

## LA TRAVERSEE FRANÇAISE CHEZ GUIMARÃES ROSA

Maria da Glória de Sá  
UNEC – Caratinga, MG

L'être humain est le fruit de son arbre généalogique, c'est vrai, mais aussi du milieu où il vit. L'entourage s'ajoutant à la genèse biologique bâtit la personnalité de façon dynamique et le processus ne finit plus. Guimarães Rosa est brésilien, du Minas Gerais, mais ce n'est pas tout. Il est citoyen du monde, puisque le sang universel coule dans ses veines, du moins, littéraires. Parmi les cultures que Guimarães Rosa connaissait, se trouve la culture française, qui occupe une place privilégiée dans le coeur de l'auteur et qu'il a voulu éterniser avec «Le journal de Paris», publié dans *Ave, Palavra* (ROSA, 1978). Il connaissait bien la France et surtout Paris, étant donné qu'il a séjourné plusieurs fois à Paris pendant sa mission diplomatique au service du Brésil (Cf. LORENTZ, 1995, p. 27-61). On dirait que la culture française traverse le discours rosien d'un bout à l'autre, comme des gouttelettes de rosée qui n'apparaissent pas nettement, mais qui laissent leurs traces. Pourtant il y a deux récits où cet aspect se voit très clairement. Il s'agit de «Fita verde no cabelo» (ROSA, 1978, p. 61-62). e «Do diário em Paris» (Ibidem, p. 63-67).

Le discours littéraire est le reflet des expériences personnelles de son auteur et de son entourage socioculturel. Dans cet essai on fera le repérage de l'influence de la culture française chez Guimarães Rosa en tant que citoyen et écrivain.

### La culture française dans la vie de Guimarães Rosa

Les données biographiques de l'auteur montrent que les aspects multiculturels ont contribué à la formation d'une personnalité riche d'une puissance créatrice immense. Cette variété culturelle a été bien profitée par lui et répandue à travers son oeuvre littéraire. Parmi ses apports culturels, cet essai met en valeur surtout la culture française. Guimarães Rosa a effectué plusieurs passages par la France, où il a exercé ses talents de diplomate pour le compte du service du Brésil (Cf. VASCONCELOS, 1989, p. 79-87).

La culture française est présente au Brésil depuis la naissance de l'état brésilien lorsque la cour portugaise s'y est établie et elle a emmené des intellectuels et des artistes français. Par exemple, on le retrouve cette *french touch* dans **la cuisine**: la mayonnaise, le pâté, la brioche, la mousse, le fricassé, le croissant, la quiche etc.... Dans le **commerce**, on remarque plusieurs marques déposées ou appellations contrôlées, essentiellement des noms de **vin**, comme

Châteaux Duvalier et d'autres Châteaux vendus au Brésil; **les cosmétiques et les parfums**: L'Oréal de Paris et tant d'autres; **la mode**: Saint-Laurent, Chanel etc. ..., **la peinture**: Picasso, Débret, Monet etc... ; **le vocabulaire**, où plus d'une centaine de mots font partie de la vie de tous les jours : crochet, bureau, carnet, ballet, bandeau, abat-jour entre autres. Avant Guimarães Rosa la littérature brésilienne montre déjà l'influence de la France. Il suffit de lire les oeuvres du Romantisme, et du Symbolisme, par exemple: José de Alencar, Castro Alves, Cruz e Souza et d'autres qui se sont inspirés des muses françaises. Donc, l'auteur des *GERAIS* n'est qu'un continuateur de la tradition brésilienne. Ce qui fait la différence, c'est sa façon d'écrire, de manipuler les normes disponibles de la muse nationale, ce qui devient, sans doute une contribution de portée internationale.

La culture française est cultivée par Guimarães Rosa: dans sa vie, à travers ses lectures, ses voyages, sa mission, et sa production littéraire, comme l'on verra.

### **La culture française dans l'oeuvre de Guimarães Rosa**

Chez Guimarães Rosa la culture française n'est pas un chapitre isolé, mais une présence si discrète que le lecteur peu attentif ne l'aperçoit pas. Il faut connaître les racines franco-brésiliennes pour s'en rendre compte. Cet essai ne montre que quelques traces de cette culture, qui d'ailleurs ne constitue pas une exception dans la vie quotidienne du Brésil. Depuis le temps de la colonisation, les Portugais ont amené avec eux des intellectuels et des artistes Français. Et malgré leur expulsion officielle en 1874, ils demeurent chez nous à travers les moeurs de la vie sociale en général y compris les Lettres et les Arts. La littérature brésilienne boit de la source française depuis longtemps, surtout de celle du XIX<sup>e</sup> siècle.

Donc, Guimarães Rosa reprend le fleuve français qui coule dans le *sertão* des Gerais, s'y baigne et arrose son oeuvre avec des gouttes qui tombent un peu partout. Dans **Ave, Palavra** on le remarque quelquefois; par exemple dans «O homem de Santa-Helena» (L'homme de Sainte-Hélène): «Não Napoleão, mas um senhor claro e bem vestido, com quem conversei...» (*Pas Napoléon, mais un Monsieur blanc et bien habillé avec lequel j'ai discuté...*) (ROSA, 1978, p. 53). Et encore dans un autre récit du même livre – «De Stella et adventu Magorum» (Ibidem, p. 57). On y voit une référence à Pantagruel, personnage de Rabelais, quand il dit; «...passavam fome, quando entravam em pantagruomérico comer, dormiam irrepousadamente, bebiam do tonel das danadas...» (*Comme chez Rabelais les personnages mangeaient et buvaient de façon exagérée*) (Ibidem).

«Fita verde no cabelo», intertexte du «Petit Chaperon Rouge», c'est un bon exemple de la présence de la culture française chez Rosa. Ce récit a été répandu en France au XVII<sup>e</sup> Siècle par Perrault. Guimarães Rosa a recréé ce récit en lui donnant un nouveau visage: pas de chaperon rouge, ni bleu, ni blanc... Mais un ruban vert dans les cheveux de la petite fille, d'où le titre – «Fita verde no cabelo». Mais l'antithèse entre le bien et le mal est pareille. La petite est la même et la grand-mère également. Et le loup? Il ne rentre pas sur la scène, et pourtant la petite fille le craint, comme elle le dit à la fin du récit (Ibid., p. 62).

### **L'altérité et l'originalité de «Fita verde no cabelo»**

**Fita verde no cabelo»** (*Ruban vert dans les cheveux*) est une relecture de «Le petit chaperon rouge», le plus connu des contes de fée, selon Bettelheim (cf. 1979, p. 203). L'auteur de ce récit reprend la source française de Perrault, mais dépasse les limites du texte. Son récit véhicule l'*éthos* culturel de l'auteur lui-même, de son temps et de son espace *brésilien-mineiro*. Les liens interculturels se nouent de façon discrète, équilibrée, harmonieuse, sans ambiguïté. On peut le constater, sans aucun doute, en faisant l'analyse des caractéristiques du récit rosien.

Dans «Fita verde no cabelo», le passé et le présent se donnent les mains et font apparaître le particulier plongé dans l'universel de n'importe quel temps ou espace puisque le vraisemblable de la fiction littéraire évoque la vérité de l'humanité, fondée sur l'essence même de l'existence humaine. C'est ainsi que le texte rosien ne perd rien de son identité, ni de son originalité, et touche l'espace de l'universel, en dépassant ses propres frontières.

L'intertexte et l'interculturel se justifient dans la mesure où le différent enrichi et ouvre l'horizon vers les valeurs d'un humanisme sans limites. Donc, l'auteur accueille la différence de ses prédécesseurs, leur façon singulière d'exprimer leur pensée et leur vie, tout en y ajoutant son trait personnel.

C'est ainsi que Guimarães Rosa est un homme des *GERAIS, DU MINAS*, du Brésil, mais aussi un citoyen de l'univers. Dans son oeuvre chacun a sa place. Chaque peuple, chaque culture, tous y sont bienvenus, sans aucune distinction ou mépris, puisque le *SERTÃO* est sans frontières.

### **L'auteur – docteur**

Au cours du dialogue classique entre la grand-mère et sa petite-fille, le texte «Fita verde no cabelo» présente quelques différences par rapport au «Petit chaperon rouge». Chez Perrault il

n'y a pas le vocabulaire caractéristique du jargon médical. Pas d'observations cliniques, malgré sa profession de médecin. Au contraire, chez Guimarães Rosa, le médecin apparaît caché derrière les mots qui décrivent l'état physique de la malade qui garde la chambre.

Il s'agit d'un discours détaillé, qui révèle par des mots précis la fin progressive de la vie. On voit cela:

Vai, a avó difícil disse: - *Puxa o ferrolho da porta de pau, entra e abre. Deus te abençoe.*

Fita-Verde assim fez, e entrou e olhou.

A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: - «*Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo*» (ROSA, 1978, p. 61-62).

Les expressions qui mettent en évidence le champ sémantique de la médecine sont: *Alors la grand-mère a dit avec difficulté: tire la chevillette de la porte en bois, entre et ouvre.* Il faut remarquer que la grand-mère est déjà affaiblie par la maladie, puisqu'elle reste au lit et sa voix en est une preuve. Le narrateur dit que la grand-mère parlait *d'une voix faible, enrouée, en bégayant*, cela montre sa maladie, sa faiblesse physique. La description de la débilité physique se fait de façon graduelle, lentement progressive jusqu'à la mort. Cette description va *crescendo* dans une symphonie expirante en atteignant son apogée à la dernière espérance de vie. C'est alors le grand silence: plus de voix, plus de soupir, plus de respiration, rien... La vie n'y est plus!

Cette description lente du tragique de la mort qui vient et de la vie qui s'en va fait appel au répertoire populaire des récits, racontés jadis, de génération en génération, par les parents ou d'autres adultes de la famille, à l'intérieur du foyer, surtout le soir. Le plus souvent, il s'agissait de légendes indigènes ou de fables. En ce temps-là, les histoires servaient à s'amuser, bien sûr, mais aussi à instruire; on les racontait également à l'école. De nos jours, il existe encore des conteurs d'histoire, du moins, dans Minas Gerais, mais c'est plus rare. Dans ces histoires d'autrefois, les personnages méchants souffraient la conséquence de leur pratique du mal. Donc, le mal attirait le mal. Alors l'histoire de Guimarães Rosa s'inscrit dans le folklore *Mineiro*, tout à fait! Et encore il suit la même route de Perrault: la récompense du mal est le mal lui-même.

La description des symptômes de la mort de la grand-mère obéit à une chronologie précise. Par exemple: «... braços tão magros, mãos tão trementes, lábios tão arroxeados...» (*des bras si décharnés, des mains si tremblantes, des lèvres si violacées*). Les lèvres violacées sont la

conséquence de la cyanose – manque d’oxygène dans l’organisme. L’approche de la mort éminente se voit encore ici : «Vovozinha e que olhos tão fundos e parados nesse rosto encovado, pálido? (*grand-maman, comme tes yeux sont profonds et immobiles dans ce visage creux, blême...*). Les yeux sans mouvements indiquent l’absence de réaction aux stimulations du dehors. La défiguration du visage, la pâleur cireuse, tout cet aspect bizarre peut être une conséquence de la montée de l’adrénaline, dans un effort suprême pour récupérer la vie qui s’en va tout doucement... et fatalement (Ibidem, p. 62)

Dès le début du dialogue entre la petite-fille et sa grand-mère, on voit tout à coup qu’elle fait ses adieux quand elle dit: «Não vou poder nunca mais te abraçar minha neta» (Je ne pourrai jamais plus t’embrasser, ma petite-fille) (Ibidem). A la fin du petit dialogue, la grand-mère dit: «‘Já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...’ - A avó ainda gemeu» (*Je ne te vois plus, plus jamais, ma petite fille... – La grand-mère a encore gémit*). L’expression de négation: *plus jamais* se répète trois fois. La dernière communication de la grand-mère n’est qu’un gémissement, elle a encore gémit... Elle n’a pas de voix pour parler, elle a gémit, indice de faiblesse et de douleur. Alors «Fita-Verde, mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez» (*Fita-Verde s’est alarmée, comme si elle était sage pour la première fois*) (Ibidem). «Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo» (Mais la grand-mère n’était plus là, elle était trop absente, n’était-ce l’immédiateté froide et triste de son corps» (Ibid., p. 62). Dans ce petit dialogue, l’auteur s’éloigne de ses prédécesseurs en ce qui concerne le vocabulaire médical qui décrit les signes de la fin de la vie.

Un autre trait caractéristique de Rosa, est la façon d’envisager le loup et quelques autres symboles.

### **Le loup et d’autres symboles**

Le loup comme symbole du méchant, du trompeur et du violent, traverse la fiction universelle, d’un bout à l’autre, depuis longtemps, de génération en génération. On le voit dans le discours biblique, dans la littérature classique et dans la populaire. Jésus disait à ses disciples: «Je vous envoie comme des brebis au milieu des loups », pour indiquer les défis du monde qui les attendait (Lc 10, 3 et Mt 10, 6). La fiction littéraire, en France, présente le loup déjà au Moyen Âge, comme symbole de la méchanceté et du despotisme. Comme, par exemple, dans le Roman de Renard (LAGARDE-MICHARD, 1967, p. 77-96). Le loup, qui bat la campagne, en laissant derrière lui des traces de la destruction, est souvent présent dans

l'univers des fables. La Littérature Greco-latine le prouve bien, par exemple, avec Esope et Phèdre dans la fable «Lupus et agnus». Et même de nos jours, il y a un tas de loups qui se balladent dans les textes littéraires en continuant cette tradition millénaire.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, où le texte de Perrault a été diffusé-1697, le mythe du loup méchant était déjà assez connu à travers le discours oral, dans des récits populaires. Il y avait aussi la croyance du **loup-garou**; c'est-à-dire, on y a ajouté l'idée de la présence diabolique. Le loup-garou se ballade dans les rues, au clair de lune, pour surprendre et attaquer les passants distraits, surtout les jeunes filles, son dîner préféré (<http://chaperon.rouge.online.fr/versions.htm>). Le nom même du «loup» était devenu tabou ; le prononcer revenait quasiment à invoquer le diable. Certains pensaient, en effet, que parler du loup le faisait apparaître. Cette vieille croyance a produit le proverbe: «*Quando on parle do loup on en voit la queue*». Ce dicton est associé à la malchance, à quelque chose ou à quelqu'un d'indésirable jusqu'à nos jours. Au Brésil se passe la même chose avec le dicton: «*É só falar do diabo que ele aparece*». Dans ces deux dictons, on remarque la présence du loup associé au mal.

Guimarães Rosa reprend donc le symbole du **Loup**, qui demeure dans la mémoire populaire de cette fiction-réalité; c'est-à-dire le mal et le bien existent et quelquefois ils vont ensemble. Dans le récit «Fita verde no cabelo» le loup n'apparaît pas sur la scène:

A menina no atravessar o bosque viu só os lenhadores que por lá lenhavam: mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo. Então, ela mesma, era quem dizia: – Vou à vovó, com cesto e pote e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe mandou (ROSA, 1978, p. 61).

Et traversant le bois la petite fille n'a vu que les bûcherons qui coupaient du bois : pas traces de loup, car les bûcherons avaient déjà tué le loup; alors elle disait – je vais voir grand-mère avec mon panier mon pot de confiture et mon ruban vert sur les cheveux, tout que maman a envoyé ! Ce qui fait la différence par rapport au conte des fées, l'un des plus connus au Brésil, la version des Frères Grimm, où les bûcherons tuent le loup à la fin de la narration. Chez Perrault aussi le loup est là dans le bois et provoque le dialogue avec le Petit Chaperon pour la faire se détourner de son chemin. Dans le texte rosien, c'est «Fita verde no cabelo», elle même qui se rappelle les ordres que sa maman lui a donnés. Elle se rend compte qu'elle devait aller tout droit chez sa grand-mère sans de longs délais et pourtant elle s'était arrêtée et s'amusait à courir derrière les papillons de son imaginaire et à admirer les fleurs du bois (Cf. Ibidem, p. 61). A la fin de l'histoire quand Fita Verde no Cabelo a vu que sa grand-mère mourrait elle a eu peur du loup et elle crie: «Vovózinha, eu tenho medo do Lobo» (*Ma grand-*

*maman, je crains le Loup*). Ici le mot Loup est écrit en majuscule, c'est-à-dire, il ne s'agit pas du loup, qui est dehors, l'animal, dans le récit déjà mort par les bûcherons, mais du loup qui est dedans, le Mal qui demeure dans le coeur humain, mélangé au Bien – L'image même de l'homme double, créé pour le Bien, à image et ressemblance du Créateur, mais qui se laisse emporter par le Mal.

Le texte de Guimarães Rosa signale, à la fin, que la petite-fille s'est effrayée devant le décès de sa grand-maman; elle a perdu, à la fois, sa grand-mère et son ruban vert. Alors, il reprend la source française en ce qui concerne l'essentiel du texte et l'acclimate au Brésil, sans rien perdre de la vérité profonde du problème universel: le défi de l'homme double. Il laisse tomber le *happy end*, parce qu'il n'écrit pas un conte de fées, à l'attention des enfants, comme le font les Frères Grimm et tant d'autres. Cela rejoint Perrault, puisqu'il ne s'adresse pas aux enfants, non plus, mais aux jeunes femmes de la cour de Versailles qui ne faisaient pas attention aux Loups de leur entourage (Cf. BETTELHEIM, 1979, p. 203s). Les deux histoires font appel aux bonnes moeurs, mais il y a une différence. Perrault met un poème après la fin du récit, intitulé «Moralité», où il explique la leçon de morale, comme dans les fables, si répandues en France au XVII Siècle:

On voit ici que des jeunes enfants,  
Surtout des jeunes filles  
Belles, bien faites et gentilles,  
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,  
Et que ce n'est pas chose étrange,  
S'il en est tant que le loup mange.  
Je dis le Loup, car tous les Loups  
Ne sont pas de la même sorte;  
Il en est d'une humeur accorte,  
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,  
Qui privés, complaisants et doux,  
Suivent des jeunes Demoiselles  
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;  
Mais hélas! Qui ne sait que ces Loups doucereux,  
De tous les Loups sont les plus dangereux (PERRAULT, voir site).

Le mot Loup en majuscule signale aussi que le loup est personnifié. Le danger de faire confiance à n'importe qui mène à des conséquences inévitables. Tout y est bien expliqué. Et Rosa, par contre, n'explique rien. Il raconte la même histoire, avec la même leçon de morale, sans la transformer, pourtant, dans un conte de fées, comme d'autres intertextes ; il n'en fait pas la conclusion. C'est au lecteur de la faire. A chacun sa fantaisie. Il est bien conscient de ce

qu'il a fait; il a pris une vieille histoire et rendue nouvelle, comme il a dit, lui même: «Fita verde no cabelo – nova velha estória».

La France a marqué la vie ainsi que l'oeuvre de Guimarães Rosa; un autre texte que le prouve c'est «Le journal de Paris».

### Du Grand *Sertão* au Grand Paris



L'Arc de Triomphe

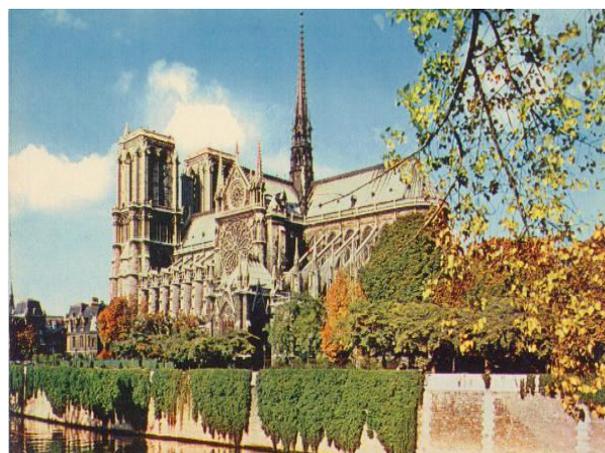


Champs Élysées

«Paris, reine du monde, Paris c'est une blonde...»



L'Opéra



Cathédrale de Notre Dame

«Le Journal de Paris» raconte le séjour de l'auteur-narrateur à Paris, pendant lequel il cause avec des amis, prend le métro et se ballade dans la Ville-Lumière, comme les autres touristes... Mais avec une différence: il est poète et transforme la banalité en beauté.

Dire que dans les pages de «LE JOURNAL DE PARIS» il y a une influence française, ce serait un pléonasme, bien sûr! Pourtant, de quel Paris s'agit-il? Tout simplement la ville la

plus touristique et la plus belle du monde? La ville des sciences et des arts sous tous ses aspects ? Qu'est-que Paris pour Rosa: c'est pareil au Grand *Sertão*? C'est ça qu'on verra, le regard de Rosa sur Paris.

Le texte montre quelques situations de la vie au jour le jour. On a rendez-vous avec des amis au restaurant, par exemple, où l'on mange bien en goûtant du bon vin et en écoutant une excellente musique, comme d'habitude à Paris:

Almoço com Ieana no “La Rotonde”, onde há comida e orquestra magiar. O vinho é um *Sancerre fruité* – saibo de pêssego e cheiro branco de rosas. A *garçonnette* é uma *stéphanoise*, porque nasceu em Saint-Etienne. Rabisco “Nauticon” na toalha de mesa, e pergunto a Ieana se aquela palavra existe (ROSA, 1978, p. 77).

Dans un autre restaurant, «Le Montaigne», le narrateur montre un autre rendez-vous avec d'autres amis; cette fois-ci il signale un aspect courant en France, à cette époque-là: l'ignorance des Français par rapport à la culture et à la géographie du Brésil. Au passage, le narrateur est appelé de Sud-Argentin: «Rio-me com o Ferdinand [...] um dos irmãos co-proprietários do ‘Le Montaigne’ [...] inocentemente, ele nos chama, a nós brasileiros e aos sul-americanos em geral de: ‘Les Sud-Argentins’» (Ibid., p. 76).

Quand le narrateur appelle son ami **innocent**, c'est évident qu'il ne le trouve pas candide, mais c'est déjà une pincée ironique qui devient plus dévoilée ailleurs; par exemple, quand il parle d'une visite à une église. Pour y arriver, il prend le métro – ce qui fait partie de la vie de presque tous ceux qui vivent à Paris; C'est meilleur marché et plus rapide. Il y a même une devise des parisiens en parodiant celle des Français: LIBERTE, EGALITE, FRATERNITE. Alors à Paris on a: **Métro, boulot, dodo.**

Ici le narrateur parle de la ligne 9, qui va jusqu'à la Mairie de Montreuil. En descendant du métro il visite l'église où le Roi Charles V a été baptisé. Et le texte continue en faisant la description du rite du Baptême:

...e todo menino tem um destino real.O Padre, paternal, sobre hierático, em sobrepeliz e estola roxa, observa que os dentinhos dele estão apontando.O sacristão serve simples, ainda que ostente a simbólica corrente de prata.[...]  
Fora porém, sob o relógio de sol, no alto de um contra forte da nave,lado sul, guarda-se esta inscrição de há 326 anos:  
VIVECELONLHEVREDELAMORT.  
E o dia se estende repensadamente (Ibidem, p. 79).

À noter ici quelques aspects interculturels curieux: le sens du sacré, le latin qui se mélange au portugais pendant la cérémonie, comme **Ego te exorciso, fidelibus tui** etc... le côté historique, la verve ironique de l'auteur, le choix de l'inscription au dehors de l'église et ce qui continue après le baptême. Le culte du passé est une spécialité des Français, tandis que le sacré et l'ironie sont deux axes de l'oeuvre rosienne. Le rituel se présente d'une forme quelque peu ironique. Il y a une description détaillée de vêtements du Curé et de l'entourage de la cérémonie: étole violette, surplis, le sacristain qui portait une chaîne en argent, les mots latins, enfin, tout ce qui rend solennel cet acte religieux. Puis, tout d'un coup, bien au centre de la cérémonie, le prêtre s'arrête, pour faire attention aux petites dents de l'enfant, tout au milieu du *latinorum*, ce qui n'a rien à voir avec la solennité du Baptême. Ici, l'auteur s'approprie du sens actuel de la parodie, envisagée en tant que répétition avec différence, avec humour; selon la conception de Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia, tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenho do leitor no “vai-vem” intertextual (*boucing*) para utilizar o famoso termo E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1989, p. 48).

L'inscription au dehors, datant de 326 ans, est bien d'accord avec la plus grande partie des églises françaises qui gardent des inscriptions anciennes, souvent en latin et font partie du patrimoine historique. Mais celle-là est spéciale, tout à fait! Si on fait une lecture phonétique, on y voit un conseil: vivre selon la vérité de la mort – ce qui explique la conséquence du Baptême; parce que le Baptême appelle le chrétien à la vie éternelle. L'enfant a passé de la mort, symbole du péché, à la Vie Eternelle. Donc le jour recommence, car une nouvelle vie recommence. C'est alors que le texte dit, juste après le Baptême: «et le jour s'étend de façon repensée» (ROSA, 1978, p. 79).

Un aspect de Paris qui attire l'attention de Rosa, c'est l'universalité de la ville. Il n'arrête pas de jeter un coup d'oeil sur ce point qui est devenu chez lui une obsession: l'élargissement de son horizon. Et il le fait en utilisant comme symbole, la Gare de L'Est.

Em compensação, hoje às 8 e 45, onde fui esperar amigos vindos no Expresso-do-Oriente, vi chegar uma mulher, bonita como ninguém

sem dúvida nunca viu [...]. Saía de um *lied* de Schubert, isto é na via 25, descia de um trem incomparavelmente chegado de: Bucarest – Belgrado – Varsóvia – Praga – Viena – Strasburgo – Francfort – Spira, segundo se podia estudar na tabuleta do carro (Ibidem, p. 74).

### Les échanges linguistiques

Le discours rosien est plein d'expressions des langues étrangères, surtout celles des néolatines; mais ici on n'aborde que «Le journal de Paris». Paris la ville la plus touristique de la planète, se situe au carrefour des cultures de tout le monde.

«Le journal de Paris» parle d'une jeune fille grecque qui arrive à Paris, devient l'amie du narrateur et l'appelle au téléphone et «se põe a falar, coisas impalpáveis, em seu fino idioma [...]. E ela *parola, lala, parla, gregueja, greciza*, verso ou prosa, sem pausa» (ROSA, 1978, p. 65 – *italique* à nous). On y voit alors plusieurs verbes pour exprimer ce qu'elle dit, des choses intouchables... Voilà: *falar*, portugais-langage courant; *parola*, qui rappelle l'italien; *parla*, le même radical de parler et de l'italien *parlare*; *gregueja, greciza*, qui fait l'appel au grec. En effet, les langues, véhiculées par les cultures, s'entrecroisent et forment un tout à la fois unique et multiple, comme un arc-en-ciel: plusieurs nuances, mais un seul arc pour embellir l'horizon littéraire.

Il y a aussi bien d'autres exemples où l'auteur à travers des jeux de mots exprime le lien qui noue les langues de façon si naturelle et si spontanée qu'on dirait que la Tour de Babel n'existe pas. Ici il est question d'un seul texte: «Le journal de Paris». En parlant de la vie quotidienne, l'auteur expose, quelquefois, des situations de mélange de langues, qui sont tout à fait vraisemblables. Le lecteur s'identifie avec les personnages et se voit sur scène en faisant partie du groupe de discussion. Alors, parler français ou portugais ou alors une autre langue en mélangeant tout, ça fait partie de la vie des étrangers à Paris. Par exemple:

S.D. explica-me suas cores, as que devem esperar na paleta: preto (noire d'ivoire), branco (blanc d'argent), vermelho de Veneza ou ocre-amarelo...[...]. Novas, sim, são as que a moda acende e que se impõem nos figurinos: azul vitrail, azul-andorinha, verde-cacto, azul François I, rouge vin d'arbois, gris nuage, violet monsignor, miel blond (Ibid., p. 63).

On y remarque des mots français bien à l'aise, comme un ami qui peut entrer, sans se faire annoncer, insérés dans un discours en portugais; para exemple: vitrail, rouge vin d'arbois, gris nuage, miel blond etc... Ce sont les précisions des couleurs.

Et encore avec Ieona, son amie grecque, qui dialogue avec lui: «-Paris m'absorbe et m'affole... dizia-me Ieona. Sou muito grega» (Ibid., p. 66). Et ainsi de suite, le texte mélange portugais et français. Ieona parle les deux langues.

Il y en a d'autres exemples:



Le métro

- No metro em vermelho, este anúncio, que é Paris e é um poema:  
le  
rouge baiser  
permet  
le baiser... (Ibid., p. 64).

D'après des informations récentes, obtenues auprès des françaises, cette phrase est un slogan du rouge à lèvres GEMEY, très répandu en France. On le trouve à Paris et aussi en Provence. Le rouge, métalangage de l'amour parle par lui-même de l'amour dans des textes anciens et contemporains. Une autre connotation culturelle est l'endroit où se trouve la publicité – dans le métro, une habitude à Paris. Le message du texte se rapporte à la qualité, bien sûr; il s'agit d'un rouge à lèvres de longue durée et sans aucun problème dans l'usage. A noter, la façon de passer d'une langue à l'autre, une parfaite vraisemblance.

Guimarães Rosa joue aussi sur le champ sémantique, par exemple quand il parle du nom de Ieona. Il ne sait pas préciser son nom, alors il dit:

Senhora Kórax, ou Hiérxax, ou Scólopax; só sei que é um nome de ave.  
Porém seu prenome é Ieona [...]. Ainda se fosse Fríni ou Khlói,  
autênticos nomes helênicos...  
Cloé... Frinéia... Beijocléia...  
Que diz? É em sua língua? É belo. Soa-me ainda mais grego... (Ibid.,  
p. 64).

*Soar grego*, «*pra mim é grego*», expression populaire au Brésil, qui veut dire ne pas comprendre. Donc, l'interculturel du langage apparaît à plusieurs niveaux, celui du dénotatif, mais aussi dans le langage connotatif, en accentuant une polysémie très enrichissante, comme on vient de voir. Il y a même une sorte de mixage linguistique, par exemple, quand il parle de la récitation d'une poésie en grec moderne – demotique – faite par Ieona; d'après l'auteur ce langage s'approche du ronron du chat. Et pourtant ce qui attire l'attention du lecteur et l'étonne c'est qu'à l'intérieur du discours en portugais, tout d'un coup apparaît un poème en français, qui n'est attribué à aucun personnage; donc, c'est le narrateur lui-même, qui parle des circonstances de son séjour à Paris. Il s'agit d'un poème de 18 vers, écrit après un dialogue avec Ieona, une amie très grecque, d'après son affirmation et belle comme on ne l'a jamais vu selon le narrateur. Dans un monologue métaphorique et musical le narrateur parle de ses durs rêves d'un amour malheureux. Le voilà:

Je m'en vais de Hellas  
mon bonheur aussi.

Nous nous en allons d'emblée  
Nous quittons l'Olympe aux nuages  
De marécage et d'étain.  
Mon bonheur, et bien  
on s'en va d'ici.

Dans mon sang une poussière de pierres  
dans mon coeur une griffe de lierre  
des baisers bleus dans mon verre:  
ah, parmi ces durs rêves  
J'aimerais aimer.

Les cyprès sans ombres  
les cyprès s'imposent  
les lauriers moroses  
les lauriers s'en vont.

Plus loin encore que moi  
mon bonheur, et bien.

\*

Ieona: - Ah, mon ami, vous êtes platonicien! (Ibid., p. 67)

Dès la première strophe on remarque l'idée d'évasion et d'ennui – «Je m'en vais de Hellas/mon bonheur aussi». Hellas, une ville grecque qui symbolise la Grèce; au niveau polysémique il laissait tomber la Grèce et la Grecque également, car Ieona, son amie, partait en Italie. La deuxième strophe continue à exprimer le départ: «nous nous en allons d'emblée/nous quittons

l'Olympe aux nuages/ de marécages et d'étain./ Mon bonheur, et bien / on s'en va d'ici». Le sens du départ y apparaît trois fois, avec le verbe *s'en aller*, deux fois et le verbe *quitter*. On pourrait dire une évasion à double sens: il part et son bonheur part aussi. Et ce qui est encore pire, c'est que son bonheur est hors d'atteinte, presque inaccessible : «Plus loin encore que moi/ Mon bonheur, eh bien».

Dans ce poème d'amour impossible, tout s'en va: l'amour, le bonheur, et le narrateur. Même «les lauriers s'en vont» (vers 16). Donc, plus de gloire. Dans tout le poème en français, on voit la marque de la Grèce: Hellas, Olympe – de double ancrage: dans la géographie et dans l'imaginaire grec – la résidence des dieux, l'espace légendaire; le cyprès, mot d'origine grecque. Et pour finir, Ieoana, l'ami grecque conclue: – «Ah, mon ami, vous êtes platonicien» – pour indiquer l'amour platonique, qui a un caractère purement idéal. Le texte le montre dans le vers 12: «J'aimerais aimer», où le conditionnel signale hypothèse de l'amour, mais pas l'amour réel.

Cette idée d'évasion renvoie au début du texte «Le journal de Paris», quand il dit: «Todo o Mundo se evade» (*Tout le Monde s'en va*). A noter le mot Monde écrit en majuscule, c'est-à-dire, il met en valeur l'idée du mouvement universel sans arrêt. L'universel est le fil conducteur du discours rosien d'un bout à l'autre. Tout bouge dans une continuelle traversée, car le *sertão* est sans frontières. L'oeuvre de Guimarães Rosa, comme sa vie est universelle. Il est un citoyen du monde.

### **Une mise au point**

La Ville Lumière, d'après G. Rosa, n'est pas le même Paris touristique comme n'importe qui le verrait: un défilé de monuments, musées, arts et sciences, où se mêlent le savoir, la saveur et le loisir.

Paris, c'est le carrefour du monde, une ville qui ouvre ses portes et ses bras à l'universel, qui accueille toutes les races, toutes les croyances. C'est le centre où tout se rencontre. C'est bien l'image de l'universel qui traverse l'oeuvre de Guimarães Rosa d'un bout à l'autre. Ses pages n'ont pas de frontières.

Pourtant, on ne peut pas parler de Paris sans un regard sur certains points qui font l'identité même de cette ville aussi connue et hors-concours. On peut citer la Seine dont les eaux abondantes coulent sous d'innombrables ponts, baignant la ville d'un bout à l'autre et faisant

le bonheur des touristes qui aiment s’y promener en bateau mouche ou, en été, fuir la chaleur sous des gouttes dorées de Paris Plage.

Guimarães Rosa n’ignore pas les ponts, si nombreux et si beaux! Mais ce qui le ravit, c’est le Pont Neuf et le Pont-au-change. Pourquoi cette préférence? Peut-être à cause de sa vision du monde, où l’intégration et l’universel font le sens et l’essence de l’existence humaine.



La Seine – Île de la Cité



Pont Neuf

Pont-au-Change

« En effet, c’est au Pont Neuf où la Seine est la plus belle. Mais celle que j’aime le plus, c’est le Pont-au-Change» (Ibid., p. 79).

« *Sim, é na Pont Neuf que o Sena é mais belo. Mas onde mais gosto dele é na Pont-au-change*” (Ibidem). Le Pont Neuf couvre la rencontre des eaux qui étaient divisées par l’île de la Cité; c’est ici que le fleuve retrouve son unité perdue par l’île et continue à couler en chantant d’une seule et douce voix, celle de l’union. Et l’autre pont?

Il était autrefois le point de rencontre des gens qui y venaient pour affaires. Il s'agissait de commerçants. On y faisait l'échange des biens matériels, sans doute, mais on y échangeait aussi les idées et les sentiments humains. Donc, voilà ce qui fait le lien de l'oeuvre de Guimarães Rosa: la socialisation et l'universel.

Dès le Grand Sertão (Diadorim) au grand Paris, tout n'est qu'une intersection dialogique de races, de cultures et d'idées. Tout est sans frontières, y compris l'auteur. Comme il le souligne à la fin de DIADORIM: ce qui existe c'est l'homme humain. Traversée.

### Références Bibliographiques

BETTHELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. **Moyen Age**. Paris: Bordas, 1967. v. I.

\_\_\_\_\_. **XVII<sup>e</sup> Siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, 1962. v. III.

LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: ROSA, J. Guimarães. **Guimarães Rosa: ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. I, p. 27-61.

PERRAULT, Charles. **Le petit chaperon rouge**. (<http://chaperon.rouge.online.fr/perraultfr.htm>). (Les références de l'oeuvre de Perrault voir site).

ROSA, Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. (La traduction de cette oeuvre a été faite par l'auteur de cet essai.)

VASCONCELOS, Sandra G. Teixeira. **Os mundos de Rosa**. **Revista UCP**. n. 1 (mar./mai.) 1989. p. 79-87.

\*\*\*\*

MARIA DA GLÓRIA DE SÁ é Professora de Língua e Literatura Francesas no Centro Universitário de Caratinga, Especialista em Literatura Francesa (pela Université de Lettres et Arts de Bordeaux - France) e Orientação Educacional (pela Pontifícia Universidade Católica de Belo horizonte - MG), e Coordenadora do Curso de Letras do UNEC.