; cependant, ici on l'utilise comme défense des gens plus faibles; anachronisme en ce qui concerne l'Europe, mais toujours d'actualité lorsqu'on parle du Brésil. In: *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 172-173 (traduction personnelle). Pour Tzvetan Todorov, il ne faut pas faire des amalgames entre littérature et morale, entre littérature et politique. L'éminent critique littéraire souligne qu'il "faut rompre tout lien et préserver la littérature de tout contact avec ce qui n'est pas elle. Mais le rapport aux valeurs lui est inhérent: non seulement parce qu'il est impossible de parler de l'existence sans s'y référer, mais aussi parce que l'acte de l'écriture est un acte de communication, ce qui implique la possibilité d'entente, au nom de valeurs communes. [...] La littérature de propagande ou le roman à thèse sont loin d'épuiser les rapports possibles des œuvres aux valeurs; ils n'en représentent même qu'un type aberrant: celui de la vérité dogmatique, détenue d'avance, qu'on chercherait simplement à illustrer. Or la littérature n'est pas un sermon: la différence entre les deux est que ce qui est ici un acquis préalable ne peut être là qu'un horizon. La littérature est un jeu formel de ses éléments et en même temps instance idéologique; elle est aussi quête de la vérité." In: *Critique de la critique – un roman d'apprentissage*. Paris, Seuil, 1984, p. 188-189.
- 3 Dans *Les figures du discours*, la construction étant définie comme "l'assemblage et l'arrangement des mots dans le discours, par lesquels s'élève, se forme et enfin se construit l'espèce d'édifice dont le discours nous offre l'image", l'ellipse se trouve ainsi liée directement à la production des discours. J'utilise ici ce terme non pas seulement en tant que figure de construction, mais et surtout en tant que figure de style. Voir Fontanier, Pierre, op. cit., Paris, Champs Flammarion, 1977, p. 283.
- 4 "Que nenni. Les coups de feu que vous avez entendus, ce n'était pas un règlement de comptes, non. Dieu merci. J'ai fait mouche sur des arbres en bas de l'aire, au bord du ruisseau. Pour garder la main. J'aime bien, je fais ça tous les jours; presque depuis ma prime jeunesse. Là-dessus, on est venu me chercher. Rapport à un veau: un veau blanc, égaré, des yeux comme un humain – ça s'est vu – et avec une tête de chien." Rosa, João Guimarães. *Diadorim* (traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli), Paris, Albin Michel, 1991, p. 21.

- 5 “Grande sertão: estudos”, In: *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, dir. Afrânio Coutinho. 2^{éd.} Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 379.
- 6 “Fautvous y faire, le sertão, c’estça.” Ibid., p. 21.
- 7 Dans une lecture construite sur des éléments historiques, David Arrigucci Jr souligne que les questions de Riobaldo sur le sens de son expérience sont typiques de celles de la vie racontée dans le roman bourgeois, questions tournées vers les significations de l’expérience individuelle dans l’espace moderne du travail et de la ville capitaliste. Dans le roman roséen, la nouveauté provient du milieu du sertão dans lequel elles jaillissent. Ceparadoxe, continue l’auteur, constitue des aspects fondamentaux de l’œuvre, faisant ressortir les “articulações profundas com o contexto histórico-social do *Sertão* (e do país) a que remete. “O mundo misturado (Romance e experiência em Guimarães Rosa)”, in: *Pensamento brasileiro*. Centro de Estudos Brasileiros, Roma, Renzo e ReanMazzoneéd., 1995, p. 283-320.
- 8 Spitzer, Léo. Études de style. Paris, Col. Tel Gallimard, 1970. Voir plus particulièrement “Art du langage et linguistique”, p. 45-78. Citation: Schleiermacher, cité par Spitzer, p. 61.
- 9 Tzvetan Todorov affirme que “la littérature est un dévoilement de l’homme et du monde [...] Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie. [...] Le roman n’est pas tenu, même si la chose est parfaitement possible, à décrire les formes spécifiques et historiques d’une société; ce n’est pas non plus de ce côté-ci que se situe sa vérité. Pas plus qu’il ne s’agit de dire, bien entendu, que les idées de l’auteur sont nécessairement justes. Mais la littérature est toujours une tentative de nous révéler “un côté inconnu de l’existence humaine”, [...], et donc, même si elle n’a aucun privilège lui assurant l’accès à la vérité, elle ne cesse jamais de la chercher.” In: op. cit., p. 188.
- 10 Rosa, João Guimarães, op. cit., p. 33.
- 11 “[...] le langage et la vie sont une seule et même chose. Celui qui ne fait de l’idiome le miroir de sa personnalité ne vit pas; et comme la vie est un courant continu, le langage aussi doit constamment évoluer. Cela signifie que, en tant qu’écrivain, je dois rendre compte de chaque mot et considérer chacun d’eux le temps qu’il faut pour qu’il devienne vie encore une fois. L’idiome est l’unique porte vers l’infini, mais malheureusement il est occulté sous des montagnes de cendres.” In: COUTINHO, 1991, p. 83 (traduction personnelle).

REFERENCES

Corpus

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991.

Ouvrages de référence:

ARRIGUCCI JR., David. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Pensamento brasileiro. Centro de Estudos Brasileiros*. Roma: Renzo e Rean Mazzone ed. 1995. p. 283-320.

COUTINHO, Eduardo (Dir.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Champs Flammarion, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SPIZER, Léo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984.