



**HAL**  
open science

**Le parcours initiatique dans Diadorim de João  
Guimarães Rosa et Vendredi ou les limbes du Pacifique  
de Michel Tournier**

Simone Pires Barbosa

► **To cite this version:**

Simone Pires Barbosa. Le parcours initiatique dans Diadorim de João Guimarães Rosa et Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier. domain\_other. Université d'Angers, 2010. Français. NNT: . tel-00540825

**HAL Id: tel-00540825**

**<https://theses.hal.science/tel-00540825>**

Submitted on 29 Nov 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LE PARCOURS INITIATIQUE DANS  
*DIADORIM DE JOÃO GUIMARÃES ROSA ET  
VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE DE MICHEL TOURNIER***

**VOLUME I**

**THÈSE DE DOCTORAT**

**Spécialité : Littérature générale et comparée**

**ÉCOLE DOCTORALE : SCIENCES, CULTURES, ÉCHANGES**

**Présentée et soutenue publiquement**

le : 15 janvier 2010

à : L'Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences  
Humaines

par : Simone PIRES BARBOSA AUBIN

**Devant le jury ci-dessous :**

Madame Catherine HEYMANN, Rapporteur, Professeur à l'Université de Toulouse le Mirail

Monsieur Jacques POIRIER, Rapporteur, Professeur à l'Université de Dijon

**Directeurs de thèse :**

Madame Arlette BOULOUMIÉ, Université d'Angers

Monsieur Francis UTÉZA, Université Paul-Valéry, Montpellier III

**Laboratoire : CERIEC (Centre d'Études et de Recherches sur l'Imaginaire, Écritures et  
Cultures) – EA 922**

**LE PARCOURS INITIATIQUE DANS  
DIADORIM DE JOÃO GUIMARÃES ROSA ET  
VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE DE MICHEL TOURNIER**

**VOLUME II**

**THÈSE DE DOCTORAT**

**Spécialité : Littérature générale et comparée**

**ÉCOLE DOCTORALE : SCIENCES, CULTURES, ÉCHANGES**

**Présentée et soutenue publiquement**

le : 15 janvier 2010

à : L'Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences  
Humaines

par : Simone PIRES BARBOSA AUBIN

**Devant le jury ci-dessous :**

Madame Catherine HEYMANN, Rapporteur, Professeur à l'Université de Toulouse le Mirail

Monsieur Jacques POIRIER, Rapporteur, Professeur à l'Université de Dijon

**Directeurs de thèse :**

Madame Arlette BOULOUMIÉ, Université d'Angers

Monsieur Francis UTÉZA, Université Paul-Valéry, Montpellier III

**Laboratoire : CERIEC (Centre d'Études et de Recherches sur l'Imaginaire, Écritures et  
Cultures) – EA 922**

Le parcours initiatique dans *Diadorim* de João Guimarães Rosa et  
*Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier.

**TABLE DES MATIÈRES**

**VOLUME I**

<b><u>Introduction</u></b>	1
1. Parcours de recherche : choix de l'objet, des critères d'analyse et du corpus	1
2. Un parallèle biographique	4
- Repérage des premières analogies entre les auteurs	5
- La quête de l'absolu	9
- La littérature initiatique de Guimarães Rosa et Michel Tournier	18
3. Présentation des romans et de la méthodologie	22
<b><u>I- La quête mystique dans <i>Diadorim</i> et <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> : du mythe à l'initiation</u></b>	32
<b>1.1 L'Univers des mythes</b>	35
1.1.1 Un récit des origines	35
1.1.2 Une histoire universelle	37
1.1.3 L'obscurité mythique	41
1.1.4 Un reflet des aspirations et illusions humaines	46
<b>1.2 Des lieux mythiques : analyse de quelques aspects de l'errance</b>	51
1.2.1 Errance topographique et lexicale dans <i>Diadorim</i>	52
1.2.2 Errance topographique et lexicale dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	56
<b>1.3 L'errance et sa cause première : l'illusion</b>	62
1.3.1 Le symbolisme de l'errance dans <i>Diadorim</i>	64
1.3.2 Le règne de l'illusion dans <i>Diadorim</i>	74
1.3.3 L'illusion et le symbolisme de l'errance dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	91
1.3.4 Synthèse comparative	107
<b>1.4 Les échos du « Graal » dans le sertão et sur l'île Speranza</b>	113
1.4.1 Quelques manifestations des romans chevaleresques dans <i>Diadorim</i>	118
1.4.2 L'imaginaire de la <i>Quête</i> dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	128



1.4.3	Autres manifestations de la <i>Quête</i>	137
1.4.4	Au-delà de l'éducation	143
<b>1.5</b>	<b>Conclusion de la première partie</b>	164
<b><u>II- Romans initiatiques : des sources archaïques à l'expérience intime</u></b>		167
<b>2.1</b>	<b>L'univers initiatique dans l'écriture de Michel Tournier et Guimarães Rosa</b>	171
<b>2.2</b>	<b>La préparation au rituel initiatique dans <i>Diadorim</i> et <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i></b>	176
2.2.1	La purification	177
2.2.2	Le choix du lieu	185
<b>2.3.</b>	<b>Le voyage dans l'au-delà</b>	194
2.3.1	Descente aux enfers chez Guimarães Rosa	196
2.3.2	<i>Regressus ad uterum</i> chez Michel Tournier	201
2.3.3	L'expérience des hauteurs	208
2.3.4	L'expérience de l'absolu	218
<b>2.4.</b>	<b>La renaissance</b>	224
2.4.1	Les signes d'une métamorphose	226
2.4.2	Les pôles alchimiques	233
<b>2.5.</b>	<b>Conclusion de la deuxième partie</b>	240

## VOLUME II

<b><u>III- Analyse chronologique des œuvres : le rôle des guides et des symboles</u></b>		244
<b>3.1</b>	<b>Le rôle des guides et des symboles dans <i>Diadorim</i></b>	250
3.1.1	La traversée du fleuve São Francisco	251
3.1.2	Le séjour dans la ferme Santa Catarina	256
3.1.3	La traversée du Liso do Sussuarão	263
3.1.4	Le jugement de Zé Bebelo à la ferme Sempre-Verde	267
3.1.5	La bataille de la ferme des Tucanos	280
3.1.6	Le pacte des Veredas-Mortas	296
3.1.7	La deuxième traversée du Liso do Sussuarão	306
3.1.8	La bataille du Tamanduá-tão	319

3.1.9	La bataille du Paredão	334
3.1.9.1	Solidifier l'esprit à travers Saturne et le plomb	336
3.1.9.2	Liquéfier et aérer l'esprit à travers Jupiter et l'étain	341
3.1.9.3	Le dépassement des dualités à travers la lune et l'argent	345
3.1.9.4	Le processus de fusion des contraires avec Vénus et le cuivre	349
3.1.9.5	Le parcours ascensionnel de l'ego au Moi illustré par Mars et le fer	354
3.1.9.6	L'accomplissement de l'initiation avec le soleil et l'or	363
<b>3.2</b>	<b>Les guides et les symboles dans <i>Vendredi et les limbes du Pacifique</i></b>	<b>372</b>
3.2.1	L'initiation aquatique	374
3.2.1.1	L'arrivée sur l'île	374
3.2.1.2	L'expérience de la souille	378
3.2.2	Domination et administration de l'île	387
3.2.2.1	La domination de l'île	387
3.2.2.2	L'administration de l'île	400
3.2.3	Quête d'équilibre dans l'intimité de la grotte : l'initiation tellurique	413
3.2.4	L'union avec l'île	429
3.2.4.1	Les signes d'une insatisfaction	429
3.2.4.2	La manifestation de l'amour humain	434
3.2.5	La déstabilisation de l'ordre	442
3.2.6	L'initiation aérienne	451
3.2.7	L'initiation solaire	459
<b>3.3</b>	<b>Synthèse comparative</b>	<b>467</b>
3.3.1	La bipolarité des symboles	468
3.3.2	Les réseaux symboliques	470
3.3.3	La structure universelle des symboles	474
3.3.4	Les messages des guides	481
3.3.5	La fonction des symboles	490
	<b><u>Conclusion</u></b>	<b>493</b>
	<b><u>Annexes</u></b>	<b>501</b>
I -	Biographie des auteurs	502
II -	Biographie comparée des auteurs	507
III-	Tableaux synoptiques	513

IV- Connotation des symboles

517

**Bibliographie**

523

► Les références aux oeuvres de João Guimarães Rosa et Michel Tournier seront faites dans les éditions suivantes et abrégées selon les sigles suivants :

## 1. Oeuvres de Michel Tournier

*Vendredi ou les limbes du Pacifique*.....**VLP**  
Gallimard, folio, 1972

*Le vent Paraclet*.....**VP**  
Gallimard, folio, 1977

## 2. Oeuvres de Guimarães Rosa

*Grande sertao : veredas*.....**GSV**  
José Olympio, 1974

*Diadorim*.....**D**  
Éditions 10/18, 1995  
(traduction de Maryvonne LAPOUGE-PETTORELLI)

*Diadorim*.....**DD**  
Albin Michel, 1965  
(traduction de Jean-Jacques VILLARD)

## REMERCIEMENTS

*Je souhaiterais remercier très chaleureusement mes directeurs de thèse, Madame Arlette Bouloumié et Monsieur Francis Utéza, pour leur suivi tout au long de ces nombreuses années de recherche. Sans leurs conseils et propositions, ce travail aurait difficilement abouti. Je les considère comme des guides qui m'ont permis de franchir un pas important dans mon parcours intellectuel et spirituel.*

*Un remerciement spécial à Ludovic Aubin, mon mari, dont le soutien et la patience ont été précieux et ont fourni les conditions nécessaires pour l'approfondissement de ma réflexion.*

*J'exprime ma profonde gratitude à Alba et José, Brigitte et Jean-Yves dont la tendresse et la présence ont été réconfortantes et inspirantes.*

*Une sincère pensée à toutes les personnes qui m'ont encouragée et écoutée tout au long de cette recherche.*

*Je remercie également Madame Catherine Heymann et Monsieur Jacques Poirier de m'avoir fait l'honneur d'être rapporteurs de ce travail et d'avoir accepté de faire partie du jury de ma thèse.*

# INTRODUCTION

## **1.Parcours de recherche : choix de l'objet, des critères d'analyse et du corpus**

"L'expression et la compréhension de la souffrance humaine" est un thème qui se trouve au cœur de nos recherches depuis quelques années. Nous avons commencé nos analyses sur ce sujet avec les mémoires de Maîtrise et de DEA dans lesquels nous avons respectivement étudié "L'expression de la violence dans les romans *Fogo Morto* de José Lins do Rego et *Colline* de Jean Giono" et "La symbolique du mal dans *Diadorim* de João Guimarães Rosa ».

Pour le mémoire de Maîtrise, nous nous sommes d'abord appuyée sur les travaux de René Girard afin d'étudier l'aspect *anthropologique* de la violence en littérature. Ainsi, dans une démarche comparative, nous avons été amenée à explorer des thèmes universels tel que le meurtre d'un bouc-émissaire lorsque la nature et la société des hommes semblent sombrer dans une violence indifférenciée, thématique chère à l'anthropologie girardienne.

Concernant le mémoire de DEA, nous nous sommes intéressées aux origines de la nature agressive de l'homme. La *mythologie* s'est alors avérée être un outil important car elle recèle les mécanismes de la violence et du mensonge qui se trouvent aux fondements des notions de « Bien » et de « Mal », de « Dieu » et de « Diable ». Nous nous sommes alors appuyée sur les mythes du Graal, de Pan, de Dionysos et du Diable examinés par Pierre Gallais, René Girard et Paul Ricoeur. On constate donc une progression de notre analyse qui, du champ de l'anthropologie, s'est élargie à ceux de la philosophie et du religieux. En outre, nous avons été sensibles à la problématique de la totalité comme mode d'intégration des dualités.

Le présent travail aura le même thème que les travaux précédents : « l'expression et la compréhension de la souffrance humaine », que nous chercherons à approfondir en complétant les études religieuses et mythologiques des recherches antérieures. Pour ce

faire, nous procéderons à un retour aux sources d'un religieux archaïque où les rituels initiatiques et les symboles alchimiques nous renseigneront sur le *désir humain de transformation*, de *renouvellement de l'être*. Enfin, nous essaierons encore de comprendre, à travers la mythologie, la *quête humaine de sens*.

L'objet de notre recherche consiste à retracer le *parcours humain* qui va de l'*errance* à la *quête de sens* et de celle-ci au *renouvellement de l'être*. Nous souhaitons, en outre, repérer les obstacles qui entravent cet itinéraire. Mais ce thème et cet objet représentent un vaste sujet que nous n'avons pas la prétention d'analyser dans son intégralité, à supposer qu'une telle analyse soit faisable, car les connexions possibles nous semblent inépuisables. Nous pouvons, en effet, appréhender les causes de la détresse humaine et la quête de transcendance de maintes manières, selon plusieurs approches : linguistique, psychologique, sociologique, anthropologique, psychanalytique, théologique, philosophique etc. Nous partageons l'avis d'Edgar Morin quant aux dangers d'une pensée monodisciplinaire :

Nous savons que le mode de pensée ou de connaissance parcellaire, compartimenté, monodisciplinaire, quantificateur nous conduit à une intelligence aveugle, dans la mesure même où l'aptitude humaine normale à relier les connaissances s'y trouve sacrifiée au profit de l'aptitude non moins normale à séparer. Car connaître, c'est, dans une boucle ininterrompue, séparer pour analyser, et relier pour synthétiser ou complexifier. La prévalence disciplinaire, séparatrice, nous fait perdre l'aptitude à relier, l'aptitude à contextualiser, c'est-à-dire à situer une information ou un savoir dans son contexte naturel. Nous perdons l'aptitude à globaliser, c'est-à-dire à introduire les connaissances dans un ensemble plus ou moins organisé. Or les conditions de toute connaissance pertinente sont justement la contextualisation, la globalisation<sup>1</sup>.

C'est la raison pour laquelle il nous paraît important d'avoir recours à d'autres disciplines - qui viendraient compléter les analyses littéraires - pour mieux appréhender la profondeur de notre objet de recherche. L'interdisciplinarité est ainsi le moyen le plus à même d'enrichir notre travail tout en soulevant une difficulté majeure car il faudrait avoir une connaissance étendue dans divers domaines des sciences humaines, ambition qui nous a paru démesurée face à la complexité de notre objet d'étude. La délimitation de celui-ci devient alors nécessaire, ce que nous avons tenté de faire tout au long des deux premières années de cette recherche en nous consacrant à un choix bibliographique de plus en plus précis, quoique toujours interdisciplinaire, et à celui du *corpus*. Il nous a paru essentiel,

---

<sup>1</sup> Communication d'Edgar MORIN intitulée « Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'Université » au Congrès International « Quelle Université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université » (Locarno, Suisse, 30 avril – 2 mai 1997) ; texte publié dans *Motivation*, n° 24, 1997 et sur le site <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b12/b12c1.htm>

dans un premier temps, d'établir quelques critères sur lesquels s'appuierait la sélection du *corpus*. Nous en avons retenu trois :

- Les romans choisis doivent appartenir, de préférence, à *des cultures différentes* afin de pouvoir accéder à une connaissance sur les troubles, désirs et espoirs de l'Homme, ce que permet la littérature comparée. Nous voulions rester, en outre, dans le champ de la recherche franco-brésilienne, par la familiarité que nous avons avec la littérature de ces deux pays.

- Ils doivent *être initiatiques*, c'est-à-dire, montrer non seulement une métamorphose des personnages au fur et à mesure de leurs aventures romanesques mais surtout reprendre quelques rites inhérents à l'initiation<sup>2</sup>.

- Ils doivent encore *être révélateurs* des mécanismes de la souffrance et des moyens de les dépasser. En effet, derrière la proximité entre mythe, rite et violence se cache une énigme qu'une littérature souvent qualifiée de « révélatrice »<sup>3</sup> s'attache à mettre en lumière pour nous donner les moyens de la résoudre. La mise à jour de cette énigme doit passer par une étude de *l'imaginaire symbolique* des œuvres.

Le *corpus* qui nous semble répondre à ces critères - et dont nous tenterons de montrer la pertinence - est donc le suivant : les romans *Diadorim*<sup>4</sup>, de João Guimarães Rosa et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier<sup>5</sup>. Il nous permettra d'apporter une contribution aux études déjà existantes sur *le processus qui va de l'errance à l'éveil de l'être*<sup>6</sup>, que nous appellerons désormais *parcours initiatique* et qui constitue la thématique centrale de cette recherche.

Cependant, le choix d'une telle thématique n'a pas été facile car jusqu'à la troisième année de cette recherche nous avons suivi deux axes principaux : la *mythocritique* (l'analyse des mythes du Graal, de Pan et de Dionysos) et le *parcours*

<sup>2</sup> Cette notion est utilisée pour désigner les étapes, sous la forme de rites ou d'épreuves, par lesquelles passe un néophyte, pour passer d'un statut à un autre ou d'un état à un autre, par exemple, celui de l'égaré à celui de *renouveau* / *perfectionnement de l'être*. L'initiation, sa définition et ses étapes, seront étudiées tout au long de la deuxième partie de cette recherche consacrée entièrement à la compréhension de cette notion.

<sup>3</sup> L'expression « littérature révélatrice » a été employé par René Girard dans son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 31.

<sup>4</sup> Titre d'origine : « *Grande sertão : veredas* ».

<sup>5</sup> Désormais nous nous référons à ces auteurs de la manière suivante : G. Rosa et M. Tournier.

<sup>6</sup> Nous pensons, en l'occurrence, aux travaux de Pierre Gallais (*Perceval et l'initiation*), de Francis Uteza (*A Metafísica do Grande Sertão*), d'Arlette Bouloumié (*Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*), etc. Voir Bibliographie.



*initiatique* proprement dit. Bien qu'étant assez avancée dans nos travaux de recherche concernant la mythocritique dans l'œuvre de G. Rosa, nous avons, à ce moment-là, pris la décision de ne garder qu'un seul axe, le *parcours initiatique*. Nous avons néanmoins conservé comme base d'analyse le *mythe du Graal* pour son rôle dans l'imaginaire de la quête initiatique. Ainsi, une centaine de pages concernant le premier axe a été enlevée du présent travail dans le souci d'approfondir davantage notre deuxième axe<sup>7</sup>.

Il nous semble désormais primordial, avant d'aborder la méthodologie et les critiques sur lesquels nous nous appuyons, de justifier le rapprochement que nous faisons de l'œuvre de M. Tournier et G. Rosa tout en exposant, en quelques lignes, les dimensions *initiatique*, *révélatrice* et *universelle* de leur écriture.

## 2. Un parallèle biographique

Une fois fixés les critères pour le choix des œuvres et délimité le corpus, nous nous sommes interrogée pour savoir comment des écrivains appartenant à des cultures différentes peuvent entretenir des ressemblances thématiques. Ont-ils eu accès à un « dénominateur commun »<sup>8</sup>, autrement dit, ont-ils puisé leur inspiration à des sources similaires ? La vérification de l'existence d'un point de jonction entre M. Tournier et G. Rosa nous semble incontournable et susceptible de nous aider à mieux comprendre l'universel chez l'homme car la rencontre avec l'*autre*, « au cœur de la démarche comparatiste » (CHEVREL, 1989 : 8), permet de percer les frontières entre les cultures :

La littérature comparée est une façon de procéder, une mise à l'épreuve d'hypothèses, un mode d'interrogation des textes. Au point de départ il y a cette question, fondamentale, qui distingue sans doute la littérature comparée des autres disciplines « comparées » : que se passe-t-il quand une conscience humaine, intégrée dans une culture (dans *sa* culture), est confrontée à une œuvre expression et partie prenante d'une autre culture (CHEVREL, 1989 : 8) ?

Les premières réponses à cette question nous seront peut-être fournies par une étude biographique qui nous permettra de repérer les premiers points qui relient les auteurs entre eux et qui contribuent à former leurs « conceptions de la vie et de la mort »

---

<sup>7</sup> Nous pensons qu'une recherche beaucoup plus centrée sur la *mythocritique* apporterait, en effet, de nombreux enrichissements à la présente étude qui reconnaît ses limites.

<sup>8</sup> Ce terme a été employé par Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling dans *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, p. 27.

(BRUNEL et alii, 2006 : 73), cruciales pour appréhender l'univers dans lequel ils plongent leurs personnages et leurs lecteurs.

### a- Repérage des premières analogies entre les auteurs

Dans les lignes qui suivent nous analysons un tableau biographique où figurent les principales étapes de la vie de M. Tournier et G. Rosa <sup>9</sup>.

Que pouvons-nous dégager de la biographie de ces écrivains au-delà du fait qu'ils ont une place privilégiée dans la littérature de leur pays respectif (G. Rosa devient membre de l'Académie Brésilienne de Lettres et M. Tournier de l'Académie Goncourt), qu'ils ont reçu de nombreux prix et que certaines de leurs œuvres ont été adaptées au cinéma <sup>10</sup> ?

Nous aimerions commencer par souligner trois points communs qui nous ont paru flagrants lors de la constitution de ce tableau (figurant en couleur bleue) et qui sont à la base du rapprochement que nous nous proposons de développer tout au long de cette introduction : la connaissance du monde médical, l'influence de la culture allemande et du christianisme <sup>11</sup>.

Tout d'abord, G. Rosa et M. Tournier ont eu un contact, à un moment de leur vie, avec la médecine. Le premier en a fait sa profession pendant quelques années : « (...) il [G. Rosa] avait un diplôme universitaire, il étudiait beaucoup, connaissait et aimait la Médecine, mais autre serait son parcours » (Vilma G. ROSA, 1999 : 60) <sup>12</sup>. Le second connaissait le milieu médical grâce à son grand-père qui dirigeait la pharmacie d'un asile : « Il m'ouvrit ainsi les portes de l'asile et me familiarisa avec les malades, les médecins et les problèmes de l'aliénation mentale, une circonstance qui a contribué à mon orientation » (VP, 82). De plus, il a suivi quelques cours de psychopathologie. Cependant, ni l'un ni

<sup>9</sup> Voir l'annexe n° 2 intitulé « tableau biographique des auteurs ».

<sup>10</sup> A titre d'exemple, ont été adaptés au cinéma le roman *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier, le conte "A terceira Margem do rio", la nouvelle "Manuelzão e Minguilin" de Guimarães Rosa. Ou encore, sous forme de série télévisée, le roman *Grande Sertão : Veredas* de G. Rosa.

<sup>11</sup> D'autres rapprochements, comme l'influence de la musique, ou peut-être de l'ethnologie, pourraient également être soulignés.

<sup>12</sup> Désormais nous utiliserons la référence "ROSA", entre parenthèse, pour désigner la fille de l'écrivain (Vilma Guimarães Rosa). Toutes les références proviennent du livre *Relembramentos : João Guimarães Rosa, meu pai* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. Ce livre est un hommage de la fille de l'écrivain à son père. Il n'existe pas encore de traduction en langue française de cet ouvrage dont le titre pourrait être le suivant : *Mémoires : João Guimarães Rosa, mon père*. C'est nous qui traduisons.

Traduction de la citation : « (...) tinha um diploma universitário, estudara e estudara, conhecia e amava e exercia a Medicina, mas outro seria o seu caminho » (V.ROSA, 1999 : 60).

l'autre n'exercera longtemps ses connaissances médicales bien qu'elles aient été fondamentales dans leur vie et dans leur création romanesque, comme l'affirme Françoise Merllié dans son livre *Michel Tournier* :

Quelles que soient les distances prises par rapport à la médecine et à la psychanalyse, celles-ci continuent à marquer l'œuvre qui fourmille de marginaux, de ces monstres qu'on exhibe non seulement dans les cirques mais dans les amphithéâtres de médecine. Il semble que Tournier ait pour vocation de les réhabiliter, comme s'ils avaient toute sa tendresse, mais une tendresse non sentimentale qui, avec patience, minutie, fait découvrir leur humanité (MERLLIE, 1998, 226).

et Vilma G. Rosa, la fille de l'écrivain :

L'angoisse provoquée par son extrême sensibilité dans son rapport à la maladie et à la mort que, parfois, en dépit de ses efforts désespérés, il ne parvenait pas à empêcher, l'ont amené à abandonner la médecine (...) La médecine a été, sans aucun doute, une vocation puissante qui a marqué son caractère. Cependant, s'intensifiaient ses impulsions intellectuelles, son amour pour la littérature, son universelle curiosité (ROSA, 1999 : 60)<sup>13</sup>.

Le contact avec le milieu médical, les maladies physiques et psychiques, ont certainement contribué à sensibiliser les écrivains aux désirs et faiblesses de l'âme humaine. Cette sensibilité, plus tard, sera perceptible par l'intérêt qu'ils portent aux idées philosophiques, religieuses et métaphysiques comme si ces domaines de la pensée humaine pouvaient fournir des réponses à la souffrance témoignée pendant ou après la Deuxième Guerre Mondiale.

En effet, G. Rosa était consul en Allemagne (à Hambourg, de 1938 à 1942) où il a aidé des juifs et des non-juifs désirant immigrer au Brésil : « il ressentait une grande pitié pour les persécutés », déclare la fille de l'écrivain (ROSA, 1999 : 62). M. Tournier enfant, durant ses séjours en vacance à Fribourg-en-Brisgau, a observé la montée du nazisme. Sa maison familiale à Saint-Germain a d'ailleurs été occupée par les envahisseurs.

L'expérience de la guerre et de la post-guerre a profondément marqué l'époque contemporaine dont font partie nos auteurs. Ce que l'on a appelé la « postmodernité » devient un « concept d'inspiration autant philosophique que littéraire » (CHEVREL, 1989 : 49) qui sera appliqué, nous le verrons, aussi bien par M. Tournier dans *Vendredi ou les*

---

<sup>13</sup> « A angústia provocada pela sua extrema sensibilidade, no convívio com a doença e a morte que algumas vezes, apesar de seus desesperados esforços, não conseguia impedir, levou-o a abandonar a Medicina (...) A Medicina, sem dúvida, foi uma força vocacional marcante em seu caráter. Entretanto, aumentavam os impulsos de sua inquietação intelectual, o seu amor pela literatura, a sua universal curiosidade » (ROSA, 1999 : 60).

*limbes du Pacifique* que par G. Rosa dans *Diadorim*. La littérature révèle une nouvelle dimension de la pensée, une autre approche de la vie humaine qui s'est enrichie, en outre, de l'héritage du siècle précédent :

(...) les romans réalistes et naturalistes qui connaissent la grande vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (...) résultent des conditions de vie créées par le développement de l'industrie, la perte des illusions sentimentales et spirituelles, l'adhésion à des credos scientifiques ou la révolte contre les modernes léviathans (BRUNEL et alii, 2006 : 69, 70).

Nos auteurs ont donc hérité d'un univers désenchanté présent dès le XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est renforcé avec les deux guerres mondiales. Il est probable que ce désenchantement généralisé ait eu une influence sur leur imaginaire. Une chose est sûre, après ce conflit mondial et le mal de vivre engendré par lui, M. Tournier éprouve une grande soif de « savoir, de comprendre et construire » :

L'Allemagne fumait encore de la guerre à peine terminée, mais le nazisme chassé ou enterré, elle redevenait fréquentable. Je serais mort de dépit et de nostalgie si je n'y étais pas parti au plus tôt, d'autant plus que c'était désormais vers la philosophie allemande – Fichte, Schelling, Hegel, Husserl, Heidegger – que ma soif de savoir, de comprendre et de construire me poussait (VP, 89).

C'est donc vers une conception philosophique du monde que se dirige M. Tournier, d'autant plus que son éducation a été imprégnée par la culture allemande :

L'apport de la culture allemande a joué tôt, puisque dès son enfance, Tournier a passé tous les étés en Allemagne, où il a ensuite choisi de faire ses études de philosophie, et où il se rend toujours régulièrement.

Il continue, également, à s'intéresser à la philosophie comme à la littérature allemandes (...) Ainsi, peut-on considérer comme héritage de l'Allemagne sa tendance à mêler littérature et philosophie, ainsi d'ailleurs que la transposition dans ses romans d'un genre particulier, le « Bildungsroman », ou roman de formation, qui montre comment un être jeune s'initie, au cours d'un voyage, à des réalités méconnues (MERLLIE, 1988 : 243).

Pour l'écrivain français, la philosophie est un moyen qui permettrait la compréhension de mécanismes universaux :

Il [le livre *La formation de l'esprit scientifique* de Gaston BACHELARD] m'avait donné la soudaine révélation que la philosophie était un instrument apéritif, une clé multiple, un ouvre-boîte universel permettant une effraction incomparable de tout ce qui passe aux yeux du vulgaire pour clos, irrémédiablement obscur, secret et inentamable (VP, 152).

Son désir de percer les recoins obscurs de l'existence amènera M. Tournier à reprendre la démarche de Sartre en conciliant philosophie et littérature, ce à quoi il aboutira plus tard avec la publication de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (MERLLIE, 1988 : 230). Alors que Daniel Defoe, au début du XVIIIème siècle, se préoccupe essentiellement de la survie matérielle de Robinson, M. Tournier s'interroge désormais sur sa survie spirituelle.

La recherche d'une *dimension spirituelle et philosophique* est également présente dans la vie et l'œuvre de G. Rosa qui s'interroge, comme M. Tournier, sur les mystères de l'existence : « Plus je lis, vis et réfléchis, de plus en plus la vie, la lecture et la réflexion me rendent perplexe. Tout est mystère. La vie n'est que mystère »<sup>14</sup>. Et il rajoute « (...) tant de choses m'échappent ; fin, étrange et inachevé, tel est toujours notre destin »<sup>15</sup>.

Nous ne devons pas négliger l'influence de la culture allemande dans ce processus de compréhension de l'incomplétude humaine. Le contact précoce avec cette culture a certainement contribué à approfondir et à affiner les intuitions de l'écrivain. A l'instar de M. Tournier, l'auteur brésilien a côtoyé la langue allemande assez tôt car il a été élevé dans un collège rigoureux de prêtres allemands (ROSA, 1999 : 132). Selon Vilma G. ROSA, son père s'intéressait à l'apprentissage de plusieurs langues mais il avait une attirance particulière pour l'allemand et le français (ROSA, 1999 : 89). Quand il est envoyé en Allemagne dans le cadre de son travail, il parlait déjà couramment cette langue (ROSA, 1999 : 153) car « l'Allemagne le séduisait » :

En plus des ses tâches officielles, mon père aurait enfin un contact direct avec la culture allemande, qui le séduisait tant : Hoffmann ou Heine, Schiller ou Goethe, Rilke ou Kafka. Ceux-ci l'avaient très tôt fasciné (ROSA, 1999 : 61, 62)<sup>16</sup>.

Cependant, il revient troublé de ce pays en guerre : « Et enfin il est revenu. Il portait dans les yeux les reflets de la souffrance vue et vécue. Il revenait nostalgique, avide

---

<sup>14</sup> « E, quanto mais leio e vivo e medito, mais perplexo a vida, a leitura e a meditação me põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério » (ROSA, 1999 : 389 – lettre de G. Rosa à Joaquim de Montezuma). C'est nous qui traduisons.

<sup>15</sup> « (...) tanto e muito me escapa; fino, estranho, inacabado, é sempre o destino da gente » (ROSA, 1999 : 483 - discours de G. Rosa à l'Académie Brésilienne de Lettres ). C'est nous qui traduisons.

<sup>16</sup> « Além dos seus encargos oficiais, meu pai teria finalmente um contato direto com a cultura alemã, que o seduzia tanto : Hoffmann ou Heine, Schiller ou Goethe, Rilke ou Kafka. Todos o haviam muito cedo fascinado » (ROSA, 1999 : 61, 62 – discours de G. Rosa à l'Académie Brésilienne de Lettres). C'est nous qui traduisons.

de revoir sa Famille et son Pays » (ROSA, 1999 : 63)<sup>17</sup>. Quelques années plus tard, quand il publie son premier livre (*Sagarana*, en 1946), la fiction brésilienne annonçait deux grands courants, le régionalisme et la réaction spiritualiste, qui représentent une réponse humaine au mal-être social et mondial d'après guerre. Ces courants portent en eux une sorte de retour aux *origines* et aux *réalités métaphysiques*. Le langage de G. Rosa sera alors un mélange entre, d'un côté, les tendances traditionnelles et, de l'autre, les questionnements sur la condition humaine : « (...) nous arrivons à un langage de prédominance orale, de forte saveur populaire, pour aller vers un autre, de fond philosophique » (RONAI, 2005 : 40)<sup>18</sup>.

### **b- La quête de l'absolu**

Nous tenterons de montrer à présent comment, chez nos deux auteurs, la philosophie constitue un pont vers un autre domaine universel : les idées religieuses et métaphysiques. Nous porterons une attention particulière à ces idées car elles nous semblent essentielles pour l'étude que nous nous proposons de faire. Nous essaierons, en outre, de montrer de quelle manière M. Tournier et G. Rosa ont placé les préoccupations religieuses au centre de leurs œuvres constituant ainsi, après la philosophie, un autre point commun entre nos auteurs. Ceci serait possible simplement parce que le religieux appartient à l'humain (BRUNEL et alii, 2006 : 88).

Ainsi, selon Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, la littérature dite « universelle » se compose d'œuvres non seulement au « succès international » mais aussi représentantes d'une « qualité durable » liée à une « universalité originelle » (BRUNEL et alii, 2006 : 75). Ce type d'universalité pourrait être celui qui caractérise une écriture d'essence religieuse fortement influencée par une éducation et des valeurs chrétiennes. A ce propos, M. Tournier, dès son plus jeune âge, a côtoyé *l'univers*

---

<sup>17</sup> « E afinal ele voltou. Trazia nos olhos o reflexo do sofrimento visto e vivido. Vinha saudoso, ávido de rever a Família e a Terra » (ROSA, 1999 : 63). C'est nous qui traduisons.

<sup>18</sup> « Insensivelmente chegamos de uma linguagem predominantemente oral, de forte sabor popular, a outra, de alto teor filosófico » (RONAI, 2005 : 40 – préface du livre *Primeiras Estórias*). C'est nous qui traduisons.

religieux<sup>19</sup> et en a été profondément marqué, comme en témoigne ce passage du *Vent Paraclet* :

La religion catholique, ses rites, ses fêtes, sa théologie, sa mythologie, apportait aux mathématiques et aux sciences naturelles ce contrepois affectif et merveilleux sans lequel l'enfant et l'adolescent sont malades de sécheresse et d'aridité. Au demeurant je ne peux séparer dans mon souvenir la théologie – le seul domaine avec l'allemand où j'excellais – et le faste des cérémonies. Tout cancre que j'étais, je trouvais dans l'Histoire sainte et le catéchisme la préformation de la spéculation concrète, inséparable d'une imagerie forte et brillante, que j'ai retrouvée plus tard dans la métaphysique – laquelle n'est rien d'autre que la rigueur des mathématiques mariée à la richesse de la poésie (VP, 62).

A l'instar de M. Tournier, G. Rosa a également été marqué par son éducation religieuse, ce dont témoigne la fille de l'écrivain, dans son livre *Relembamentos* :

Il [G. ROSA] s'intéressait au sens mystique des choses. L'éducation religieuse qu'il a reçue s'est définitivement fixée dans son essence la plus intime. Je me rappelle de son récit enthousiaste lors d'un pèlerinage à Lourdes, en France. Comme livre de chevet, il avait *l'Imitation du Christ*. Dans son tiroir, dans son bureau, un chapelet en métal. Il avait peur de la mort, c'est la raison pour laquelle il en a fait un enchantement<sup>20</sup>. Et, cependant, il croyait en Dieu, en la force et l'amour de la protection de Dieu<sup>21</sup>.

La religion serait ainsi, selon nos auteurs, une sorte d'antidote à la « sécheresse » et à « l'aridité » de l'âme. C'est elle, d'après M. Tournier, qui nourrit l'imagerie et lui redonne son véritable éclat. C'est par elle que nos écrivains atteindront, plus tard, une vision métaphysique du monde sous la forme de la « poésie » et du « mysticisme ». Par elle encore, que même la mort est transcendée, dans l'univers rosien, en une sorte « d'enchantement » qui fait face au *désenchantement* général de notre époque.

Le religieux faisant si profondément partie de ces auteurs, il ne pouvait pas être complètement absent de leurs œuvres. Ainsi, la critique a souligné que dans la dynamique des romans de M. Tournier, « fondée sur une succession de crises, selon le schéma : équilibre initial/rupture/nouvel équilibre », on trouve peut-être le « très vieux schéma

<sup>19</sup> A ce sujet, lire *L'Évangile selon Michel : la trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier* de Lorna MILNE et *O Roteiro de Deus : dois estudos sobre Guimarães Rosa* de Heloísa ARAUJO. Voir bibliographie.

<sup>20</sup> Cette phrase fait référence au discours de G. ROSA à l'Académie Brésilienne de Lettres. Celui-ci affirme que « les personnes ne meurent pas » mais « demeurent enchantées » (ROSA, 1999 : 513).

<sup>21</sup> « Ele preocupava-se com o sentido místico das coisas. A educação religiosa que recebeu fixou-se definitivamente em sua essência. Lembro-me de sua entusiástica narrativa de uma peregrinação a Lourdes, na França. Como livro de cabeceira guarda a *Imitação de Cristo*. Em sua gaveta, na sala de trabalho, o terço de metal. Tinha medo da morte, por isso transformou-a em encantamento. E, no entanto, acreditava em Deus, na força do amor e da proteção de Deus » (ROSA, 1999 : 101). C'est nous qui traduisons.

religieux du paradis, de la chute et de la rédemption » (MERLLIE, 1988 : 244). Outre la dynamique des romans, le choix des thèmes révélerait également un fort héritage chrétien :

Le roman sur les Rois Mages peut être considéré comme l'épanouissement d'une réflexion amorcée dès les premières œuvres sur l'enfant rédempteur ; et la *Goutte d'or* reprend, à travers l'opposition du signe et de l'image, une méditation plus ancienne sur la matière et l'esprit (...) Mais un certain nombre de processus montrent également une influence religieuse. Tout d'abord, les personnages progressent, par lentes maturations, suivies de brusques illuminations, qui ne sont pas sans rappeler le cheminement intérieur de la conversion (MERLLIE, 1988 : 244, 245).

Cette citation nous intéresse particulièrement car elle évoque l'idée de parcours ascensionnel, de « rédemption », « de conversion », un « cheminement » où la « chute », l'errance, joue un rôle essentiel. Pourquoi nous intéresse-t-elle ? Parce qu'il s'agit de l'objet central de cette recherche : l'analyse d'un cheminement qui va des « lentes maturations » vers une « conversion intérieure ». Celle-ci ne semble possible, si nous nous appuyons sur cette citation, qu'à travers une introspection d'ordre religieux. A ce propos, G. Rosa affirme, dans sa lettre à Joaquin Montezuma<sup>22</sup>, que la solution pour l'homme ne peut se trouver que dans le religieux : « Je ne crois qu'à la solution religieuse pour l'homme : pour l'*individu* »<sup>23</sup>, ce qui l'a poussé à s'intéresser et à étudier d'autres religions que le catholicisme (ROSA, 1999 : 101). C'est la raison pour laquelle l'œuvre de l'écrivain brésilien est empreinte de religiosité :

Dieu et diable, Bien et Mal, oui et non, sont présents dans toute son œuvre. Dieu est l'ami de l'homme, Ami et Père, ne l'abandonnant jamais. Le diable ? Que nenni<sup>24</sup>. C'est l'affaiblissement de « l'homme humain » que Riobaldo mentionne. Le diable n'existe que quand l'homme oublie Dieu<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Ecrivain mozambicain.

<sup>23</sup> « Só acredito na solução religiosa para o homem : para o indivíduo » (ROSA, 1999 : 390). C'est nous qui traduisons.

<sup>24</sup> Les traducteurs de *Diadorim* ont transcrit le mot « Nonada » (dans le texte d'origine) de deux manières :

« que nenni » (Maryvonne LAPOUGE-PETTORELLE) et « foutaises » (Jean-Jacques VILLARD). Il s'agit d'une référence au premier mot du roman *Grande Sertão : Veredas*.

<sup>25</sup> « Deus e diabo, Bem e Mal, sim e não, presentes em toda sua obra. Deus é o amigo do homem, Amigo e Pai, não lhe faltando nunca. O diabo ? Nonada. É o fraquejamento do "homem humano" que Riobaldo menciona. O diabo só existe mesmo quando o homem se esquece de Deus » (ROSA, 1999 : 32, 33). C'est nous qui traduisons.



C'est par le biais de réflexions philosophico-théologiques, nous dit Jean Bernard Vray, que M. Tournier « alimente la machine romanesque » (VRAY, 1991 : 63). Cette affirmation serait également valable pour G. Rosa. Mais les écrivains ont témoigné que ces réflexions ne les satisfaisaient pas. Ils ressentaient le besoin d'aller au-delà de ces conceptions, vers quelque chose qu'ils ont assimilé à la notion de *métaphysique*. En ce sens, les réflexions philosophico-théologiques ne seraient qu'un pont vers la métaphysique. M. Tournier affirme d'ailleurs, dans *Le vent Paraclet*, que c'est par l'imagerie catholique qu'il atteint la métaphysique<sup>26</sup>. Et G. Rosa de souligner l'importance de celle-ci pour l'étude herméneutique de son œuvre :

Parce que dans mon livre, vous pouvez être sûr, Camacho, quand vous aurez un doute, adoptez la solution poétique, la solution métaphysique, la solution mystique, alors vous réussirez. Dans tous les cas, ce n'est jamais le terre à terre. Le terre à terre est toujours un prétexte<sup>27</sup>.

La réalité connue, le « terre à terre » constitueraient une sorte « d'appui » pour aller vers la transcendance, ce que décrit la notion de « tremplin » évoquée par l'écrivain :

J'aime l'appui, l'appui est nécessaire, l'appui est nécessaire pour la transcendance. Mais plus je m'appuie et je suis réaliste, plus vous devez vous méfier. C'est là où se trouve le degré vers l'ascension. Le tremplin pour le... saut<sup>28</sup>.

M. Tournier, dans son article « En marge du romantisme allemand », rejoint cette idée quand il affirme que « l'éducation est tout le contraire de l'initiation. Son histoire est celle, un peu triste, d'un atterrissage, alors que l'initiation est un exaltant décollage » (TOURNIER, 1977 : 22). L'initiation dépasse l'éducation dans le sens où elle constitue un saut vers la compréhension de la vie de l'esprit toujours à osciller entre plaisir et souffrance, des pôles dont la science, selon l'auteur, n'arrive pas à saisir toutes les nuances : « (...) la science n'embrasse qu'une toute petite partie du réel, son réel à elle, qui est fait de concepts abstraits, vidés de leur contenu pour pouvoir être manipulés comme des outils de laboratoire. Or les notions les plus importantes dans la vie de l'esprit et dans la vie tout

<sup>26</sup> *Op. Cit*, voir la citation de la page 10 de cette introduction.

<sup>27</sup> « Porque no meu livro, você pode estar certo, Camacho, quando tiver uma dúvida, você adote a solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é o terra a terra. O terra a terra é sempre o pretexto » (CAMACHO, 1978 : 47). C'est nous qui traduisons.

<sup>28</sup> « Eu gosto de apoio, o apoio é necessário, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o ... (salto) » - CAMACHO, 1978 : 47. C'est nous qui traduisons.

court lui échappent complètement. Sur la beauté, le bonheur, la mort, l'amour, le plaisir et la douleur, aucune discipline scientifique n'a rien à nous dire » (ESCOFFIER-LAMBIOTTE, 1978 : 32). Pour s'initier, il faut donc aller au-delà de la science, du concret, de la physique. Le rapprochement et l'étude comparative des héros de G. Rosa (Riobaldo) et de M. Tournier (Robinson) sont possibles du fait que les deux romans offrent un « tremplin », un « décollage » par rapport à la réalité connue.

Le véritable « saut » ne serait donc envisageable que par la métaphysique. L'écrivain aurait le rôle d'un « passeur » entre deux rives : le réel connu et l'inconnu. Ainsi, il existerait « une autre histoire aux bords de la première »<sup>29</sup>, de fond essentiellement métaphysique. C'est la raison pour laquelle nos auteurs agiraient constamment sur deux registres :

(...) ses héros [de M. Tournier] se tiennent en équilibristes sur la ligne de démarcation entre les deux registres, celui de la réalité matérielle, et celui de la réalité psychique. Il n'est guère étonnant qu'ils louvoient constamment entre ces deux formes extrêmes du jeu avec la réalité : la folie et la sublimation – déni de la réalité, transmutation de la réalité (MERLLIE, 1988 : 263).

Le passage de la réalité connue à la réalité métaphysique n'est pas sans conséquences. Entre les deux frontières se trouve une région, un espace-temps où le visible et l'invisible se côtoient. Ceci expliquerait l'oscillation constante, dans l'œuvre de M. Tournier, entre « la folie et la sublimation ». Oscillation également présente dans celle de G. Rosa, comme l'a remarqué Paulo Rónai en décrivant quelques personnages des *Primeiras Estórias* qui alternent entre « aliénation » et « transsubstantiation » :

(...) des inadaptes ou pas encore tout à fait intégrés dans la société ou rejetés par elle, le réel et l'ordre font peu partie de leur vie. Chez eux, l'intuition et l'aliénation remplacent le raisonnement, les mots font des échos plus profonds, les actions les plus simples se transsubstantient en symboles. Ce qui existe se dilue, se désintègre ; ce qui n'existe pas prend forme et commence à agir. Cette victoire de l'irrationnel sur le rationnel se constitue en source permanente de poésie<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> « Tem-se aí outra história à margem da primeira » (RONAI, 2005 : 29 – préface du livre *Primeiras Estórias*). C'est nous qui traduisons.

<sup>30</sup> « (...) inadapados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transsubstanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se ; o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia » (RONAI, 2005 : 23 – préface du livre *Primeiras Estórias*). C'est nous qui traduisons.

Ainsi, certains personnages jouent le rôle de *guide* qui permettrait aux lecteurs d'aller d'une polarité à l'autre tout en étant attentifs aux dangers du parcours. Cette démarche devient possible par la description minutieuse de plusieurs étapes, et de ses pièges, présents dans la vie des personnages. C'est justement vers l'étude de ces étapes et pièges que se dirigera l'actuelle recherche en partant du constat suivant : le parcours que suivent les héros / les lecteurs / les Hommes est périlleux et nécessite la présence d'un mentor qui révèle les liens entre « l'irrationnel et le rationnel » tout en donnant du sens aux images reçues en permanence et de partout.

Pour M. Tournier, une des fonction de l'écriture serait justement celle d'agir sur les images en leur donnant du sens et en les réorganisant. Par le biais de l'écriture, les écrivains seraient alors à même « d'enrichir ou au moins de modifier ce "bruissement" mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme (...) il arrive aussi que l'écrivain frappant un grand coup métamorphose l'âme de ses contemporains et de leur postérité d'une façon foudroyante » (VP, 192). Ceci serait possible, nous dit Paulo Rónai analysant l'écriture de G. Rosa, quand l'écrivain parvient à « dé-codifier nos habitudes verbales et à nous amener à faire les expériences des idées et des sensations véhiculées par eux. La commotion qui nous agite nous fait sortir de notre léthargie mentale et nous oblige à repenser les objets. Le langage opère, de cette manière, une réactivation continue de notre vécu et nous nourrit de connotations jusqu'alors inimaginables »<sup>31</sup>.

Par l'écriture, il serait possible de transcender aussi bien la *réalité connue* que les *mots*. Mais tous les langages n'auraient pas cette fonction. Seul un langage dit *métaphysique* semble pouvoir déclencher le phénomène de « transsubstantiation », c'est-à-dire, un « changement de substance, qui va bien au-delà de la métamorphose, ce simple changement de forme. D'origine religieuse – la transformation du pain et du vin en corps et en sang du Christ – la transsubstantiation proclame la suprématie de l'invisible sur le visible » (MERLLIE, 1988 : 245).

Le langage métaphysique serait alors la tentative d'aller au-delà des frontières figées par le biais d'un changement intérieur, substantiel ou ontologique, qui accorderait à

---

<sup>31</sup> Le rôle de l'écrivain serait celui de « descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as idéias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arranca-nos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, desse modo, a contínua reativação das nossas vivências e nos abastece de conotações insuspeitas » (RONAI, 2005 : 38 – préface du livre *Primeiras Estórias*). C'est nous qui traduisons.

l'homme la capacité de dépasser la matière, le visible. Ceci est illustré par le préfixe *meta*, d'origine grecque : *meta ta phusika* (« après la physique »)<sup>32</sup>.

La démarche métaphysique opère, par le travail de l'esprit, le dépassement des contraintes du corps, du monde immanent directement perceptible. Il s'agit, selon le dictionnaire *Le Robert*<sup>33</sup>, d'une « recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu (l'esprit, la nature, Dieu, la matière...), des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance ». Cette définition démontre la nécessité qu'ont les hommes de connaître l'*Origine* et de donner du sens à l'existence.

La quête de sens débute souvent par l'observation de la Nature. Enfant, nous dit M. Tournier dans *Le vent Paraclét*, face à la nature et au destin, il semble comprendre la « condition ordinaire de certains mystiques » :

Un torrent grondait au pied de la maison et donna à ma première soirée un caractère quasiment métaphysique. Car je m'étonnais de ce bruit, j'interrogeais tout le monde sur sa nature, son origine, et l'on s'étonnait de mon étonnement. Etant nouveau venu, j'étais seul à l'entendre. Cela ne dura évidemment pas, et je m'accoutumai à mon tour, mais quittant pour la première fois le milieu familial je venais de toucher du doigt ce que doit être la condition ordinaire de certains mystiques qui seuls parmi les autres hommes entendent des voix angéliques ou perçoivent la présence de quelque chose, de Quelqu'un (VP, 22).

Nous montrerons dans notre analyse comment, chez M. Tournier et G. Rosa, la Nature souligne la frontière ténue existant entre les réalités matérielles et immatérielles, comme dans le passage ci-dessus. Cette frontière sera constamment recherchée tout au long de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, comme si son auteur voulait revivre cet instant, réentendre « des voix angéliques » et percevoir à nouveau, intuitivement, « la présence de quelque chose » de l'ordre du *meta*-physique.

Cette quête ontologique fera l'objet de notre étude qui insistera sur l'importance de la métaphysique dans le processus d'écriture de M. Tournier qu'il exprime dans le passage suivant :

Donc faire œuvre littéraire (...) Il ne fallait pas renoncer aux armes admirables que mes maîtres métaphysiciens avaient mises entre mes mains. Je prétendais bien sûr devenir un vrai romancier, écrire des histoires qui auraient l'odeur du feu de bois, des champignons d'automne ou du poil mouillé des bêtes, mais ces histoires devraient être secrètement mues par les ressorts de l'ontologie et de la logique matérielle (...) je voulais faire sentir sous ces

<sup>32</sup> *Dictionnaire Larousse étymologique*, Paris, Librairie Larousse, 1971.

<sup>33</sup> *Le Robert*, Paris, 1993.

vertes frondaisons et ces bruns labours le roc de l'absolu ébranlé par le lourd tam-tam du destin. J'avais l'ambition de fournir à mon lecteur épris d'amours et d'aventures l'équivalent littéraire de ces sublimes inventions métaphysiques que sont le cogito de Descartes, les trois genres de connaissance de Spinoza, l'harmonie préétablie de Leibniz (VP, 179).

Cette citation révèle l'importance des quatre éléments, la terre (« le roc »), l'eau (« poil mouillé »), l'air et le feu (« l'odeur du feu »), dans le voyage qui va de la « logique matérielle » à « l'ontologie ». Nous nous efforcerons de mettre en évidence les liens entre les « inventions métaphysiques » et les éléments de la nature. Nous nous basons ici sur une affirmation de Gaston Bachelard selon laquelle ces éléments représentent « les hormones de l'imagination » : ils « mettent en action des groupes d'images et aident à l'assimilation intime du réel dispensé dans les formes » (BACHELARD, 1943 : 19).

Le processus vers l'intimité du réel et des mots passe aussi, dans l'écriture de G. Rosa, par les éléments de la nature. Ainsi, dans un entretien avec Günter LORENZ où il explique son intérêt pour la métaphysique et l'âme humaine, l'écrivain souligne les grandes oscillations de la vie à travers la figure de l'eau, ou plutôt, l'image du fleuve. Celui-ci, comme l'écrivain et les hommes, semble avoir deux vies ancrées à la fois dans l'instant et dans l'éternité :

Je vais vous confier un secret : je crois avoir vécu déjà une fois. Dans cette vie-là, j'ai également été brésilien et je m'appelais João Guimarães Rosa. Quand j'écris, je répète ce que j'ai vécu auparavant. Et pour ces deux vies, un seul lexique ne m'est pas suffisant. En d'autres termes : j'aimerais être un crocodile vivant dans le fleuve São Francisco. Le crocodile vient au monde comme un *magister* de la métaphysique, car pour lui chaque fleuve est un océan, une mer de sagesse, même à l'âge de cent ans. J'aimerais être un crocodile parce que j'aime les grands fleuves, car ils sont profonds comme l'âme humaine. A la surface, ils sont vivaces et clairs, mais dans les profondeurs ils sont tranquilles et sombres comme les souffrances des hommes. J'aime encore une chose dans nos grands fleuves : leur éternité. Oui, fleuve est un mot magique pour dire l'éternité. A ce moment-ci, vous devez me prendre pour un charlatan ou un fou (...) Mais je vous dis une chose : seulement celui pour lequel l'instant n'a pas de sens, pour celui, comme moi, qui se sent dans l'infini comme s'il était chez lui (...) seulement quelqu'un ainsi peut trouver la joie et, ce qui est encore plus important, la conserver pour soi<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> « Vou lhe revelar um segredo : creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. Em outras palavras : gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios : sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. A estas alturas, você já deve estar me considerando um charlatão ou um louco (...) Mas eu lhe digo uma coisa : apenas alguém para quem o momento nada significa, para quem, como eu, se sente no infinito como se estivesse em casa (...) somente alguém assim pode encontrar a felicidade e, o que é ainda mais importante, conservar para si a felicidade » (LORENZ, 1983 : 72-73). Traduction faite par nous.

Le crocodile<sup>35</sup> est un « magister de la métaphysique ». En s'identifiant à lui, G. Rosa avoue avoir entrepris la quête ayant pour objet la « connaissance de l'être et des principes de l'univers ». Cette recherche le porte à s'interroger sur les pôles opposés entre lesquels oscillent les hommes, représentés ici par le « fleuve ». Celui-ci est constitué par une partie en superficie et une autre en profondeur. Il illustre la dualité, les impasses ou blocages auxquels se voient confrontés les hommes dont le quotidien est rempli par les contradictions d'une perception discriminante qui les laisse démunis.

Cependant, la présence de deux polarités « contraires », le haut et le bas d'un fleuve, n'empêche pas l'existence d'une *Unité* les englobant qui sera également pour notre analyse un *fil conducteur* : « chaque fleuve est un océan, une mer de sagesse ». L'océan, la mer, les eaux à perte de vue, le grand fleuve ne sont que des métaphores pour désigner l'éternité (« fleuve est un mot magique pour dire l'éternité »), des mots évoquant le dépassement d'un aspect de la réalité fait de désirs et de conflits qui renvoient à l'image de la surface agitée des eaux. Les phénomènes duels ne seraient que « des millions de vagues se formant et disparaissant à la surface de la mer éternelle (...) si les vagues comprenaient qu'elles ne sont que de l'eau, elles dépasseraient les notions de naissance et de mort » (HANH, 1998 : 102).

Le crocodile est ainsi un « magister de la métaphysique » parce qu'il ne fait pas de distinction entre les pôles, il oscille de l'un à l'autre sans souffrance, sa vie dépendant naturellement de ce mouvement. Il serait analogue à l'écrivain allant de la surface du monde aux profondeurs de l'âme dans la tentative de transpercer leurs frontières, amenant avec lui les lecteurs, à travers un parcours tortueux que nous tenterons de mettre à jour.

Ainsi, les extraits cités jusqu'à présent montrent que M. Tournier et G. Rosa cherchent, par le biais d'une écriture métaphysique, à effacer les barrières spatio-temporelles qui empêcheraient les personnages / les hommes d'osciller librement entre deux réalités (le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible, le connu et l'inconnu, etc.) et d'atteindre l'*Absolu*. C'est par la connaissance profonde des rapports entre l'être et

---

<sup>35</sup> Cet animal, selon Heloísa Vilhena de Araujo, dans *O Roteiro de Deus*, incarne à merveille les polarités apparemment contraires qui troublent la perception humaine : « Le crocodile est à la fois massif, opaque, corporel, lent, semblable à une  *Pierre* au milieu du fleuve; et aussi agile, nageur, mobile, reflétant la lumière des eaux frappées par le soleil. Le crocodile se situe entre la "vivacité" des eaux de la superficie et la "tranquillité" des profondeurs. Il est actif et calme, reflétant. Il mène une vie active et une vie contemplative » (ARAÚJO : 1996, 541). C'est nous qui traduisons.

le monde, par l'ontologie et la métaphysique, qu'ils souhaitent arriver à une réalité où images et symboles semblent être, nous le montrerons, des instruments de révélation.

### c- La littérature révélatrice et initiatique de G. Rosa et M. Tournier

René Girard établit une distinction fondamentale entre deux types de littératures, une littérature dite *romantique* et une littérature dite *romanesque*.

La première littérature *reflèterait* les mécanismes de la violence et du désir tandis que la deuxième les *révélerait*. *Refléter*, selon *Le Robert*, signifie « réfléchir un corps en produisant des reflets » (traduire, exprimer). *Révéler*, selon la même source, désigne l'acte de « faire connaître ce qui était inconnu, secret » (dévoiler, indiquer, témoigner). Ces deux verbes expriment un degré différent de conscience de la réalité et des mécanismes qui la sous-tendent. Une littérature qui *reflète* le monde se contente seulement de *montrer* la réalité, d'en restituer l'image de manière passive sans chercher à l'interpréter ni à la comprendre. Une littérature dite *révélatrice* essaie de déconstruire cette même réalité en nous montrant ses ressorts cachés. La révélation permet ainsi de mieux *comprendre* et *modifier* le réel. Il existe donc deux types d'écritures.

Il ne faut cependant pas oublier que la base de l'*écriture révélatrice* se trouve, pour René Girard, dans la notion de désir mimétique. En analysant l'œuvre de Stendhal, l'anthropologue (d'abord spécialiste de littérature comparée) rappelle une question fondamentale liée au premier de ces désirs, la quête du bonheur :

Diverses expériences se déroulent et elles ont toutes le même but ; elles sont toutes destinées à répondre à la même question fondamentale : « Pourquoi les hommes ne sont-ils pas heureux dans le monde moderne ? » (GIRARD, 1961: 137)

Selon R. Girard, l'œuvre de Stendhal montre que notre *vanité* nous empêche d'accéder au bonheur. Elle ne nous permet pas de concevoir *nos* désirs comme étant, en vérité, ceux d'un *Autre*. Nos désirs ne sont pas aussi spontanés que nous le croyons. Les hommes s'inspirent des désirs d'un médiateur<sup>36</sup>. Si un tiers semble être autonome, beaucoup *envieront* ce qu'il possède et qui semble le rendre si satisfait, sans forcément être

<sup>36</sup> Le médiateur, selon René Girard, est l'Autre par l'intermédiaire duquel le désir du sujet passe. Cet autre paraît toujours posséder quelque chose qui fait défaut au sujet. Mais le sujet, drapé dans son orgueil, se refuse à accepter que son désir n'est pas autonome. Ainsi, « nous réservons désormais le terme *romantique* aux œuvres qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler et le terme *romanesque* aux œuvres qui révèlent cette même présence » (GIRARD, 1961: 31).

conscients de la qualité *positive/négative* de cette médiation<sup>37</sup>. Le tiers peut être un modèle aussi bien contemporain qu'archaïque. Il n'est en fait pas possible de séparer les aspirations de l'homme moderne de celles de l'homme archaïque. Nous ne pouvons pas ériger une barrière entre ces deux mondes et ces deux quêtes différentes du bonheur. Néanmoins, nous nous obstinons à croire en l'originalité et en la liberté spontanée de nos désirs modernes, en la supériorité de nos idées et sentiments en niant vigoureusement l'origine de nos *envies*. Il existe "une illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché" (GIRARD, 1961 : 30).

Dès lors, un des rôles de la *littérature révélatrice* n'est-il pas de nous renvoyer aux racines de nos désirs ? Selon R. Girard, « seuls les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise » (GIRARD, 1961: 28).

G. Rosa, dans les correspondances échangées avec son traducteur italien, Edoardo Bizzarri, nous décrit cette dimension révélatrice de la littérature. Il y commente deux nouvelles (« O recado do Morro » et « Cara-de-Bronze »<sup>38</sup>) en nous léguant une définition subtile de la *littérature révélatrice* et du *rôle de l'écrivain* :

*Le Message du Mont* est l'histoire de la naissance d'une chanson. Une « *révélation* », captée non par l'intéressé ou le destinataire mais par un marginal de la raison, et véhiculée et augmentée par d'autres êtres non-réflexifs, qui ne sont pas encore esclaves de l'intellect : un enfant, deux faibles d'esprit, deux hallucinés – et, enfin, par un ARTISTE ; qui, à travers la synthèse artistique, la transforme en CHANSON, de cette façon menant à terme, pleinement, la *révélation* initiale<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Rappelons ici le dernier des commandements de Yahvé: "Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain. Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, rien de ce qui est à ton prochain" (La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 2006, Exode, 20 : 17, p. 132). Ces paroles démontrent que tant le "bonheur" que le "malheur" de l'homme se trouvent étroitement liés à la qualité des désirs de celui-ci, c'est-à-dire, au type de modèle/médiateur que l'homme se choisit. Nous pouvons rajouter à ceci le témoignage de M. Tournier : « Méfions-nous des aspirations qui sont au fond de nous [semble avoir voulu nous avertir M. Tournier] : elles peuvent nous perdre et nous sauver » (Magazine Littéraire, "dix-huit questions à Michel Tournier", n° 138, juin 1978, dossier 17, propos recueillis par Lionel Richard).

<sup>38</sup> "Le Message du Mont" et "Visage de Bronze". C'est nous qui traduisons. Ces nouvelles se trouvent dans les livres *Buriti* et *Hautes plaines* traduits par Jean-jacques Villard (Paris, Seuil, 1961 et 1969) sous le titre « Le Message du Morne » et « Face de Bronze ».

<sup>39</sup> « O *Recado do Morro* é a estória de uma canção a formar-se. Uma "revelação", captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto : um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA ; que, na síntese artística, plasma-se em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial » (BIZZARRI, 2003 : 92). C'est nous qui traduisons et soulignons en italique.



« Visage de Bronze » était du Maranhão<sup>40</sup> (...) Très jeune, il s'est enfui de là car il pensait avoir tué son propre père, etc. Il s'est fixé et concentré dans l'ambition et le travail, il est devenu fermier, puissant et riche. Triste, enfermé, exilé, immobilisé par une paralysie (qui représente une extériorisation d'une sorte de « *paralysie de l'âme* »), il semble mystérieux, et il l'est vraiment ; cependant son cœur, dans son ultime vieillesse, *éclate*. Alors, sans donner d'explications, il a observé attentivement ses vachers – pour savoir lequel possédait une *sensibilité* vive et « appréhensive » *pour capter* la poésie des paysages. Et il l'a envoyé vers sa *terre natale*, pour pouvoir entendre, rapportées par lui, par cet *intermédiaire très spécial*, toutes les beautés de là-bas. Visage de Bronze a donc envoyé Grivo... chercher la Poésie<sup>41</sup>.

La littérature peut ainsi être porteuse d'un message impossible à capter par le seul biais de l'intellect, des jugements, des théories. Elle demande une sensibilité autre. Ce message, pour se faire entendre, a besoin d'intermédiaires dont la perception dépasse les apparences et la logique communément admise. Qui mieux qu'un enfant et un halluciné pour le saisir et un artiste pour le transmettre ? Cela signifie que la Réalité dépasse nos observations quotidiennes et que, faute d'aller au-delà de nos « habitudes », notre « âme se paralyse » et stagne. La « paralysie de l'âme » dont parlait G. Rosa représente cet immobilisme constant dans lequel se trouvent beaucoup d'hommes et qui les empêche de voir « plus loin ». Les hommes deviennent alors comme « Visage de Bronze ». Mais, comme celui-ci, ils ont tous un « cœur qui éclate » à un moment donné et qui les pousse à transcender leur léthargie. La *littérature révélatrice* a le pouvoir d'éveiller, de faire entendre des vérités qui murmurent en chaque homme. Elle rappelle nos origines (« la poésie de la terre natale ») et donne du sens à l'avenir.

La stagnation de l'âme et le rôle de la littérature en tant qu'outil d'éveil ont également été soulignés par M. Tournier dans *Le vent Paraçlet*. D'après lui, la littérature peut être un moyen d'encourager la créativité du lecteur. Elle serait alors un art « éminent » par opposition à un art dit « mineur » qui, selon l'écrivain « ne demande que réceptivité passive et docilité amorphe à ceux auxquels il s'adresse, mineure une œuvre où presque tout est donné, où presque rien n'est à construire ». Et il rajoute à cette phrase une pensée de Paul Valéry selon laquelle « l'inspiration n'est pas l'état dans lequel se trouve le

<sup>40</sup> Etat situé au Nord du Brésil.

<sup>41</sup> « O "Cara-de-Bronze" era do Maranhão (...) Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como "paralisia da alma"), parece misterioso, e é ; porém seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e "aprensora" sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia » (BIZZARRI, 2003 : 93-94). C'est nous qui traduisons et soulignons.

poète écrivant des vers, mais celui dans lequel il espère mettre le lecteur de ses vers » (VP, 173, 174).

La « paralysie de l'âme » pourrait être associée, en littérature, à la passivité des lecteurs. Le rôle du poète, de l'écrivain, serait de les faire sortir de leur léthargie en les rendant réceptifs à d'autres réalités. Ce qui serait possible par l'observation d'une série d'étapes dites *initiatiques* qui, par leur impact ontologique, parviennent à métamorphoser en profondeur l'être des néophytes, personnages comme lecteurs. A ce sujet, M. Tournier explique, lors d'une rencontre avec des lycéens, le processus de transformation de Robinson :

J'ai voulu dans mon roman que Robinson s'aperçoive de l'absurdité de son propos et que ce sentiment ronge en quelque sorte sa construction, de l'intérieur. Et qu'ensuite Vendredi surgisse pour tout anéantir. Alors, sur la table rase, on peut inventer un nouveau langage, une religion nouvelle, des arts nouveaux, des jeux nouveaux, un érotisme nouveau (propos recueillis par Arlette BOULOUMIE, 1986 : 21).

La critique universitaire a déjà montré que *Diadorim*, aussi bien que *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, appartiennent à ce que René Girard qualifie de « littérature romanesque ». Pour notre part, nous entendons nous intéresser à la manière dont ces deux œuvres peuvent être porteuses de « messages » susceptibles de surgir au fil des aventures de personnages dont les désirs expriment ceux de toute l'humanité. C'est justement cette *expression commune* de l'homme et du monde, cet « universel humain » évoqué en amont, qui nous permettra d'effectuer un rapprochement entre les deux écrivains. Nous pensons que cette étude comparée ne peut qu'ouvrir sur de nouvelles perspectives pour la compréhension d'un monde livré, d'une part, à la vanité et au désir (qui débouchent sur l'envie, la jalousie et la haine) et, d'autre part, sur une quête profonde de l'être, de Dieu, de soi-même et de l'Autre :

L'élan de l'âme vers Dieu est inséparable d'une descente en soi-même. Inversement, le repli de l'orgueil est inséparable d'un mouvement panique vers l'Autre (GIRARD, 1961 : 75).

L'essentiel dans cette littérature, c'est l'élan de l'âme vers la transcendance et la peur profonde qu'elle fait éprouver lors du cheminement vers ce dépassement. Tout le reste est secondaire au regard des écrivains en question :

(...) je ne crois pas que ces noms de plantes et d'arbres (...) soient importants en eux-mêmes. Allons plutôt vers le royaume du transcendant, du poétique, du vague<sup>42</sup>.

Mais atteindre la transcendance exige de l'effort (en témoigne le « mouvement panique » qu'elle induit) et la démarche d'entreprendre un parcours particulier, le *parcours initiatique*, qui possède des caractéristiques et un *imaginaire* propre, ce que nous proposons de présenter dans les lignes qui suivent.

### 3 – Présentation des romans et de la méthodologie

L'imaginaire rosien et tournierien s'appuie sur un contexte et des lieux géographiques particuliers.

Le roman de G. Rosa s'inscrit historiquement dans une période, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, où la République brésilienne tente de se constituer. De nombreux conflits opposent alors l'État aux pouvoirs locaux incarnés par des chefs dirigeant des bandes armées. L'histoire se déroule dans le sertão (surtout celui de l'état du Minas Gerais). Cette région est un écosystème semi-aride de l'intérieur du Brésil. On y trouve de vastes zones désertiques et semi-désertiques et de nombreux hameaux et villages. Elle fonctionne comme microcosme de la condition humaine ; constitue ainsi un lieu de confrontations et de révélations.

L'histoire est un long monologue de Riobaldo, ancien jagunço<sup>43</sup>, désormais vieux fermier. Celui-ci raconte sa vie de guerrier, les journées entières passées à guerroyer, à batailler sous le soleil brûlant, ses longues chevauchées lui laissant tout le loisir de méditer sur le mystère de l'existence en compagnie de l'énigmatique Diadorim, auquel il voue une admiration et un amour profonds. Ensemble, ils suivent des chefs réputés tels que Medeiro

---

<sup>42</sup> « (...) não creio que esses nomes de plantas e árvores (...) sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago (Edoardo BIZZARRI, *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003, p. 113). C'est nous qui traduisons.

<sup>43</sup> Le mot *jagunço* désigne un bandit : « mais il n'est pas un simple criminel. Ses crimes révèlent un lien à l'honneur et à la vengeance. Il n'agit pas de manière isolé, mais toujours collectivement : il n'est pas un simple assassin ou voleur mais une sorte de soldat en guerre qui détruit et saccage » (GALVAO, 2000 : 31). Une affirmation de Riobaldo, en défendant Zé Bebelo, confirme ceci : « Quelle crime ? Il est venu faire la guerre, tout comme nous (...) Crime, pour ce que je sais, c'est commettre une trahison, être voleur de chevaux ou de bétail... ne pas honorer sa parole... » (*D*, 284).

« Que crime ? Veio guerrear, como nós também (...) Crime que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou gado... não cumprir a palavra... » (*GSV*, 203).

Vaz, Joca Ramiro et Zé Bebelo et se battent contre des groupes rivaux, les assassins de Joca Ramiro, menés par Hermogèges et Ricardão.

La traversée du sertão change petit à petit son esprit et son statut : de simple *jagunço* il prend la tête d'un groupe armé et gagne en notoriété et en respect. Cette évolution sociale va de pair avec une évolution intime, résultant de ses longues réflexions métaphysiques sur la souffrance, Dieu et le démon. Mais vient le moment où la reconnaissance sociale ne suit plus l'ascension de l'esprit. Le grand chef redevient alors « petit ».

L'histoire de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, quant à elle, débute en 1759. Suite au naufrage de la Virginie, Robinson se retrouve seul sur une île inconnue, déserte, du Pacifique, quelque part entre l'archipel Juan Fernandez et les côtes du Chili. Ne parvenant pas à s'enfuir sur l'Évasion, bateau qu'il a fabriqué, il entreprend de survivre sur l'île et décide de la « civiliser ». Il se nomme alors gouverneur de l'île et tente d'assujettir les bêtes et les terres. Mais la solitude l'amène à méditer, lui aussi, sur le passé, ses peurs, l'absurdité de son entreprise. Son esprit agité et en détresse s'interroge sans cesse sur le sens de la vie et la frontière ténue séparant l'illusion de la réalité.

C'est dans ce contexte qu'arrive Vendredi, Indien condamné à mort par ses congénères et que Robinson sauve par accident. Vendredi semble être voué à l'esclavage et aux folies qu'incarnent la civilisation de son maître, mais les événements suivent un tout autre chemin. L'Indien renverse l'ordre des choses et devient maître à son tour en montrant la fragilité du système créé par Robinson. Il révèle à celui-ci une dimension aérienne et solaire par le biais d'une cohésion avec l'île.

Ils se livrent ainsi à un jeu d'amitié et d'apprentissage jusqu'au jour où un navire accoste, le navire tant attendu par Robinson. Pourtant, face à ces hommes qui lui semblent dénués de sensibilité et d'humanité, Robinson choisit de rester, tandis que Vendredi s'en va. Robinson pourra cependant initier à la vie « sauvage » le mousse du bateau qui, ayant réussi à s'échapper, demeurera sur l'île.

C'est dans un espace symbolique et mythique, le sertão et l'île, à la fois limité et promesse d'ouverture que se déroulera le cheminement vers l'épanouissement de l'âme. Mais ce perfectionnement exige forcément la transcendance de la violence et de la souffrance. Que peut nous enseigner l'écriture de M. Tournier et de G. Rosa sur le parcours humain allant de la souffrance à l'émancipation ? Nous nous trouvons ici au cœur de notre

**problématique** qui consiste à examiner ce que nous apprend une certaine littérature contemporaine sur la détresse humaine en réactualisant un imaginaire lié aux rituels archaïques et aux symbolismes mythologiques et alchimiques.

Afin d'explorer cette problématique, nous pensons qu'un examen des structures de l'imaginaire dans les œuvres serait le plus adapté. Et ce, selon une **première hypothèse** : nous pensons que le *parcours initiatique* dans *Diadorim* et dans *Vendredi et les limbes du Pacifique*, sous la forme d'un itinéraire ascensionnel et d'éveil, possède des structures imaginaires très proches qui mériteraient d'être ici davantage approfondies.

En quoi consisterait cette étude structurale ? Gaston Bachelard parlait d'une méthode de classement et de comparaison des divers mouvements de l'image sous l'influence des quatre éléments de la nature : la terre, l'eau, l'air et le feu<sup>44</sup>. Gilbert Durand soutient l'existence d'un groupement de structures voisines qu'il nomme *régime* et qui obéirait à une logique et à une organisation propre<sup>45</sup> divisée en deux grands axes : les régimes diurne et nocturne. Mircea Eliade et Simone Vierne soulignent que les rituels initiatiques possèdent trois étapes incontournables : un moment de « préparation », une « mort initiatique » suivi d'une « re-naissance »<sup>46</sup>. Pierre Gallais décrit la représentation figurative d'un parcours initiatique en analysant le rôle de la spirale dans un roman de Chrétien de Troyes selon deux mouvements principaux : l'enroulement sur soi, vers le bas, et le déroulement vers le haut<sup>47</sup>. Titus Burckhardt, pour sa part, a traité du rôle des symboles alchimiques dans un processus de spiritualisation en leur attribuant également une structure liée au mouvement des planètes et à la maturation des métaux<sup>48</sup>. On y trouve six étapes correspondant chacune à la symbolique d'un astre.

Les structures de l'imaginaire ont donc été l'objet de nombreuses études, dans diverses disciplines, qui ont vu dans ces organisations, comme l'a remarqué Jean-Jacques Wunenburger, une sorte « d'éthique voire une sagesse des images »<sup>49</sup>. Le philosophe affirme que toutes les approches sur l'imaginaire oscilleraient entre deux pôles : la sémiotique structurale et l'herméneutique symbolique (qui se diviserait en herméneutique « réductrice » et herméneutique « amplifiante »)<sup>50</sup>. C'est vers ce deuxième pôle que nous

<sup>44</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943.

<sup>45</sup> Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

<sup>46</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.

Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Paris, Presses, Universitaires de Grenoble, 2000.

<sup>47</sup> Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme, 1998.

<sup>48</sup> Titus Burckhardt, *Alchimie : sa signification et son image du monde*, Milano, Archè Milano, 1979.

<sup>49</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, 2003.

<sup>50</sup> Idem, p. 36-41.

nous dirigerons, plus précisément vers l'herméneutique « amplifiante », c'est à dire, vers l'observation des sens cachés d'un texte à travers ses symboles<sup>51</sup>, point qui rapprocherait davantage nos écrivains :

Dans le cas de l'herméneutique « amplifiante », il importe (...) de reconstituer, par l'acte de lecture, les sens dénivelés et cachés d'un texte, leur multiplicité et leur richesse, pour les actualiser en différents champs et moments de l'expérience humaine. De manière générale, dans le monothéisme, la Révélation religieuse, en tant que Parole divine, se présente toujours comme un texte voilé qu'il appartient au croyant de rendre sensé par l'intelligence et la foi. Pour Saint Augustin : « L'un des avantages de l'obscurité même du texte sacré est de suggérer plusieurs sens également avoués de la vérité, et de les produire à la lumière de la connaissance » (...) De ce point de vue, le niveau littéral n'est plus le niveau d'expression de la vérité mais, au contraire, le niveau le plus extérieur, le plus superficiel, qui cache, à la manière dont l'écorce enferme l'amande, la vérité ultime. En ce sens, l'herméneutique a des affinités avec un esprit d'initiation qui conçoit l'accès à la vérité comme un cheminement progressif du plus exotérique au plus ésotérique (...) Différent de l'allégorie qui illustre concrètement une idée, le symbole recèle une dimension de révélation et de mystère et s'expose, du fait de sa plurivocité, à une interprétation sans fin (...) L'imaginaire symbolique est donc souvent inséparable de pratiques religieuses en ce qu'il guide l'imagination vers le sacré (WUNENBURGER, 37-40).

La *structure des symboles* et le *parcours initiatique* possèdent alors des liens concrets mais obscurs dont nous tenterons de décrypter le sens. Pour cela, nous nous appuierons sur les travaux cités plus haut afin d'étudier *la structure symbolique des parcours initiatiques* de Robinson (personnage du roman de M. Tournier) et de Riobaldo (héros du roman de G. Rosa).

Francis Uteza et Arlette Bouloumié ont montré que *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* sont des œuvres initiatiques. Notre thématique n'est donc pas nouvelle. Mais il nous semble que les recherches relatives à l'initiation dans notre *corpus* pourraient être davantage approfondies en tenant compte de la puissance et de la valeur de certains symboles qui n'ont pas encore été abordés (ou peu) par la critique spécialisée ; ou qui ont été largement abordés mais qui n'ont pas été intégrés à une étude structurale. Le défi serait alors celui de pouvoir observer leur récurrence et leur impact sur le psychisme des personnages candidats à l'initiation, car il y a une efficacité, une ouverture et un

---

<sup>51</sup> Nous aborderons certains points stylistiques pour l'étude herméneutique mais nous ne ferons pas une analyse linguistique approfondie comme nous aurions pu le faire si nous avions choisi le premier pôle.

dynamisme dans l'imaginaire rosien et tournierien qui nous permettrait éventuellement d'envisager de nouvelles connexions entre les symboles<sup>52</sup>.

Pour Joël Thomas (1998, p. 15), le caractère dynamique de l'imaginaire est, de nos jours, une évidence. Le critique définit l'imaginaire comme un « système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles ». Ainsi, il ne s'agirait pas d'une « collection d'images additionnées » mais d'un « réseau où le sens est dans la relation » (1998 : 15). A nous maintenant de l'observer et de le structurer dans les œuvres que nous avons choisies. Pour cela, il ne faut pas oublier qu'*Homo sapiens* est aussi *Homo symbolicus* (WUNENBURGER, 2006 : 21). L'étude des symboles se trouvera donc à la base de notre recherche. Mais pas n'importe quel symbole. Nous nous intéresserons surtout à ceux qui ont le pouvoir « d'aider les hommes à se délivrer, à parfaire leur initiation », quand l'intellect, la raison discursive, fait défaut (ELIADE, 1952 : 15).

Cependant, cette force de délivrance ne vient pas de nulle part. La créativité de l'imaginaire, sa puissance d'animation, provient de la force de symboles qui ont souvent traversé les âges en vitalisant les pensées et enrichissant les langues. Elle est la somme de plusieurs traditions dont M. Tournier et G. Rosa ont hérité et que nous allons désormais rappeler en quelques lignes afin de mieux comprendre l'univers romanesque dans lequel nous plongerons.

La construction de l'imaginaire en littérature est le fruit d'un amalgame de divers mythes païens, chrétiens et modernes. Des premiers, selon Claude-Gilbert Dubois, on peut dégager « un rapport d'immanence à la nature et le rôle des dieux en tant que forces naturelles personnifiées » (DUBOIS, 1998 : 29). Des seconds, notre époque a hérité le monothéisme, la transcendance divine (Dieu est l'Innommable et l'Absolu), l'universalité (toute l'humanité peut avoir accès à la révélation), l'existence d'intermédiaires entre Dieu et les hommes rendue possible à travers les apôtres, les Saints et les guides (DUBOIS, 1998 : 30-32). Des mythes de la modernité, nous retenons l'humanisme, la valorisation de la raison, l'athéisme, l'exploitation de la nature :

---

<sup>52</sup> En effet, pour Gaston Bachelard, l'*imaginaire* est ce qui permet l'ouverture des images et de l'imagination : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain » (BACHELARD, 1943 : 6).

L'homme, débarrassé de la loi paternelle [celle associée à Dieu en tant que père], et bénéficiaire des richesses du corps maternel [la Nature], devient une sorte d'enfant-dieu, dont l'horizon d'attente est la liberté et le bonheur. Cet esprit de conquête, passant par une révolution ou par le développement irénique des bienfaits de la science, engendre des utopies terrestres, formes modernes de l'eschatologie religieuse.

Sous sa forme conquérante, avec un caractère élitiste marqué, le mythe de la modernité développe ce qui sera appelé « le complexe de Prométhée », dont les divers avatars (mythe du surhomme, de la victoire des races supérieures, de la parfaite répartition des biens) connaissent quelques échecs retentissants (DUBOIS, 1998 : 32,33).

De cette manière, presque toujours, on peut estimer qu'il y a « pour chaque époque, pour les principaux styles, pour les formes artistiques majeures quelques textes clés, ou au moins une problématique de référence nourrie d'un corpus de textes idéologiques » (CLAUDON/H-WOTLING, 2004, 33). Etudiant la démarche intertextuelle des écrivains retenus, à la lecture du *Vent Paraquet* où M. Tournier expose les auteurs et livres qui l'ont marqué, ou encore, quelques discours et entretiens de G. Rosa ainsi que les ouvrages présents dans sa bibliothèque<sup>53</sup>, il est possible de repérer quelques unes de ces références : les écrivains se servent de la Bible, (du Cantique des Cantiques, des Evangiles, de l'Apocalypse, etc.), des classiques de la mythologie (les mythes de l'Androgyne, de Dionysos, de Pan, d'Hermès, de l'Ogre ou du Démon, etc.), des philosophes (Socrate, Platon, Aristote, Plotin, etc.) pour construire les fondements de leurs œuvres. La force de ces écritures proviendrait alors des « thèmes éternels et toujours vivants » dont l'humanité se nourrit :

G. Rosa : "Comme vous voyez, la tentative d'évocation de ces textes classiques formidables, véritables accumulateurs ou batteries de thèmes éternels, a été intentionnelle"<sup>54</sup>

M. Tournier : "Mon problème, c'était de trouver un passage entre la philosophie et le roman (...) J'y suis parvenu en me servant de grands mythes éternels et toujours vivants (...)"<sup>55</sup>

Ces sources communes (païennes, chrétiennes ou modernes) permettront de comprendre *les trois réconciliations* proposées par M. Tournier et G. Rosa à travers leurs œuvres, ce qui constituera l'objet de notre **deuxième hypothèse**. Selon celle-ci, les auteurs

<sup>53</sup> A ce propos, voir « A biblioteca do escritor » in *Metafísica do Grande Sertão*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994, de Francis Utéza.

<sup>54</sup> « Como você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos » ( Edoardo Bizzarri, *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003, p. 86). C'est nous qui traduisons.

<sup>55</sup> *Magazine Littéraire*, « dix-huit questions à Michel Tournier », n° 138, juin 1978, dossier 11, propos recueillis par Jean-Jacques Brochier.



brésilien et français, ayant hérité de ces trois sources et de leur apparente incompatibilité cause de tant de conflits tout au long de l'histoire, tenteront de les réconcilier en restaurant les valeurs fondamentales du paganisme et du christianisme tout en montrant les limites du mythe moderne prométhéen. Ainsi, les auteurs exploreront trois domaines par lesquels on peut se libérer de ce qui constitue des entraves à l'épanouissement de l'être : une réconciliation de l'homme avec son *passé archaïque*, avec sa propre *nature humaine* et avec la *Nature et ses éléments*.

Mais pour se libérer des obstacles, il faut d'abord les comprendre. A cette affirmation est liée une **troisième hypothèse** selon laquelle ces trois réconciliations deviennent possibles par le biais d'une *écriture révélatrice* qui montrera aussi bien les mécanismes entravant le parcours humain vers son perfectionnement que des pistes pour transcender ces obstacles.

De telles réconciliations ne seraient pleinement accomplies, à en croire les œuvres de nos auteurs, qu'à travers une restauration des *rapports entre l'humain et le sacré*, ce qui constitue notre **quatrième hypothèse**. Les critiques ont remarqué l'existence d'une spiritualité dans l'écriture de M. Tournier et de G. Rosa qui correspondrait à un besoin humain de compréhension et d'ascension. Ce que nous aimerions réaliser, c'est un parallèle entre ce *rôle spirituel* et les *trois réconciliations*. En quoi l'évolution spirituelle des personnages favorise-t-elle un renouveau dans leur rapport au passé, à eux-mêmes et à la Nature ? Nous nous basons surtout ici sur un constat de Gaston Bachelard selon lequel « l'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante » (BACHELARD, 1943 : 6,7).

Nous pensons, en outre, que la force de cette mobilité spirituelle provient d'une recherche de *conciliation des opposés* telle qu'elle a pu être évoquée par Héraclite, dans l'Antiquité, ou par Maître Eckart au Moyen-Age. D'ailleurs, chez Maître Eckart, « l'image est d'abord une étape dans l'éveil de la vie spirituelle » (DUBOIS, 1998 : 70). Ainsi, notre intérêt pour les images et symboles en littérature est lié au fait qu'ils éveilleraient la sensibilité des lecteur à la *réalité ultime des choses*, au-delà des oppositions apparentes<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Selon M. ELIADE (1952 : 17), « la réalité se manifeste d'une manière contradictoire, et par conséquent ne saurait être exprimée par des concepts (on sait les efforts désespérés des diverses théologies et métaphysiques, aussi bien orientales qu'occidentales, pour exprimer conceptuellement la *coincidentia oppositorum*, mode d'être facilement, et d'ailleurs abondamment, exprimé par des Images et des symboles). »

A ce propos, d'après H. Corbin dans son livre sur l'imaginaire soufi<sup>57</sup>, les « Spirituels » conçoivent l'existence « objective et réelle » de trois niveaux d'existence : « entre l'univers appréhensible par la pure perception intellectuelle (l'univers des Intelligences chérubiniques) et l'univers perceptible par les sens, il existe un monde intermédiaire, celui des Idées-Images, des Figures-archétypes, des corps subtils, de la "matière immatérielle". Monde aussi réel et objectif, consistant et subsistant, que l'univers intelligible et l'univers sensible, univers intermédiaire « où le spirituel prend corps et où le corps devient spirituel » (CORBIN, 1958 : 12). Le monde intermédiaire serait représenté par des symboles ayant une double polarité que Jean Chevalier et Alain Gheerbrant n'ont cessé de souligner dans leur dictionnaire<sup>58</sup>.

A la recherche de cet objectif unificateur, nous nous interrogerons sur la manière dont nos auteurs interviennent sur un niveau intermédiaire entre le monde des sensations / des perceptions et celui de l'immanence afin d'élever leur personnages au statut de néophytes, de candidats à l'initiation en proposant peut-être aux lecteurs, subtilement, d'en faire autant.

En résumé, nos quatre hypothèses consistent à dire qu'il existe une structure dans le parcours initiatique des héros de G. Rosa et de M. Tournier, que cette structure révélerait la présence, voire la nécessité, de trois types de réconciliation et que ceci n'est envisageable, dans les romans, qu'à travers une écriture révélatrice qui fait appel au domaine du spirituel dans le but de rapprocher les polarités « contraires »<sup>59</sup>.

Pour répondre à notre problématique et développer nos hypothèses, nous avons été confrontée à un choix bibliographique assez difficile car la critique concernant la production littéraire de G. Rosa et de M. Tournier est très fournie. Nous avons donc établi une sélection<sup>60</sup>, dans l'immense bibliographie déjà existante, de ce qui nous semblait le plus pertinent pour l'étude des trois *réconciliations*. Cette sélection nous aidera à organiser notre travail dont voici une présentation.

---

<sup>57</sup> Henry CORBIN, *L'Imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Paris, Flammarion, 1958.

<sup>58</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont / Jupiter, 2004.

<sup>59</sup> La réconciliation de l'homme avec lui-même, avec son passé archaïque et avec la Nature et ses éléments ne serait possible qu'à travers une démarche systémique, globalisante. Ces trois réconciliations ne seront pas abordées dans un chapitre précis mais seront approfondies tout au long de cette étude de manière transversale.

<sup>60</sup> Voir bibliographie sur les auteurs.

Pour aborder le parcours initiatique de l'homme vers ces *réconciliations*, nous procéderons à une analyse en **trois grandes étapes** :

Nous examinerons d'abord, dans **la première partie** de ce travail, comment le sertão et l'île Speranza deviennent des univers mythiques propices à l'initiation. En retenant quatre caractéristiques des mythes qui nous semble essentielles, nous les considérerons en tant que 1) récit des origines, 2) histoires universelles, 3) histoires obscures et 4) reflet des aspirations et illusions humaines. Nous tenterons de montrer que les topoï des romans étudiés incarnent ces quatre aspects mythiques et que ceux-ci, avec le recul de l'histoire qui est la nôtre, nous permettent de proposer une réflexion sur le parcours des personnage qui dépasse l'univers mythique pour atteindre l'univers initiatique. Du mythe à l'initiation, le lecteur s'approprié peu à peu, nous le montrerons, des notions qui se trouvent au fondement de toute métamorphose de l'être, à savoir l'errance, l'illusion, la quête et l'initiation.

Pour éclaircir ces notions, nous nous servirons d'un symbole (la spirale) et d'un mythe (le Graal) en tant que représentations universelles du parcours évolutif humain et de la *Quête* sous toutes ses formes. Cependant, l'évocation du Graal n'a pas pour objectif de procéder à une analyse comparative approfondie entre les romans de M. Tournier, G. Rosa et ceux de Chrétien de Troyes (ce travail à lui seul pouvant faire l'objet d'une recherche à part entière) mais d'aborder certaines notions essentielles pour la suite de nos réflexions, telle que l'*égarement humain* et sa cause vue ici comme première, l'*illusion*, ainsi que les différences entre *éducation* et *initiation*. En effet, ces notions ont déjà été soulignées par les analystes de l'auteur médiéval, tel que Pierre Gallais dont les travaux (sur les mouvements spiroïdaux et leur rapport à l'initiation) nous ont inspirée.

Notre objectif est de faire une incursion dans l'univers du romancier médiéval afin de connaître les questions qui le préoccupaient et qui ont traversé les générations, les siècles jusqu'à pénétrer l'imaginaire collectif et « se refléter » chez les auteurs étudiés.

Une fois présentées les étapes qui permettront aux personnages d'accéder à l'initiation, nous porterons notre attention sur cette dernière. Ainsi, nous observerons l'*influence des rites initiatiques* dans les romans sélectionnés à travers l'analyse de deux extraits : le rituel des *Veredas Mortes*, chez G. Rosa, et celui de *la grotte*, chez M. Tournier. Ceci fera l'objet de notre **deuxième partie** dans laquelle nous analyserons les

particularités de *la préparation* à un rituel initiatique, ainsi que *les transformations internes* qui en résultent.

Ce deuxième chapitre sera l'occasion, en outre, de sonder certains aspects de la *nature humaine* qui nous paraissent fondamentaux comme, par exemple, le désir de transcender une vision dualiste du monde et de mieux se connaître soi-même. Les travaux de Mircea ELIADE et de Simone VIERNE seront ici essentiels.

Ce chapitre n'aura pas pour but d'aborder l'ensemble des œuvres. Il s'agit en quelque sorte d'une *analyse microscopique* des romans, parce que limitée à deux épisodes précis, à partir desquels nous tenterons de mieux comprendre la complexité et les enjeux de l'*initiation*<sup>61</sup>.

Ces enjeux seront davantage approfondis dans notre **troisième partie** où nous aborderons le *rôle des guides* et *des symboles* dans les œuvres.

Les épreuves initiatiques majeures, vécues par les personnages, seront étudiées chronologiquement. L'examen chronologique du *corpus* sera divisé en neuf chapitres pour le roman de G. Rosa et en sept chapitres pour celui de M. Tournier. Nous nous intéresserons aux propositions des auteurs pour mettre un terme à l'*errance* de leurs personnages. Pour cela, nous plongerons dans *l'univers de l'alchimie et des symboles* car, quand les mots font défaut, ces derniers prennent le relais. Nous nous référerons ici, entre autres, aux travaux de Titus Burckhardt sur l'alchimie et au dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

C'est donc le parcours humain de quête de sens que nous voulons explorer à travers ces trois chapitres : comment aller de l'illusion, peur et démesure vers l'*Unité* au-delà de toute souffrance ? Nous essaierons de montrer que l'élargissement de la conscience de Robinson et de Riobaldo, les personnages « candidats » à l'initiation, est concomitant d'un passage d'une vision dualiste du monde à une perception non-discriminante de la réalité. Plus précisément, nous verrons qu'il y a une mise en évidence des liens entre les dimensions personnelles (la nature humaine individuelle) et cosmiques (l'Homme, la Nature et ses éléments), liens qui nous permettront non seulement d'intégrer les dualités mais aussi de les dépasser.

---

<sup>61</sup> Contrairement à la première partie qui se caractérise par une *analyse macroscopique* des romans, parce qu'elle comprendra le commentaire de citations présentes tout au long des romans.

PREMIÈRE PARTIE

**LA QUÊTE MYSTIQUE DANS  
*DIADORIM ET VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE :*  
DU MYTHE A L'INITIATION**

I- La quête mystique dans *Diadorim*  
et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : du mythe à l'initiation

Dans notre introduction, nous avons exposé l'objet central de cette recherche comme étant l'étude d'un cheminement qui va de l'errance des personnages vers une conversion intérieure. Ceci sera possible, nous le montrerons, à travers l'observation d'un parcours mythique universel inséparable d'une introspection d'ordre religieux ou initiatique. Mais avant d'aborder l'initiation proprement dite, laquelle constitue l'objet de nos deuxième et troisième parties, il nous paraît fondamental de comprendre l'univers mythique dans lequel s'inscrivent nos romans. Il constitue en effet une voie d'accès à la quête spirituelle.

Nous ne conduirons pas ici une analyse mythologique des œuvres - le but de notre travail étant moins d'étudier la présence des mythes dans l'œuvre<sup>62</sup> (ce qui mériterait une étude à part entière) que d'aborder le sertão et l'île Speranza en tant « qu'espaces mythiques ». Ces espaces nous intéressent effectivement parce qu'ils se révèlent propices à l'initiation en favorisant la « quête mystique » et le changement de l'être.

Afin de comprendre la métamorphose vécue par les héros de *Diadorim* et de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ainsi que l'influence prépondérante du milieu dans le processus de changement, nous diviserons ce chapitre en quatre sous-parties auxquelles s'ajoute une cinquième conclusive.

Comme point de départ, nous rappellerons quelques définitions du mythe en les reliant autant que possible à l'univers des auteurs. Nous essaierons de montrer, en nous appuyant sur différents critiques, combien G. Rosa et M. Tournier semblent être attirés par un univers mythique doté de caractéristiques convergentes<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Des mythes grecs ou païens tels ceux du Diable, de Pan, Dionysos, l'Androgyne, les Mandragores, etc.

<sup>63</sup> Cette première sous-partie sera donc consacrée à la critique existante et non pas à l'analyse du corpus qui sera abordée par la suite.

Dans un second temps, nous observerons les manifestations de cet univers dans le sertão et sur l'île Speranza. Pour ce faire, nous étudierons ces lieux en tant que topoi d'errance où s'extériorise finalement la quête humaine de l'origine.

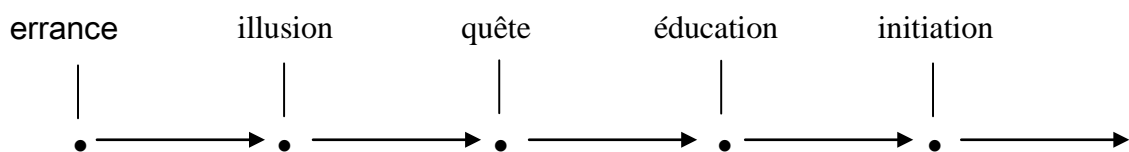
Le troisième chapitre sera dédié au symbolisme de l'errance et aux rapprochements entre celle-ci et l'illusion. La spirale sera ici le symbole privilégié éclairant le mouvement de l'être de l'illusion à son émancipation spirituelle.

Ensuite, dans notre quatrième sous-partie, notre attention se portera sur les différentes formes prises par la *quête*, et nous nous référerons brièvement sur ce point au mythe du Graal. Les travaux de certains critiques et écrivains à propos du Graal seront convoqués pour nous aider à saisir l'ampleur de la Quête sur l'imaginaire humain.

Nous montrerons, en outre, que dans son processus de Quête, l'homme attend non pas l'éducation mais l'initiation, deux notions qui se distinguent par leur degré d'approfondissement de la connaissance de soi : la première serait plus livresque et superficielle tandis que la seconde serait plus profonde car touchant aux structures corporelles et mentales des initiés.

Ces quatre sous-parties ont finalement pour but de présenter les notions qui se trouvent à la base même de notre travail, à savoir *le mythe, l'errance, l'illusion, la quête, l'éducation* et *l'initiation*. Notre hypothèse est que c'est dans un univers mythique que G. Rosa et M. Tournier trouveront les clés pour comprendre l'égarement de l'homme.

Une fois plongés dans les mécanismes de *l'errance*, les auteurs mettront en évidence *l'illusion* comme l'une de ses causes premières. En voulant se libérer de l'illusion, les héros entament une *quête* qui prend d'abord la forme d'une *éducation* intellectuelle pour, dans un deuxième temps, atteindre *l'initiation* et la métamorphose de l'être. Voici un schéma présentant toutes ces étapes :



L'étude de ces concepts est primordiale pour la suite de notre réflexion qui consiste en une mise à l'épreuve de ces notions dans de nombreux épisodes de *Diadorim* et de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

## 1.1. L'UNIVERS DES MYTHES

L'univers des mythes fait appel à une infinité de caractéristiques impossibles à présenter ici car elles sont aussi nombreuses que la grande quantité de mythes existants, chaque mythe incarnant et recélant une facette différente de l'être humain<sup>64</sup>. Nous avons donc choisi de n'en aborder que quatre qui nous semblent importantes pour l'exégèse des œuvres étudiées : les mythes en tant que 1) récits des origines, 2) histoires universelles, 3) histoires obscures, ou encore en tant que 4) récits qui reflèterait les aspirations et illusions humaines.

### 1.1.1 Un récit des origines

Selon Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, il est difficile non seulement de définir le mythe mais aussi de couvrir toutes ses fonctions : « Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires » (ELIADE, 1963 : 16). Néanmoins, l'historien des religions fait une tentative de définition qui, selon lui, est la moins imparfaite parce que très vaste :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être (ELIADE, 1963 : 17).

Nous retenons de cette citation la soif de connaissance de l'homme, son désir de *donner du sens* à tout ce qu'il perçoit - le grand (« le Cosmos ») et le petit, la totalité et sa fragmentation - c'est-à-dire finalement de remonter à ses origines car le mystère de « la création » hante et émerveille l'humanité. En cela l'univers mythique se rapproche de

---

<sup>64</sup> A titre d'exemples : le mythe de Pan traite de la peur, celui de Prométhée s'attache à montrer l'orgueil, celui de Dionysos évoque la démesure, le Diable représente le mal, etc.



*l'univers mystique* car l'être « mystique », en souhaitant l'union intime entre l'homme et le principe de l'être, recherche également la source de toute chose.

Ainsi, à la question « Qu'est-ce qu'un mythe ? », M. Tournier répond ceci : « A cette question immense, je serais tenté de donner une série de réponses dont la première, la plus simple est celle-ci : *le mythe est une histoire fondamentale* » (VP, 188).

Ces « histoires fondamentales » ont inspiré l'auteur français à un tel point que Jean-Bernard Vray affirme, dans un article intitulé « La question de l'origine », que « l'œuvre de Michel Tournier est hantée par cette thématique. L'île de Robinson est un laboratoire où reproduire l'expérience originelle de l'humanité » (VRAY, 1991 : 57). Le critique souligne combien le texte de la Genèse tient une place de choix chez l'écrivain qui réactualise le récit biblique de la création de l'homme dans plusieurs contes et romans<sup>65</sup>. M. Tournier ne cesse ainsi d'explorer toutes les combinaisons possibles du récit judéo-chrétien « en renouant de la sorte, à sa manière, non seulement avec l'origine, mais bien avec l'origine de l'origine : avec le pouvoir illimité (et divin) de création » (VRAY, 1991 : 76).

La quête de l'origine transparaît aussi dans l'écriture de G. Rosa dont les expérimentations sont moins une recreation du récit de la Genèse qu'une revitalisation linguistique. L'œuvre de l'écrivain a été radicale en marquant la prose brésilienne. En effet, il tente de revenir aux sources mêmes de la langue et de faire revivre le « sens originel »<sup>66</sup> des mots :

Il [G. Rosa] souligne dans son œuvre notre « caractère brésilien », en employant dans son processus d'écriture un mélange d'éléments indigènes, africains, en cherchant toujours son sens originel, des particularités dialectiques de sa région, en plus d'inclure l'ancien portugais des poètes de l'époque des scolastiques du Moyen-Âge, des mots étrangers, des néologismes, en créant les bases d'un langage revitalisé et en apportant avec lui de la nouveauté dans la littérature<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Quelques exemples d'évocation du texte de la Genèse dans l'œuvre de M. Tournier : les contes « La famille Adam » et « La fugue du petit Poucet » (dans *Le Coq de bruyère*), « La légende de la musique et de la danse », « La légende des parfums » (dans *Le médianoche amoureux*), « L'autoportrait » (dans *Des clés et des serrures*) ou encore les romans *Les Météores* et *Gaspar, Melchior et Balthazar*.

<sup>66</sup> Nous pouvons ici souligner que la quête d'origine de G. Rosa passe non seulement par les thématiques liées aux questions primordiales mais aussi par l'écriture elle-même. L'écrivain brésilien fait appel aux origines de la langue à partir desquelles il crée de nouveaux vocables et une syntaxe innovante.

<sup>67</sup> « Ele [G. Rosa] ressalta em sua obra a nossa "brasilidade", utilizando em seu processo de escritura uma mistura com elementos indígenas, africanos, buscando sempre o seu sentido original, particularidades dialéticas de sua região, além de incluir o antigo português dos poetas da época dos escolásticos da Idade Média, estrangeirismos, neologismos, fundando uma linguagem revitalizada e com ela trazendo a novidade para a literatura » (Neitzel, p. 3).

En plus d'une recherche de l'origine de la langue, G. Rosa tente de ramener son personnage à un niveau zéro de l'existence, autrement dit, vers une sorte de *tabula rasa* intérieure afin de pouvoir reconstruire son être. Ceci transparait, selon Donald Schüler, du mot *Nonada*, à la fois premier et dernier mot de *Diadorim* : « Le roman commence avec le mot *Nonada*. Un des aspects significatifs de nonada, c'est l'homme dans le vide, face au vide, en conflit avec le vide »<sup>68</sup>. Cette recherche des origines peut être considérée comme une problématique universelle.

### 1.1.2 : Une histoire universelle

Les mythes, en donnant du sens aux phénomènes qui entourent l'homme, apaiseraient le vertige provoqué par le vide du *non-savoir* ou du *peu-savoir*. Parmi eux, plusieurs recèlent, un savoir considérable sur nos racines communes, comme l'explique Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* :

N'ayant pas d'auteurs, ils se présentent comme « l'expression toute anonyme de réalités collectives, ou plus exactement : communes » (ROUGEMONT, 1972 : 19).

La puissance des mythes viendrait donc du fait qu'ils soient, selon M. Tournier et G. Rosa, des thèmes « éternels »<sup>69</sup> dépassant l'individu ou le pays pour englober un inconscient plus large.

Pour Jean-Bernard Vray, commentant l'œuvre de M. Tournier, la matière mythique est universelle « parce qu'elle est malléable » permettant ainsi « d'investir le plus personnel, le plus individuel : le fantasme » qui, cependant, selon le critique, « n'est jamais aussi individuel qu'on pourrait le croire ». Pour J-B.Vray, « le mythe est avant tout ce qui permet les connexions, les emboîtements : une *interface* » (VRAY, 1991 : p. 72).

L'univers mythique démolit alors la frontière entre les différentes cultures car les questions qu'il aborde expriment une dimension universelle. Il relie les communautés des

---

<sup>68</sup> « O romance começa com a palavra *Nonada*. Um dos aspectos significativos de nonada é o homem no nada, diante do nada, em conflito com o nada » (Donald Schüler, « Grande sertão : veredas – estudos » in *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, *coleção Fortuna Crítica*, v.6, 360-377, 1983).

<sup>69</sup> Voir introduction, page 27.

hommes, par exemple, dans la même peur de l'inconnu, de la souffrance, ou dans le même désir de bonheur. Antônio Cândido synthétise l'expérience littéraire de G. Rosa comme étant une tentative d'atteindre ce sens universel des choses :

L'expérience documentaire de Guimarães Rosa, l'observation de la vie au sertão, la passion pour la chose et pour le nom de la chose, la capacité d'entrer dans la psychologie du rustique, - tout s'est transformé en sens universel grâce à l'invention, qui soustrait le livre à la matrice régionale pour lui faire exprimer les grands lieux communs, sans lesquels l'art ne survit pas : douleur, jouissance, haine, amour, mort, - où il nous traîne à chaque instant, en montrant que le pittoresque est accessoire et qu'en vérité le Sertão est le Monde (CÂNDIDO, 1971 : 122)<sup>70</sup>.

Parmi les « lieux communs » cités par A. Cândido, nous constatons la présence d'éléments apparemment opposés : douleur et jouissance, amour et haine, etc. L'expérience de l'opposition, nous le verrons, semble également avoir une ampleur universelle traitée tout particulièrement par nos auteurs.

La critique a déjà souligné qu'aussi bien *Diadorim* que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* se structurent selon deux lignes parallèles : une objective (les combats, aventures et rencontres de Riobaldo et de Robinson) et une subjective : les questionnement et expériences intimes des personnages oscillant entre le bien et le mal ou Dieu et le Diable.

Cette oscillation génère une contradiction que les héros semblent avoir des difficultés à résoudre. A ce propos, Jean-Bernard Vray affirme, en observant chez M. Tournier les versions de la Création et de la Chute, que cet auteur retrouve l'objet du mythe qui est, selon Lévi-Strauss, de « fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction. Cette même contradiction que, déjà, tentait de résoudre la Genèse : comment le mal est-il compatible avec un Dieu bon ? » (VRAY, 1991 : 74). De la même manière, Cavalcante Proença, critique de G. Rosa, perçoit dans les aller-retour de Riobaldo, « la séculière altercation entre l'esprit du Bien et du Mal » (PROENCA, 1958 : 6)<sup>71</sup>.

Les œuvres des auteurs brésilien et français sont donc nourries par un conflit primordial largement exploré par les mythes. La critique a également remarqué que de ce

<sup>70</sup> « A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive : dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. »

<sup>71</sup> « Um jagunço retirado das lutas, quase aviltado em barraqueiro do S. Francisco, narra sua vida de aventuras e, mais que a movimentação de idas e vindas sertão abaixo, sertão acima, a secular pendência entre o espírito do Bem e do Mal. »

jeu d'oppositions surgit, petit à petit, un processus de quête intérieure et de préoccupation avec le sens des choses. Ainsi, M. Tournier révélera dans *Le vent Paraquet* que la rencontre entre cultures divergentes, représentée par Robinson et Vendredi, l'intéresse moins que la *découverte de l'être* :

(...) Ce n'était pas le mariage de deux civilisations à un stade donné de leur évolution qui m'intéressait, mais la destruction de toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'œuvre décapante d'une solitude inhumaine, la mise à nu des fondements de l'être et de la vie, puis sur cette table rase la création d'un monde nouveau sous forme d'essais, de coups de sonde, de découvertes, d'évidences et d'extases (VP, 225).

L'attention de l'écrivain va donc se diriger vers une connaissance intime de l'homme, vers une tentative de compréhension des « fondements de l'être et de la vie ». A ce propos, Arlette Bouloumie souligne, dans son commentaire sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, que « les aventures de Robinson s'éloignent des épreuves d'un naufragé pour retrouver la dimension initiatique d'une quête spirituelle où l'âme accède, par une série d'épreuves, à un stade supérieur » (BOULOUMIE, 1991 : 18,19).

A l'instar de M. Tournier, G. Rosa, dans son entretien avec Günter Lorenz, déclare qu'il perçoit l'écrivain « comme un homme qui assume une grande responsabilité » car sa mission équivaldrait à la compréhension de « l'homme en lui-même » (LORENZ, 1983 : 63). Le reste serait alors « du superflu », déclare-t-il dans le même entretien (p. 63).

Mais traiter des aspirations et travers humains pourrait paraître, pour certains, un sujet bien banal. A ceci, Donaldo Schüler répond, dans une étude consacrée à G. Rosa, que « ce ne sont pas les grands sujets qui font les grandes œuvres. La grande œuvre est le produit de la création de l'artiste qui vainc la banalité du banal et touche aux problèmes les plus profonds de l'homme mis face à lui-même, face au monde, face à la transcendance. Ce que fait Guimarães Rosa » (SCHULER, 1983 : p. 362)<sup>72</sup>.

C'est donc parce que les mythes incarnent aussi bien l'esprit duel et contradictoire de l'homme que sa quête ontologique et spirituelle qu'ils sont, pour Denis de Rougemont, une sorte de « type primitif de nos tourments les plus complexes » (ROUGEMONT, 1972 : 18), d'où la fascination qu'ils exercent : « Mais le caractère le plus profond du mythe, c'est

---

<sup>72</sup> « Não são os grandes assuntos que fazem as grandes obras. A grande obra é produto da criação do artista que vence a banalidade do banal e toca nos problemas mais profundos do homem, colocado diante de si mesmo, diante do mundo, diante da transcendência. É o que faz Guimarães Rosa. »

le pouvoir qu'il prend sur nous, généralement à notre insu (ROUGEMONT, 1972 : 19). Cette emprise a été soulignée par M. Tournier lors d'un commentaire sur le personnage *don Juan*. Le pouvoir de séduction de ce personnage provient du fait qu'il incarne différentes facettes de nos désirs :

Si don Juan a animé tant de vies imaginaires, c'est sans doute parce qu'il a sa place dans la vie réelle. Si nous le rencontrons dans tant d'œuvres, c'est parce que nous le rencontrons dans la vie. Il y a des don Juan autour de nous, il y a du don Juan *en nous*. C'est l'un des modèles fondamentaux grâce auxquels nous donnons un contour, une forme, une effigie repérée à *nos aspirations et à nos humeurs* (VP, 190)<sup>73</sup>.

Les mythes renouvelés dans la modernité réveillent en nous le souvenir de coutumes enfouies. Ce qui expliquerait peut-être en partie le succès des œuvres étudiées - et le grand nombre d'études qui leur sont consacrées - est leur pouvoir de fascination né d'une réactualisation des mythes anciens. Ceci est perceptible, notamment, à travers la lutte mythique entre Vendredi et un bouc nommé Andoar (VLP, 195) et la mise à mort d'un veau, dans *Diadorim* (DD, 11), tous deux susceptibles d'évoquer des sacrifices rituels ancestraux<sup>74</sup>.

Ce qui nous intéresse, à présent, c'est de savoir comment *Diadorim* et *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* dépassent la dimension spécifique d'une culture située temporellement en manifestant les signes d'un inconscient archaïque qui demeure présent, quoique d'une manière secrète et diffuse. En effet, une grande obscurité semble accompagner l'univers littéraire sacré. Pourquoi ?

---

<sup>73</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>74</sup> La description qui est faite du veau renforce cette hypothèse. Le propre du sacrifice est d'être le meurtre *symbolique* (au sens de ce qui charge l'acte d'une signification qui le dépasse) d'une victime « choisie » parce qu'elle présente des signes victimaires : « un veau blanc, égaré, des yeux comme un humain (...) Même qu'avec ses lèvres retroussées, un défaut de naissance, il avait l'air de rire, tout comme vous et moi. Faciès d'humain, faciès de chien, ils ont tranché – c'est le démon » (D, 21- GSV, 9). Ainsi, on tue plus que la victime elle-même. On tue tout ce qu'elle représente et tout ce que l'on projette sur elle. Il faut donc lui prêter des intentions, des attitudes qui justifient le meurtre.

### 1.1.3 L'obscurité mythique

D'après Denis de Rougemont, le mythe apparaît lorsque les hommes veulent conserver un certain nombre de faits sociaux ou religieux de première importance pour la survie de la communauté. Il serait, en effet, impossible de détruire ces faits sans nuire à la santé psychique et sociale de l'homme. Il faut donc les préserver, les protéger d'une critique menaçante, peut-être trop « rationnelle » :

L'obscurité du mythe nous met donc en mesure d'accueillir son contenu déguisé et d'en jouir par l'imagination, sans en prendre toutefois une conscience assez claire pour qu'éclate la contradiction. Ainsi se trouvent mises à l'abri de la critique certaines réalités humaines que nous sentons ou pressentons fondamentales. Le mythe *exprime* ces réalités, dans la mesure où notre instinct l'exige, mais il les *voile* aussi dans la mesure où le grand jour de la raison les menacerait (ROUGEMONT, 1972 : 21).

Cette obscurité protectrice des choses fondamentales, nous le verrons, semble avoir été respectée par M. Tournier et G. Rosa lors de leur travail de réactualisation de certains mythes et rituels initiatiques. Ces auteurs manifestent, en effet, un grand intérêt pour les réalités « obscures », « hermétiques »<sup>75</sup>, car elles représenteraient le mystère cosmique qui entoure le parcours humain, comme l'évoque G. Rosa dans une correspondance échangée avec son traducteur allemand, Curt Meyer-Clason :

Tous mes livres sont une simple tentative d'entourer et comprendre un peu le mystère cosmique, cette chose mouvante, impossible, dérangeante, rebelle à toute logique, qu'on appelle « réalité », qui est nous-mêmes, le monde, la vie. Il vaut mieux l'obscur que l'évident, que ce qui est relâché. Toute logique contient une inévitable dose de mystification. Toute mystification contient une bonne dose d'inévitable vérité. Nous avons aussi besoin de l'obscur (MEYER-CLASON, 2003 : 238, 239)<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Nous rappelons ici le sens du mot « hermétisme » : « Doctrine liée au gnosticisme, apparue en Egypte, au premier siècle, et attribuée au dieu Thot, appelé par les grecs Hermès Trismégiste, et formée principalement par l'association d'éléments doctrinaux orientaux et néoplatoniciens. Elle s'est cristallisée sous la forme d'un enseignement secret dans lequel se confondent philosophie et alchimie ». L'adjectif hermétique signifie « ce qui est entièrement fermé, qui ne laisse pas passer l'air. Il désigne encore tout ce qui est d'une compréhension difficile, obscure. Il entretient un rapport avec la science de transformation des métaux et avec l'alchimie. Cet adjectif s'explique parce que, dans ses débuts, l'Hermétisme était une doctrine très fermée, qui ne pouvait pas être divulguée et qui était restreinte à un groupe sélectionné de personnes » (FERREIRA, 1975 : 724). C'est nous qui traduisons.

<sup>76</sup> « Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada « realidade », que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro ». C'est nous qui traduisons.

M. Tournier confirme son intérêt pour l'obscur en avouant vouloir transmettre, « dissimulés » sous une écriture en apparence classique, des messages bouleversants :

Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités (VP, 195).

L'écrivain français affirme encore, dans un article intitulé « Des éclairs dans la nuit du cœur »<sup>77</sup>, que la fonction du mythe est d'éclaircir les secrètes et confuses aspirations de l'homme : « De la nuit des temps rayonnent aussi d'obscures clartés qui illuminent, pour un instant, les misères de notre condition et qui s'appellent mythologies ».

Les mythes contiennent alors une sorte de « mystère cosmique » (selon la formule de G. Rosa), de « matière sans fondement précis » (selon celle de M. Tournier) essentielle à la constitution de notre imaginaire. Mais c'est justement parce que ces histoires primordiales manquent de fondement précis, et qu'un « mystère » semble les voiler, qu'elles se heurtent souvent au rationalisme de notre monde. L'obscurité mythique serait donc, pour nos auteurs, un outil précieux afin de transmettre, à travers des aventures en apparence banales, une matière « ne possédant aucune de ces qualités » (d'après M. Tournier), une matière d'un autre ordre, fluide, « vertente »<sup>78</sup>, (d'après G. Rosa) qui constituerait l'*Etre* lui-même.

Rappelons cependant que la manipulation de l'univers mythique par les écrivains modernes n'est pas chose facile puisqu'elle présuppose la création d'un récit qui doit être enrichi par des énigmes, des symboles, constamment interprétés et qui cacheraient une dimension de l'ordre de l'universel, du métaphysique. Tout ceci rendrait parfois difficile la compréhension de l'écriture de M. Tournier et de G. Rosa. Cette difficulté a déjà été soulignée par divers spécialistes qui ont tenté de comprendre l'univers littéraire de nos

<sup>77</sup> *Les Nouvelles Littéraires*, 26 novembre 1970.

<sup>78</sup> G. Rosa affirme parler principalement, dans son roman, non pas de la vie des jagunços, mais de la « matéria vertente ». La « vertente » correspondant à la déclivité des montagnes par où coulent les eaux des pluies, G. Rosa ferait allusion, métaphoriquement, à la fluidité de la vie, au monde mouvant qui nous entoure et à l'instabilité de la nature humaines capable de tous les débordements : « Et ce que je raconte n'est pas une vie d'homme du sertão, aurait-il été jagunço, mais la matière qui déborde » (D, 116).

Version originale : « E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente » (GSV, 79).

auteurs. Les lignes qui suivent présentent un résumé de ce qui a été dit à ce sujet et servira de point de départ à la suite de nos réflexions.

Francis Uteza aborde, dans la préface de sa *Metafísica do Grande Sertão*, le côté en apparence « impénétrable et hermétique » du texte de G. Rosa dû aux « énigmes qui surgissent à chaque page » plongeant le lecteur dans un « étrange labyrinthe » où il faudrait trouver le bon « fil d'Ariane » pour pouvoir y accéder (UTEZA, 1994 : 16). Pour le critique, un des *fil*s possibles pour pénétrer l'univers rosien serait une étude métaphysique de l'œuvre, dont l'importance a été déjà soulignée par l'écrivain lui-même, dans un entretien avec son traducteur italien Edoardo Bizzarri. Lors de cette rencontre, l'écrivain affirme donner plus de valeurs aux réalités métaphysiques et religieuses qu'au scénario, au récit ou à la poésie présents dans son œuvre (BIZZARRI, 2203 : 90).

L'écriture « hermétique » de G. Rosa attire l'attention d'autres critiques qui essaient de comprendre les origines d'une telle obscurité. Ainsi, pour Cavalcante Proença, dans son livre *Trilhas no Grande Sertão*, la complexité de l'écriture de G. Rosa proviendrait de l'existence de plusieurs niveaux de réalité, de la fusion entre le monde humain et le monde tellurique, ou encore de l'utilisation constante de l'ambiguïté.

C. Proença révèle l'existence de trois plans d'analyse dans *Diadorim* : le premier serait individuel (les conflits subjectifs de l'âme humaine), le deuxième serait collectif, populaire (Riobaldo se transformerait ici en chevalier médiéval) ; le troisième agirait sur le plan mythique, tellurique, incarné par les éléments de la nature (le sertão, le vent, la rivière) qui deviennent des personnages du récit, vivants et actifs (PROENÇA, 1958 : 9,10). De cette manière, un syncrétisme puissant est créé : les sentiments et émotions des protagonistes se confondent constamment avec la nature. A titre d'exemple, C. Proença affirme que la mer incarnerait la peur humaine de l'inconnu : la mer « apparaît comme le grand inconnu, le mystère qui est associé à la mort, à l'éternité, à la fin de tout, quand la vie se déverse dans l'infinie »<sup>79</sup> Les liens entre la nature et les émotions ont également été évoqués par Antônio Cândido, dans *Tese e Antítese*<sup>80</sup>. Pour ce critique, le désert présent

<sup>79</sup> « Romance de rios, romance de afluentes espraiados no sertão, sem saída para o oceano, o mar nele aparece como o grande desconhecido, mistério que se associa à morte, à eternidade, ao fim de tudo, quando a vida deságua no infinito » (p. 65). C'est nous qui traduisons.

<sup>80</sup> Voir le chapitre intitulé « O Homem dos Avestos », p. 119 – 139.



dans le roman est une « projection de l'âme et la végétation symbolise des traits affectifs » (CANDIDO, 1971 : 124)<sup>81</sup>.

Selon A. Cândido, ce qui favorise encore le côté obscur du roman et déconcerte le lecteur, c'est le recours fréquent de l'écrivain aux ambivalences. Dans le monde de G. Rosa, affirme le spécialiste, les toponymes sont un mélange de réalité et de fiction. Il faut donc une constante mise en garde car la carte de la région, auparavant si précise, peut se désarticuler et fuir : « ici un vide, là-bas une combinaison impossible de lieux ; plus loin un parcours mystérieux, des noms irréels »<sup>82</sup>. Petit à petit, derrière une réalité géographique en apparence conventionnelle, surgit l'univers fictif.

A. Cândido ajoute que l'ambivalence est présente non seulement dans une géographie qui glisse constamment vers l'espace légendaire, mais aussi sous bien d'autres formes. Il existe une ambivalence entre « les types sociaux, qui participent à la fois à la Cavalerie et au banditisme ; une ambiguïté affective, qui fait osciller le narrateur, non seulement entre l'amour sacré pour Otacília et l'amour profane de la charmante courtisane Nhorinhá, mais entre la face permise et la face interdite de l'amour, symbolisée par la suprême ambiguïté de la femme-homme qui est Diadorim ; une ambiguïté métaphysique, qui fait osciller Riobaldo entre Dieu et le Diable, entre la réalité et le doute du pacte, en lui donnant le caractère d'initié au mal pour atteindre le bien »<sup>83</sup>. A. Cândido souligne aussi l'ambiguïté du style qui est à la fois « populaire et érudit, archaïque et moderne, clair et obscur, artificiel et spontané » (CANDIDO, 1971 : 135).

Il est également difficile d'inscrire *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* dans un style ou courant précis car il renoue « avec les ambitions des genres épiques, allégoriques et mystiques disparus d'où, à la fois, sa "nouveau" et son classicisme » (BOULOUMIE, 1991 : 151). Pour R. M. Albérès, dans un article intitulé « Un nouveau Robinson Crusoé et ses mythes »<sup>84</sup>, le roman de M. Tournier « n'est pas un récit, ni une chronique, ni une épopée, ni un simple pastiche, mais tout cela à la fois : une série de variations lyriques,

<sup>81</sup> « (...) o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos ».

<sup>82</sup> « Aqui, um vazio ; ali, uma impossível combinação de lugares ; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis » (p. 124).

<sup>83</sup> « (...) ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora "militriz" Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homeme que é Diadorim ; ambigüidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem » (p. 134, 135). C'est nous qui traduisons.

<sup>84</sup> *Les Nouvelles Littéraires*, 6 avril 1967.

cyniques, philosophiques, oniriques, psychanalytiques, autour de la véritable histoire de Robinson. Robinson revu et corrigé par Freud, Jung et même Lévi-Strauss ».

Ainsi, à la diversité d'influences qui constitueraient ce roman, s'ajoute, comme chez G. Rosa, plusieurs niveaux de lectures. A titre d'exemple, Nora Philippe affirme que le voyage, le naufrage et les aventures de Robinson décrites dans le roman de M. Tournier, « n'aura jamais été qu'un voyage intérieur – l'aventure purement spirituelle de la liberté »<sup>85</sup>. Arlette Bouloumié renforce cette idée en affirmant que « le roman se déroule à deux niveaux : son contenu manifeste se développe dans un monde historiquement daté, son contenu latent renvoie au temps de la Genèse quand les règnes n'étaient pas séparés » (BOULOUMIE, 1991 : 151).

Le critique souligne encore l'existence de deux degrés de discours : un subjectif à la première personne (« où s'exprime l'interprétation personnelle des faits par Robinson ») et un objectif à la troisième personne (p. 51). Selon la spécialiste, l'oscillation entre ces deux discours permettrait à l'écrivain de concilier la réalité et le mythe et, ainsi, d'atteindre aussi bien le « grand public » que les « initiés » (p. 14).

Outre les divers niveaux de lecture possibles, un autre facteur contribue à la complexité du roman : son côté énigmatique. En analysant, par exemple, la préface du roman de M. Tournier et l'interprétation des cartes du Tarot qui y est faite, A. Bouloumié déclare que « chaque carte anticipe un événement important du récit, mais de façon suffisamment énigmatique pour que la lecture constitue une sorte de déchiffrement a posteriori de messages codés » (p. 21, 22).

A cet univers d'énigmes à décrypter, vient s'ajouter un monde en constant changement. M. Tournier affirme, dans un entretien avec Daniel Bournoux et André Clavel, que tout dans l'île de Robinson est en mouvement, en métamorphose : « une île laboratoire avec des cornues, des choses qui se transforment » (BOUGNOUX, 1979 : 12). L'univers mouvant de l'île est de nature instable et difficilement délimitée. Selon Nora Philippe, le roman de M. Tournier produit « des fantasmes de renouveau, de création du monde et de soi »<sup>86</sup>. Comment alors cerner un cosmos en constante création qui, de plus,

---

<sup>85</sup> Nora Philippe, « Du spirituel dans l'île », Revue *Tracés*, n° 3 in <http://traces.ens-lsh.fr/archives/trois/pdf/n3np.pdf>, p. 8.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 6.

comme chez G. Rosa, est en constante évolution : du terrestre à l'aérien, du monde matériel au monde transcendant, du sauvage au civilisé<sup>87</sup>, du bas vers le haut ?

La difficulté de compréhension des romans étudiés proviendrait donc du fait que toutes leurs couches, ou niveaux de lectures, s'interpénétreraient et ne pourraient pas être clairement délimitées. Notre hypothèse est que cela renvoie à l'état intérieur de l'homme et nous soulevons le questionnement suivant : l'obscurité littéraire ne servirait-elle pas à cacher une autre caractéristique des mythes, à savoir l'aspect confus de nos craintes et désirs ?

#### 1.1.4 Un reflet des aspirations et illusions humaines

En admettant que M. Tournier et G. Rosa ont « voilé » leurs œuvres, il faut aussi se demander s'ils ne nous ont pas également légué les moyens de découvrir une autre réalité par le biais du renouvellement littéraire des mythes. Selon José Maria Martins<sup>88</sup>, la vie humaine se déroule dans une sorte d'engourdissement, d'inconscience, qui cacherait une vérité essentielle :

Nous sommes dominés par une sorte d'enchantement qui nous rend aveugles à ce qui est essentiel et duquel il faut se réveiller.

Mais il n'est pas facile de se défaire de l'enchantement, d'élever la conscience au royaume de l'essentiel et de l'y maintenir. Pour cela, il est nécessaire d'entamer et de maintenir un long et tortueux processus de lutte contre l'inertie qui dort en chaque coin de la psyché. Cette tâche ardue est cependant le chemin du retour vers la vérité des choses et des personnes (MARTINS, 1994 : 22)<sup>89</sup>

D'après M. Martins, l'homme méconnaîtrait les véritables mécanismes de la vie car il est dominé par une sorte d'envoûtement, entouré « d'un océan d'incertitudes » (p. 24). Y a-t-il un saut possible, par le biais de la littérature et de son univers mythique, de l'inertie à

---

<sup>87</sup> A ce propos, voir la conclusion du livre « Arlette Bouloumié commente *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier », pp. 151-155.

<sup>88</sup> Psychologue et médecin brésilien qui a dédié un livre à Guimarães Rosa intitulé « Guimarães Rosa : o alquimista do Coração », Petrópolis, Editora Vozes, 1994.

<sup>89</sup> « Somos dominados por uma espécie de encantamento que nos cega para o essencial e do qual é preciso despertar (...) Mas não é fácil desfazer o encanto, elevar a consciência ao reino do essencial e mantê-la aí. Para isso é preciso desencadear e sustentar longo e tortuoso processo de luta contra a inércia que dorme em cada canto da psique. Esta árdua tarefa entretanto é o caminho de volta a verdade das coisas e pessoas ». C'est nous qui traduisons.

l'action, de l'état d'enchantement à celui de conscience ? Quels recours nos auteurs ont-ils employés pour que ce saut soit possible ? Nous pensons que l'univers mythique – ce sera l'une de nos hypothèses principales - serait la réponse trouvée aussi bien par G. Rosa que par M. Tournier pour transmettre un message fondamental sur la nature humaine qui rendrait possible le passage de l'inconscience à la conscience. Mais il est important de rappeler ici le rôle de la distanciation historique qui permet aux écrivains de manipuler ainsi les mythes. Cela nous amène à nous questionner sur l'acte de réécriture en lui-même et sur son éventuelle neutralité face à l'histoire.

Nous pensons, en effet, que les romans dit mythiques ont une particularité par rapport aux mythes d'antan. Ils ne sont pas aussi neutres que pouvaient l'être les récits originels, car ils ont subi l'influence de l'Histoire.

Lors de la *réécriture* d'un mythe, les auteurs cherchent à garder la magie des phénomènes atemporels dans un contexte historique. Cela signifie qu'ils souhaitent réactualiser certains mythes dont la temporalité est *circulaire* dans un monde où le temps est *linéaire*<sup>90</sup>. C'est la particularité de cette écriture mythique moderne : elle tenterait de *contenir* les instincts destructeurs comme le faisaient les mythes archaïques, tout en révélant ses mécanismes comme le fait l'Histoire.

Ainsi, de manière caractéristique, les romans dits mythiques mettent l'homme en relation non seulement avec son passé, mais aussi avec ses peines et espoirs présents. Ils dérangent car l'encouragent à connaître « l'adversaire » qui se trouve en lui-même. Désormais, la source des conflits n'est plus toujours un tiers. Ils en appellent à une sorte de responsabilité collective.

Or, selon Mircea Eliade, dans les cultures archaïques, l'homme n'avait pas conscience de ce qu'il faisait rituellement ou de ce qu'il pensait mythiquement. Si le folklore religieux comportait un enseignement, celui-ci était assimilé par l'inconscient, « compris » intuitivement. Dès lors, le mythe se situerait bien au-delà de la simple « irréalité » ou « illusion » et tenterait d'expliquer une réalité et une unité ressenties comme essentielles mais difficilement transmissibles.

Comme les mythes évoluent en s'intégrant aux modes de vies et aux cultures, nous pouvons dire que l'homme hérite de morceaux d'histoires et de croyances qui s'impriment

---

<sup>90</sup> Le temps circulaire est celui des sociétés traditionnelles. Le rapport au temps y est déterminé par la régularité cosmique (saisons, astres) et par la répétition, à date fixe, des rituels. Le temps de l'Histoire est un temps linéaire, ouvert.

dans son imaginaire. Dans ce sens, la réactualisation des mythes anciens serait peut-être une tentative, de la part des écrivains modernes, de restauration d'une histoire inconsciente, spirituelle, d'une partie importante de l'humanité qui lui fait défaut à présent. Ceci pour mieux comprendre ce qu'est le Monde d'aujourd'hui<sup>91</sup>.

Nous avons ainsi constaté, suite à la lecture d'ouvrages et d'articles en rapport à notre sujet de recherche, que la *quête de sens, de nos racines* ou d'une *unité universelle* n'est pas le seul moteur de la réactualisation des mythes en littérature. Nous pouvons également mettre en évidence le souhait de *compréhension de l'errance et de l'illusion humaines* à travers les siècles, ce qui transparait, par exemple, de la production littéraire inspirée du cycle du Graal et de personnages errants comme Perceval<sup>92</sup>.

A ce propos, Cavalcante Proença et Antônio Candido, dans *Trilhas no Grande Sertão* et dans *Tese e Antítese*, attirent l'attention des lecteurs de G. Rosa sur la particularité du *sertão* en tant que lieu d'errance. Ils nous rappellent l'atemporalité, l'étendue d'un *topos* qui favorise la perte (PROENÇA : 1958 : 43) et l'éblouissement des perceptions, car son accès est ambigu : le *sertão* mène vers le bon chemin et, plus loin, il dérouté les voyageurs en les plongeant dans un environnement où se confondent le réel et le symbolique (CANDICO, 1971 : 126, 127). Selon A. Cândido, ce milieu diffus et confus ne ferait que refléter les comportements des hommes, leur rudesse et instabilité (CANDIDO, 1971 : 126, 127). Tout ceci permet de comprendre les nombreux dangers auxquels est confronté Riobaldo dans son parcours initiatique (rappelons ici le leitmotiv « vivre est très dangereux » qui apparaît si fréquemment dans le roman) : comment pourrait-il prétendre traverser le *sertão* / l'existence en sécurité tout en conservant un esprit égaré et duel ?

A l'instar de G. Rosa, M. Tournier fait de l'île Speranza un lieu à la fois rassurant (l'île est parfois associée à la figure de la mère) et inquiétant (lieu de chute, d'égarement). Selon Pierre PEJU dans un article intitulé « L'île miraculeuse, l'insularisation et l'esprit d'archipel », le romancier français a créé un *topos* miroir fidèle de tous les désirs et travers de la conscience occidentale : « ce pur signe de l'île, ce minuscule triangle sur la mer avec

<sup>91</sup> « En effet, les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles » (ELIADE, 1963 : 23).

<sup>92</sup> Voir l'ouvrage *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Association Européenne François Mauriac, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

ses deux palmiers et vu de plus près, cet homme debout, ennuyé ou perplexe, avec sa longue barbe sur son torse nu et le bas du pantalon en lambeau comme la *situation insulaire* de la pensée occidentale, comme la *position naufragée* du sujet de sa philosophie pérenne » (PEJU, 1979 : 7).

Ainsi, reflet de la pensée occidentale, la fermeté et la stabilité de l'île ne sont qu'apparentes. Elles laissent entrevoir, au fur et à mesure des lignes, le visage d'un homme incertain, coupé du monde, égaré loin de l'humanité, étranger à lui-même, qui sombre dans une sorte de « chute » et de folie. Mais dans cette île miroir de l'âme humaine, la perte est-elle inéluctable ? Non, nous verrons que l'île, comme le sertão pour Riobaldo, offre au personnage une occasion inouïe de « renaître à la conscience, à la clarté, à l'unité » (PEJU, 1979 : 7), autrement dit, d'atteindre le salut.

D'après les critiques cités, G. Rosa et M. Tournier s'intéresseraient au double penchant de l'homme : son aptitude aussi bien à créer le sublime qu'à s'égarer et à sombrer dans l'illusion des perceptions. C'est à ce deuxième aspect que nous consacrerons la plupart de nos réflexions car nous pensons que ce qui motive l'écriture des auteurs brésilien et français est le désir de compréhension de l'illusion humaine, surtout celle qui débouche sur la souffrance et la violence.

Mais ce désir n'est pas nouveau. Des anthropologues (René Girard), des historiens (Mircea Eliade), des sociologues (Edgar Morin), des écrivains de tous temps ont tenté de comprendre cette violence<sup>93</sup>. En quoi *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* contribuent-ils à approfondir la réflexion ? Nous nous proposons d'étudier dans cette première partie, la manière avec laquelle M. Tournier et G. Rosa ont abordé les *causes* profondes de la brutalité humaine. Et nous reviendrons sur l'exploitation du sertão et de l'île Speranza comme univers mythiques permettant le saut vers une quête initiatique.

En guise de synthèse, nous pouvons dire que l'hypothèse qui sera développée dans cette partie est la suivante : l'île et le sertão incarneraient un univers mythique avec des caractéristiques communes. Ils susciteraient l'intérêt des auteurs pour les questions *originelles, universelles* et *obscur*s. Ils refléteraient, en outre, *les quêtes, illusions et errances* humaines.

---

<sup>93</sup> A titre d'exemple : Sylvie Germain (dans *Jours de colère* ou *l'Enfant Méduse*), Jean Giono (dans *Colline*), José Lins do Rego (dans *Fogo Morto*), etc.

Nous pensons, en effet, que l'errance, l'illusion et la quête sont les points focaux des œuvres étudiées, c'est-à-dire, des « dénominateurs communs, des axes de référence » (CLAUDON et HADDAD-WOTLING, 1992 : 27) sur lesquels *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* s'appuient. Nous essaierons de démontrer que, parmi ces trois éléments, la « quête » remplit la fonction de « dominante » dans les romans étudiés, c'est-à-dire qu'elle est l'élément central des œuvres : « elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre » (JAKOBSON, 1977 : 77). Notre intérêt est de savoir à quel genre de quête se reportent G. Rosa et M. Tournier et comment ils exposent les thèmes de l'*errance* et de l'*illusion* dans notre *corpus*.

Par le biais des quatre caractéristiques mythiques qui ont été exposées, G. Rosa et M. Tournier nous livreraient un aperçu de la condition actuelle de l'homme. Ils révéleraient, en outre, les mécanismes sous-jacents au mal-être humain qui entravent l'accès au bonheur.

## 1.2 Des lieux mythiques : analyse de quelques aspects de l'errance

Comment s'exprime l'errance dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* ? Nous avons repéré trois grandes manifestations de l'errance dans ces œuvres : topographique, lexicale et symbolique.

La première, *l'errance topographique*, concerne le parcours physique des personnages. Le sertão et l'île Speranza seront définis en tant qu'univers illimités et incertains. Ce sont des lieux où l'on se perd dans des itinéraires sans fin, où on « tourne en rond » et où l'on évolue à tâtons.

La deuxième, *l'errance lexicale*, consiste en une manifestation de cet égarement par le biais des signes graphiques. La matérialité des mots transmettant toute l'ampleur de l'errance topographique, sensibilisera le lecteur à la profondeur du troisième type d'errance, celle que nous avons appelé *l'errance symbolique*. Nous aborderons cette troisième manifestation à travers la figure de la spirale. L'analyse des mouvements spiroïdaux aura pour fonction d'introduire la thématique de l'*illusion* dans le *corpus*.

Pour le moment, ce sont les aspects topographiques et lexicaux de l'égarement qui retiendront notre attention. Ils nous permettront de comprendre le message initiatique que recèle l'indétermination des mots.



### 1.2.1 Errance topographique et lexicale dans *Diadorim*

L'errance est un thème majeur dans l'œuvre de G. Rosa car les *jagunços* ne restent jamais longtemps dans un même endroit : « Je ne veux faire aucun élevage...- il m'a répondu. J'aime trop bouger... » (*D*, 57)<sup>94</sup>. Ils sont sans cesse appelés par la quête de l'aventure : « Vouloir voyager à cheval sans avoir de routes – il n'y a qu'un fou pour faire ça, ou un jagunço... » (*D*, 58)<sup>95</sup> ; ou encore : « (...) je voulais tout, sans rien avoir. Sonder ce désert pervers – le sol recuit, les solitudes, une terre fantôme – mais sans aucun préparatif » (*D*, 522)<sup>96</sup>.

L'errance peut être aussi perçue comme la manifestation de l'illimité : « Mais les chemins, on n'en voit pas la fin » (*D*, 88)<sup>97</sup>. Ceci est concrètement présent chez G. Rosa par l'inachèvement même de son œuvre. *Diadorim* n'a pas de fin précise, le dernier signe du roman étant une lemniscate ("∞").

Au niveau lexical, l'errance est transcrite par un jeu d'échos perpétuel souvent produit par l'emploi de la réduplication, génératrice de l'idée d'infini : « J'étais la proie de ces pensées : aller, aller, aller – rien d'autre » (*D*, 66) ; ou encore, dans la traduction de Jean-Jacques Villard : « Je pouvais pas me débarrasser de ces pensées : aller, aller encore, continuer » (*DD*, 41)<sup>98</sup>.

Ces extraits nous ont sensibilisés à la présence, dans *Diadorim*, d'un lexique associé à l'errance. Celui-ci comporte deux caractéristiques majeures : des mots évoquant l'illimité et l'incertitude. Ces deux termes sont très proches l'un de l'autre et indiquent soit la méconnaissance du destin (« Dans le réel de l'existence, les choses se terminent de façon moins réglée, ou ne se terminent pas » - *D*, 10) et de la nature humaine (« Mais la nature des gens est beaucoup le genre lundi-et-samedi. Il y a le jour et il y a la nuit, réversibles, en amitié amoureuse » - *D*, 198<sup>99</sup>) ; soit l'abandon total à des forces supérieures auxquelles la

<sup>94</sup> « Quero criar nada não... » - me deu resposta : « - eu gosto muito de mudar » (*GSV*, 35).

<sup>95</sup> « Versar viagem a cavalo sem ter estrada – só doido é quem faz isso, ou jagunço... » (*GSV*, 36).

<sup>96</sup> « (...) eu queria tudo, sem nada ! Aprofundar naquele raso perverso – o chão esturricado, solidão, chão aventêsma – mas sem preparativos nenhum » (*GSV*, 382).

<sup>97</sup> « Mas os caminhos não acabam » (*GSV*, 58).

<sup>98</sup> « Não destruí aqueles pensamentos : ir, e ir, vir – e só » (*GSV*, 42).

<sup>99</sup> « No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam » (*GSV*, 67) ; « Mas a natureza da gente é muito segundas-e-sábados. Tem dia e tem noite, versáveis, em amizade de amor » (*GSV*, 139). C'est nous qui soulignons.

volonté a renoncé à s'opposer : « Je rebroussai chemin, sans me hâter. Ma direction était des plus *incertaines*. Je *voyageai, vaguai*, je crois que je n'avais *nulle envie* d'aller *nulle part* » (*D*, 152)<sup>100</sup>. Sans but déterminé par une volonté consciente, Riobaldo laisse son cheval, son instinct animal, décider de son « destin ». Tout est incertain chez lui : la direction à suivre et ses propres désirs.

G. Rosa semble vouloir nous dire qu'il y a, chez l'homme, une telle peur de l'instabilité qu'il préfère la fuir en se « laissant aller » et en s'accrochant à des « certitudes » : « J'ai besoin que le bon soit bon, et le mauvais mauvais » (*D*, 239)<sup>101</sup>. Il commence alors, à ce moment-là, son errance. En agissant ainsi, il nourrit l'instabilité qu'il craint. Cela signifie qu'il commet une erreur de perception qui consiste à vouloir le limité, le stable, le certain quand l'infini et l'inconstance sont les caractéristiques mêmes de l'existence : « Les choses chez moi n'ont pas leur aujourd'hui, leur avant-hier demain : c'est toujours » (*D*, 157)<sup>102</sup>; ou encore : « Le monde était vide (...) Plus je vais à la recherche des autres, plus il me semble que je pénètre dans la solitude du vide »<sup>103</sup>.

Il faudrait donc, insinue Riobaldo, abandonner l'idée de vouloir trouver dans les choses une nature permanente. L'homme et le monde semblent voués au changement, à un processus d'éternel « écoulement ». Cela nous renvoie directement à Héraclite. G. Rosa, par le biais de son personnage, évoque ce philosophe : « (...) le vert changeait sans arrêt, comme l'eau de tous les fleuves aux endroits ombragés » (*D*, 306)<sup>104</sup>.

La nature humaine n'est donc pas figée en un temps ou en un lieu. Elle est mobile. L'homme suit le mouvement du monde/sertão. Dans cet univers changeant et immense, les certitudes sont mises à l'écart. Le candidat à l'initiation doit expérimenter la nature éphémère de toutes choses : « Mais le sertão est tout le temps *en mouvement* » (*D*, 533)<sup>105</sup>,

<sup>100</sup> «Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte » (*GSV*, 106). C'est nous qui soulignons.

<sup>101</sup> « Eu careço que o bom seja bom et o ruim ruim » (*GSV*, 169).

<sup>102</sup> « Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã : é sempre. » (*GSV*, 109).

<sup>103</sup> « O mundo estava vazio (...) "Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago... » (*GSV*, 219). C'est nous qui traduisons.

<sup>104</sup> « (...) o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados » (*GSV*, 219). En effet, Héraclite affirme que « l'on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve ». Plusieurs fragments de textes parlent de cela. Voir *Héraclite, Fragments*, traduction et présentation par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, pp. 98 à 113 (« L'écoulement »).

<sup>105</sup> « O sertão está movimentante todo-tempo » (*GSV*, 391). C'est nous qui soulignons.

« (...) mais le jagunço n'est jamais rien d'autre qu'un individu très *provisoire* » (D, 431)<sup>106</sup>.

L'im-permanence de la nature humaine a été souvent décrite par Riobaldo qui voit, chez l'homme, un *être d'ailleurs*. L'homme n'appartiendrait pas à un endroit mais ferait partie *d'une totalité* qui englobe tout *topos*. En somme, il serait toujours « a-topique » puisqu'il n'existerait plus de barrière entre *l'ici* et *l'ailleurs* : « Je suis de là où je suis né. Je suis d'une autre terre » (D, 308)<sup>107</sup>, « Mon pays était loin de là, dans le reste du monde. Le sertão est sans lieu » (D, 371)<sup>108</sup>, « La nature des gens ne rentre dans *aucune certitude* » (D, 434)<sup>109</sup>.

Le *Sertão* englobe, en effet, le monde tout entier et l'écrivain n'est pas avare d'images pour illustrer la grandeur d'une réalité dont les possibilités s'étendent à perte de vue: « Le sertão est de *la taille du monde* » (D, 90)<sup>110</sup>, « Le monde, mes fils, est *loin d'ici!* » (D, 461)<sup>111</sup>, « (...) Battant des terres *très lointaines* » (D, 533)<sup>112</sup>.

Le *Sertão* est microcosme des manifestations vitales, un univers d'infinis croisements. C'est le symbole même de la création et de sa diversité. Dans un *topos* aussi vaste, il est parfois difficile de trouver des repères. Face au grand nombre de choix que l'homme sera mené à faire tout au long de son existence, l'errance semble être un parcours obligé. Elle représente la détresse et la fascination de l'esprit humain devant l'inconnu. Désormais il doit *opter* et l'erreur menace toujours son inventivité.

Voici donc une des caractéristiques majeures de l'errance : la perte des repères avec le risque constant de l'erreur qui est inhérent à la liberté. G. Rosa évoque ce fait en confrontant son personnage à la difficulté des choix : « Et j'ai compris que je pouvais choisir de laisser aller mon sentiment : vers la tristesse comme vers la joie – loin, très loin, jusqu'à la fin, autant que le sertão est grand... » (D, 577)<sup>113</sup>.

Il le met également en face de son propre égarement à travers la conscience du «gaspillage» de temps lorsque l'homme s'éloigne de ses véritables aspirations :

<sup>106</sup> « (...) jagunço não passa de ser homem muito provisório » (GSV, 313). C'est nous qui soulignons.

<sup>107</sup> « Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares » (GSV, 220).

<sup>108</sup> « A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar » (GSV, 268).

<sup>109</sup> « Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza » (GSV, 315). C'est nous qui soulignons.

<sup>110</sup> « O sertão é do tamanho do mundo » (GSV, 59).

<sup>111</sup> « O mundo, meus filhos, é longe daqui ! » (GSV, 336).

<sup>112</sup> « Rodeando por terras tão longes » (GSV, 391). C'est nous qui soulignons.

<sup>113</sup> « E entendi que podia escolher de largar ido meu sentimento : rumo da tristeza ou da alegria – longe, longe, até o fim, como o sertão é grande... » (GSV, 424).

Ainsi nous allions. Mais, je vous raconte les choses, je ne raconte pas les temps creux, que l'on perd. Et je commente : qu'un homme maintienne ferme, avec caractère, une opinion dans un si grand monde malléable, n'est pas facile. Vous voyagez d'immenses voyages (*D*, 548)<sup>114</sup>.

Comment pouvons-nous alors avancer sur un chemin « sans fin », avec une nature humaine instable ? Pour répondre à cette question, nous devons comprendre le symbolisme et les mécanismes de l'errance. Selon Edgar Morin, les nombreuses possibilités multiplient l'éventail des potentialités humaines : soit elles motivent notre apprentissage et évolution, soit elles nous mènent vers notre « perte », dans un cercle de répétitions sans véritable progrès<sup>115</sup>. Dans tous les cas, il nous semble que l'errance en soi ne peut pas être évitée. Elle fait partie de la condition humaine dans le sens où elle est liée à la quête ontologique de l'homme. En effet, tout homme éprouvera, à un moment donné de son existence, le bouleversement, la sensation de perte, de vide, de peur et de souffrance. Ces perceptions sont celles mêmes de l'être errant et nous les retrouvons également dans le roman de M. Tournier.

---

<sup>114</sup> « Que assim viemos. Mas, conto ao senhor as coisas, não conto o tempo vazio, que se gastou. E glose : manter firme uma opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas » (*GSV*, 402).

<sup>115</sup> Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.

### 1.2.2. Errance topographique et lexicale dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

L'île est comparée aux *limbes* mythiques (VLP, 130) : espace limitrophe, de transition entre deux mondes ou entre deux visions du monde. Les premières pages du roman de M. Tournier décrivent Speranza comme un lieu à la fois fermé et ouvert :

Il ressortit et entreprit de se hisser au *sommet du chaos* qui semblait être le point culminant de cette terre. De là en effet, il put embrasser tout *l'horizon circulaire* du regard : la *mer était partout* (...) en *errant* sur le sommet de la montagne, il découvrit une espèce d'ananas sauvage, plus petit et moins sucré que ceux de Californie (...) Puis il se glissa sous un bloc rocheux et il sombra dans un *sommeil sans rêve* (VLP, 18)<sup>116</sup>.

Pour montrer toute la complexité de l'environnement, l'auteur joue sur des images qui s'opposent, qui indiquent aussi bien l'amplitude que les limites de la vue. Ainsi, la vastitude est désignée par le mot « partout » (« la mer était partout ») et la limite par les mots « *sommet* » et « *circulaire* ». Robinson est, en effet, enfermé dans un cercle insulaire. Cependant, celui-ci annonce déjà une possibilité d'ouverture car le personnage embrasse, du regard, l'« horizon ».

La définition du mot *horizon* comporte aussi bien la notion de clôture que celle d'ouverture. La première notion est la suivante : « limite circulaire de la vue, pour un observateur qui en est le centre ». La deuxième équivaut à un « domaine qui s'ouvre à la pensée, à l'activité de quelqu'un »<sup>117</sup>. La circularité figée de l'île sera, nous semble-t-il, moteur de l'ouverture du personnage à toutes ses potentialités.

En plus d'introduire le *topos* où se déroule la quête du personnage, cette citation nous révèle aussi que Speranza est un miroir du monde intérieur de Robinson. C'est alors un endroit chaotique (« le sommet du chaos »), d'errance (« en errant sur le sommet de la montagne ») et de désillusion (« sommeil sans rêve »). Ainsi, quand Robinson ressent de la souffrance, l'île devient souffrance. Quand il ressent le néant, elle le devient également :

<sup>116</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>117</sup> D'après le dictionnaire *Le Robert*, Paris, 1993.

« Il se pourrait bien qu'un jour, je disparaisse sans trace, comme aspiré par le néant que j'aurais fait naître autour de moi » (*VLP*, 85).

Cependant, ce miroir n'est pas aussi passif que l'on pourrait l'imaginer. Speranza révèle les limites de vision du naufragé car celui-ci réduit l'île à ce qu'il perçoit : « Ma vision de l'île est réduite à elle-même. Ce que je n'en vois pas est un *inconnu absolu*. Partout où je ne suis pas actuellement règne une nuit insondable » (*VLP*, 54)<sup>118</sup>. Cette simple prise de conscience amènera Robinson, on le verra, à modifier sa propre image. Dans l'attente de ce changement de perception, elle demeure pour lui un lieu d'égarement sans fin :

Entre cette date [le 30 septembre 1759, le naufrage de la *Virginie*] et le premier jour qu'il marqua d'une encoche sur un fût de pin mort s'insérait une *durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots*, de telle sorte que Robinson se trouvait *coupé du calendrier* des hommes, comme il était *séparé* d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme sur une île dans l'espace (*VLP*, 45)<sup>119</sup>.

Robinson survit dans un monde *fermé*. Il est *coupé* de la seule réalité qu'il croyait unique et véritable : celle de la civilisation. Il est *séparé* des hommes. Ces trois verbes, *fermer*, *couper* et *séparer*, nous renvoient aussi bien au statut insulaire qu'au parcours illusoire du personnage. La clé pour sortir de l'errance se trouve liée à ces trois mots. En effet, pour arrêter le processus d'égarement, il faut *s'ouvrir* et se *reconnecter* avec soi et avec le monde. En dehors de cette réconciliation, il ne semble exister que « ténèbres et sanglots », le désert physique (« Et puis l'île s'est révélée déserte. J'avais dans un paysage sans âme qui vive » - *VLP*, 53) et le vide de l'âme : « Cette journée de fauchaison qui aurait dû célébrer les premiers fruits de mon travail et de la fécondité de Spéranza a ressemblé davantage au combat d'un forcené contre le vide » (*VLP*, 58).

L'île devient alors un lieu d'exil, de coupure avec le passé : « Les objets les moins utilisables gardaient à ses yeux la valeur de reliques de la communauté humaine dont il était exilé » (*VLP*, 43); ou encore : « (...) Seul le sommeil permet d'endurer le long exil de la nuit, et sans doute est-ce là sa raison d'être » (*VLP*, 215).

<sup>118</sup> C'est l'auteur lui-même qui souligne ces mots. Il attire ainsi l'attention des lecteurs sur les limites de la vision de son personnage fruit, selon nous, de son état erratique.

<sup>119</sup> C'est nous qui soulignons.

En effet, ces trois expériences (fermeture, ouverture et exil) sont souvent liées à celle du *sommeil*. Pendant le sommeil, nous sommes *fermés*, *exilés* d'une certaine réalité et, en même temps, nous nous *ouvrons* à une autre. C'est donc, encore une fois, une expérience d'oscillation entre deux mondes<sup>120</sup> où le conscient et l'inconscient perdent leurs fondements. En effet, aussi bien en état d'éveil que de sommeil, l'individu croit être et vivre dans la réalité la plus concrète. Il est persuadé de la véracité de son expérience :

De tout ce qui peut arriver au dormeur, l'éveil est certainement ce à quoi il s'attend le moins, ce à quoi il est le moins préparé. Aucun cauchemar ne le choque comme ce brusque passage à la lumière, à une *autre* lumière. Nul doute que pour tout dormeur, son sommeil est définitif. L'âme quitte son corps à tire-d'aile, sans se retourner, sans esprit de retour. Elle a tout oublié, tout rejeté au néant, quand soudain une force brutale l'oblige à revenir en arrière, à réendosser sa vieille enveloppe corporelle, ses habitudes, son habitus ? (VLP, 128).

M. Tournier évoque les deux sens du mot *sommeil*. D'une part, il décrit « l'état d'une personne qui dort, caractérisé essentiellement par la suspension de la conscience et le ralentissement de certaines fonctions »<sup>121</sup>. Ce qui renvoie au personnage cherchant à échapper à ses nombreux tourments ainsi qu'à la réalité d'exilé dans laquelle il se trouve. D'autre part, le *sommeil* fait « exister à l'état latent »<sup>122</sup>, c'est-à-dire que le héros n'atteint pas ses vraies potentialités. Celles-ci demeurent cachées dans l'attente d'une manifestation.

L'errance serait donc, dans ce roman, une sorte d'endormissement, de fuite consciente ou non de la réalité vécue. Elle correspond également à ce laps de temps pendant lequel le candidat à l'initiation existe sans but précis, sans repère, car dans cet état de sommeil, la conscience perd la notion du temps :

Combien de jours, de semaines, de mois, d'années, s'étaient-ils écoulés depuis le naufrage de la *Virginie* ? Robinson était pris de vertige quand il se posait cette question. Il lui semblait alors jeter une pierre dans un puits et attendre vainement que retentisse le bruit de sa chute sur le fond (VLP, 32).

Face à l'absence de temps « social », ce qui constitue une expérience nouvelle pour le personnage, celui-ci perd ses repères et sombre dans une attente sans véritable sens.

---

<sup>120</sup> « Le premier jour, je transitais entre deux sociétés humaines également imaginaires : l'équipage disparu et les habitants de l'île, car je la croyais peuplée. J'étais encore tout chaud de mes contacts avec mes compagnons de bord (...) » (VLP, 53).

<sup>121</sup> *Le Robert*, Paris, 1993.

<sup>122</sup> *Idem*.

L'image est éloquente : l'errance équivaut à un « puits sans fond » duquel il espère, *indéfiniment*, entendre le retentissement de la pierre frappant le fond. Il peut alors rester assis sur les bords du puits, tourner autour de lui, s'éloigner un peu et revenir ensuite. Cela peut durer longtemps :

Mais il disposait d'un temps indéfini (...) Il convient d'ajouter qu'ayant négligé de tenir un calendrier depuis le naufrage, il n'avait qu'une idée vague du temps qui s'écoulait. Les jours se superposaient, tous pareils, dans sa mémoire, et il avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille (*VLP*, 27).

L'errance est ici *recommencement* constant. Elle reflète un état qui ressemble à celui de « l'ivresse » dans lequel il y a distorsion de la perception du monde : « Il y a dans certains efforts une ivresse de répétition qui a tout à gagner à une désertion de l'esprit : on travaille pour travailler sans penser au but poursuivi » (*VLP*, 117). Cette *répétition* se maintiendra jusqu'au jour du questionnement : peut-être que le puits n'a pas de fond et que l'attente est vaine. Néanmoins, tant que cet éveil n'a pas lieu, le personnage *erre* dans l'illusion de l'attente : « Ce matin, debout avant le jour, chassé de ma couche par une angoisse lancinante, j'ai erré parmi les choses désolées par la trop longue absence du soleil » (*VLP*, 215).

Les extraits cités dans ce chapitre nous dépeignent le monde clos dans lequel le personnage s'est enfermé. Il y règne une « angoisse lancinante », la « désolation », le « délaissement », « l'absence de lumière ». Robinson s'attache à sa souffrance en entretenant avec elle un rapport des plus ambigus : il souhaite se débarrasser du malaise qu'elle provoque en lui mais, en même temps, il maintient les pensées et le mode de vie qui la nourrissent. Cette contradiction, qui révèle l'illusion dans laquelle se trouve le héros, est l'une des principales caractéristiques de l'état erratique.

\*



Nous avons étudié l'*incertitude* et l'*illimité* dans le roman de l'auteur brésilien à travers quelques citations contenant des mots tels que toujours (309 occurrences), loin (156), grand (267), mouvement (35), provisoire (10), incertain (12), etc.

Les particularités du roman de M. Tournier enrichissent celles analysées dans le roman de G. Rosa. A l'instar de *Diadorim, Vendredi ou les limbes du Pacifique* comporte un lexique propre à l'univers de l'errance. Outre les mots évoquant l'*incertitude* et l'*illimité* (néant, inconnu, insondable, vide, etc.), l'auteur français fait appel à un vocabulaire spécifique lié à la fermeture, à l'illusion et à la souffrance, trois caractéristiques présentes dans le processus d'égarement. Voici une liste de mots qui se trouvent dans les citations précédentes et qui résument ce qui évoque l'errance dans le roman français :

La fermeture	L'illusion	La souffrance
Circularité	Sommeil	Ténèbres
Coupé	Rêve	Sanglots
Séparé	Imaginaire	Nuit
Ilot	Dormeur	Désordre
Emprisonner	aliéné	Désemparé
Caché		Désolé
exilé		Cauchemar
fermé		désert

L'observation des indications topographiques et lexicales dans les romans de M. Tournier et G. Rosa nous permet d'affirmer que l'errance est, en résumé, incertitude illimitée, fermeture, illusion et souffrance. Ces mots rendent concret l'état d'égarement. Celui-ci est renforcé par un contexte topographique choisi avec soin.

Reflétant une errance universelle, le Sertão et l'île Speranza deviennent des endroits mythiques où, à l'instar des fours alchimiques, la métamorphose des candidats à l'initiation se prépare lentement. Ils disent beaucoup sur les conflits de l'âme humaine, sa lutte constante entre toutes formes de dualités pour garder les repères en s'accrochant à des certitudes et à une réalité connue, dans un monde qui ne possède rien de stable, à commencer par la mobilité de la nature humaine. De cette contradiction surgit une erreur

de perception majeure, associée à l'état de sommeil, que nous nous proposons d'étudier à présent à travers deux axes : la *symbolique de la spirale* et la *notion d'illusion*.

### 1.3 L'errance et sa cause première : l'illusion

Comment pouvons-nous décrire, symboliquement, cette phase trouble d'une vie humaine qu'est l'errance ? A cette question, Pierre Gallais, dans son *Perceval et l'initiation*, nous donne une piste précieuse : la « spirale ». Ce symbole évoque à la fois l'errance et l'évolution du parcours humain. Elle comporte, en effet, un caractère de dynamisme, de perfectionnement et d'expansion qui l'oppose au cercle ou au labyrinthe :

J'ai dit « spirale » et non « labyrinthe », car le symbolisme de celui-ci me semble trop « ésotérique », accentuant trop l'aspect initiation périlleuse, obstacle, écran, système de défense. Le labyrinthe est artificiel, alors que rien n'est plus « naturel » que la spirale. Le symbolisme de la spirale recoupe en grande partie celui du cercle avec, en plus, le dynamisme « évolutif » et « involutif ». La spirale signifie l'action plus que son résultat, l'unification plus que l'unité, l'harmonisation et l'homogénéisation plus que l'homogénéité et l'harmonie obtenue, le perfectionnement plus que la perfection. Le cercle peut rester stable, immobile, immuable ; la spirale est essentiellement mouvement, progrès, orbitation. Le cercle est fermé, la spirale est ouverte ; le cercle peut être pessimiste (éternel retour, vanité du changement, de l'action), la spirale est optimiste : elle implique avancée constante et perpétuelle création. Au cercle monocentrique elle ajoute le déséquilibre de la pluralité de ses cercles, d'où une tension, une dialectique régulière de la tendance expansive et dispersive et de la tendance cohésive et unifiante. Le cercle protège ou enferme, il fixe : le paradis et l'enfer sont représentés par des cercles concentriques, tandis que la spirale conduit – vers l'un ou vers l'autre (...) la spirale exprime la vie, l'énergie vitale : elle est par excellence, la « forme de croissance » du vivant (GALLAIS, 1972 : 263, 264).

C'est le « dynamisme involutif et évolutif » de la spirale qui nous intéresse à présent. Nous désirons montrer qu'il est représentatif de l'état d'égarement et de son inverse : la délivrance, la compréhension.

Nous étudierons, dans cette partie, les principaux mouvements de la spirale et leur rapport aussi bien avec l'illusion, caractérisée ici par le « dynamisme involutif » qu'avec l'éveil, « le dynamisme évolutif ». Pour cela, nous diviserons ce chapitre en trois parties : les deux premières seront consacrées à *Diadorim* et la troisième à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

L'étude du roman de G. Rosa sera divisée en deux parties pour nous permettre, dans la première (chapitre intitulé « le symbolisme de l'errance dans *Diadorim* »), d'introduire le

lecteur aux mouvements spiroïdaux ; nous aborderons, ensuite, les causes de l'égarement, à savoir les manifestations multiples de l'illusion dans cet ouvrage. Enfin, nous nous intéresserons à la présence et aux causes de l'errance dans le roman de M. Tournier.

Le but des trois chapitres suivants est de montrer que l'errance et illusion peuvent être décrites symboliquement. Chaque étape fondamentale de la vie des personnages, leur confrontation au monde et à eux-mêmes pourrait être illustrée par un dessin : un mouvement spiroïdal précis. En effet, nous pensons que l'étude de ces mouvements contribuerait à une meilleure compréhension du parcours initiatique de Robinson et de Riobaldo.

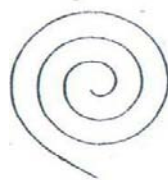
### 1.3.1 Le symbolisme de l'errance dans *Diadorim*

Paulo Rónai, dans la préface de l'un des livres de contes de G. Rosa (*Primeiras Estórias*), attire l'attention des lecteurs sur la possibilité de représenter symboliquement l'action de ces histoires :

Si l'on voulait représenter l'action de chaque conte par une ligne, on obtiendrait des traits bien variables, de la ligne droite jusqu'à la parabole et la spirale. Par rapport à la première histoire du volume, par exemple, elle serait une courbe ondulante en accord avec les oscillations de la pensée du Garçon. Quand, pour la première fois, l'intuition de l'intensité de l'existence l'amène à une apothéose, il a lieu ensuite une brusque chute, par la révélation de la mort individuelle ; dès qu'il entrevoit une possible compensation de la vie de l'espèce, le voilà aller vers une nouvelle ascension. Mais seulement pour peu de temps cet avatar lui apparaît comme un remède au chaos, car un autre mystère, révélé à travers la haine de la bête vivante ou morte, le plonge à nouveau dans l'abîme (RONAI, 2005 : 30)<sup>123</sup>.

Bien que P. Rónai n'approfondisse pas l'hypothèse d'une représentation symbolique des contes de G. Rosa, ces quelques lignes ont suffi à éveiller notre intérêt. Nous aimerions donner suite à l'intuition de ce critique en essayant de démontrer l'importance de ces « courbes » pour la compréhension du parcours initiatique de Riobaldo. Pour cela, nous nous appuyerons sur les travaux de P. Gallais concernant les liens entre les expériences intimes des personnages et le symbole de la spirale<sup>124</sup>.

D'après P. Gallais, le « dynamisme involutif » de l'errance peut être représenté par deux types de spirale. La première s'enroule sans cesse autour d'elle-même suite à un manque de choix ou à un « mauvais » choix des personnages :

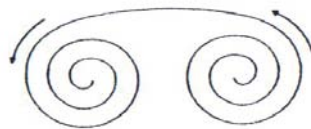


<sup>123</sup> « Se quiséssemos representar a ação de cada conto por uma linha, obteríamos riscos bem variados, desde a reta simples até a parábola e a espiral. Em relação à primeira composição do volume, por exemplo, ela daria uma curva ondulante de acordo com as oscilações do pensamento do Menino. Quando, pela primeira vez, a intuição da intensidade do existir o leva a um auge, dá-se uma queda brusca, pela revelação da morte individual ; vislumbrada uma possível compensação da vida da espécie, ei-lo em nova ascensão. Mas só por pouco tempo esse avatar lhe parece um remédio ao caos, pois outro mistério, revelado no ódio do bicho vivo ou morto, remergulha-o no abismo. »

<sup>124</sup> Nous nous sommes inspirée des analyses de Pierre Gallais dans *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme, 1998 (surtout le chapitre vingt-trois intitulé « Deux pas et tu as rejoint ») pour construire les figures spiroïdales qui seront utilisées ici.

Ce laps de temps correspond à un moment de fuite du centre, de l'unité. Le mouvement centrifuge (qui tend à fuir, à s'éloigner du centre, de « l'intérieur de l'être ») prévaut par rapport au mouvement centripète (qui tend à se rapprocher du centre).

La deuxième spirale illustre un mouvement de déroulement (grâce à une prise de conscience momentanée des personnages) mais se ré-enroule plus loin, suite à une stagnation des héros dans leur parcours initiatique :



Cette spirale décrit une évolution illusoire des personnages. Se dérouler ici pour se ré-enrouler là-bas est l'image même de l'errance dans ce qu'elle comporte d'inaction, de répétition. Il s'agit littéralement de « tourner en rond » sans cesse. Ici, lorsqu'il y a un déroulement, suivi d'un ré-enroulement vers le centre, ce n'est pas par quête de l'unité mais par repli sur soi-même.

Nous pouvons affirmer que, dans *Diadorim*, des personnages tels que Zé Bebelo et Diadorim lui-même, se retrouvent dans ce mouvement. Ils n'ont pas réussi à « se dérouler », à inverser la dynamique de la spirale, à compléter leur initiation. Ceci pour diverses raisons : Diadorim « se ré-enroule » en raison de sa haine et Zé Bebelo, de son excès de raison :

... Et tout en ce monde pouvait être beauté, mais Diadorim ce qu'il choisissait c'était la haine (*D*, 394).

Zé Bebelo, lui, pensait tout le temps, mais à régler des choses pratiques (*D*, 375)<sup>125</sup>.

Il faut, par conséquent, tenter d'inverser le sens de l'enroulement. C'est à ce mouvement de déroulement qu'est vouée toute *spirale évolutive*. Celle-ci évoque l'abandon aux forces centripètes. Désormais, aura lieu non pas un repliement sur soi mais un retour aux sources. C'est un moment de « *retrouvailles* » avec soi-même en « opposition » à l'expérience de perte et de vide représentée par l'*errance*. On va vers un

<sup>125</sup>

« ... E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio » (*GSV*, 285).  
« Zé Bebelo, esse raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático » (*GSV*, 271).

changement profond de l'être, vers l'avant, la verticale, le haut : « Quel est notre chemin le plus certain ? Ni celui qui est devant, ni celui qui est derrière : seulement celui qui monte » (D, 110)<sup>126</sup>.

La sphère évolutive s'enroule suivant un mouvement vital. A un moment donné, pendant un espace de temps crucial, elle change de direction et inverse son enroulement.



La sphère de mouvement inversé reflète un parcours évolutif qui n'est pas une *ligne horizontale* figée mais une *courbe verticale* d'une grande souplesse :

Le sertão vieux de bien des âges (...) Une traversée dangereuse, mais qui est celle de la vie. Et le sertão se hausse et s'abaisse. Mais les courbes des terres s'étendent toujours plus au loin. Là le vent vieillit. Et les bêtes farouches, dans ses fonds... (D, 558)<sup>127</sup>.

La spirale pourrait être ici comparée aux expériences illimitées, comme des champs à perte de vue, qui nous mènent toujours plus loin dans la connaissance intime du monde. L'image utilisée par G. Rosa est éloquent : ce sont les *vents* qui *vieillissent*. Cette personnification qui humanise le vent a attiré notre attention. Étant conçu comme une sorte de double de l'homme, le vent « gagne en âge » à la mesure qu'il traverse le monde, qu'il se confond avec les éléments, avec les saisons, qu'il connaît le mouvement en ralentissant et en accélérant. De cette manière, Riobaldo grandit intérieurement au fur et à mesure que la spirale s'inverse. Néanmoins, avant l'inversion définitive, le Monde/Sertão/Homme oscille vers le haut (« se hausse », « se alteia ») et vers le bas (« s'abaisse », « se abaixa »).

<sup>126</sup> « Qual é o caminho certo da gente ? Nem para a frente nem para trás : só para cima » (GSV : 74).

<sup>127</sup> « Sertão velho de idades (...) travessia perigosa, mas é a vida, Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem para mais longe. Alí envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... » (GSV, 410).

Cette inversion, selon P. Gallais, comprend deux étapes critiques, correspondant aux points A et B du dessin suivant :



- I- enroulement sans fin sur soi-même (1<sup>ère</sup> banalisation du mouvement)
- II- parcours en ligne droite = perte de l'initié (2<sup>ème</sup> banalisation du mouvement)

Si la première étape est négligée, la sphère continue à s'enrouler sans fin sur elle-même, dans une sorte de « banalisation » du mouvement. Si la deuxième n'est pas réussie, le mouvement suit une ligne droite et provoque la perte de l'initié, de « soi-même ». Cela correspondrait à une seconde « banalisation » du mouvement.

Selon le critique, le premier pas correspond au *désir de connaître* les causes de la souffrance. Pour cela, la connaissance ne semble pas suffire pour dérouler la spirale et apaiser l'esprit parce que l'homme n'est pas « que connaissance ». Il faut compléter ce savoir par autre chose qui représenterait ici le deuxième pas : l'amour. Toute connaissance étant partielle, seule l'expérience de l'amour touche la totalité. La connaissance doit donc céder la place à l'amour.

Comment Riobaldo fait-il l'expérience des « deux pas » sous la forme de la connaissance et de l'amour ? Le premier correspondrait, par exemple, à l'enseignement fourni par Diadorim<sup>128</sup> ; le second, par Otacília. En effet, Riobaldo apprend de Diadorim le dépassement de la peur par la *connaissance du courage*. Rappelons ici le passage où le personnage doit traverser un grand fleuve profond et agité (le São Francisco) face auquel, ne sachant pas nager, il ressent une appréhension grandissante. C'est le moment choisi par

<sup>128</sup>

Mais aussi par d'autres personnages tels Zé Bebelo, Joca Ramiro, Quelemém, etc.



Diadorim pour l'instruire : « En face, calme, maître de lui, l'Enfant [Diadorim] me regardait. Il a dit : « Faut avoir du courage » (DD, 82)<sup>129</sup>.

Néanmoins, à un moment donné, l'acquisition du courage ne semble pas être suffisante pour avancer dans le parcours initiatique. C'est la raison pour laquelle, Riobaldo cherche inconsciemment un aspect plus profond de l'existence, passible de le faire cheminer « vers le haut ». Il est alors attiré par Otacília, femme aux apparences d'une sainte et possédant toutes les qualités pour le faire passer d'un amour humain (concrétisé par le mariage) à un amour divin : « Les très beaux yeux qu'elle avait me désignaient le ciel avec ses nuages. J'avais renié Diadorim (...) » (D, 212)<sup>130</sup>.

La traversée horizontale de la rivière, avec Diadorim, devient parcours vertical, ascensionnel (« ses yeux désignaient le ciel »), avec Otacília. Consuelo Albergaria parle de ces deux étapes dans son livre *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*<sup>131</sup> :

Terminé son rôle d'hiérophante, Diadorim meurt en laissant Riobaldo apte à entreprendre la seconde partie de son apprentissage – l'apprentissage de l'amour – qui le rapprochera de la « Délivrance ». Cette deuxième étape, il la fera avec et à travers Otacília, la jeune fille de la ferme Santa Catarina (ALBERGARIA, 1977, 117)<sup>132</sup>.

Diadorim se situant dans la première phase de la transition, Otacília se placerait dans la deuxième. Comme l'a bien observé le critique, Diadorim et Otacília correspondent à des « milieux », des « ponts » grâce auxquels Riobaldo expérimente d'une part la force et la haine et, d'autre part, la douceur et le pardon. Et ce, parce que Diadorim incarne aussi, outre le courage, une grande rancune vis-à-vis des « hermogènes »<sup>133</sup>. Le *premier pas* pourrait ainsi évoquer la connaissance de la guerre, des conflits, la confusion de l'esprit humain incarnés chez ce personnage :

<sup>129</sup> « Quietos, compostos, confrontados, o menino me viu. – " Carece de ter coragem..." - ele me disse » (GSV, 83).

<sup>130</sup> « Os todos lindos olhos dela estavam me assinalando o céu com essas nuvens. Eu tinha renegado Diadorim (...) » (GSV, 149).

<sup>131</sup> *Sorcier du Langage dans Diadorim*. C'est nous qui traduisons.

<sup>132</sup> « Cumprida sua tarefa de hierofante, Diadorim morre deixando Riobaldo apto a empreender a segunda parte de seu aprendizado – o aprendizado do amor – que o levará mais perto da "Délivrance". Este segundo estágio ele o fará com e através de Otacília, a moça da Fazenda Santa Catarina ».

<sup>133</sup> Les « hermogènes » sont un groupe de jagunços qui s'est rassemblé autour d'un chef nommé Hermogènes, le responsable de la mort de Joca Ramiro, père de Diadorim.

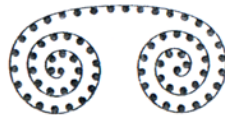
J'étais triste pour Diadorim : car sa haine fatalement, dictée par la vengeance, prenait jusqu'à l'aspect d'une haine de vieilles gens – sans la peau sur l'œil. Diadorim avait, pour cela, besoin du sang d'Hermogènes et de Ricardo. C'était deux fleuves différents – que nous traversions tous les deux (*D*, 372)<sup>134</sup> ?

Mais les temps de guerre laissent place aux temps de paix. Petit à petit, Riobaldo se libère du désir de vengeance, ce qui est confirmé par la tristesse éprouvée vis-à-vis de Diadorim et par la distance qu'il prend par rapport à celui-ci. Il commence alors à entamer le *deuxième pas* : la « délivrance » de cet état de mélange, la connaissance des aspects pacifiques et paisibles évoquée par Otacília : « Que ma femme m'ait en affection, ses prières, et la grâce, c'est ça qui m'a aidé. L'amour naît de l'amour (*D*, 39)<sup>135</sup>.

Ce deuxième pas étant accompli avec succès, le *candidat à l'évolution* s'enroule à nouveau mais, cette fois, tout ce qui était à l'intérieur (peurs, fantasmes, illusions) ressort à l'extérieur en permettant ainsi le plein épanouissement de l'âme. L'intériorité, libérée de toute entrave, re-naît (se ré-enroule) :



Si l'inversion du mouvement n'est pas accomplie, ce qui était à l'intérieur, (« les résidus »), y demeure toujours :



Cependant, avant d'approfondir l'exploration des causes qui entretiennent les « dépôts » à l'intérieur du personnage en ralentissant, symboliquement, son parcours évolutif – sujet qui sera abordé au prochain

<sup>134</sup> « A tristeza, por Diadorim : que o ódio dele, no fatal, por uma desforra, parecia até ódio de gente velha – sem a pele do olho. Diadorim carecia do sangue do Hermógenes e do Ricardão, por via. Dois rios diferentes – era que nós atravessávamos ? » (*GSV*, 268)

<sup>135</sup> « Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo » (*GSV*, 22).

chapitre – nous évoquerons un autre symbole de l'errance qui peut être relié à la spirale et qui, comme elle, est porteur d'un sens profond : le Carrefour.

Dans l'itinéraire de l'être errant, cet endroit joue un rôle crucial. Il représente le lieu où les chemins divergent. Ainsi, un passage chez G. Rosa exprime tout le symbolisme et l'importance de cette croisée des chemins. Il s'agit des *Veredas-Mortas* :

Cette clairière en fait était double, avec deux étangs l'un près de l'autre, qui s'évasaient très vite, formant un immense marécage désolé, à tel point bouché par des fourrés de toutes les sortes de plantes, et putréfié, qu'il en était opaque : des palus qui refusaient le salut. Ils portaient un nom conjoint – qui était Veredas-Mortes, les Etangs-Morts. Retenez-le bien. Au milieu des brandes, ah, au milieu des brandes, pour choisir de les rejoindre, soit l'un, soit l'autre, on voyait un carrefour de chemins en croix. Un présage ? Je crois à l'effroi de certains endroits. Certains, lorsque vous posez la paume de la main par terre, votre main tremble en reculant, ou c'est la terre qui tremble en se dérochant. Vous jetez une poignée de cette terre dans votre dos – et elle chauffe : une terre qui vous mangerait volontiers ; et elle sent les temps passés... Ici, faites attention : les Veredas-Mortes... J'ai atteint là ma vraie limite (*D*, 419)<sup>136</sup>.

Cet extrait révèle le *topos* d'un roman initiatique. Il transcrit un point important de la vie de Riobaldo (moment de division entre un *avant* et un *après* l'initiation). Il reproduit deux thèmes pivots du récit : le mystère et la dualité. Celle-ci est évoquée de plusieurs façons. D'abord concrètement par le sens premier de mots tels que "double" et "deux", par le groupement binaire "soit l'un, soit l'autre", (avec la corrélation "l'un [...] l'autre" renforcée par l'anaphore exclusive de "soit"), par la forte présence des figures de construction, surtout celles de la répétition, de la symétrie (du parallélisme : "votre main tremble en reculant" et "la terre qui tremble en se dérochant"), etc. Ce parallélisme révèle une osmose de la terre et de l'homme: une identité de la sensation tactile, une contagion de la sensation de l'homme à la terre (rendue par l'emploi du même verbe "trembler").

Toutes ces répétitions ont, dans le texte, un pouvoir incantatoire qui, à côté de l'adjectif "opaque", des noms "présage" et "croix", des verbes à l'indicatif "tremble" et à l'impératif "faites attention" et "retenez-le bien" construisent une atmosphère d'étrangeté et de mystère. Ceci a été souligné par Nelson Werneck Sodré, dans son *História da Literatura Brasileira* : « Au delà du langage, et à elle subordonné, il existe presque

<sup>136</sup> « Essas veredas eram duas, uma perto da outra ; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro : marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto – que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro ? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encosta a palma-da-mão em terra, e sua mão treme pra trás ou é a terra que treme se abaixando. A gente joga um punhado dela nas costas – e ela esquenta : aquele chão gostaria de comer o senhor ; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois ! – o senhor va guardando... Ai mire e veja : as Veredas Mortas... Ali eu tive limite certo » (*GSV*, 303,304).

toujours, dans sa narration [de G. Rosa], un ton de mystère et de magie. Ses enchantements assument des aspects variés, qui vont du mystique au mythique, en passant par le surnaturel. Ainsi, au mystère des faits s'ajoute, dans son œuvre, le mystère des mots et des phrases » (SODRE, 1995 : 603)<sup>137</sup>.

Les *Veredas-Mortes* seraient alors - avec sa dualité et obscurité - une sorte de portrait de l'esprit humain. Cet univers rendu nébuleux et enchanté par le pouvoir des mots, est la métaphore d'une arène de combat, d'un terrain propice à l'exposition et l'explosion des combats les plus secrets. Il annonce, en outre, le passage d'un état de conflit et d'incertitude à celui d'épanouissement<sup>138</sup>. C'est le *carrefour mystique* que traverse l'homme dans son parcours initiatique.

Ainsi, en tant que symboles d'une « traversée intérieure », le carrefour et la spirale sont étroitement liés. Le carrefour symbolisant la multiplicité des choix que l'homme doit faire, la spirale serait leurs conséquences. Il est possible de schématiser ces deux symboles de la manière suivante :

---

<sup>137</sup> « Além da linguagem e a ela conjugado existe quase sempre, na sua narração, um teor de mistério e de magia. Seus encantamentos assumem aspectos variados, que vão do místico ao mítico, atravessando o sobrenatural. Assim, ao mistério dos fatos se junta, em sua obra, o mistério das palavras e frases ».

<sup>138</sup> Le rituel initiatique des *Veredas-Mortes* sera davantage analysé lors de la deuxième partie de cette recherche intitulée « Des romans initiatiques : des sources archaïques à l'expérience intime ».

**Ré-enroulement inversé, vertical, dynamique, actif.**

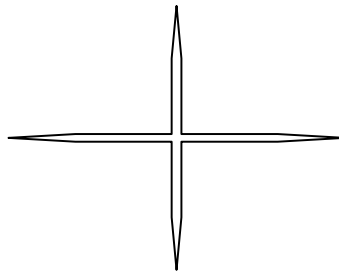
**Ex :** Riobaldo surmonte toutes les épreuves (le courage, la faiblesse, la tentation du pouvoir, l'illusion du démon, la mort, etc.). Il est conscient du monde qui l'entoure, il dépasse les oppositions et retrouve la paix :

« Et j'ai compris que mon devoir, fixé par le destin, le vrai, était de pas avoir peur. D'avoir aucune peur. Et je l'ai pas eue ! (DD, 427)<sup>139</sup> ».

**Parcours dans le vide, perte des repères, moment crucial.**

**Ex :** A un certain moment de la bataille du Paredão où Riobaldo risque de tout abandonner et laisser ses compagnons périr tous seuls :

« (...) et j'entendais ces voix : "Ne va pas lâ-bas, t'es pas fou ? Ça sert à rien... N'y va pas, laisse-les se débrouiller tout seuls. Ils ont tout commencé d'une façon défectueuse, qui vaut rien, ça te regarde plus, vu qu'ils ont tout gâché..." J'entendais ça, un murmure très doux, une petite voix menteuse qui se disait ma grande amie. C'était ma peur ? (DD, 419)<sup>140</sup> ».

**Déroulement et ré-enroulement plus loin : « banalisation du mouvement », passivité.**

**Ex :** Riobaldo pris par la peur (de l'eau, du démon, des hommes, etc.) et l'illusion (d'être séparé, de n'être pas capable de commander).

« La peur me lâchait pas. J'avais la tête embrumée (...) Et notre voyage continuait dans la nuit. Je passait par les affres de la peur, je traversais un grand vide (...) La peur vous prend par les racines. J'ai continué de marcher. Puis soudain y a eu en moi une lueur, une grande idée, une étoile d'or. Et j'ai vu que c'était là mon recours (...) La peur a quitté ma poitrine, mes jambes. Les serres de la peur se relâchaient déjà (DD, 115, 116)<sup>141</sup> »

Après cet épisode, la peur reviendra maintes fois dans l'esprit de Riobaldo : GSV, 142 (la peur des erreurs), 317 (la peur du démon), 419 (la peur de soi-même), etc.

**Enroulement constant sur soi : passivité, « banalisation du mouvement ».**

**Ex :** voir note de droite (Riobaldo pris par la peur et l'illusion).

« J'ai eu peur. Vous savez ? J'ai eu peur, sans plus ! J'ai regardé la rive du fleuve de l'autre côté. Loin, loin. Combien faudrait-il pour aller jusqu'à là ? La peur, c'est honteux (DD, 81)<sup>142</sup> ».



<sup>139</sup> « E conheci : ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive ! » (GSV, 447).

<sup>140</sup> « (...) E escutava essas vozes : - Tu não vai lá, tu é dôido ? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e diferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra... Assim ouvi, sussuro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo ? » (GSV, 439).

<sup>141</sup> « Medo não deixava. Eu estando com um vapor na cabeça (...) E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do medo : grande vão eu atravessava (...) Medo agarra a gente é pelo enraizado. Fui indo. De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento – estralo de ouro : pedrinha de ouro. E conheci o que é Socorro (...) O medo se largava de meus peitos, de minhas pernas. O medo já amolecia as unhas » (GSV : 118, 119).

<sup>142</sup> « Tive medo. Sabe ? Tudo foi isso : tive medo ! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá ? Medo e vergonha » (GSV, 83).

Au centre de ce schéma, le *carrefour* indique l'ampleur des choix réalisés. A titre d'exemple, nous y avons exposés les quatre spirales présentées dans ce chapitre, ainsi que quelques causes à la base de leurs mouvements : peur, illusion, dualité et courage, conscience, unité.

Pour que la traversée du carrefour se fasse, que le bon choix soit enfin effectué et que la spirale se déroule verticalement, il est fondamental de comprendre les causes qui entraînent et nourrissent l'égarement, ce que nous nous proposons d'aborder au chapitre qui suit.

### 1.3.2 Le règne de l'illusion dans *Diadorim*

La *spirale* et le *carrefour* symbolisent l'accès à deux voies, respectivement celle de l'illusion et celle de la connaissance / de l'amour. Ces deux voies semblent inséparables des mythes, comme l'a souligné Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, à la suite d'une étude de la mythologie indienne :

La littérature indienne utilise indifféremment les images de liage, d'enchaînement, de captivité, ou d'oubli, de nescience, de sommeil, pour signifier la condition humaine ; et, au contraire, des images de délivrance, des liens et de déchirement du voile (ou de l'enlèvement d'un bandeau qui couvrait les yeux), ou de mémoire, remémoration, réveil, éveil, etc., pour exprimer l'abolition (ou la transcendance) de la condition humaine, la liberté, la délivrance (ELIADE, 1963 : 147).

Cet état de sommeil, de captivité, de mort symbolique et d'oubli correspond à ce que nous nommerons *illusion*. D'après l'historien des religions, il est possible de transcender cet état par ce qu'il appelle « la remémoration, le réveil ou l'éveil », ce que nous appellerons *connaissance et amour*.

Nous tenterons de montrer, dans ce chapitre, que G. Rosa a eu recours aux notions d'*illusion* et de *connaissance* pour décrire le parcours initiatique de Riobaldo. Nous aborderons ces deux voies à travers trois sous-parties :

- a. les manifestations du chaos ;
- b. les pièges responsables de l'égarement humain ;
- c. les manières de les surmonter.

#### **a- La manifestation du chaos**

René Girard, dans *La Violence et le Sacré*, nous dit que le mythe est le récit transfiguré d'une crise qui a réellement eu lieu. Il y aurait donc dans le mythe du vrai et du faux si intrinsèquement liés qu'il serait difficile de savoir ce qui relève de la fiction, de l'affabulation et ce qui relève de la description factuelle. La crise serait le moment paroxystique d'un type de relation hallucinatoire, la rivalité mimétique, qui s'exaspérant

trouve sa résolution « heureuse » dans la mise à mort d'une victime. Le mythe serait le récit tronqué de cet événement, tronqué car il véhiculerait, cautionnerait et entérinerait la responsabilité de la victime dans le déclenchement de la crise.

L'anthropologue nous rappelle alors que, quand on a affaire aux mythes, ou à un univers mythique (nous nous référons ici aussi bien au Sertão qu'à l'île Speranza), la prudence est requise car il s'agit, comme nous avons dit lors de l'introduction de cette première partie, d'univers obscurs, remplis d'énigmes et de symboles rendant complexe toute exégèse.

Nous essayerons de montrer à présent que G. Rosa a eu recours, dans *Diadorim*, à ce procédé mythique qui consiste à cacher des informations importantes pour éveiller l'imaginaire ou la réflexion. Ainsi, pour illustrer les crises et souffrances issues d'un état d'aliénation ou d'illusion, l'écrivain a utilisé des symboles bien connus dans l'imaginaire collectif tels que l'Enfer et le démon.

En effet, dans le roman brésilien, l'Enfer ou « l'état du démon », est souvent relié à une douleur universelle :

Parce que la douleur existe. Et la vie de l'homme est oubliée, remise dans un coin – un pas de travers aboutit à des difformités comme celles-là, des enfants sans jambes et sans bras. La douleur ne fait-elle pas souffrir même les petits enfants, même les bêtes, même les fous ? – ne fait-elle pas souffrir même sans que les gens aient la connaissance ou la raison ? Et les gens ne continuent-ils pas de naître ? Ah, ce n'est pas de voir la mort qui me fait peur, mais de voir la naissance. Mystère et peur. Vous ne trouvez pas ? Ce qui n'est pas Dieu, c'est l'état du démon (*D*, 76)<sup>143</sup>.

Les figures de construction présentes dans cette citation sont disposées de telle manière pour faire ressortir l'ambivalence et la fragilité de la condition humaine, comme si la vie de l'homme était fatalement destinée à une période d'aliénation, d'enchantement, incarnée dès la première lecture, par les mots « peur, mystère, naissance et mort ».

Pour atteindre une atmosphère de magie et représenter au mieux cet état hallucinatoire, l'écrivain a recours à la répétition lexicale du groupe syntaxique « dor não dói » (traduit par « ne fait-elle pas souffrir »). Ce parallélisme est ici « l'une des marques génériques du lyrisme dans ses aspects incantatoires et même litaniques »

<sup>143</sup> « Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada – erra rumo, dá em aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços. Dor não dói até em crianças e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento ? E as pessoas não nascem sempre ? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo e mistério. O senhor não vê ? O que não é Deus, é estado do demônio » (*GSV*, 49).



(FROMILHAGUE, 1995 : 26). Cette incantation est encore renforcée par un effet d'amplification dû à la présence, dans le texte en portugais, de la polysyndète (la conjonction de coordination « et ») qui a été traduite par « même », et par la dérivation du substantif « dor » (douleur, souffrance) et du verbe « doer » (souffrir).

En outre, l'*attente trompée* vient appuyer davantage l'effet magique des mots. Ainsi, « dans un déroulement linéaire de l'énoncé, on substitue à ce qui était attendu comme point d'aboutissement d'un raisonnement, un terme ou un ensemble de termes qui ont des polarités opposées » (FROMILHAGUE, 1995 : 55) comme dans la phrase suivante : « ce n'est pas de voir la mort qui me fait peur, mais de voir la naissance ». L'effet de surprise trouble le lecteur qui se voit encore déstabilisé par une deuxième antithèse : « Ce qui n'est pas Dieu, c'est l'état du démon » (*D*, 76).

La manière dont les mots sont combinés dans la phrase, leurs répétitions, amplifications et ambivalences, permettent une symbolisation simple et expressive de l'univers trompeur des mythes dans lequel se déroulera les aventures de Riobaldo. Le marquage stylistique, révélant un lien subtil entre la vie humaine et l'état d'hallucination, montre aussi l'intérêt de l'auteur pour la problématique de la souffrance.

Dans son monologue, Riobaldo raconte plusieurs épisodes pour illustrer la souffrance humaine : ils vont de la peine physique (par exemple, l'histoire des quatre enfants d'Aleixo, qui, à la suite d'une maladie, sont devenus tous aveugles ; l'histoire de Valtêi, enfant battu par sa mère et son père Pedro Pindó<sup>144</sup>) à la torture psychologique (l'histoire de Maria Mutema qui harcèle jusqu'à la mort le curé Ponte<sup>145</sup>). En racontant ces histoires par la voix de Riobaldo, son narrateur, l'écrivain annonce une de ses préoccupations majeures : comprendre ce qui existe à la base de la souffrance humaine. Cette préoccupation est déjà présente dans les premières pages du roman où Riobaldo se demande « comment pourquoi est-ce que tant d'expiation a commencé (*D*, 28<sup>146</sup>) ? »

---

<sup>144</sup> Ces deux histoires se trouvent dans les pages 26-27 de *Diadorim* et 12-13 de *Grande Sertão : Veredas*.

<sup>145</sup> Cette histoire se trouve dans les pages 240-245 de *Diadorim* et 170-174 de *Grande Sertão : Veredas*.

<sup>146</sup> « Como por que foi que tanto emendado se começou » (*GSV*, 14) ?

Riobaldo évoque l'*illusion* comme étant la stratégie dont se sert le *démon* pour égarer les hommes, autrement dit, comme étant une voie qui recèle, derrière les divertissements, le déni des souffrances :

Le sertão regorge de malheureux. C'est seulement quand on cavale des journées de jagunço, à marches forcées, l'habitude de ne pas rester en place, qu'on ne remarque pas trop : le statut de misères et de maladie. La guerre fait diversion – estime le démon (*D*, 75)<sup>147</sup>.

Le personnage part ici d'un constat : « le sertão regorge de malheureux ». Métaphore du monde, le sertão comporte une souffrance humaine dont les causes se situent, selon cette citation, à deux niveaux. Le premier, plus concret, correspond à un cercle de rivalités « sans fin » sous la forme de la guerre entre groupes de *jagunços* adversaires qui les obligent à toujours se déplacer en poursuivant leurs ennemis. Un deuxième niveau, plus subjectif, renvoie cette habitude au fait de ne jamais vouloir s'arrêter pour prendre du recul, réfléchir sur les actions réalisées ou les décisions prises, ce qui favoriserait, à court ou à long terme, l'entrée dans un état illusoire de perception du monde caractérisé par l'indifférence aux malheurs humains : « on ne remarque pas trop le statut de misères et de maladie ». Mais quel est le rapport entre cette situation et le démon ?

Le *diable*, synonyme de *démon*<sup>148</sup>, est le principe même de l'illusion, il en est la cause et l'effet. Le diable est la traduction grecque du terme hébreu *Satan*, qui signifie l'adversaire, le séducteur, l'accusateur. Dans les groupes humains, Satan / le diable est à l'origine de la rivalité, de la division qui produit du prestige, c'est-à-dire des « illusions, fantasmagories, sortilèges »<sup>149</sup>. Le propre de la rivalité est de générer des phénomènes hallucinatoires qui maintiennent les protagonistes prisonniers d'un jeu (sens littéral d'*illusion*<sup>150</sup>). Autrement dit, si la vanité du conflit est flagrante pour celui qui se tient en observateur extérieur, il en va tout autrement pour les protagonistes. Ainsi, un « *jagunço* ordinaire » n'a pas conscience de vivre dans une sorte de *sommeil*, qui prend la forme des

<sup>147</sup> « O sertão está cheio dessas [os aleijões e feiasas]. Só quando se jornadaia de jagunço, no teso das marchas, praxe de ir em movimento, não se nota tanto : o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte – o demo acha » (*GSV*, 48).

<sup>148</sup> J. Dubois et al., *Grand Dictionnaire Etymologique et Historique du français*, Paris, Larousse, 2001.

<sup>149</sup> *Idem*.

<sup>150</sup> Illusion, du latin *illusionem*, de *ludere*, « jouer » (*Dictionnaire Littré*).

combats, de la mort et de la folie. Il est la proie de colères qui lui donnent une sensation de puissance. A titre d'exemple, l'épisode de la bataille du *Tamanduá-Tão* révèle la marque, chez l'homme, d'une violence dite « primitive » qui l'aveugle : « Je vis : celui qui guerroye c'est l'animal, ce n'est pas l'homme »<sup>151</sup>.

La bataille des *Tucanos* montre ce qu'il y a de spécifique dans la violence humaine, à savoir une agressivité animale sur laquelle « se greffent » des passions, un imaginaire et des désirs potentiellement illimités. Riobaldo nous rappelle que l'homme est prisonnier d'actions qu'il ne maîtrise pas : « (...) la force unie de tous s'alimentait au débordement de la colère. La haine, presque sans direction, sans portillon » (*D*, 363)<sup>152</sup> ; ou encore : « Je ne savais pas penser avec maîtrise – c'est pourquoi je tuais » (*D*, 364)<sup>153</sup>.

La haine prend le dessus sur la raison et sur l'intuition. D'un point de vue littéraire, le propre discours de Riobaldo est la représentation même du chaos. Celui-ci, avec toutes ses digressions, suit un rythme désordonné et perturbé, comme l'a si bien remarqué Jean-Paul Bruyas dans un article intitulé « Técnicas, Estruturas e Visão em Grande Sertão : Veredas »<sup>154</sup> et consacré à la structure du roman rosien. Selon ce critique, ce que raconte Riobaldo « ne présente pas, pendant longtemps, la moindre cohérence, ni chronologie ni logique. Il s'agit d'un procédé bien différent du *flash-back*, après une situation initiale que demande l'exposition des faits antérieurs. Il s'agit, au moins durant 300 pages, de la présentation de fragments du passé, sans aucun ordre visible, sans aucune relation avec la suite des événements antérieurs que l'on pourrait (avec difficulté) reconstruire (BRUYAS, 1983 : 460)<sup>155</sup>.

Mais qu'y a-t-il au fondement de ce chaos ? En effet, le personnage ne se contente pas d'observer passivement les manifestations de la folie humaine. Il essaie, tout au long de son récit romanesque, de trouver les causes pour lesquelles les hommes agissent de la sorte. C'est là une des particularités du héros de G. Rosa : il sort petit à petit de

<sup>151</sup> « Vi : o que guerreia é o bicho, não é o homem » (*GSV*, 417). C'est nous qui traduisons.

<sup>152</sup> Cette citation a également été retirée de l'épisode de la *Ferme des Toucans* : « (...) a força unida da gente mamava era no suscenso da ira. O ódio quase sem rumo, sem porteira » (*GSV*, 262).

<sup>153</sup> Cette citation se trouve dans l'épisode de la *Ferme des Toucans* : « Não sabia pensar com poder – por isso matava » (*GSV*, 262).

<sup>154</sup> « Techniques, Structures et Vision dans *Diadorim* ». C'est nous qui traduisons.

<sup>155</sup> Le discours de Riobaldo « não apresenta durante muito tempo qualquer coerência, nem cronologia nem lógica. Trata-se de um processo bem diferente do velho flash-back, depois de uma situação inicial que pede a exposição dos fatos anteriores. Trata-se, pelo menos em 300 páginas, da apresentação de fragmentos do passado, sem nenhuma ordem visível, sem nenhuma relação com a sucessão de acontecimentos anteriores como se poderia (com dificuldade) reconstruir ». C'est nous qui traduisons.

l'*ordinaire*, par une démarche d'abord intellectuelle, en voulant comprendre les excès qui l'entourent. Pour illustrer ceci, nous partons d'un questionnement fait par Riobaldo lors de la bataille qui a lieu dans la *Fazenda dos Tucanos*<sup>156</sup> : « Alors, le monde c'était beaucoup de folie et peu de raison (D, 363)<sup>157</sup> ? »

Le questionnement est un outil largement employé par G. Rosa pour montrer la spécificité de Riobaldo par rapport à la majorité des personnages du roman<sup>158</sup>. A titre d'exemple, nous avons réalisé un relevé manuel des points d'interrogation présents dans le *Grande Sertão : Veredas*. Nous avons constaté que parmi les 452 pages du roman, seulement 43 ne présentaient pas un point d'interrogation, autrement dit, plus de 90% du monologue de Riobaldo est marqué par le questionnement, le doute et l'incertitude. Or, Paulo Rónai a souligné combien ce procédé, qui éveille le mystère dans la narration et motive le lecteur à chercher des réponses, était cher à G. Rosa :

Créer un mystère au début de la narration pour satisfaire, à la fin, par le biais d'une minutieuse explication, les exigences d'un lecteur raisonnant, c'est un procédé que Guimarães Rosa adopte seulement exceptionnellement. Il préfère cacher l'explication dans le titre ou entre les parenthèses, la suggérer en des termes voilés, la montrer petit à petit, l'anticiper de manière insolite. Il aime encore insinuer une des explications possibles, tout en admettant la possibilité des autres. Dans tous les cas, le lecteur est forcé d'abandonner son inertie en devenant collaborateur (RONAI, 2005 : 30)<sup>159</sup>.

C'est donc par le biais du questionnement que G. Rosa identifie, à travers son narrateur, de nombreuses causes de l'errance humaine. Ce sont des pièges qui ralentissent le processus d'apprentissage. Nous nous appuyons sur quatre d'entre eux : l'ignorance de nos véritables aspirations, l'orgueil de la connaissance, l'adhésion à la facilité et la méconnaissance d'un monde de mélanges.

<sup>156</sup> « Ferme des Toucans ».

<sup>157</sup> « Então o mundo era muita doideira e pouca razão ? » (GSV, 262).

<sup>158</sup> Voici quelques exemples de questions posées par Riobaldo dans les cent premières pages de *Grande Sertão : Veredas* : « Comment ne pas avoir Dieu ? » ; « Comment peut-on aimer le vrai dans le faux ? » ; « Est-ce que nous, nous tous, avons vendu nos âmes ? » ; « Quel est notre vrai chemin ? » ; « Qu'est-ce que nous ressentons quand nous avons peur ». C'est nous qui traduisons.

« Como não ter Deus ? » (GSV, 48) ; « Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso ? » (GSV, 49) ; « Será que nós, nós todos, as nossas almas já vendemos ? » (GSV, 66) ; « Qual é o caminho certo da gente ? » (GSV, 74) ; « Que é que a gente sente, quando se tem medo ? » (GSV, 83).

<sup>159</sup> « Armar um mistério no começo da narrativa para no fim satisfazer, por meio de uma explicação minuciosa, as exigências de um leitor raciocinante, é processo que Guimarães Rosa só excepcionalmente adota. Prefere esconder a explicação no título ou entre dois parênteses, sugerí-la em termos velados, fornecê-la por partes, antecipá-la do modo mais insólito. Gosta ainda de insinuar apenas uma das explicações possíveis, admitindo a plausibilidade de outras. Em qualquer destes casos, o leitor é forçado a abandonar a sua inércia, tornando-se colaborador ». C'est nous qui traduisons.

## b) Quelques pièges de l'illusion

A la base de tout conflit, le vieux fermier qu'est devenu Riobaldo identifie la *difficulté de reconnaître*, parmi le flot de pensées et de désirs quotidiens, *nos véritables aspirations* (premier piège): « (...) le difficile, vraiment, c'est de savoir exactement ce qu'on veut, et d'avoir le courage de mettre ses dires à exécution » (*D*, 192)<sup>160</sup>.

Non seulement il est laborieux de distinguer exactement « ce que l'on veut » mais une fois décidé, le sujet doit de nouveau faire face à un autre défi : celui d'aller jusqu'au bout des engagements pris. Cependant, la méconnaissance de nos vrais souhaits, semble nous avertir Riobaldo, n'est pas le seul obstacle à la réalisation humaine. Le narrateur évoquera aussi *l'orgueil de la connaissance* (deuxième piège) qui consiste à se prévaloir du savoir acquis au détriment de l'observation silencieuse du monde, celle qui ouvre à l'homme un immense éventail de connections.

Il s'agit de l'orgueil prométhéen qui pousse à tout vouloir savoir et maîtriser. La spirale est en plein enroulement sur elle-même et l'individu qui suit ce mouvement ne perçoit pas que le déroulement existe et est possible. Son inattention et son inconscience l'égareront : « (...) Vivre est une imprévoyance têtue » (*D*, 86)<sup>161</sup>.

À ce stade, Riobaldo recherche la gloire (« j'étais déjà un chef glorieux » - *D*, 518 ; *GSV*, 380) et la réalisation de ses moindres désirs (« je voulais tout » - *D*, 522 ; *GSV*, 382). Ainsi, quand il décide de traverser le *Liso du Sussuarão*, il le fait non seulement pour arriver plus rapidement chez Hermogènes, mais surtout pour réussir là où tous auparavant avaient échoué :

Étant donné que j'étais un homme, de parole, inventif affranchi, tenant ces dangers pour nuls, capable de réussir. De remporter la victoire, là où aucun autre avant moi ne l'avait obtenue ! Je lançais constamment de ces étincelles. Moi, non ; la part en moi d'orgueil, d'impossible (*D*, 520)<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> « (...) dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra » (*GSV*, 134).

<sup>161</sup> « (...) Viver é um descuido prosseguido » (*GSV*, 56).

<sup>162</sup> « Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse ! Respinguei dessas faíscas constantes. Eu, não : o cujo do orgulho, de mim, do impossível » (*GSV*, 381).

L'ancien *jagunço* porte ici un avis critique sur ses attitudes passées. Il avoue combien ses actions ont été inspirées par l'orgueil, ce qui représente un pas important vers le déroulement de la spirale. Toutefois, avant d'atteindre ce niveau d'autocritique, le personnage persiste longtemps dans un état d'irréflexion souvent associé à l'image des *yeux fermés* : « A moins uniquement que les choses soient en train de virer au noir – et qu'on se tienne les yeux fermés » (*D*, 250)<sup>163</sup>.

Pourquoi persiste-t-il dans cet état ? Selon le narrateur, l'homme demeurerait dans une sorte « d'aveuglement » par *adhésion à la facilité* (troisième piège). La tendance à aller vers la facilité empêcherait l'exploration de ses potentialités car tout serait acquis à moitié : « Le monde, où nous étions, n'était guère pour des gens : c'était un espace pour ceux ayant une demi-raison » (*D*, 332)<sup>164</sup>. Le monde devient le reflet d'une *moitié* de réalité que les hommes prennent, selon le vieil initié, pour la *totalité* même.

Cette citation est issue d'un passage essentiel : la traversée d'un plateau (o *Chapadão*) à la suite de laquelle aura lieu une bataille d'une brutalité singulière. Zé Bebelo et les siens arrivent à la *ferme des Toucans* (*Fazenda dos Tucanos*) où ils sont encerclés par les hermogènes. Cette bataille pousse loin le conflit entre les groupes rivaux. Le combat dure plusieurs jours et le chaos y règne : torture des chevaux, cadavres pourrissant partout. L'absurdité de la situation nous fait comprendre le sens des paroles de Riobaldo : « c'était un espace pour ceux ayant une demi-raison ».

En optant pour la violence, Riobaldo révèle que les hommes ne développent pas la « plénitude » de leur raison mais utilisent une infime parcelle de celle-ci. Il s'agit donc, bel et bien, d'une adhésion à la facilité car, pour élargir les possibilités de l'esprit, *des connaissances* sont certes à la portée de tous, mais elles demandent un double effort.

La *demi-connaissance* affaiblit l'homme car elle l'assujettit au désordre de ses propres désirs et émotions. Il devient alors vulnérable et victime de sa brutalité. C'est la raison pour laquelle, après avoir été témoin de tant de déraison ( la bataille de la *ferme des Toucans*, du *Tamanduá-Tão* et du *Paredão*), Riobaldo est capable de mesurer la fragilité humaine : « Un homme, une chose fragile en soi, tendre même, ballottée entre la vie et la mort, au milieu de dures pierres »<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> « (...) se só as coisas se sendo por pretas - e a gente de olhos fechados » (*GSV*, 177).

<sup>164</sup> « Mundo, o em que se estava, não era para gente : era um espaço para os de meia-razão » (*GSV*, 239).

<sup>165</sup> Cette citation évoque la capture de Zé Bebelo par les Joca Ramiros. Ce guerrier, dont la personnalité et les idées sont admirées de Riobaldo, montre toute la vulnérabilité aussitôt encerclé par le

L'usage d'une *demi-raison* par *commodité* entraîne une vision dualiste du monde qui est illustrée à travers cette citation. L'antithèse entre la nature humaine «tendre, fragile» et l'image des «pierres» (fermes, stables) illustre cette vision duelle. L'errance, c'est se croire *au milieu* («des pierres»), *entre* deux réalités («la vie et la mort»). Elle reflète *l'expérience de scission* contrairement à ce que représente l'inversion de la spirale : *l'expérience de l'unité*.

Ce qui pose problème, c'est l'ignorance de ce fait. La *méconnaissance des mélanges* (quatrième piège) représente un risque pour le jeune héros dans la mesure où elle le maintient dans un perpétuel auto-enroulement. Ceci parce que, étant inconscient, Riobaldo prend un aspect de la réalité pour La Réalité, et croit que le désordre est la seule représentation du réel. Il est ainsi prisonnier d'une erreur de perception que plus tard, en âge mûr, il essaie d'expliquer à travers le récit de ses expériences. En commentant le point de vue de Joe Bexiguento, Riobaldo évoque sa propre erreur «dualiste» du départ :

(...) Je mis une sourdine, mais je continuai à pointer les contradictions. Que c'est ce qui m'a toujours préoccupé, vous le savez : j'ai besoin que le bon soit bon, et le mauvais mauvais, que le noir soit d'un côté et le blanc de l'autre, que le laid soit bien séparé du beau, et la joie de la tristesse ! Je veux tous les prés délimités... Comment est-ce que je peux me débrouiller avec ce monde ? La vie est ingrate dans sa douceur ; mais elle charrie l'espoir jusque dans le fiel du désespoir. Au fond, ce monde est très mélangé... (D, 239)<sup>166</sup>.

Riobaldo affirme, dans un premier temps, avoir ressenti le besoin de tout séparer. Toutefois, dans un deuxième temps, il constate l'existence d'une *réalité de mélanges*, fusion de contraires, matérialisée par le sertão. Au niveau de la langue, cette première étape est marquée par la présence de la réduplication des mots «bon» et «mauvais» et par de nombreuses antithèses construites à travers de véritables antonymes : noir / blanc, laid / beau, joie / tristesse. La deuxième étape correspond au constant selon lequel le «monde est très mélangé».

\*

---

groupe adversaire : «Um homem, coisa fraca em si, macia mesmo, aos pulos de vida e morte, no meio das duras pedras» (GSV, 192 ; D, 270). C'est nous qui traduisons.

<sup>166</sup> «Baixei, mas fui ponteando oostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe : eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza ! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo ? A vida é ingrata no macio de si ; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... » (GSV, 169).

L'orgueil de la connaissance, l'adhésion à la facilité, la méconnaissance d'un monde de mélange sont des exemples de pièges qui causent, chez le néophyte, une sorte d'aliénation. Le premier, dû au sentiment de supériorité de Riobaldo, crée une rupture entre son groupe et lui. Le second provoque une vision partielle du monde. Le troisième discrimine les éléments de la réalité et les tient séparés. Rupture, partialité et discrimination sont les conséquences de l'illusion. Ce constat nous incite à aller plus loin et à aborder ce qui a permis au personnage de les dépasser.

### c) Quelques manières de surmonter les pièges

Riobaldo présente, pour mener à bien toute action, deux points dont dépend le *salut*. Nous les avons évoqués rapidement en amont<sup>167</sup>. Il s'agit des deux manières de se libérer des pièges : la connaissance et l'amour.

Parmi la marée de souffrances et de violences du roman, une lueur d'espoir surgit et se concrétise par la métamorphose de certains personnages tel Aleixo qui annoncent déjà la transformation du héros du roman. En effet, Aleixo ressent, dans un premier temps, du plaisir à tuer et à faire souffrir : « ... il y a des gens, en ce monde désolant, qui tuent rien que pour voir quelqu'un faire une sale tête » - *D*, 26<sup>168</sup>. Mais suite à une mystérieuse maladie qui rend aveugles tous ces enfants, cet assassin subi une profonde conversion :

Aleixo n'a pas perdu le jugement, mais il a changé : ah, il a changé du tout au tout, - aujourd'hui il vit dans le sein du Seigneur, suant eau et sang pour être charitable et bon à toutes les heures du jour et de la nuit. Il est même devenu heureux, à ce qu'il paraît, ce qu'avant il n'était pas (*D*, 26)<sup>169</sup>.

G. Rosa annonce, à travers des histoires de conversion comme celle-ci, une voie parallèle à la souffrance et à l'illusion. Ce chemin se caractériserait par un regard critique sur les actions quotidiennes et les dépasserait ; le besoin premier devenant une recherche métaphysique de l'être et, par conséquent, de compréhension de la détresse humaine. Cette

<sup>167</sup> Se reporter à la page 67.

<sup>168</sup> « ...tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta » (*GSV*, 12).

<sup>169</sup> « O Aleixo não perdeu o juízo ; mas mudou : ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era » (*GSV*, 13).



voie serait, allégoriquement, un chemin vers le Ciel : « L'enfer est le sans-fin qu'on ne peut même pas voir. Mais c'est parce qu'ils veulent une fin que les gens veulent le Ciel : mais une fin après laquelle on puisse tout voir » (*D*, 76)<sup>170</sup>.

Autour du personnage, la souffrance semble, effectivement, être « sans fin ». Si l'Enfer est un « sans fin » d'illusions - autrement dit, une perception limitée du monde - susceptible de devenir souffrances, le Ciel, comme *connaissance métaphysique* (perception élargie du monde qui nous permettrait de « voir » : « une fin après laquelle on puisse tout voir ») serait un moyen de mettre un terme à cette souffrance.

La connaissance est ainsi un moyen de transfiguration de l'illusion<sup>171</sup>. Elle consiste, avant tout, en une compréhension profonde de l'état illusoire. Pour que la connaissance soit solide, quelques aptitudes sont requises : savoir reconnaître les enjeux de *l'étroit chemin*, avoir une *ferme volonté* et déchiffrer les *mécanismes émotionnels*.

La voie conduisant à la *connaissance* est illustrée par l'image d'un *chemin*, d'accès difficile, qui mènerait le néophyte à une sorte de Délivrance :

Mais la liberté – je parie – n'est encore que la joie d'un pauvre petit chemin, frayant entre les grilles d'énormes prisons. Il y a une vérité qu'il faudrait apprendre, gardée secrète, et que jamais personne n'enseigne : la venelle pour que la liberté advienne. Je suis un homme ignorant. Mais, dites-moi : la vie n'est-ce pas une chose terrible ? Billevesées. Nous traçâmes, nous traçâmes (*D*, 324)<sup>172</sup>.

Voici une image qui pourrait également représenter les *deux pas* avant l'inversion de la spirale : un « *petit chemin* entre les grilles d'énormes prisons », la « *venelle* pour que

<sup>170</sup> « O inferno é o sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer o Céu é porque quer um fim : mas um fim com depois dele a gente tudo vendo » (*GSV*, 49).

<sup>171</sup> Il est important de rappeler ici que cette transfiguration rejoint une des caractéristiques de la production littéraire brésilienne des années 30 dans son traitement d'une tension entre le héros et le monde. D'après Alfred Bosi, dans son *História concisa da literatura brasileira*, le roman de G. Rosa appartient à ce que le critique qualifie de « roman de tension transfigurée ». Dans ce type d'écriture, le héros essaie de dépasser les crises existentielles par le biais du mythe ou de la métaphysique.

Alfredo Bosi parle de quatre degrés de tension entre le héros et le monde : 1) les romans de tension minime (il y a un conflit mais les personnages ne l'affrontent pas véritablement), 2) les romans de tension critique (le héros s'oppose et résiste désespérément aux pressions de la nature et du milieu social), 3) les romans de tension intériorisée (le héros n'affronte pas l'antinomie moi/monde par l'action mais s'évade et subjective le conflit), 4) les romans de tension transfigurée (le héros dépasse le conflit par la transmutation mythique ou métaphysique de la réalité) – BOSI, 1994 : 392.

<sup>172</sup> « Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina : o beco para liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor : a vida não é cousa terrível ? Lengalenga. Fomos, fomos » (*GSV*, 233).

la liberté advienne ». Cette citation nous parle d'un moment, dans la vie de tout homme, où il est possible de s'affranchir de *l'enroulement sur soi*. Cet affranchissement n'est cependant pas chose facile : le chemin est d'une étroitesse inquiétante et la facilité nous attire. Si le passage n'est pas franchi, nous retournerons dans l'errance, dans les « billevesées » du quotidien. D'ailleurs, le mot employé dans le texte original (« lengalenga ») connote la mollesse, la léthargie qui caractérisent la condition humaine commune. « Lengalenga » est souvent employé pour désigner une action qui tarde. C'est la « perte de temps » de l'être errant. Riobaldo insinue que trop s'attarder est synonyme d'errer : « nous traçâmes, nous traçâmes ». Ce passé simple associé, dans la citation, à la première personne, permet de marquer la chronologie événementielle des actions situées dans le passé et coupées du présent d'énonciation, ce qui nous laisse entendre que le narrateur parle en connaissance de cause. En ayant vécu la traversée d'un *chemin périlleux*, il se porte maintenant témoin de *l'expérience de la connaissance* qui l'a précédée.

Ainsi, selon le narrateur, pour effectuer les *deux pas* et parcourir *l'étroit chemin*, la première démarche à faire est de reconnaître son ignorance : « je suis un homme ignorant » (*D*, 324). Pour cela, il faut développer une *volonté ferme* de s'affranchir de l'égaré (« On vit, je crois, pour vraiment se défaire de ses illusions » - *D*, 163<sup>173</sup>) en recommençant sur d'autres bases :

Qu'est-ce que c'était cela, que le *désordre* de la vie puisse toujours plus que nous ? Sûr qu'en même temps, plongé dans cet *enfer*, je ne voulais pas me *conformer*. J'avais besoin, mon grand moment, que tout s'arrête, pour qu'il y ait un *recommencement* (...) Je voulais ma vie à moi, gouvernée par *mon propre vouloir* (*D*, 372)<sup>174</sup>.

La manifestation de la *volonté individuelle* contredit l'ordre communément admis (ici associé au flux du « désordre », de l'« enfer »). Riobaldo est contre les dires, les pensées et les comportements, de la majorité de ses compagnons. Il ne partage plus avec eux le constant *enroulement sur soi*. Il commence à aller dans l'autre sens de la spirale, à déclencher une force contraire : celle du « renouveau » que constitue la *volonté consciente*.

<sup>173</sup> « A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir (...) » - *GSV*, 114.

<sup>174</sup> « O que era isso que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente ? Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descidido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço (...) Eu queria minha vida própria, por meu querer governada » (*GSV*, 268). C'est nous qui soulignons.

Lucide, le personnage devient apte à gouverner sa vie et à ne plus être entraîné par tous les courants qui le traversent.

Cette conscience nous amène à la troisième manière de surmonter les pièges, à savoir *la connaissance des mécanismes émotionnels* :

Aujourd'hui, je pense, voyez-vous : je crois que nos sentiments vont et viennent, mais à leurs manières, en tournant sur eux-mêmes mais selon des règles. Le *plaisir* se transforme beaucoup en peur, la *peur* à son tour se transforme en *haine*, et la haine se transforme en ces *désespoirs* ? – c'est bien que le désespoir devienne la très grande *tristesse*, et donc surtout celui lié à l'*amour* – une telle nostalgie... Car là, c'est déjà le temps d'un nouvel *espoir*... Mais, les petites braises de toute chose ne sont que le même unique charbon (...) Ah, ce que j'aurais apprécié d'avoir, c'est votre instruction, qui montre le chemin pour étudier ces matières... (D, 250, 251)<sup>175</sup>.

Voici l'un des rares moments où le lecteur perçoit la présence du narrataire à qui Riobaldo présente l'évolution et les métamorphoses du sentiment humain. Il énumère cette progression de la façon suivante : le plaisir, la peur, la haine, le désespoir, la tristesse, l'amour, la nostalgie, l'espoir. Tout partirait alors d'une quête du bonheur. Cette quête, dans son errance rencontre le *plaisir* sur son chemin et, prenant le plaisir pour le bonheur, finit par s'y attacher et par oublier l'objet premier de sa recherche. La *peur* arrive en deuxième lieu : la *peur* de perdre les *plaisirs acquis/vécus*. Toute peur étant celle de la perte, de la dépossession, de l'abandon, l'homme s'accroche à ce qui lui a procuré du plaisir et est prêt à le défendre coûte que coûte. Il hait ceux qui menacent son « idée de bonheur ». Ainsi naît la *haine*. Dépossédé de son bien matériel ou affectif, l'homme emmagasine les ressentiments. Puisque, à long terme, la rancune ne peut que déborder, elle deviendra *désespoir*. Abattu, abandonné à lui-même, l'homme sombre dans une profonde *tristesse*. Celle-ci le poursuit jusqu'au moment où il comprend les mécanismes aussi bien du plaisir que de la peur, causes de tout accablement et de tout chagrin.

Ces mécanismes et les réactions émotionnelles qu'ils entraînent, quoique en apparence divergents, proviennent d'une seule et même source : « les petites braises de toute chose ne sont que le même unique charbon ». Riobaldo insinue que l'unité sous-tend

---

<sup>175</sup> « Hoje, eu penso, o senhor sabe : acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. O *prazer* muito vira *medo*, o medo vai vira *ódio*, o ódio vira esses *desesperos* ? – desespero é bom que vire a maior *tristeza*, constante então para um *amor* – quanta saudade... - ; aí, outra esperança vem... Mas, a brasinha de tudo, é só o mesmo carvão só (...) Ah, o que eu prezava ter era essa instrução do senhor, que da rumo para se estudar dessas matérias... » (GSV, 177, 178). C'est nous qui soulignons.

une apparence de dualité, que l'amour et la haine sont des composantes d'une seule et unique réalité, composantes perçues selon des modalités successives que l'on croit à tort indépendantes.

\*

Les trois pièges de l'illusion (l'orgueil de la connaissance, l'adhésion à la facilité et la méconnaissance d'un monde de mélanges) font naître une vision déformée et fragmentaire du monde. Pour la dépasser, trois conditions doivent être acquises : appréhender les enjeux liés à *l'étroit chemin*, avoir une ferme volonté de s'affranchir de l'égaré, comprendre les mécanismes des désirs et des émotions. Ces acquisitions feraient partie de ce que P. Gallais appelle la *connaissance*, autrement dit, ce sont des points qu'il faut profondément *connaître* pour avancer sur le chemin initiatique.

Il n'y a donc pas une multitude de voies pour se libérer de l'illusion. L'image des « deux pas » est parlante : il n'y a qu'un *petit et étroit chemin* à traverser par le biais de *deux pas*. Le premier étant la *connaissance* profonde des causes de l'errance, l'autre est l'expérience de l'*amour* sous ses deux formes, humaine et divine.

La première forme d'*amour* humain est celle adressée à Diadorim :

Mais je l'aimais, jour après jour je l'aimais davantage. Je vous le dis : comme un maléfice ? Tout juste. Agi par magie. Il suffisait qu'il soit près de moi, et rien ne me manquait. Il suffisait qu'il devienne triste, que son visage se ferme, et je perdais ma tranquillité. Il suffisait qu'il soit au loin, et je ne pensais qu'à lui (...) Et chez moi sans arrêt, l'envie d'être tout proche, une obsession quasiment de sentir l'odeur de son corps, de ses bras, que je surpris parfois de façon insensée (*D*, 163, 164)<sup>176</sup>.

C'est une affection si intense que le narrateur pense qu'il s'agit d'un enchantement. C'est un amour fusionnel, charnel, partageant joies et tristesses.

---

<sup>176</sup> « Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava ; Diga o senhor : como um feitiço ? Isso, Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar longe e eu só nele pensava (...) E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente » (*GSV*, 114).

Tout autre est l'amour ressenti pour Otacília. Le sentiment du personnage est ici plus sobre, plus raffiné :

Je restai là un bon moment, appuyé contre l'anacardier au bord de l'enclos. Je regardais uniquement la façade de la maison-de-maître, imaginant Otacília, ses prières faites, couchée telle une petite chatte blanche, au creux de draps lavés et souples, où elle devait rêver aussi (*D*, 214)<sup>177</sup>.

C'est un amour platonique à l'image des contemplations chevaleresques vis-à-vis des dames. Riobaldo regarde de loin sa bien-aimée comme si elle était l'incarnation de la Sainte Vierge. En effet, Otacília est un être aérien qui « rêve, prie et flotte dans des draps blancs ». Elle incarne la fusion entre l'humain et le céleste. Sa présence ne peut qu'annoncer l'évolution de l'amour humain à l'amour divin.

Quand Riobaldo commence le récit de ses aventures, il est déjà un homme d'âge mur. Nous pouvons pressentir alors, dès les premières lignes, l'état d'esprit dans lequel il se trouve à la fin de sa vie. Le narrateur est plein d'un amour divin qui se manifeste d'abord sous la forme de la dévotion :

Comme je vous disais, ce que réclamait ma vocation, c'était une grande fazenda appartenant à Dieu, placée à l'endroit le plus en vue, et on ferait brûler de l'encens auprès des sources et le peuple entonnerait des hymnes, que même les oiseaux et les animaux viendraient bisser. Vous voyez la scène ? Des gens sains, vaillants, ne désirant, somme toute, que le ciel (*D*, 74)<sup>178</sup>.

Ensuite, cet amour devient une réflexion ontologique sur l'existence de Dieu :

Comment faire sans Dieu ? S'il y a Dieu, tout donne de l'espoir : un miracle est toujours possible, le monde se solutionne. Mais, s'il n'existe pas, sûr que nous sommes perdus dans ce va-et-vient, et la vie est stupide. C'est la porte ouverte à tous les dangers des grandes et petites heures, rien ne pouvant s'arranger – il faut se méfier de tout ce qui arrive (*D*, 76)<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> « Ao que fiquei bom tempo encostado na cajueiro da beira do curral. Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília, rezada, feito uma gatinha branca, no cavo de lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim » (*GSV*, 151).

<sup>178</sup> « Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. Senhor imagina ? Gente sã valente, querendo só o Céu, finalizando » (*GSV*, 48).

<sup>179</sup> « Como não ter Deus ? ! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos » (*GSV*, 48).

\*

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que la Connaissance (*premier pas* de la spirale) ouvre au néophyte la possibilité d'expérimenter pleinement l'amour sous ces formes humaine et divine (*deuxième pas* de la spirale). Cette expérience dilue graduellement les pièges. L'orgueil de la connaissance devient ouverture au savoir de l'Autre : « (...) mais je veux surtout raconter ce dont je ne sais si je le sais, et qu'il se peut que vous sachiez » (*D*, 247)<sup>180</sup>. L'adhésion à la facilité se transforme en non-acceptation du conformisme : « (...) je crois que je n'ai jamais eu le goût pour les créatures qui se contentent de peu et de ce qui est facile »<sup>181</sup>.

Le processus de perception du néophyte va s'élargissant : son désir de séparation ne correspondant pas à la nature du monde, il se ré-intègre à celle-ci et les illusions liées à sa méconnaissance d'un monde de mélange se déconstruisent progressivement. Ceci provoque un changement dans le discours du narrateur. Transparaît désormais, de ses propos, un dépassement de la dualité dénoncée comme une vision partielle et partielle de la « raison » :

La vie, et la guerre, sont ce qu'elles sont : ces mouvements inconséquents, le contraire seulement de ce qui du coup, n'a pas pu être. Mais, pour moi, ce qui vaut c'est ce qui est en dessous ou au-dessus, ce qui semble loin et qui est près, ou ce qui est près et semble loin (*D*, 247)<sup>182</sup>

Les antithèses (vie et guerre, dessous et au-dessus, loin et près) mises ici en parallèle deviennent à présent des « mouvements inconséquents » existant seulement à partir d'une vision dichotomique de la réalité. A partir de cette nouvelle perception des choses, le futur candidat à l'initiation peut enfin envisager le retournement définitif de la courbe spiroïdale.

---

<sup>180</sup> « (...) mas principal quero contar é o que não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba » (*GSV*, 381).

<sup>181</sup> « (...) acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam » (*GSV*, 115).  
C'est nous qui traduisons.

<sup>182</sup> « Vida, e guerra, é o que é : esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe » (*GSV*, 175).

Cependant, le parcours de la *connaissance* à l'*amour* étant une thématique complexe, elle exige davantage de réflexion. Nous avons exposé ici les grandes caractéristiques de ce parcours que sont les pièges de l'illusion, leurs conséquences et leur dépassement. Nous dédierons à ces thématiques une étude plus approfondie dans la troisième partie de ce travail, consacrée à l'analyse chronologique des œuvres. Néanmoins, avant d'entamer en détail cette étude, nous voulons enrichir la problématique de l'errance et de l'illusion à travers *Vendredi ou les limbes du pacifique*.

### 1.3.3 L'illusion et le symbolisme de l'errance dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Dans l'introduction de cette première partie, nous avons cité quelques caractéristiques inhérentes aux mythes. En lisant certains articles et ouvrages consacrés au roman de M. Tournier – tels l'article de Valérie Lauriault « Solitude et altérité dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* » ou le livre *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les limbes du Pacifique* - nous avons remarqué la présence de deux de ces caractéristiques : *l'obscurité mythique* et les mythes en tant que *reflets des aspirations et illusions humaines*.

*L'obscurité mythique* comme stratégie employée pour sauvegarder le message primordial des mythes est un procédé cher à M. Tournier, comme il transparaît des mots de Valérie Lauriault dans l'article cité ci-dessus. En commentant les huit premières pages du roman, le critique souligne combien le recours à des méthodes secrètes (tarot, signes, songes, etc.) est un procédé narratif très utilisé par l'auteur :

Cette séquence narrative totalisant huit pages inscrit en filigrane les signifiants insistants de la narration et dessine déjà la structure qui prévaudra dans le récit à venir. Selon un procédé qui rappelle la mise en abîme, un jeu de tarot, exécuté par le capitaine en guise de passe-temps, prédit les événements essentiels des aventures qui suivront. Cette stratégie narratologique se retrouve fréquemment, sous diverses formes, dans les romans de Tournier : les songes, les prédictions, les signes, les passages bibliques brefs, toutes sortes de discours divinatoires jonchent ses écrits (LAURIAULT, 1998 : 209).

Comme nous le rapporte cet extrait, le jeu de tarot « prédit les événements essentiels » du récit. De fait, dès l'introduction du roman, le capitaine Pieter Van Deysse expose à Robinson l'avenir de celui-ci. Le commandant attire l'attention du héros sur les *illusions* qu'il sera amené à connaître : « (...) son œuvre est illusion, son ordre est illusoire. Malheureusement il l'ignore » (VLP, 7). M. Tournier révèle ainsi, dans les toutes premières pages de son roman, un des thèmes pivots de son œuvre : l'illusion. Il souligne aussi que Robinson méconnaît l'état illusoire dans lequel il se trouve, ce qui fausse sa perception de la réalité : « Le petit démiurge a remporté une victoire apparente sur la nature (VLP, 8).

Pour V. Lauriault, cet univers d'illusion, d'apparence et de fausseté est manifeste dans le système social précaire qui est élaboré par Robinson et la série d'hallucinations vécues par lui. Le critique aborde aussi les « simulacres du désir » présents dans le roman

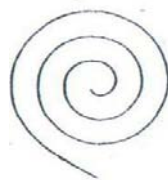


(LAURIAULT, 1998 : 220) qui font que Robinson dissimule son envie d'être aimé de Vendredi et de faire *tabula rasa* de son passé : « le sujet passe à côté de son besoin et demande toujours autre chose » (p. 219, 220 ).

La dissimulation et l'aliénation du héros, dans les premiers chapitres du roman, le font sombrer dans « un lieu sémantiquement investi sur le plan de la régression narcissique et qu'il nomme « la souille » (LAURIAULT, 1998 : 211) :

Il mangeait, le nez au sol, des choses innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille (...) les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit (VLP, 38).

Cette « régression narcissique », selon les mots de V. Lauriault, correspondrait à une sorte de repli sur soi (la souille révèle à Robinson « ses propres facultés de repliement sur lui-même » - VLP, 38) qui tirerait le personnage vers le bas (« le nez au sol ») et « obscurcirait son esprit ». Cette citation décrit parfaitement le symbole de la spirale s'enroulant sur elle-même :



D'autres critiques ont souligné l'existence d'un mouvement descendant suivi d'un mouvement ascendant. Le repli sur soi laisserait alors la place à une expérience ascensionnelle symbolisée ici par une chrysalide devenant papillon :

Si l'espace de Robinson est limité, la dimension verticale lui rend sa valeur d'infini. Un dynamisme ascensionnel parcourt en effet le livre, lié à l'évolution spirituelle de Robinson. Il explore les profondeurs de l'île dans les épisodes de la souille et plus encore de la grotte. Tombé plus bas que l'humanité, il vit dans l'île de la Désolation. Mais l'ascension des arbres, le culte solaire liés à la découverte de « l'autre île », « l'île solaire » soulignent l'essor mystique de Robinson. A l'image du bouc, transformé en harpe éolienne, Robinson, pareil à la chrysalide qui se fait papillon, connaît une ascension vers le soleil.

Le livre s'achève sur une sorte d'apothéose : Robinson contemple l'île « du haut du piton rocheux » (V.V.S., p. 151) : l'éclat solaire qui le couronne manifeste son éveil à la vie spirituelle (BOULOUMIE, 1991 : 68).

La « dimension verticale » dont parle A. Bouloumié correspond à la montée des arbres, au culte solaire, à une harpe éolienne ou encore, selon l'axe d'analyse que nous aborderons par la suite, au déroulement de la spirale vers le haut grâce à la connaissance de « l'autre île », autrement dit, à un changement de perception du monde (point A sur le dessin suivant : la connaissance) qui déboucherait sur une expérience mystique, un « éclat solaire » (point B : l'amour divin)<sup>183</sup> :



La critique nous révèle ainsi que le parcours suivi par Robinson est en constant mouvement, que ce dynamisme a tendance à aller du bas vers le haut suivant la progression intérieure du personnage. Cela a justifié, selon nous, la possibilité d'aborder ce cheminement à travers le symbole de la spirale.

Pour mieux comprendre le parcours ascensionnel dans le roman de M. Tournier, nous proposons le même type d'étude utilisée pour le roman de G. Rosa. Celle-ci consiste, nous le rappelons, à observer 1) les trois pièges qui bloquent ou ralentissent l'éveil du personnage, 2) les conséquences de ce blocage, 3) les manières de les dépasser.

<sup>183</sup>

Ce mouvement qui va de la descente (« Chaque homme a sa pente funeste. La mienne descend vers la souille » - *VLP*, 50) à l'apothéose lumineuse du héros (« ...il était d'une jeunesse minérale, divine, solaire » - *VLP*, 246) a été décrit par J. Krell comme étant une « trajectoire verticale, commençant par la descente – ou la chute – du héros, lequel sombre dans un avilissement total. Plus tard, souvent juste à la dernière page du roman, celui-ci se redresse en une apothéose triomphale, symbolisant d'une part une victoire sur les forces responsables de la chute, et d'autre part le recouvrement d'un état d'innocence » (KRELL, 1994 : 6).

### a) Les pièges de l'illusion

En travaillant sur les manifestations de l'illusion dans *Diadorim*, nous avons signalé quatre catégories de pièges<sup>184</sup>. En étudiant *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, nous avons décelé trois problèmes dont deux identiques à ceux abordés par Guimarães Rosa : l'orgueil de la connaissance et la méconnaissance d'un monde de mélanges. Quant au troisième, il s'agit non pas de *l'adhésion à la facilité*<sup>185</sup> mais de *l'attachement au passé*.

L'*orgueil de la connaissance* (premier piège), chez Robinson, se manifeste de deux manières. Il se croit supérieur à la nature, dans un premier temps, à Vendredi, dans un second temps.

Robinson essaie de maîtriser l'île car, selon lui, la nature « sauvage » est inférieure à la « civilisation » qu'il incarne : « Il s'en fallait pourtant que l'île lui parût désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su maîtriser, puis apprivoiser pour en faire un milieu tout humain » (*VLP*, 47). Il tente ainsi de remodeler les prairies (« La prairie était une masse qu'il fallait attaquer, entamer, réduire méthodiquement tournant autour pas à pas » - *VLP*, 59), de contrôler les terres et leurs eaux environnantes (« il a tout pouvoir pour légiférer et exécuter sur l'ensemble du territoire insulaire et de ses eaux territoriales » - *VLP*, 71) et même le temps :

Lorsqu'il entendait – le jour ou la nuit – le bruit régulier des gouttes tombant dans le bassin, il avait le sentiment orgueilleux que le temps ne glissait plus malgré lui dans un abîme obscur, mais qu'il se trouvait désormais régularisé, maîtrisé, bref domestiqué lui aussi (*VLP*, 67).

L'auteur attire notre attention<sup>186</sup> sur l'orgueil qui pousse Robinson à vouloir régner sur l'île et le temps à travers un effet de continuité phonique - par l'assonance des infinitifs « maîtriser, apprivoiser », « attaquer, entamer » et des participes « régularisé, maîtrisé, domestiqué », juxtaposés – qui imprime un rythme à l'énoncé et donne un poids sémantique

<sup>184</sup> La difficulté de reconnaître nos véritables aspirations, l'orgueil de la connaissance, la méconnaissance d'un monde de mélanges et l'adhésion à la facilité.

<sup>185</sup> Par *adhésion à la facilité* nous entendons le fait, pour l'être humain, de se contenter de son sort par commodité.

<sup>186</sup> L'analyse qui suit se réfère aux quatre citations précédentes.

accru à tous les termes. L'union entre son et sens, l'une des modalités du poétique, frappe et détache chaque mot en révélant au lecteur combien l'entreprise de Robinson est absurde.

En effet, le personnage ne peut avoir qu'une maîtrise superficielle sur son environnement car il « triomphe par la force » (*VLP*, 8). L'imposition d'un ordre nouveau n'est alors que pure illusion, annonce le capitaine Pieter Van Deysse à Robinson lors d'une interprétation des cartes du Tarot :

- Un ordre à votre image, répéta-t-il d'un air pensif. Rien de tel pour percer l'âme d'un homme que de l'imaginer revêtu d'un pouvoir absolu grâce auquel il peut imposer sa volonté sans obstacle. Robinson-Roi... (...) votre regard clair, très droit, mais avec je ne sais quoi de fixe et de limité (...) vous classe dans l'heureuse catégorie de ceux qui n'ont jamais douté de rien (...) En vérité vous avez tout à apprendre (*VLP*, 8).

Le capitaine Deysse semble vouloir avertir Robinson, bousculer son *orgueil* dû à sa jeunesse physique et spirituelle. Le pouvoir absolu du héros sur l'île sera fragile parce que limité (« je ne sais quoi de fixe et limité »), basé sur une domination extérieure, sur la puissance et l'arrogance (« ceux qui n'ont jamais douté de rien »). Il a, en effet, « tout à apprendre ». Néanmoins, le capitaine a beau le prévenir, l'esprit de Robinson est ailleurs (« Robinson était distrait » - *VLP*, 10). Celui-ci a toujours voulu éviter la présence du capitaine. Le commandant le déstabilisait par son « intelligence dissolvante » et sa voix d'une « inquiétante résonance » (*VLP*, 9). La suite du récit confirmera cependant ses prédictions en montrant d'autres facettes de la fierté du personnage.

Outre l'orgueil de vouloir maîtriser la nature, Robinson croit également que son savoir dépasse tous les autres. Il méprise ainsi les expériences de Vendredi à cause de sa couleur (« je n'attends pas beaucoup de raison d'un homme de couleur » - *VLP*, 154) et de sa culture : « Mais je serais étonné qu'il ait plus de quinze ans – compte tenu de l'extrême précocité de ces races inférieures » (*VLP*, 147).

Considéré comme un être stupide (« sa nullité en face de la civilisation que j'incarne » - *VLP*, 147) et inférieur puisque appartenant « au plus bas degré de l'échelle humaine » (*VLP*, 147), Vendredi ne peut que devenir l'esclave de Robinson. Face à ces caractéristiques, le civilisateur blanc pense pouvoir soumettre plus facilement l'étranger à ses ordres.

La croyance en sa supériorité vis-à-vis de la nature et de Vendredi ne permet pas à Robinson d'envisager un renversement du « mouvement spiroïdal » mais, bien au contraire, cette croyance renforce son « auto-enroulement ».

L'enroulement sur soi est renforcé par une autre perception illusoire : *la méconnaissance d'un monde de mélanges*<sup>187</sup> (deuxième piège). Ce défaut de perception consiste à se croire séparé du monde environnant : « (...) il s'était senti orphelin de l'humanité » (*VLP*, 47). La coupure entre le personnage et le monde renforce le mouvement centripète<sup>188</sup> de la spirale vers le bas, ce qui entraîne des difficultés de déplacement chez le personnage :

Sa faiblesse, la douceur des sables et des vases de l'île, mais surtout la rupture de quelque petit ressort de son âme faisaient qu'il ne se déplaçait plus qu'en se traînant sur le ventre (*VLP*, 38).

A ce stade, le personnage ne perçoit plus les liens existants entre lui et l'île. Il emploie d'ailleurs l'adjectif « dénaturé » pour illustrer son éloignement de la nature : « Mais mes relations avec les choses se trouvent elles-mêmes dénaturées par ma solitude » (*VLP*, 53).

En conséquence, *Speranza* devient une « terre qui lui demeure étrangère » et « pleine de maléfices » (*VLP*, 34). C'est la raison pour laquelle il croit que le salut ne peut que venir d'ailleurs sous la forme d'une embarcation qui le ramènerait à la « civilisation », le seul mode de vie acceptable (« l'horizon marin d'où pouvait venir le salut » - *VLP*, 26). Il entame alors la construction d'un bateau dont le nom est significatif : « je construisais comme un fou l'*Évasion* » (*VLP*, 64).

Mais de quoi Robinson veut-il, au juste, s'évader ? De l'angoisse de l'inconnu (« Ce que je n'en vois pas est un inconnu absolu » - *VLP*, 54) ? D'une sorte de force totalisante qui s'impose sur tout (« la mer était partout » - *VLP*, 18) ? De la solitude et du silence (« il était plus grave (...) d'avoir reconnu et mesuré cette solitude qui allait être son destin » - *VLP*, 19) ? De perdre ce qui caractérise l'humanité (« je suis avec une horrible fascination le processus de déshumanisation » - *VLP*, 53) ? Ou encore, craint-il un changement profond de son être (« il fallait continuer à travailler patiemment, tout en guettant en lui-même les symptômes de sa métamorphose » - *VLP*, 125) ? Nombreux sont les motifs qui poussent le personnage à préférer *errer* plutôt que de s'arrêter dans des réflexions d'ordre existentiel qui bousculeraient son *habitus*, dans le sens profond de manière d'être.

<sup>187</sup> Il s'agit ici du fait que le monde n'est pas divisé en catégories claires et distinctes.

<sup>188</sup> Ici, le mouvement « centripète » ne correspond pas à une quête du centre, de l'unité, mais à un repliement sur soi.

Au-delà de l'orgueil de la connaissance et la méconnaissance d'un monde de mélange, il reste à aborder un *troisième type de piège, l'attachement au passé* :

La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur (...) Seul le passé avait une existence et une valeur notables. Le présent ne valait que comme souvenirs, fabrique de passé (VLP, 39).

L'attachement au passé est mis en relief par la relation antithétique de mots tels que « repliement sur lui-même » et « monde extérieur », ou encore « le passé » et « le présent ». Cette ambivalence fait ressortir la présence d'une opposition : le repliement de Robinson est associé à son attachement au *passé*; inversement, l'ouverture au monde extérieur n'est envisageable que par l'attention portée au *présent*. Par cette antonymie, l'écrivain renforce la nécessité qu'a le personnage d'aller au-delà de la « souille », c'est-à-dire, de tout ce qui bloque son parcours évolutif, sa connaissance du monde, et entrave le déroulement de la spirale. En l'occurrence, c'est une valorisation excessive du passé qui « replie Robinson sur lui-même » car il ne vit que pour sauvegarder ses souvenirs. Cette fascination pour le passé comporte un risque majeur : la perte de la conscience du présent. Il s'agit d'une sorte de mort à l'*ici* et *maintenant* :

J'ai douté une fois de plus de ma raison. J'ai lutté un moment contre l'invasion d'un souvenir d'une impérieuse douceur, puis je me suis laissé couler dans mon passé, ce musée désert, ce mort vernissé comme un sarcophage qui m'appelle avec tant de séduisante tendresse (VLP, 55).

Le monde intérieur de Robinson est comparé à un « musée désert » nourri par l'illusion. Quand il désire « entrer dans une vie nouvelle » (VLP, 173), un des trois pièges prend le dessus en empêchant une compréhension plus large de la réalité. Ainsi, au moment où Robinson réfléchit à l'absurdité de son système, il est confronté parallèlement à sa propre arrogance :

Pour la première fois, il se demanda si ses exigences de délicatesse, ses dégoûts, ses nausées, toute cette nervosité d'homme blanc étaient un ultime et précieux gage de civilisation ou au contraire un ballast mort qu'il faudrait qu'il se résolve à rejeter un jour pour entrer dans une vie nouvelle.

Mais parfois aussi le Gouverneur, le général, le pontife reprenaient le dessus en Robinson. Alors il mesurait d'un coup l'étendue des ravages provoqués par Vendredi dans la belle ordonnance de l'île (*VLP*, 173).

Pour exprimer l'arrogance de son héros de manière efficace et sans nuance, M. Tournier emploie une antithèse fondée sur l'association de véritables antonymes lexicaux : vie et mort. Pour « entrer dans une vie nouvelle », il faut rejeter le « ballast mort » gage de la civilisation d'où provient Robinson.

Cette civilisation est présentée comme étant malade car à elle sont associés les substantifs « dégouts, nausées et nervosité ». L'auteur met en parallèle la maladie de civilisation avec le mal-être émotionnel (le dégoût) puis somatique (la nausée) de son personnage.

Cette infirmité se manifeste aussi, au niveau de la langue, par la juxtaposition de trois représentants de la société occidentale - l'homme politique (le « gouverneur »), le chef militaire (le « général ») et un représentant de l'église (le « pontife ») - qui, poussés à l'extrême de leur connotation négative, incarnent trois facettes de la personnalité de Robinson qui vont jouer contre lui : l'injustice, la rigidité et la névrose.

Cette citation révèle que le héros, tout en percevant les limites de sa création et se sachant victime de sa propre démesure (à n'importe quel moment « le gouverneur, le général, le pontife reprenaient le dessus en Robinson ») ne parvient pas, pour le moment, à manifester durablement l'homme sensible et lucide qui l'habite. Ceci équivaut, en langage symbolique, à une spirale qui se déroule et s'enroule à nouveau sur elle-même :



Le déroulement est provoqué, chez Robinson, par des moments d'éveil comme celui de la précédente citation où le personnage commence à se poser des questions de fond (« pour la première fois, il se demanda... ») et à douter de lui-même. Ces moments sont néanmoins passagers et des limites de perception reprennent vite le dessus.

Les trois pièges cités sont donc responsables de deux types de spirales : celle qui s'enroule sur elle-même et celle qui se déroule pour se « ré-enrouler » plus loin. Ce sont là les causes du processus de l'errance du personnage qui se manifestent de deux manières : tout d'abord, ces pièges incarnent l'inconscience et l'obscurcissement de l'esprit. Puis, ils

provoquent une série de délires et d'hallucinations. Nous aimerions, à présent, analyser ces deux conséquences de l'illusion chez le héros de Tournier.



## b) Les conséquences de l'illusion

L'état d'inconscience du personnage est souligné maintes fois, à commencer par son arrivée sur l'île qui se fait déjà dans l'inconscience : « A demi inconscient encore, il se ramassa sur lui-même et rampa de quelques mètres vers la plage » (*VLP*, 15).

Dès le départ, il désire « domestiquer » l'île par le biais d'un « automatisme inconscient » (*VLP*, 53) : « Ainsi, pour Robinson, l'organisation frénétique de l'île allait de pair avec le libre et d'abord timide épanouissement de tendances à demi inconscientes » (*VLP*, 82). Cette inconscience est souvent associée à la « torpeur » liée à la condition du dormeur : « il recommençait inlassablement, ne vivant plus que dans une sorte de torpeur de somnambule, au-delà de la fatigue et de l'impatience » (*VLP*, 29), ou encore :

Mais à la faveur des ténèbres, d'une langueur, de la chaleur, de la torpeur, de cette torpeur localisée, le désir, l'ennemi terrassé se relève, darde son glaive, simplifie l'homme, en fait un amant qu'il plonge dans une agonie passagère, puis il lui ferme les yeux – et l'amant devient ce petit mot, un dormeur, couché sur la terre (*VLP*, 132).

Par l'utilisation des synonymes « langueur » et « torpeur » avec la réduplication du mot « torpeur », M. Tournier montre quels sont les mots qui ont un intérêt plus marqué. Il insiste alors sur l'une des conséquences de l'illusion : la léthargie. Ce qui maintient le personnage dans l'état de sommeil, c'est justement son *désir inconscient* de domination et sa rupture par rapport à l'existant. Ce désir est ici décrit comme étant « l'ennemi » de l'homme car il l'assujettit en lui fermant symboliquement les yeux. Par conséquent, il réduit son champ de perception. Robinson vit alors dans une espèce « d'ébriété » et de « gaieté puérile » (*VLP*, 30).

Le néophyte devient plus lourd et triste (*VLP*, 19) car il est la proie de nombreuses peurs et angoisses : « en vérité, une sourde angoisse le retenait, la peur d'un échec » - *VLP*, 35). Cette lourdeur est encore plus visible si nous procédons à un parallèle entre le paysage et l'état intérieur du personnage. D'une part, la mer entoure l'île en ouvrant symboliquement au néophyte maintes possibilités : « Au nord et à l'est, l'horizon s'ouvrait librement vers le large » (*VLP*, 15). D'autre part, il existe les rochers et l'épaisseur de la forêt qui inquiètent et empêchent la vue : « (...) mais à l'ouest il [l'horizon] était barré par

une falaise rocheuse » (*VLP*, 15), « peu à peu la forêt s'épaissit » (*VLP*, 16). L'univers rocheux représenterait l'état d'esprit dans lequel se trouve Robinson.

L'étape où prédomine la pesanteur est aussi celle de la deuxième conséquence de l'illusion : l'hallucination. L'état d'inconscience génère, effectivement, d'importantes perturbations mentales : « étrange aliénation. Le dormeur est un aliéné qui se croit mort » (*VLP*, 128). Les divagations de Robinson se manifestent de différentes manières.

Il entend des musiques célestes (« Il était en train de brouter une touffe de cresson dans un marigot lorsqu'il entendit de la musique. Irréelle, mais distincte, c'était une symphonie céleste » - *VLP*, 40), il voit sa sœur décédée depuis longtemps (« Lucy, sa jeune sœur, morte adolescente il y avait deux lustres. Ainsi il ne pouvait douter que ce navire d'un autre siècle fût le produit d'une imagination insane » - *VLP*, 42) et croit même que Tenn, son chien, lui sourit (« Robinson avait-il une hallucination ? Tenn souriait à son maître (...) ses yeux noisette se plissaient ironiquement » - *VLP*, 91).

Il est victime d'un dysfonctionnement sensoriel, en l'occurrence de la vision et de l'ouïe. Toutes ces apparitions et sons insolites mettent Robinson en garde. Il a peur de « perdre l'esprit » (*VLP*, 23) et commence à soupçonner qu'il est victime d'une erreur de perception : « (...) je suis assailli de doutes sur la véracité du témoignage de mes sens » (*VLP*, 54).

C'est le début d'une quête de vérité (« il cherche en tremblant à démêler la vérité » - *VLP*, 179) qui se caractérise par la tentative de se libérer des hallucinations, angoisses et peurs, c'est-à-dire, de tous les « résidus » qui entravent le parcours initiatique. La force *centripète* qui mettait jusqu'à présent la spirale en mouvement se convertit en force *centrifuge*<sup>189</sup> amenant tous les fantasmes et obsessions de l'intérieur vers l'extérieur :



<sup>189</sup> Ici, le mouvement « centrifuge » ne correspond pas à une fuite du centre, de l'unité, mais à un éloignement du repliement sur soi dans le but d'ouvrir au néophyte d'autres possibilités de perfectionnement.

Il s'agit d'une émancipation graduelle des entraves illustrée par l'écriture :

Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. C'est comme une force centrifuge qui pousserait vers le dehors tout ce qui remue en moi, images, rêveries, projets, fantasmes, désirs, obsessions (VLP, 29).

### **c- La déconstruction des pièges**

La conversion du regard du local vers le global, de « l'inexistant vers l'existence », permet au néophyte de déconstruire progressivement les trois pièges. La vision globalisante du monde entraîne d'abord un *retour à l'humilité*, qualité essentielle pour combattre le premier piège : l'orgueil de la connaissance. Elle affine la réflexion de Robinson concernant sa propre supériorité. Il revoit ainsi les notions de « sauvage » et de « civilisé » : « Incroyable suffisance ! Le sauvage de nous deux [Robinson et Vendredi], c'était moi » (VLP, 64).

La conscience de Robinson s'éveille au fur et à mesure. C'est alors la *pitié* qui prend maintenant forme : « Alors je me mets à sa place, et je suis saisi de pitié devant cet enfant livré sans défense sur une île déserte à toutes les fantaisies d'un dément » (VLP, 155). La « démente » de Robinson est soulignée au moment où il conteste son intrusion dans l'ordre naturel de l'île :

La vanité de toute son œuvre lui apparut d'un coup, accablante, indiscutable. Inutiles ses cultures, absurdes ses élevages, ses dépôts une insulte au bon sens, ses silos une dérision (VLP, 124).

Le personnage commence ainsi à désamorcer les causes de son arrogance. A mesure que les « résidus » se diluent, il appréhende *l'Unité entre toute chose*, expérience fondamentale pour dépasser le deuxième piège : la méconnaissance d'un monde de mélanges.

Cette expérience est d'abord intuitive. Robinson « pressent », dans le comportement de Vendredi, la manifestation implicite de l'unité :

Robinson savait trop bien, par le souvenir de ses premiers temps à Speranza, ce qu'était une vie désemparée, errant à la dérive et soumise à toutes les impulsions du caprice

et à toutes les retombées du découragement, pour ne pas pressentir une unité cachée, un principe implicite dans la conduite de son compagnon (*VLP*, 190).

La période d'errance est ici perçue comme étant importante dans le processus de conscientisation du personnage. C'est parce qu'il a connu une vie troublée, égarée, capricieuse et décourageante, qu'il souhaite à présent connaître un bonheur et une paix plus durables.

Mais, pour cela, il doit dépasser la dualité apparente entre lui, Vendredi et Spéranza. Robinson est-il ou n'est-il pas *Speranza*? C'est au quatrième chapitre que l'auteur défait cette énigme par l'affirmation « Robinson *est* Spéranza » (*VLP*, 98). Le langage renforce l'idée d'identité<sup>190</sup>, en recourant au verbe « être », ici en italique.

De même que pour Spéranza, Robinson se rapproche davantage de Vendredi suite au sacrifice d'un bouc nommé Andoar :

Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar (*VLP*, 209).

Le verbe « communier » et la locution adverbiale « à l'unisson » illustrent la démarche totalisatrice assumée par Robinson. La communion entre toutes choses se caractérise par un rapport au temps lié à deux conceptions : le *présent* et l'*éternité*. Il ne s'agit plus de vivre dans les souvenirs d'antan, c'est-à-dire, sous la domination du troisième piège (l'attachement au passé).

Ces deux conceptions sont inspirées par Vendredi : « Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion de passé et de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent » (*VLP*, 190).

Responsable de l'explosion de la grotte et, par conséquent, de l'arrêt définitif de la clepsydre, Vendredi est celui qui introduit Robinson dans l'*éternité* : « (...) le temps s'est figé au moment où la clepsydre volait en éclats. Dès lors n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, Vendredi et moi ? » (*VLP*, 219).

---

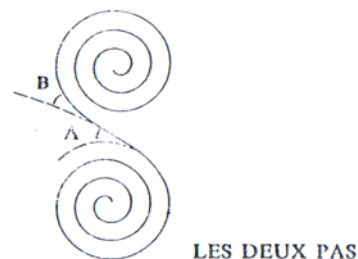
<sup>190</sup> Ceci peut être comparé, chez Guimarães Rosa, à l'opposition *Dieu ou le diable* qui devient *Dieu et le Diable*.

Désormais, c'est vers le haut, la verticale, que se dirige le candidat à l'initiation. Ce nouveau mouvement spiroïdal, reflétant l'expérience du *vivre-au-présent*, est confirmé par la citation suivante :

Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. Elles ne basculent plus les unes sur les autres. Elles se tiennent debout, verticales (VLP, 219).

Riobaldo atteint ici le *premier pas* de transition entre la spirale du haut et celle du bas. Comme nous avons dit lors des analyses sur le roman de G. Rosa, cette étape est celle de la Connaissance : d'abord des trois pièges, puis de leurs conséquences sur l'esprit de l'homme, enfin sur les manières de les dépasser.

Il s'agit d'un moment délicat car les menaces d'un ré-enroulement vers le bas, ou d'un égarement vers l'infini, existent toujours. En langage spiroïdal, nous le rappelons, cet épisode est marqué par la lettre A sur le dessin :



Cette étape transitoire correspond peut-être à la définition des « limbes » donnée par l'auteur : Robinson a, en effet, été « repoussé aux confins de la vie, dans un lieu suspendu entre ciel et enfer » (VLP, 130). Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans leur *Dictionnaire des symboles*, « les limbes symbolisent seulement, dans l'acception courante, l'antichambre du paradis ou les préparatifs d'une ère nouvelle de civilisation »<sup>191</sup>.

Le « paradis » ou « l'ère nouvelle de civilisation » est consécutif aux étapes A (*premier pas*) et B (*deuxième pas*) du dessin précédent. Or, nous savons qu'elles correspondent respectivement à l'expérience de la Connaissance (A) et à celle de l'amour humain / divin (B). Suite à la compréhension des pièges (A), seule l'expérience de l'amour humain / divin permettra le déroulement définitif de la spirale.

<sup>191</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Júpiter, 2004, p. 574.

L'amour humain se manifeste de deux manières dans le roman. Au début, le naufragé personnifie l'île et en fait son épouse avec qui il a des enfants, les mandragores, « le produit du croisement de l'homme et de la terre » (VLP, 137) :

Désormais, avec la bénédiction de la Bible, un lien plus fort et plus intime l'attachait à Speranza. Il avait humanisé celle qu'il pouvait bien désormais appeler son épouse d'une façon incomparablement plus profonde que toutes les entreprises du gouverneur. Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre (VLP, 138).

L'engagement entre Robinson et Spéranza entraîne une *déshumanisation* du premier et une *humanisation* de la deuxième. Il s'agit d'une sorte de « mariage » célébré avec la « bénédiction de la Bible ». Une union réalisée sous le témoignage des écritures saintes annonce peut-être une conversion plus profonde de l'amour car, dans le processus d'abandon de son humanité (« un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité »), il pourrait s'approcher de plus en plus du divin.

La deuxième manifestation de l'amour humain est l'affection qui relie Robinson à Vendredi. L'ancien gouverneur admire maintenant l'Indien de telle manière qu'il veut être semblable à lui :

Soleil, rends-moi semblable à Vendredi. Donne-moi le visage de Vendredi, épanoui par le rire, taillé tout entier pour le rire. Ce front très haut, mais fuyant en arrière et couronné d'une guirlande de boucles noires. Cet œil toujours allumé par la dérision, fendu par l'ironie, chaviré par la drôlerie de tout ce qu'il voit. Cette bouche sinieuse aux coins relevés, gourmande et animale. Ce balancement de la tête sur l'épaule pour mieux rire, pour mieux frapper de risibilité toutes choses qui sont au monde, pour mieux dénoncer et dénouer ces deux crampes, la bêtise et la méchanceté... (VLP, 217).

Sous la forme d'une prière adressée au Soleil, Robinson décrit les atouts physiques et la subtile intelligence de son compagnon. De sauvage et stupide, Vendredi devient, aux yeux de Robinson, d'une beauté inouïe. Désormais, la présence de l'Indien suffit pour dénoncer les « bêtises et les méchancetés » de son ancien « maître ». De plus, son rire est cathartique car il prépare le néophyte au dépassement de ses blocages et obsessions.

Spéranza et Vendredi introduisent donc Robinson à l'amour divin par le biais de deux symboles : la Bible et le Soleil. Ceux-ci sont réunis en une citation qui évoque aussi bien le mysticisme païen que l'univers chrétien de piété et prière :

J'ai mis un genou à terre et je me suis recueilli, attentif à la métamorphose de la nausée qui m'habitait en une attente mystique à laquelle participaient les animaux, les plantes et même les pierres. Quand j'ai levé les yeux la chapelle ardente avait éclaté, et c'était maintenant un grand reposoir qui encombrait la moitié du ciel de sa masse ruisselante d'or et de pourpre (...) Ensuite deux épées de feu ayant touché mes épaules, je me suis relevé, chevalier solaire (VLP, 216).

Robinson marche à présent sur l'île dans un état d'esprit tout à fait différent du précédent. Il contemple la terre / le corps de Spéranza dans une sorte « d'attente mystique » figurée par la prière : « j'ai mis un genou à terre et je me suis recueilli ». Comme en réponse à ce renoncement de soi, le dieu Soleil le favorise avec son *amour divin* dont l'éclat « d'or et de pourpre »<sup>192</sup> le recouvre. Ceci équivaut, symboliquement, à un « baptême céleste », ou plutôt, à un adoubement moyenâgeux comme ceux décrits dans la quête du Graal : « deux épées de feu touchent les épaules » de Robinson et il devient « chevalier solaire ». La quête des chevaliers du Graal est empreinte de religieux et de mysticisme. Elle incarne la tentative d'affranchissement des illusions.

---

<sup>192</sup> L'or et la couleur pourpre représentent, en alchimie, l'accomplissement de « l'œuvre au rouge », c'est-à-dire, du parcours initiatique du néophyte.

### 1.3.4 Synthèse comparative

Nous avons démontré, dans ce troisième chapitre sur « les spirales de l'errance », l'omniprésence d'un autre thème qui relie les romans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : l'illusion. Nous avons pu dégager de cette notion un schéma d'analyse ternaire (les pièges de l'illusion, leur conséquences et les manières de les dépasser) commun à M. Tournier et G. Rosa. Le tableau ci-dessous les résume ainsi :

Ouvrages comparés	Analyse lexicale	Analyse thématique		
		(Rappel des grands thèmes : l'errance, l'illusion) Sous-thèmes: les pièges, leurs conséquences, leur dépassement		
		Pièges	Conséquences des pièges	Manières de dépasser les pièges
<i>Diadorim</i>	-lexique lié à l'errance	- méconnaissance de nos véritables aspirations	- la scission de la réalité	- <u>la connaissance</u>
<i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	-lexique lié à l'illusion	- l'orgueil de la connaissance	- la déformation du regard	- reconnaître les enjeux de l'étroit chemin
		- l'adhésion à la facilité	- les hallucinations	- avoir une volonté ferme et consciente
		-la méconnaissance d'un monde de mélange	- l'inconscience	- déchiffrer les mécanismes émotionnels
		- l'attachement au passé		- apprendre le sens de l'humilité et de la compassion
				- comprendre l'unité entre toute chose
				- vivre dans le présent
				- <u>l'amour</u>

Bien entendu, la liste ci-dessus n'est pas exhaustive. Ce qui paraît cependant fixe, récurrent et pertinent, ce sont les trois étapes (pièges, conséquences et solutions) dont la prise de conscience, par Riobaldo et Robinson, semble fondamentale pour l'aboutissement de leur parcours initiatique.



Ces trois étapes ne sont que la manifestation d'un « réseau thématique » (DE GRÈVE, 1995 : 61) plus large inhérent aux deux grands thèmes abordés jusqu'à présent : l'errance et l'illusion.

Essentielles pour la dynamique de la narration et presque omniprésentes dans les romans étudiés - Robinson et Riobaldo n'étant à l'abri qu'aux dernières pages du récit, quand ils concrétisent « l'amour divin » - l'errance et l'illusion modèlent les paysages et les personnages. En effet, selon Claude de Grève, les thèmes peuvent constituer un scénario (LE GREVE : 62). De cette manière, le sertão et l'île Speranza, univers pourtant physiquement divergents (désertique pour le premier, maritime pour le second), sont décrits à partir d'un champ lexical propre, celui de l'illusion. Celui-ci a été d'abord détecté par la présence – dans quelques extraits de ce chapitre - de certains lexiques communs à G. Rosa et à M. Tournier tels « peur, mort, folie, illusion, nuit, triste, gouverner », etc. En approfondissant l'environnement de ces mots, nous avons remarqué une série de substantifs, d'adjectifs et de verbes qui donnent au récit une couleur incertaine, obscure et angoissante car ils sont la manifestation linguistique d'un malaise existentiel, comme le montre le tableau<sup>193</sup> ci-dessous, construit à partir d'un relevé manuel<sup>194</sup> des citations de ce troisième chapitre:

---

<sup>193</sup> Nous n'avons choisi d'analyser que les mots-plein (substantifs, adjectifs et verbes) car, d'après la linguiste brésilienne Maria Tereza C. Birderman, dans son livre *Teorias Linguísticas*, la richesse de ces mots est ce qui permet de mieux représenter le monde (BIDERMAN, 2001: 321).

<sup>194</sup> Les logiciels d'étude de lexicologie, comme Hyperbase, ont été construits pour l'analyse statistique de gros corpus. Cependant, nous nous sommes limitée à l'analyse lexicale des citations présentes dans ce chapitre et provenant des romans étudiés. Ces extraits nous ayant semblé suffisamment significatifs et riches, selon nous, pour pouvoir mettre en évidence le *champ lexical de l'illusion*.

### Champ lexical de l'illusion

auteurs	substantifs		adjectifs	verbes
<b>G. ROSA</b>	haine vengeance sang douleur difformité peur mort effroi honte vide misère maladie démon guerre colère folie dangers orgueil demi-raison contradiction tristesse souffrance	prison illusion désordre enfer fiel désespoir impression (donner l'impression de/ « dar ar de ser ») nostalgie maléfice magie angoisse nuit	dangereuse triste désolé putréfié opaque morts (es) défectueuse malheureux laid fragile mauvais ingrate terrible enfermée mélangé désolant insensée	trembler souffrir guerroyer tuer se préoccuper halluciner mentir pleurer maîtriser gouverner

auteurs	substantifs		adjectifs	verbes
<b>M. TOURNIER</b>	Illusion nullité orphelin faiblesse rupture solitude maléfices fou évasion désert inconnu fascination passé musée souille repliement sarcophage mort dégoût nausées nervosité ravages automatisme torpeur somnambule fatigue gouverneur	impatience ténèbres langueur glaive agonie dormeur puénil angoisse peur échec aliénation hallucination fantasmes obsessions fantaisies dément impulsions caprice découragement bêtise méchanceté imagination vanité dérision enfer nausée	illusoire orgueilleux obscure fixe limité inquiétant apparente dénaturé étrangère horrible demi-inconscients lourd aliéné insane irréaliste accablante désemparée errant frénétique timide triste	attaquer domestiquer ignorer obscurcir réduire brouiller

Le choix de ces mots renforce l'universalité de la notion d'illusion dans le sens où elle serait présente de manière très proche dans deux romans différents. Il est important de remarquer que la plupart des substantifs et adjectifs en rapport à l'illusion sont abstraits et que la grande majorité des verbes sont dynamiques. Le lexique révèle la complexité du récit où sera immergé le lecteur : un univers subjectif et mouvant qui garde d'inquiétants secrets.

D'après ce champ lexical, nous pouvons affirmer que l'île et le sertão incarnent l'une des caractéristiques mythiques citée lors de l'introduction de ce chapitre : *l'obscurité mythique*. Ces topoï, les nombreux pièges matériels et existentiels qu'ils comportent, sont difficiles à appréhender. Une ombre semble entourer et cacher leur véritable sens et favoriser les erreurs de perception, comme l'attestent certains mots employés par G. Rosa :

illusion, difformité, défectueux;  
folie, demi-raison, insensé, halluciner;  
contradiction, impression (donner l'impression de / dar ar de ser), mentir.

Et par M. Tournier :

illusion/illusoire, apparente, irréel, fascination, aliénation/aliéné, hallucination, imagination, fantômes, obsessions, fantaisies, impulsions, caprice;  
inconscients(es), insane, fou, dément, brouiller;  
errant, réduire, automatisme, torpeur, langueur, somnambule, dormeur, puéril.

Ces mots-pleins renforcent l'image des lieux mythiques, zones obscures saturées de pièges, où les candidats à l'initiation sont mis à l'épreuve. Ils connaissent une réalité instable et, donc, déstabilisante, où tout est « difforme, défectueux », et rempli de « contradictions ». Ils touchent les frontières entre la raison et la folie par le biais « d'hallucinations » qui favorisent « l'aliénation ».

Ces topoï troubles prennent une place considérable dans les romans et représentent une arène de combats aussi bien extérieurs qu'intérieurs, ce qui transparaît du vocabulaire utilisé par l'auteur brésilien (guerre, sang, mort, souffrance, dangers, désordre, désolation, guerroyer, tuer, gouverner, etc.) et français (général, pontife, frénétique, attaquer, ravages, glaive, mort, agonie, etc.).

Ainsi, le sertão et l'île, pendant longtemps dans les romans, incarneront le côté sombre de l'homme : des endroits où « la misère et la maladie » (G. Rosa) se propagent, lieux de « maléfices » souvent comparés à « l'enfer » (chez les deux auteurs) et possédant toutes les caractéristiques imaginaires de celui-ci. Le sertão de Riobaldo est comme le « démon » lui-même : « laid, mauvais, terrible », une « nuit » sans fin, « opaque », où les choses et les êtres se « putréfient ». L'île de Robinson est également infernale : un « désert obscur, méchant, horrible, accablant » et environné de « ténèbres ».

Comme Riobaldo et Robinson sont des représentations romanesques de l'Homme, ce lexique souligne la présence d'un inconscient collectif perturbé, coupé de son environnement et de sa nature intime, ce que manifestent des mots tels que « prison, enfermé » (G. Rosa), ou encore « orphelin, rupture, solitude, dénaturé, étranger » (M. Tournier).

De cette situation, nous pouvons dégager une connotation affective, des réactions émotionnelles du locuteur face au vécu. L'état d'illusion fait surgir chez Riobaldo des sentiments sombres : haine, vengeance, douleur, peur, effroi, honte, vide, colère, orgueil, tristesse, désespoir, nostalgie, angoisse, malheur, fragilité, préoccupation, etc. Chez Robinson, nous constatons le même désarroi : orgueil, vanité, souille, repliement, dégoût, nausée, nervosité, lourdeur, désespéré, tristesse, fatigue, impatience, angoisse, peur, découragement.

Le *champ lexical de l'illusion* possède un rôle central pour la compréhension du parcours initiatique de Riobaldo et de Robinson : les signes rendent visibles leur détresse profonde qui se propage jusqu'à l'île et le sertão. L'importance de ce lexique est telle que les auteurs n'hésitent pas, pour donner plus de force à l'expression de l'illusion, à construire un champ d'associations externes comme l'accumulation de plusieurs *synonymes* tels que « la folie et la demi-raison », « la peur et l'effroi » chez G. Rosa, ou encore « l'insane, le dément et le fou », « la torpeur et la langueur », chez M. Tournier.

Outre les synonymes, la présence d'un *champ dérivationnel* nous permet d'observer les mots sur lesquels insistent les auteurs et de connaître ainsi l'importance de l'idée-image qu'ils veulent transmettre aux lecteurs : en l'occurrence, il s'agit de la présence d'un décor de conflit (guerre et guerroyer) des plus inquiétants (danger et dangereux) où les

personnages, comme dans un laboratoire, seront soumis à maintes erreurs de perceptions (illusion et illusoire, aliénation et aliéné).

Mais la synonymie et la dérivation ne sont pas les seuls recours stylistiques employés par nos écrivains pour faire ressortir les particularités de l'illusion. La mise en relation d'*antonymes* est un autre moyen servant à renforcer l'expression du dilemme présent dans cet état. Les antonymes - d'après les énoncés choisis - sont *complémentaires* dans le sens où la « négation de l'un appelle systématiquement l'autre »<sup>195</sup> : « la mort et la vie ». Mais la plupart du temps ils sont *gradables*, c'est-à-dire, ils « définissent des extrêmes qui impliquent l'existence de degrés intermédiaires »<sup>196</sup> : bon et mauvais, heureux et malheureux, amour et haine, ciel et enfer, ténèbres et lumière, etc. C'est justement le souhait d'échapper aux extrêmes en atteignant les niveau intermédiaires de l'existence, l'équilibre entre les oppositions, qui semble pousser les héros à poursuivre leur parcours initiatique et à vouloir dépasser les pièges qui les entourent.

Dans ce troisième chapitre, nous avons voulu souligner combien ce parcours est périlleux et comporte des dangers dont le langage lui-même se fait témoin, comme nous avons pu l'observer à travers le champ lexical de l'illusion et quelques figures de construction telles l'antithèse ou l'hypallage.

La spirale, étant un symbole dynamique et ouvert, éclaircit les entraves de cet *étroit chemin* et la manière de les dépasser à travers la *quête* de la connaissance et de l'amour. Abordée rapidement lors de ce chapitre, nous aimerions à présent approfondir cette notion car le mot « quête » ne peut pas être employé aléatoirement. Il renvoie directement, nous le montrerons, à un imaginaire païen, celui du Graal, devenu *mythe de la quête* sous toutes ses formes. En effet, des réseaux thématiques féconds « peuvent faire affleurer des allusions à de grands mythes connus » (DE GREVE, 1995 : 62). Ainsi, la coexistence de thèmes tels l'errance et l'illusion, nous le verrons par la suite, aurait cette fonction.

---

<sup>195</sup> Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 37.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 37

#### 1.4 LES ECHOS DU GRAAL DANS LE SERTÃO ET SUR L'ÎLE SPERANZA

Dans les chapitres précédents, nous avons souligné la présence, dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, des thèmes majeurs tels que l'errance, l'illusion, la quête de connaissance et d'amour. Or, ces thèmes se trouvaient déjà au cœur de l'œuvre d'un autre auteur, Chrétien de Troyes, ainsi que de certains de ses continuateurs. La ressemblance thématique entre nos romanciers contemporains et l'écrivain médiéval est telle qu'une analyse comparative, sans la prétention d'être exhaustive (car ce travail pourrait constituer une recherche à part entière) s'avère néanmoins, selon nous, indispensable. Non seulement pour justifier cette influence, mais aussi pour montrer combien les questions traitées sont d'actualité.

Notre hypothèse est qu'il existe une « relation triangulaire » entre le mythe du Graal et les romans de G. Rosa et de M. Tournier. Nous nous appuyons ici sur la définition de « relation triangulaire » donnée par Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling : « J'entends par là que deux textes a priori incomparables, ou apparemment fort lointains l'un de l'autre, deviennent proches par la médiation d'un troisième qui les polarise » (CLAUDON / HADDAD-WOTLING, 1992 : 22).

Dans l'introduction de cette première partie, nous avons posé l'hypothèse selon laquelle le mythe du Graal, *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* partagent « des dénominateurs communs ». En outre, nous avons dit que ces points focaux se situent, selon nous, autour des thématiques liées à l'errance, à l'illusion et à la quête. Après avoir abordé les deux premières, nous aimerions, à présent, évoquer la *quête* et montrer que cette notion garantit la cohésion des récits étudiés. Afin de démontrer ceci, il est important, selon nous, de faire un bref rappel du mythe fondateur de cette « dominante » et de délimiter ce que nous entendons par « quête ».

Au XII<sup>e</sup> siècle Chrétien de Troyes évoque un mythe, le Graal, qui ne cessera d'être enrichi par d'innombrables adaptations. Cette épopée chevaleresque, selon Florence Quentin, est constituée de trois principales versions :

Le premier récit, né sous la plume de Chrétien de Troyes, puise dans l'antique fond celtique ; celui de Robert de Boron amorce la christianisation du Graal ; enfin, anonyme, une version de facture cistercienne propose une version essentiellement spirituelle de la quête (QUENTIN, 2006 : 22).

Le roman de Chrétien de Troyes reflète les préoccupations de la société de l'époque qui est celle d'établir une certaine morale courtoise, assez mondaine, plutôt que d'orienter la vie des personnages vers un salut d'ordre spirituel. Robert de Boron est celui qui christianise le mythe en transformant ses symboles. Il incorpore ainsi à l'histoire de base un personnage central : Joseph d'Arimathie. Le Graal, objet assez indéfini chez Chrétien de Troyes, devient la coupe dans laquelle Joseph d'Arimathie recueille le sang du Christ. La troisième adaptation maintient l'aura religieuse, voire mystique, créée par Robert de Boron.

Ce n'est pas le lieu ici d'examiner en détail les sources multiples de la quête ni ses différentes continuations<sup>197</sup>. Comme elles sont nombreuses, on s'appuiera seulement sur deux versions : celle de Chrétien de Troyes intitulée *Perceval ou le roman du Graal* et celle, anonyme et de fond monastique, nommé *La Quête du saint Graal*.

Le vaste cycle du Graal semble s'être inspiré d'un épisode en particulier. Épisode qui, selon Yves Bonnefoy, dans un article intitulé « Les romans arthuriens et la légende du Graal », est « le plus beau et obscur » :

---

<sup>197</sup> Pour avoir plus de références sur les continuateurs de Chrétien de Troyes, lire les articles suivants :  
 - Roger BICHELBERGER, « Le mythe du Graal » in *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Association Européenne François Mauriac, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, pp. 7-15.  
 - Florence QUENTIN, « L'aventure initiatique de l'occident médiéval » in *Le monde des religions*, mai-juin 2006, n° 17, pp. 22-31.  
 - Albert BÉGUIN et Yves BONNEFOY, « Les romans arthuriens et la légende du Graal » dans la préface de *La Quête du Graal*, Paris, seuil, 1965, pp. 9-43.

Le jeune Perceval est arrivé près d'une rivière. Aucun pont n'en permet la traversée. Mais un vieil homme qui pêche dans une barque lui propose de l'héberger. Qu'il monte simplement sur la colline, et il verra sa maison ! Perceval accepte. Il suit le chemin qui lui est indiqué pour, une fois au sommet, ne découvrir qu'un horizon vide. Déjà il maudit le vieux pêcheur, mais soudain, dans le vallon, surgit une tour, et Perceval, sans trop s'étonner, se dirige aussitôt vers elle. Un vieil homme, tenu couché par une blessure ancienne, le reçoit auprès d'un grand feu et lui fait don d'une épée. Mais bientôt un étrange spectacle va le surprendre. Un « valet » entre dans la salle, tenant par le milieu une lance blanche dont le fer saigne. Deux autres le suivent, avec de précieux chandeliers, puis vient une jeune fille, porteuse d'un « graal » d'or, tout lumineux, orné de gemmes splendides, et une autre enfin, qui porte un « tailloir », un plat d'argent. Le cortège traverse la salle et disparaît. Perceval l'a regardé sans mot dire : il croit que la discrétion l'exige. Plusieurs fois pendant le repas que l'on a servi le cortège passe et repasse. Et Perceval remet toujours de demander qui l'on sert ainsi, avec ce graal... Le lendemain, à son réveil, le château est vide. Il apprendra en s'éloignant dans les bois, d'une jeune fille qui tient dans ses bras son ami qui vient d'être tué, que s'il avait demandé ce qu'étaient la lance et le graal, il eût de ce fait rendu la santé au vieux roi pêcheur et la fécondité à son royaume infertile (BONNEFOY, 1965 : 13, 14).

Il n'est pas étonnant que ce mythe ait marqué notre imaginaire. On y retrouve une des grandes préoccupations de l'humanité, la mort, et toutes les implications qu'elle impose, à savoir vieillir, perdre la santé, devenir comme la *Terre Gaste* décrite par Chrétien de Troyes.

On apprend qu'il existe une solution à ces inquiétudes et qu'elle serait liée à *une question* en rapport avec quelques objets : un graal, une lance, un tailloir, des chandeliers. Mais Chrétien de Troyes ne formule pas cette question ni le rôle des objets. L'écrivain est, en effet, mort avant de conclure son œuvre. Nous ne saurons donc jamais s'il avait l'intention de révéler le mystère. Le fait est qu'une partie de l'humanité s'est identifiée à lui et cherche, depuis, cette clé, ce « graal », qui pourrait l'affranchir de la souffrance.

« Le graal » représente bien plus qu'un simple récipient ou coupe. Il est, en effet, devenu un symbole plus large : « un graal n'est pas *le Graal* » (BONNEFOY, 1965 :14). S'il a autant intrigué les écrivains de tout temps, c'est probablement parce qu'il va au-delà de la « simple étymologie » (p.14). Il recèle un mystère et une question. Selon l'extrait cité, cette question, posée au bon moment, aurait délivré les hommes de la souffrance et rendue fertile la *Terre Gaste* par leur incompréhension.

Cette thématique à elle seule justifie l'intérêt porté au mythe. Elle vient illustrer toute quête de réponses au drame de la détresse humaine. Mais, au cours du temps, elle en est venue à englober toutes les formes de quête, comme l'attestent les intitulés de quelques



articles publiés dans *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*<sup>198</sup> : « Charles Morgan : la quête de l'unité de l'esprit », « La quête de l'idéal chez François Mauriac », « La Quête spirituelle de Jean Sullivan », « La quête de joie de Patrice de La Tour du Pin », etc.

Notre intérêt est de savoir comment G. Rosa et M. Tournier s'inspirent de cet imaginaire mythique de la quête pour nourrir celle de leur personnages. Pour cela, nous avons d'abord observé que cette quête s'impose par des « multiples signaux ». Selon Claude de Grève, dans *Éléments de littérature comparée : thèmes et mythes*, les « signaux peuvent être constitués par un réseau lexical, mots, métaphores, noms de héros connus, renvoyant directement au thème ou seulement par un laciis d'allusions renvoyant implicitement au thème » (DE GRÈVE, 1995 : 60). Ces premiers types de signaux, nous les appellerons *manifestations directes* ; les deuxième, *manifestations indirectes*.

Les manifestations directes sont donc marquées par une évocation claire du mythe comme les ressemblances éclatantes entre les personnages et les lieux. Mais les œuvres étudiées, nous le verrons, ne semblent pas seulement constituer la simple réécriture, transformation ou imitation de ce mythe. Elles y font *allusion* et s'en *inspirent* également de manière indirecte. Cette deuxième manifestation va au-delà de la forme et essaie de restaurer la matière essentielle des mythes. Elle est plus complexe que les manifestations directes, et nous intéresse davantage, car ces ressemblances touchent à l'inconscient et au spirituel et, selon nous, constituent la force et le succès des romans : « Le génie de Michel Tournier donne ici toute sa mesure, qui est de répondre aux exigences les plus diverses de l'esprit et du cœur » (EZINE, 1980 : 3).

Les manifestations indirectes évoquent une réalité initiale qui n'a pas perdu sa puissance, un contenu vital qui a sauvé de l'oubli certaines connaissances fondamentales. C'est l'étude de ce contenu qui nous permettra peut-être d'élaborer « l'inversion bénigne » du mythe. Comment *l'errance* exposée par le Graal peut aboutir à un épanouissement ? Selon José Maria Martins (1994 : 24), dans son livre *Guimarães Rosa : um alquimista do coração*<sup>199</sup>, « la même réalité tragiquement obscure est aussi la réalité lumineuse » :

<sup>198</sup> *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Association Européenne François Mauriac, *op. cit.*, pp. 31, 45, 87, 95.

<sup>199</sup> *Guimarães Rosa : un alchimiste du coeur*. C'est nous qui traduisons.

(...) le nirvana, le monde illuminé, et le samsara, la réalité illusoire, sont la même chose (...) La fonction des mythes et des rituels est de rendre possible, et de faciliter, par analogie, le saut d'une vision, celle du monde de la multiplicité, à une autre, celle du monde unifié» (MARTINS, 1994 : 25)<sup>200</sup>.

Pour comprendre pleinement cette inversion, cette symbiose des éléments constitutifs de l'univers, nous commencerons par approfondir les notions de *manifestations directes* et *indirectes*. Pour des raisons didactiques, nous aborderons, dans un premier temps, les *manifestations directes* présentes dans l'œuvre et G. Rosa pour, dans un deuxième temps, évoquer les *manifestations indirectes* qui se trouvent dans celle des deux auteurs.

---

<sup>200</sup> « (...) nirvana, o mundo iluminado, e samsara, a realidade ilusória, são a mesma coisa (...) a função do mito e dos rituais é tornar possível, e facilitar, por analogia, o salto de uma visão, a do mundo da multiplicidade, para outra, a do mundo unificado ». C'est nous qui traduisons.

### 1.4.1 Quelques manifestations des romans chevaleresques dans *Diadorim*

L'influence des mythes chevaleresques n'est pas passée inaperçue aux yeux des critiques. Nous en voulons pour preuve, quelques explications de Massoud Moisés dans son *História da literatura brasileira* :

La structure est typiquement celle de la nouvelle : *Grande Sertão : Veredas* est une nouvelle qui ressemble à *La quête du Saint Graal* ou de *Don Quichotte*, et pas seulement en ce qui concerne l'organisation formelle. La saga de Riobaldo consiste en une nouvelle de chevalerie située dans les Gerais. La pérégrination compulsive du chevalier errant se convertit en la *traversée* du jagunço, et si sa motivation n'est plus la quête du Graal ou l'amour démesuré pour Dulcinea del Toboso, mais la vengeance, le résultat est identique, - partir à la recherche de ce qui donnera du sens à l'existence. Cela nous fait également penser aux films de *cow-boy* dans leur apogée, contemporains de l'écriture de *Grande Sertão : Veredas*. Nous savons, néanmoins, que l'épopée cinématographique du far-west nord-américain réactualise, comme s'il explorait des archétypes endormis, la chevalerie errante, ce qui ne fait que confirmer l'ascendance médiévale et chevaleresque du récit de Riobaldo (MOISES, 1998 : 454)<sup>201</sup> .

La critique est allée encore plus loin en ce qui concerne les manifestations directes du mythe du Graal dans *Diadorim*. En suivant un parcours chronologique, nous tenterons de reprendre et d'approfondir ces analyses. Nous suivrons l'ordre des passages suivants: la traversée du *De-Janeiro*, le jugement de Zé Bebelo dans la ferme *Sempre Verde*, la bataille de la *ferme des Tucanos*, le pacte des *Veredas-Mortes* et la traversée du *Liso du Sussuarão*.

Déjà lors de la traversée de la rivière *De-Janeiro* (GSV, 79-86 ; D, 117-126), le lecteur apprend que, comme Perceval, Riobaldo est un adolescent sans père qui vit avec sa mère. Cet épisode nous décrit aussi l'atmosphère de religiosité qui est présente dans tout le roman. En effet, Riobaldo va aux bords du *De-Janeiro* pour demander l'aumône. Avec

---

<sup>201</sup> « A estrutura é tipicamente novelesca : *Grande Sertão : Veredas* é uma novela, à semelhança da *demanda do Santo Graal* ou de *D. Quixote*, e não só pela organização formal. A saga de Riobaldo consiste numa novela de cavalaria aclimatada nos Gerais. A peregrinação compulsória do cavaleiro andante transfigura-se na travessia do jagunço, e se o motivo dela não é mais a busca do Graal ou o amor tresloucado por Dulcinea del Toboso, senão a vingança, o resultado é idêntico, - sair no encalço que dê razão à existência. Faz pensar, ainda, nos filmes de cow-boy na sua fase áurea, de resto contemporânea da escrita de *Grande Sertão : Veredas*. Sabemos, porém, que a epopéia cinematográfica do far-west norte-americano reedita, como se explorasse arquétipos adormecidos, a cavalaria andante, o que apenas confirma a ascendência medieval e cavaleiresca do relato de Riobaldo . » C'est nous qui traduisons.

l'argent gagné, il doit payer une dette contractée par sa mère à la suite d'une promesse faite pour la guérison de son fils. Or, les romans de chevalerie sont également remplis d'une grande piété<sup>202</sup>.

Lors de cet épisode, le personnage prend connaissance de la première des qualités d'un chevalier : le courage. Acceptant la traversée du *De-Janeiro* avec le jeune Diadorim, le personnage affronte sa peur de l'eau. Ne sachant pas nager, il doit faire preuve de bravoure mais ses larmes trahissent son *immaturité chevaleresque*. Il comprend alors, par le biais du regard de son compagnon (sûr de lui), que la peur peut disparaître de l'esprit :

« Il faut avoir du courage... » Est-ce qu'il [Diadorim] vit venir mes larmes ? Cela me coûta de répondre : « Je ne sais pas nager... » Le garçon eut un beau sourire. Il affirma : « Moi non plus je ne sais pas. » Serein, serein. Je vis le fleuve. Je voyais ses yeux, ils dégageaient une lumière. « Qu'est-ce qu'on sent quand on a peur ? » - il me demanda alors, mais il ne se moquait pas ; et je ne pus me mettre en colère. « Tu n'as jamais eu peur ? » fut tout ce que je trouvai à dire. Il répondit : « Ça ne m'arrive pas... » et, le temps que je pousse un soupir – « Mon père dit qu'il ne faut pas... » (D, 122)<sup>203</sup>.

La maîtrise de soi, le « sang froid » de Diadorim impressionnent Riobaldo à tel point que le souvenir de ce garçon est marqué à jamais dans sa mémoire. Mais l'expérience de la traversée du *De-Janeiro* n'est pas qu'un souvenir. Elle a, en effet, transformé le personnage de manière mystérieuse et profonde :

Et moi je n'avais plus peur. Moi ? (...) La chose grave là-dedans, de toute l'histoire – c'est pour cela que je vous l'ai racontée : je ne sentais rien. Sauf une transformation, mesurable. Le nom manque pour nombre de choses importantes (D, 125)<sup>204</sup>.

Les *transformations* constituent des effets par excellence de la quête du Graal. Nous y reviendrons ultérieurement lors des analyses des *manifestations indirectes*.

<sup>202</sup> Pour illustrer la piété des romans de chevalerie, voici l'extrait d'un dialogue entre la reine et Lancelot. Au moment du départ de celui-ci pour la quête du Graal, la reine lui dit ceci : « - Si la décision m'appartenait, vous ne partiriez jamais, mais puisqu'il doit en être ainsi, je vous remets entre les mains de Celui qui se laissa supplicier sur la très sainte Croix pour sauver l'humanité de la mort éternelle. Qu'il vous protège et vous garde sain et sauf partout où vous irez ! (œuvre cistercienne d'auteur inconnu : *La Quête du Saint-Graal*, 2003 : 37).

<sup>203</sup> « Carece de ter coragem... » - ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas ? Doí de responder : - «Eu não sei nadar...» O menino sorriu bonito. Afiançou : - « Eu também não sei ». Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. - « Que é que a gente sente, quando se tem medo ? » - ele indagou, mas não estava remoqueando ; não pude ter raiva. - « Você nunca teve medo ? » - foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu : - « Costumo não... » - e, passando o tempo dum meu suspiro : - « Meu pai disse que não se deve de ter... » (GSV, 83).

<sup>204</sup> « E eu não tinha medo mais. Eu ? (...) O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei - : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome » (GSV, 86).

En suivant notre parcours chronologique, nous arrivons à la ferme *Sempre Verde* (GSV, 196-217 ; D, 276-300) où a lieu le jugement de Zé Bebelo. Manuel Cavalcanti Proença<sup>205</sup> voit, dans les propos de Joca Ramiro et de Zé Bebelo, de nombreux traits des romans médiévaux. L'exposé de la filiation de Bebelo est l'une de ces premières caractéristiques moyenâgeuses :

Moi, José, Zé Bebelo, c'est mon nom : José Rebelo Andro Antunes ! Mon trisaïeul, Francisco Vizeu Antunes – a servi, capitaine dans la cavalerie... Je compte quarante et une années d'âge, suis fils légitime de José Ribamar Pacheco Antunes et de Maria Deolinda Rebelo ; et je suis né dans le brave village forestier Carme-de-la-Confusion... (D, 296)<sup>206</sup>.

Zé Bebelo évoque aussi, lors de son passage par la *Sempre Verde*, le courage et la courtoisie, marques distinctives des chevaliers errants tels que Perceval, Lancelot ou Yvon:

Je remercie ceux qui ont parlé en ma faveur et pris ma défense à cœur ...Je vais déposer. Je suis venu dans le Nord, certes je suis venu, porter la guerre et les dommages, à la tête de mes hommes, ma guerre... J'ai grandi homme de courage, j'ai voulu combattre contre des hommes de courage... C'est juste ? (...) Mais, je suis un homme. Je suis de manières courtoises. Sauf que je n'ai pas peur ; jamais, dans l'embarras, je n'ai eu peur... (D, 296,297)<sup>207</sup>.

Outre la filiation, le courage et la courtoisie, Manuel Cavalcanti Proença a attiré notre attention sur l'importance de la réputation et de l'honneur chez les *jagunços*. Ainsi, lors du jugement, Riobaldo argumente en faveur de Zé Bebelo en ayant recours à un alibi infailible : la réputation future du groupe. Comme dans les romans de chevalerie, il y aurait des *chansons* sur l'événement qui traverseraient le(s) pays :

La guerre a été rude, elle a duré le temps qu'elle a duré, elle a embrasé tout ce sertão. Tout le monde va en parler, à travers le Nord des Nords, par tout le Minas et l'Etat

---

<sup>205</sup> Manuel Cavalcanti Proença, « Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais », *coleção Fortuna Crítica*, v.6, Civilização Brasileira, 1983, 310-320.

<sup>206</sup> « Eu, José, Zé Bebelo, é meu nome : José Rebelo Andro Antunes ! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes – foi capitão-de-cavalos... Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou filho legitimado de Ribamar Pachêco Antunes e Maria Deolinda Rebelo ; e nasci na bondosa vila mateira do Carmo da Confusão... » (GSV, 211).

<sup>207</sup> «... Agradeço os que por mim bem falaram e puniram... Vou depor. Vim para o Norte, pois vim, com guerra e gastos, à frente de meus homens, minha guerra... Sou crescido valente, contra homens valentes quis dar o combate. Não está certo ? (...) Mas, homem sou. Sou de altas cortesias. Só que medo não tenho ; nunca tive, no travável...» (GSV, 211,212).

de Bahia, et jusque dans d'autres contrées, au long de bien des années. Il sera fait de nombreuses chansons, relatant ces exploits... (D, 292)<sup>208</sup>.

Le personnage capte alors l'attention de ses compagnons. A ces mots, Sô Candelário, rajoute des commentaires solennels au nom de l'honneur :

Sô Candelário, leva un œil au ciel, comme pâmé, et – inspiré, la voix pénétrée – récitait avec un calme extraordinaire, en psalmodiant quasiment :

« C'est cela, une renommée glorieuse !... Tout le monde va en parler, pendant de longues années, notre honneur sera vanté, en nombre de lieux et contrées. On le mettra en vers dans les foires, une affaire à sortir jusque dans le journal de la ville... » (D, 293, 294)<sup>209</sup>.

Ces citations évoquant le courage, l'honneur, la gloire mériteraient d'être rapprochées des paroles de Lancelot dans *La Quête du Saint-Graal* :

-Seigneur, répond Lancelot, que dites-vous là ! Un homme tel que vous doit ignorer la peur et ne connaître que la justice, le courage et l'espérance ! Mais rassurez-vous : si nous devons mourir au cours de cette Quête, ce serait une plus grande gloire de mourir ainsi qu'en nulle autre entreprise (LA QUÊTE DU SAINT GRAAL, 2003 : 32).

Tout le passage de la *Sempre-Verde*, selon Proença, « est une découpe des romans de chevalerie transposée dans le sertão. La grandiloquence des mots met en évidence la noblesse de l'action ; le dialogue entre Joca Ramiro et Zé Bebelo est celui de l'élite du Moyen-Âge (PROENÇA: 1983, 313)<sup>210</sup>. Pour preuve, le critique utilise les citations suivantes :

« - Ce jugement est mon fait, la sentence que je rends vaut pour tout ce Nord. Mon peuple m'honore. Je suis l'ami de mes amis politiques, mais je ne suis ni leur laquais, ni à leur solde. La sentence est valable. La décision. Vous le reconnaissez ?

- Je reconnais (...) maintenant, avec votre permission, je pose cette question : pendant combien de temps dois-je m'engager à ne pas revenir dans cet Etat ni dans l'Etat de Bahia ?

<sup>208</sup> « ... A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo mundo vai falar, pelo Norte dos Nortos, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... » (GSV, 209).

<sup>209</sup> " (...) Sô candelário espiou para cima, às pasmas, consoante sossegado estúrio recitou, assim em tom – a bonita voz, de espírito :

« ... Seja a fama de glória... Todo mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade... » (GSV, 210)"

<sup>210</sup> Riobaldo évoque les souvenirs de Joca Ramiro en tant que « noble » : « Joca Ramiro était un lord » («Joca Ramiro era lorde» - GSV, 197).

- Aussi longtemps que je serai en vie, ou n'aurai point donné contre ordre... » (*D*, 298, 299)<sup>211</sup>.

Zé Bebelo tient ainsi la promesse donnée et part à Goiás, escorté avec « honneur » par un *jagunço* nommé Triol. Après le départ de Zé Bebelo, Joca Ramiro quitte le campement avec une allure, encore une fois, chevaleresque : « Il s'en allait, derechef, sur son cheval blanc, demi-sang – flanqué de Sô Candelário et de Ricardo – chaque colonne de jagunços serpentant ainsi, dans une clameur de voix » (*D*, 304)<sup>212</sup>.

Suite à l'épisode de la Sempre-Verde, un autre moment du voyage de Riobaldo a attiré l'attention de la critique par son rapprochement avec les romans de chevalerie. Il s'agit de la bataille qui a lieu dans la ferme des *Tucanos* (*GSV*, 244-281 : *D*, 339-389). D'après Manuel Cavalcanti Proença, les romans de chevalerie énumèrent les guerriers, avant une bataille, selon leurs caractéristiques. Il y a, en effet, de nombreux passages de ce genre dans *Diadorim*. Voici un exemple :

(...) *Zé Bebelo*, notre chef, toujours en tête, et qui ne s'accordait ni répit ni repos ; *Reinaldo* – qui était *Diadorim* : le connaissant, vous connaissez ma vie ; *Alaripe*, qui était de fer et d'or autant que de chair et d'os, et qui avait ma plus grande estime ; *Marcelino Pampa*, notre chef en second, premier exécutant et homme fort respectable ; *João Concliz*, qui se disputait avec *Sesfrêdo* et qui imitait toutes les sortes d'oiseaux, celui-là n'oubliait jamais rien ; *Quipes*, un individu rapide, au point de pouvoir couvrir quinze lieues dans une journée, tant pis pour les chevaux ; *Joaquim Beiju*, éclaireur, fin connaisseur de tous les sertões des Hautes-Terres ; *Tipote* qui, telle la minuscule pousse de buriti ou le bétail de ces plateaux désertiques, savait découvrir les points d'eau (...) – *D*, 336<sup>213</sup>.

<sup>211</sup> « - O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte. Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos, mas não sou criado deles, nem cacundeiro. A sentença vale. A decisão. O senhor reconhece ?

- Reconheço (...) agora, com sua licença, a pergunta faço : pelo quanto tempo eu tenho de estipular, sem voltar neste Estado, nem na Bahia ?

- Até enquanto eu vivo for, ou não der contra-ordem » (*GSV*, 213, 214).

<sup>212</sup> « Lá ia ele deveras, em seu cavalo branco ginete, ladeado por Sô Candelário e o Ricardão – igual iguais galopavam. Saíam os chefes todos – assim o desenrolar dos bandos, em caracol, aos gritos de vozear » (*GSV*, 217).

<sup>213</sup> « (...) *Zé Bebelo*, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço ; o *Reinaldo* – que era *Diadorim* : sabendo deste, o senhor sabe minha vida : o *Alaripe*, que era de ferro e de ouro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação ; *Marcelino Pampa*, segundo em chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito ; *João Concliz*, que com o *Sesfrêdo* porfiava, assoviando imitado de toda qualidade de pássaros, este nunca se esquecia de nada ; o *Quipes*, sujeito ligeiro, capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalos que haja ; *Joaquim Beiju*, rastreador, de todos esses sertões dos Gerais sabente : o *Tipote*, que achava os lugares d'água, feito boi geralista ou buriti em broto de semente » (*GSV*, 242).

La veille de la bataille de la ferme des *Tucanos*, Riobaldo fait la présentation des guerriers. Mais les évocations de l'univers médiéval se trouvent aussi à la fin de l'épisode, tel que la pratique du *drapeau blanc*, lors d'une demande de trêve et les négociations qui s'ensuivent : « La règle est la règle ! dit Zé Bebelo. La dignité d'ambassadeur, il faut toujours la respecter, même s'il s'agit d'un hérétique, même s'il s'agit d'un manant... » (*D*, 376)<sup>214</sup>.

Cette solennité se maintient tout au long des négociations et confirme, encore une fois, l'ascendance médiévale, l'idéal de courtoisie du récit de Riobaldo. Ainsi s'exprime l'émissaire envoyé par les *Hermogènes* :

Avec votre permission accordée, et selon les usages, j'apporte ces paroles, Sieur Chef, que j'ai été mandaté pour vous répéter : - Que, compte tenu de ces soldats, et du reste qui nous est contraire à tous, est-ce que ça ne serait pas plus profitable, pour un camp et pour l'autre, de passer un traité de paix, pour un temps... Et c'est pour cette offre que je viens, en service commandé. Que - si la proposition convient ou a quelque valeur - je pose la question ; et selon que vous serez d'accord ou non, m'ayant donné la réponse qu'il vous plaira de donner, je la rapporte à mes chefs (*D*, 377)<sup>215</sup>.

En continuant le parcours chronologique, nous arrivons aux *Veredas-Mortes* (*GSV*, 316-324 ; *D*, 436-445). Ce qui nous intéresse à présent est le rappel de la riche imagerie diabolique présente dans cet épisode. Imagerie qui évoque entre autres, selon Pedro Xisto dans un article intitulé « A busca da poesia »<sup>216</sup>, l'Enfer de Dante. Le critique relève les nombreux synonymes du vocable « diable » qui contribuent à la création de l'atmosphère surnaturelle dans le roman : « Quelqu'un devait être de mon côté : le Père du Mal, le Corrupteur, le Charbon d'Impureté. Celui qui n'existe pas, l'Ange Déchu » (*D*, 435)<sup>217</sup>. Cette citation, et le passage en entier, marque les conflits du personnage entre Dieu et le

---

<sup>214</sup> « A regra que é regra ! » - Zé Bebelo disse - « A solenidade de embaixador sempre se tem de consentir ; até para herege, até para bugre... » (*GSV*, 271).

<sup>215</sup> - « Com sua licença dada, e nos usos, estou trazendo estas palavras, Seô Chefe, que para repetir ao senhor fui mandado : - Que, em vistas desses soldados, e do mais, que é contra todos, se não era mais aproveitável, para uma parte e outra, de se fazer trato de paz, por uns tempos... E por essa oferta é que venho, por ordens. Que - se serve, ou valor tem, o dito - pergunta faço ; e se o senhor há de estar ou não de acordo, me dado a resposta que queira dar, para eu levar para os meus chefes... » (*GSV*, 272).

<sup>216</sup> « La quête de la poésie ». C'est nous qui traduisons. Cet article fait partie d'un ouvrage critique sur G. Rosa publié sous la direction d'Eduardo F. Coutinho.

<sup>217</sup> « Um tinha de estar por mim : o Pai do Mal, o Tendeiro, o Malfarro. Quem que não existe, o Sôlto-Eu » (*GSV*, 316).



Démon, conflits qui étaient courants à l'époque moyenâgeuse où l'homme luttait constamment avec le merveilleux :

L'existence menacée. Pour lui porter secours, surgit l'épique – sublimation de l'immémorable, de la tradition orale évanescence ou en péril (...) Les héros primitifs reviennent à leurs luttes. Et ils luttent avant et à la fin de tout, avec le merveilleux (XISTO, 1983 : 131)<sup>218</sup>.

Pedro Xisto souligne encore qu'il y a, dans les « sertões » de Guimarães Rosa, le trio médiéval par excellence : le héros exposé au Démon, la Dame protégée dans une forteresse<sup>219</sup>, et le poète, le « barde » (XISTO, 1983 : 129,128) qui voyage dans le temps et l'espace et parle de « l'existence menacée ». Et ce qu'il dit traverse les générations car son contenu aborde non pas l'histoire des hommes mais *l'essence humaine*.

Pour marquer l'évolution de *l'essence* du personnage, l'auteur a recours au changement de nom. A la fin du rituel des Veredas-Mortes, Riobaldo-Tatarana (chenille de feu) devient *Urutú-branco* (serpent volant). Ce guerrier doit donc aller des parties vers le Tout, du bas vers le haut (de l'état de chenille à celui de serpent volant).

Ce changement de nom, de statut social (d'abord « commandé » il devient ensuite commandant) entraîne un changement radical de point de vue sur le monde. Ainsi, la sensibilité du personnage s'affine, ne supportant désormais plus certaines déviances de l'esprit telles que la brutalité et le manque de loyauté :

Riobaldo ne commet pas de barbaries, il n'arrive pas à les commettre, malgré la tentation de le faire, avec le pauvre monsieur de la jument et la petite chienne<sup>220</sup>, ou avec le lépreux<sup>221</sup> grimpé à l'arbre (...) Riobaldo ne tolère pas la déloyauté et les déloyaux sont ses ennemis de mort, les « judas ». D'une manière folklorique, il cherche l'équilibre social et possède des traits de bandit romantique, aidant généreusement la femme qui accouche dans une demeure misérable (PROENÇA, 1983 : 312)<sup>222</sup>.

<sup>218</sup> « A existência ameaçada. Em socorro dela reergue-se o épico – sublimação do imemorável. Da tradição oral esvaecente; ou em risco de estrangulamento (...) Retornam à luta os heróis primitivos. E lutam, antes de tudo e ao final de tudo, com o maravilhoso » (XISTO, 1983 : 131). C'est nous qui traduisons.

<sup>219</sup> Nous pensons ici à Otacília, résidant dans la ferme Santa Catarina.

<sup>220</sup> « (...) Aller maintenant tuer cette petite chienne ? La dernière chose sûrement, à moins qu'on m'ensorcelle, que je me sentais capable de faire » (D, 493).

<sup>221</sup> « C'était un homme couvert de plaies nauséabondes, un lépreux vraiment ; un condamné. Pour ne pas voir ce genre de chose, je jette mes yeux dehors ! Je sortis mon revolver (...) Et j'entendis venir un cavalier. J'attendis. Qu'on n'aille pas dire que j'avais descendu en traître un homme atteint du mal de Lazare, clandestinement sans avoir de témoins. Qui venait là ? Dans l'aube matinale, le jour déjà clair, je reconnus : Diadorim ! Sans raison, je rentrais mon arme » (D, 508,509).

<sup>222</sup> « Riobaldo não comete barbaridades, não consegue cometê-las, apesar da tentação de fazê-lo, com o pobre sertanejo da égua e da cachorrinha, ou com o leproso trepado na árvore (...) Riobaldo não tolera a deslealdade e os desleais lhe são inimigos de morte, os “judas”. Muito folcloricamente, procura o equilíbrio social e tem rasgos de bandido romântico, favorecendo com esmola grande a mulher que dá à luz no casebre miserável ».

*Urutú Branco* s'approche ainsi de plus en plus de l'idéal de la chevalerie. Il est justicier, courtois, courageux et loyal. Mais toutes ces valeurs doivent être mises à l'épreuve. Le lecteur doit connaître la sincérité des propos du personnage. Pour cela, un nouvel épisode prend forme : la traversée du *Liso do Sussuarão* (GSV, 380-390 ; D, 519-532).

Carlos E.P. Theobaldo<sup>223</sup> remarque la nature dangereuse de cette traversée qui évoque les aventures périlleuses des chevaliers errants. Le *Liso do Sussuarão* est, effectivement, entouré d'abîmes, de précipices et de maladies qui guettent tous ceux qui tentent de s'y aventurer :

Des pentes sablonneuses avec des pierres, avec des abîmes de chaque côté ; et si à pic, que les sangles des harnais risquaient de céder dans la pente ; pour descendre, les chevaux s'accroupissaient quasiment à terre, leurs cous étirés comme s'ils s'allongeaient ; et les pierres roulaient, des tas, dans le vide (...) la fièvre, là dans les fonds, c'est quelque chose, c'est même très sérieux. La fièvre tierce, maligne, qui vous prend ; la tierce sauvage, qui peut parfaitement vous tuer, dans un délai de moins d'une semaine (D, 518, 520)<sup>224</sup>.

Mais qu'est-ce qui motive, chez Riobaldo, la traversée d'un tel désert ? De même, qu'est-ce qui justifie les dangers de mort auxquels se soumettaient, constamment, les chevaliers du cycle arthurien ? Serait-ce le simple goût de l'aventure, du défi ou l'attente d'un moment propice pour prouver leur courage et loyauté ? Serait-ce l'orgueil, l'ambition, le désir de toujours devenir meilleur que son compagnon d'aventures ? Il se peut que ce soient les deux raisons à la fois : un mélange de défi naïf et d'ambition profonde. Faire ce que nul autre n'avait réussi à réaliser, voilà la logique de tant d'actes glorieux :

Etant donné que j'étais un homme, de parole, inventif affranchi, tenant ces dangers pour nuls, capable de réussir. De remporter la victoire, là où aucun autre avant moi ne l'avait obtenue ! Je lançais constamment de ces étincelles. Moi, non ; la part en moi d'orgueil, d'impossible (D, 520)<sup>225</sup>.

<sup>223</sup> Carlos Eduardo Pereira Theobaldo, « Pequenas veredas em Grande Sertão » in Coojournal, 06 avril 2002, n° 253 ([www.riototal.com.br](http://www.riototal.com.br)).

<sup>224</sup> « Ladeiras areentas e com pedras, com os abismos dos lados ; e tão a pique, que podiam rebentar os rabichos dos arreios, no despenhado ; no ali descer os cavalos muito se agachavam de ancas, feito se os pescoços deles se emcompridassem ; e montões de pedras para baixo rolavam (...) febre, ali no oco, é coisa, é grossa, mesma. Terça maligna, pega o senhor ; a terça brava, que pode matar perfeito o senhor, antes do prazo de uma semana » (GSV, 380,381).

<sup>225</sup> « Sobre o que eu era um homem, em si, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse ! Respinguei dessas faíscas constantes. Eu, não : o cujo do orgulho, de mim, do impossível » (GSV, 381) .

La fascination qu'exerce le danger sur les chevaliers du Moyen-Âge est présente dans de nombreux épisodes de *La Quête du Saint Graal*, comme cette citation qui le confirme :

- Par Dieu, dit Yvain l'Avoutre, voici un écu que nul ne doit pendre à son cou s'il n'est le meilleur des chevaliers. Il ne pendra donc jamais au mien car ma prouesse et mes mérites ne sont pas tels qu'il me soit donné de le faire.

- Par Dieu, réplique le roi Baudemagu, moi je l'emporterai d'ici, quoi qu'il puisse m'arriver (LA QUETE DU SAINT GRAAL, 2003 : 42).

Le roi risque sa vie pour le titre de meilleur chevalier. Il sera gravement blessé car l'écu est destiné à un initié tel que Galaad ou Riobaldo. Ceux-ci possèdent une sorte d'intuition et de force de volonté qui leur permettent d'aller toujours plus loin que le sens commun, que le « commun des mortels », les non-initiés. Et ces qualités font leur différence. Ils possèdent, en effet, une sorte de confiance totale en la nature et en la destinée humaine :

Car, ce dont je donnai l'ordre, Medeiro Vaz lui-même n'aurait pu le croire : je voulais tout, sans rien avoir. Sonder ce désert pervers – le sol recuit, les solitudes, une terre fantôme – mais sans aucun préparatif (...) Quel besoin j'avais de pareils embarras ? Les anciens eux-mêmes le savaient bien qu'un jour va venir où chacun pourra rester couché dans son hamac ou dans son lit, et les bêtes sortiront toutes seules pour labourer les champs, ainsi que les faux pour moissonner toutes seules, et la charrette pour aller de son propre décret charger la cueillette, et tout à l'avenant : car ce qui n'est pas l'homme est à lui, est de son obédience ? Cela, je n'y pensais pas – mais mon cœur pensait. Je n'étais pas l'homme des choses sûres : j'étais l'homme des choses du destin ! (D, 522)<sup>226</sup>

Cette soumission au destin fait la force de Riobaldo et le rapproche de Galaad. En effet, ce chevalier a fondé sa réputation sur la réalisation d'actions considérées comme impossibles car offrant un péril extrême. Il les a surmontés avec succès là où tout autre homme avait échoué. Ainsi, Manuel Cavalcanti Proença compare Medeiro Vaz à Perceval et à Lancelot par l'inaccomplissement de leur quête et Riobaldo à Galaad, par la confiance totale qu'il porte en la vie :

<sup>226</sup>

« Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer : eu queria tudo, sem nada ! Aprofundar naquele raso perverso – o chão esturricado, solidão, chão aventêsma – mas sem preparativos nenhuns (...) Para que eu carecia de tantos embaraços ? Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as fôices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência ? Isso, não pensei – mas meu coração pensava. Eu não era o do certo : eu era era o da sina ! » (GSV, 382,383). La répétition du verbe être (« era era ») est intentionnelle. On la retrouve dans les deux éditions du *Grande sertão : veredas* (p. 383, pour l'édition de 1974 et p. 447, pour l'édition de 1986).

La traversée du Liso do Sussuarão, que Medeiros Vaz – Perceval ou Lancelot – malgré tous les préparatifs, n’ont pas réussi à réaliser, Riobaldo – Don Galaaz – la réalise, protégé par le hasard, sans même s’être préoccupé de faire des provisions (PROENÇA, 1983 : 314)<sup>227</sup>.

L’épisode du *Liso do Sussuarão* souligne le fond religieux de la pensée de Riobaldo, origine probable de cette confiance dans le destin qui soutient la quête du personnage tout comme celle des chevaliers :

Le sang est la chose qui doit toujours rester cachée dans les entrailles, une étrangeté à ne jamais voir. C’est peut-être pour ça également qu’est tellement immense la gloire occulte, la grandeur de l’hostie de Dieu dans l’or de l’ostensoir – blanche si blanche ! – et que je vénère tant, de mes deux genoux agenouillés sur le sol dur (*D*, 529,530)<sup>228</sup>.

Cette vénération rappelle la ferveur présente dans *La Quête du Saint-Graal*, par exemple, dans les mots du roi Arthur :

Seigneurs, nous devons être remplis d’allégresse car Notre Seigneur nous a donné une telle preuve de son amour qu’il a bien voulu nous rassasier de sa grâce en ce jour si solennel de la Pentecôte (*LA QUETE DU SAINT-GRAAL*, 2003 : 31).

Tous ces épisodes révèlent l’influence des romans du cycle arthurien sur *Diadorim*. On y trouve réécrits la piété, le courage, la courtoisie, l’honneur, la loyauté, la gloire, le péril, etc. Ces évocations, *manifestations directes* du mythe dans le roman brésilien, enrichissent son intrigue et en assurent la dynamique. Néanmoins, elles n’expliquent pas complètement la force du récit de Riobaldo. L’évocation des péripéties chevaleresques est une sorte de *voile* qui cacherait une autre vérité. Cette deuxième vérité appartient également à l’univers du Graal mais elle est d’une autre nature, plus abstraite et puissante. Nous l’avons désignée comme *manifestations indirectes*. Nous aimerions développer cette notion à travers l’œuvre de M. Tournier.

<sup>227</sup> « A travessia do Liso do Sussuarão, que Medeiro Vaz – Perceval ou Lancelot – apesar de todos os preparativos, não conseguiu realizar, Riobaldo – Don Galaaz – realiza, protegido pelo acaso, sem mesmo se haver preocupado com provisões ». C’est nous qui traduisons.

<sup>228</sup> « Sangue é a coisa para restar sempre em entranhas escondida, a espécie para nunca se ver. Será por isso também que imensa é a oculta glória de grandezza da hóstia de Deus no ouro do sacrário – toda alvíssima ! – e que mais venero, com meus joelhos no duro chão » (*GSV*, 388).

### 1.4.2 L'imaginaire de la Quête dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Transparaissent, dans le roman de G. Rosa, des échos plus directs du mythe du Graal que dans celui de M. Tournier. L'univers chevaleresque y est perceptible. Néanmoins nous avons repéré dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* une inspiration indirecte, abstraite, du mythe, des symboles et des évocations du scénario de la Quête aussi riches que celles présentes dans le roman brésilien. Ce scénario, nous le montrerons, trouve ses sources dans plusieurs thématiques. Nous en aborderons à présent deux : *le voyage et la quête de l'Être*<sup>229</sup>. Or, ces sources sont précisément celles qui nourrissent le mythe du Graal, bien que dans le Graal se trouvent des connotations religieuses et médiévales absentes dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Ayant des thématiques communes, il s'avère possible, selon nous, d'établir un parallèle entre *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et quelques notions abordées dans les romans du Graal car à la base et au-delà des péripéties proprement dites, il est possible de mettre en lumière ce qui les construit et les motive.

La Quête est le moteur des aventures chevaleresques comme nous pouvons le constater à travers la citation suivante :

Si j'y meurs, répond le chevalier, j'en tirerais plus de gloire que de déshonneur car nul chevalier de mérite ne doit refuser de participer à cette Quête, dût-il y risquer sa vie (LA QUÊTE DU SAINT-GRAAL, 2003 : 69).

La quête est ici une question « de vie ou de mort », autrement dit, une étape cruciale dans la vie d'un chevalier et qui le pousse vers l'avant. C'est elle qui nourrit le récit, et ses manifestations, comme nous avons déjà dit, sont variées<sup>230</sup>.

A l'instar des romans du cycle du Graal, l'œuvre de M. Tournier, d'après Patricia Mignone, « s'alimentant sans cesse aux fonds des grands symboles universels, nous offre ainsi chaque fois qu'elle s'augmente d'un conte, une version renouvelée du motif de la Quête » (MIGNONE, 1983 : 194). Mais cette recherche constante, rappelons-le, est

<sup>229</sup> Outre le voyage et la quête de l'Être, d'autres thématiques liées à l'imaginaire de la Quête dans l'œuvre de M. Tournier seront abordées dans les deux chapitres suivants, comme, par exemple, la quête de sens et de bonheur, l'initiation, etc.

<sup>230</sup> Voir supra, p. 116 : plusieurs exemples de quête chez des auteurs européens contemporains.

indissociable du thème de l'errance. Et ce, parce que l'errance entrave souvent le parcours des candidats à l'initiation :

Chacun des textes de M. Tournier peut pratiquement être lu comme une variation sur le thème de la *Quête*, cheminement qui se solde par la *conquête du Sens* et, par là même, du *sacré*. Ce « cheminement » doit être entendu au sens propre, car l'*errance* des héros tournériens est bien réelle : ils marchent à l'envi et (...) dans la direction archétype des voyages initiatiques (...) Partis d'une situation statique, passablement banale et donc située en deçà de leurs aspirations profondes, les héros tournériens vont, tel Thésée, pénétrer dans le royaume des ombres pour affronter l'Autre et son mystère (MIGNONE, 1983 : 186)<sup>231</sup>.

L'errance, comme nous l'avons évoqué aux deuxième et troisième chapitres, correspond à un voyage difficile dont les risques d'éloignement du but fixé sont constants et nombreux. Thème cher à la littérature du Graal, ce genre de voyage doit fournir aux héros l'envie de se transformer, de dépasser une « situation banale », superficielle, pour atteindre les « aspirations profondes » de l'être et assouvir sa quête de sens. Ce type de voyage n'est pas passé inaperçu des critiques de l'œuvre de M. Tournier :

Si l'on admet, avec Michel Butor, que la fiction est avant tout un voyage de renouvellement, il faut dire que se lancer dans un roman de Michel Tournier, c'est s'embarquer dans un voyage périlleux. Les héros emmènent le lecteur dans une aventure lointaine (...) qui comprend bien plus de péripéties qu'un simple déplacement dans l'espace ; car il s'agit tout autant d'un voyage psychologique, initiatique, durant lequel le caractère du personnage et sa façon d'appréhender l'univers connaissent une évolution profonde (KRELL, 1994 : 1).

Ainsi, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* commence avec un déplacement dans l'espace. Le personnage part de l'Angleterre pour arriver sur une île éloignée. Le déplacement spatial perdure un certain temps. Cela correspond à la découverte de l'île, le héros exploite tous ses recoins : « Robinson consacra les semaines qui suivent à l'exploration méthodique de l'île et au recensement de ses ressources » (*VLP*, 43). Il va au sommet des montagnes et observe l'horizon circulaire (*VLP*, 18). Mais ce déplacement prend vite une autre tournure car la circularité spatiale donne lieu à la circularité temporelle, à la perte des repères extérieurs : « ayant négligé de tenir un calendrier depuis le naufrage (...) il [Robinson] avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille » (*VLP*, 27).

---

<sup>231</sup>

C'est nous qui soulignons.

Le narrateur annonce ici le commencement d'un deuxième type de voyage, le *parcours de l'être* qui correspond à un changement dans la qualité de son attention. Tant que l'énergie du sujet est tendue vers un objectif extérieur (dimension spatiale du désir) et tant qu'il se projette dans l'avenir (dimension temporelle du désir), il y a peu de place pour l'introspection. Dans le cas de Robinson, l'espace géographique dans lequel il évolue étant limité et les contraintes sociales auxquelles il est soumis (maintenant les conventions temporelles dont le calendrier est un support) étant inexistantes, ses *objectifs* s'épuisent et le changement évoqué plus haut s'accomplit :

Ce fut l'occasion pour lui de découvrir un aspect important de la métamorphose que son esprit subissait sous l'influence de la vie solitaire. Le champ de son attention paraissait en même temps s'approfondir et s'étrécir. Il lui devenait de plus en plus difficile de songer à plusieurs choses à la fois, et même de passer d'un sujet de préoccupation à un autre. Il s'avisait ainsi qu'autrui est pour nous un puissant facteur de distraction, non seulement parce qu'il nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée actuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capables à tout instant d'en devenir le centre (VLP, 35-36).

Un lien peut ici être fait entre l'expérience de Robinson et ce que décrivent les phénoménologues<sup>232</sup> par le concept de « réduction » : « une modification radicale de ce qu'on nomme *attitude naturelle*. S'apercevoir de, agir, théoriser, aimer, haïr, se soucier de, est un *vivre-engagé-dans-le-monde* (...) La réduction consiste donc à éliminer les éléments empiriques pour atteindre ces réalités ultimes que sont les essences »<sup>233</sup>. Autrement dit, l'attention de Robinson « s'approfondit et s'étrécit », elle se « déprend du spectacle du monde pour faire retour sur le monde intérieur »<sup>234</sup>. A ce moment précis, les mouvements cognitifs ralentissent : « Il lui devenait de plus en plus difficile de songer à plusieurs choses à la fois, et même de passer d'un sujet de préoccupation à un autre ». Mais il y a un obstacle majeur à ce changement d'attention : l'activité cognitive habituelle, orientée le plus souvent vers le monde extérieur, ne s'en détourne guère spontanément, tant l'effet de captation est puissant<sup>235</sup>. Dans cette citation, « autrui » est un facteur de distraction car sa présence « nous arrache à notre pensée actuelle » en nous montrant une série d'objets

<sup>232</sup> Edmund Husserl, fondateur de la phénoménologie, est évoqué par M. Tournier dans *Le Vent Paraclet*, p. 89.

<sup>233</sup> Francisco Varela, Natalie Depraz et Pierre Vermersch, « Die phänomenologische epoche als praxis » in <http://heraclite.ens.fr/~roy/GDR/DVV.rtf>

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

désirables, c'est-à-dire, des objets « en marge de notre attention, mais capables à tout instant d'en devenir le centre ».

Ce schéma en deux temps se trouve déjà dans les romans du Graal. Les chevaliers voyageaient sans cesse. D'abord extérieur, ce voyage prend rapidement une autre allure, plus introspectif et mystique. Aucun triomphe ne sera entièrement accompli s'il est uniquement extérieur / terrestre. Pour achever la *quête de l'être*, le chevalier doit expérimenter le parcours intérieur / céleste :

(...) L'Ennemi t'a frappé de ses flèches. Sais-tu laquelle ? De la flèche d'orgueil car tu t'es imaginé que tu pourrais triompher par ta vaillance mais tu t'es trompé d'interprétation. L'écrit concernait la chevalerie céleste et toi, tu as cru qu'il s'agissait de la chevalerie terrestre, si bien que tu as succombé à l'orgueil (LA QUETE DU SAINT-GRAAL, 2003 : 56-57).

Cette citation montre un autre obstacle, outre la présence physique d'autrui, au maintien de la concentration et de l'attention : l'orgueil. Se croyant auto-suffisant, le chevalier s'éloigne de son effort d'introspection : pourquoi persister s'il se suffit à lui-même? Voilà la plus redoutable des errances : croire en son auto-suffisance. Mais les récits chevaleresques laissent apparaître que, outre la suffisance, toutes les excuses sont valables pour éviter la difficile *quête de l'Etre*. Pour cela, les héros s'éloignent de leur intériorité : ils participent à des tournois, à d'innombrables voyages, ils « guerroient », etc.

Comme beaucoup de chevaliers, Robinson succombe à l'orgueil en se considérant supérieur à Vendredi. Il désire dominer l'Indien mais, paradoxalement, il perçoit une certaine supériorité chez l'Araucan. Cette supériorité se manifeste par des liens privilégiés, d'une part entre l'Indien et les animaux (« l'étrange instinct qui gagnait à Vendredi la compréhension et – pourrait-on dire – la complicité des animaux » -VLP, 165) et, d'autre part, entre celui-ci et la nature : il se métamorphose en « homme-plante » (VLP, 164). Robinson, se sentant exclu de ces rapports d'intimité entre Vendredi et les éléments, envie l'Indien. Il arrive au point de vouloir battre Vendredi pour que celui-ci lui révèle ses secrets (VLP, 167). Il lui faudra du temps pour reconnaître cette autorité spirituelle et passer de la jalousie à l'affection profonde.



Ce mélange de fascination et d'envie ressenti par Robinson est également présent dans *La Quête du Saint-Graal* comme l'atteste l'histoire suivante :

Mais lorsqu'ils arrivèrent dans ce pays, après avoir longuement erré en terre étrangère, deux frères, qui étaient de la famille de Josèphé, furent jaloux de voir que Notre Seigneur l'avait placé plus haut qu'eux et l'avait désigné comme le meilleur d'entre eux. Ils en discutèrent en secret et décidèrent qu'ils refuseraient de lui obéir, car ils étaient d'une aussi noble famille que lui et n'accepteraient donc pas plus longtemps d'être ses disciples et de le reconnaître comme leur maître (LA QUETE DU SAINT-GRAAL, 2003 : 81).

Robinson, au plus profond de lui, désire devenir Vendredi comme les deux frères souhaitent être Josèphé. Les envies sont déchaînées dans ces romans. Elles débouchent généralement sur la colère et la haine (Robinson s'inquiète « des progrès de la haine dans son cœur » - *VLP*, 174) et écartent les personnages de la Quête en portant leur attention sur un rival ou un modèle plutôt que sur l'intimité de leur être.

L'orgueil et l'envie agissent alors comme un obstacle à la connaissance de soi. Ils peuvent être associés à la « pente funeste » (*VLP*, 50) de l'homme, à *tout ce qui voile l'esprit* (*VLP*, 38) et renvoie à l'illusion : « interprétation fautive de ce que l'on perçoit »<sup>236</sup>. Ainsi, la vision du monde de Robinson est partielle, limitée, telle l'image que nous renverrait une chandelle éclairant des objets dans le noir: « Dans une pièce obscure, une chandelle promenée çà et là éclaire certains objets et en laisse d'autres dans la nuit. Ils émergent des ténèbres illuminés un moment, puis ils se fondent à nouveau dans le noir » (*VLP*, 95).

Contre l'illusion d'une réalité fragmentée, d'après la version cistercienne de la Quête du Graal et le roman de M. Tournier, il y aurait un remède : *la quête de connaissance de soi*.

Nous avons dit plus haut qu'il existe deux type de voyages : un itinéraire extérieur qui se métamorphose peu à peu en cheminement vers l'intérieur de l'être. La quête de l'Être correspond au processus qui va du premier au deuxième voyage. Pour Jonathan Krell, il s'agit d'un parcours allant d'un univers mythique à un univers intime. Ce parcours a été appelé par le critique « voyage élémentaire ». J. Krell rappelle les deux sens du mot *élément* et leurs liens avec l'écriture de M. Tournier :

<sup>236</sup>

D'après le dictionnaire *Le Robert*.

C'est tout d'abord l'expression des « premiers principes », des notions rudimentaires sur lesquelles toute pensée humaine se construit. *Élément* est ici synonyme de *mythe*, ce que Tournier appelle « une histoire fondamentale » et « une histoire que tout le monde connaît déjà » (*Le Vent Paraquet* 188, 189). C'est « un édifice à plusieurs étages » (188) dont le rez-de-chaussée est une histoire enfantine concrète, et chaque étage successif un récit de plus en plus abstrait : « à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc. sans cesser d'être la même histoire » (*Le Vent Paraquet*, 188). Ce passage fait ressortir ce qu'il y a de paradoxal dans les mots mythes et élémentaire, puisqu'ils se réfèrent à la fois à des histoires très simples, voire enfantines, et aux fondements même de la connaissance, de la morale, de la métaphysique, de l'ontologie (...) « Premier principe » de la science née du mythe, les éléments sont en second lieu les composants irréductibles de l'univers selon la physique ancienne : la terre, l'eau, l'air et le feu. Ainsi, lorsque je caractérise un voyage d'« élémentaire », j'entends un voyage intimement lié à la matière de l'univers. Plus haut j'ai cité trois synonymes d'*élémentaire* : *fondamental*, *essentiel*, *rudimentaire*. Voici trois adjectifs dont les formes substantives - *fond* ou *fondement*, *essence*, *rudiment* – suggèrent des substances physiques des plus intimes, des plus profondes (KRELL, 1994 : 3,4).

Ce « voyage élémentaire » est un retour aux fondements non seulement de la vie mais de ce qui l'organise et la nourrit. Ce retour se fait ici par le biais des mythes de l'origine dont l'écriture de M. Tournier constituerait un rappel.

Comparant l'imaginaire mythique à un « édifice à plusieurs étages », J. Krell retrace les différents niveaux d'interprétation d'un mythe. Ainsi, derrière une histoire en apparence enfantine, peut se cacher « toute une théorie de la connaissance » liée aux croyances d'une culture. A un stade plus avancé de l'analyse, les mythes deviennent d'abord le reflet d'une morale, évoluent ensuite vers la métaphysique, pour aboutir à la quête ontologique.

Cependant, pour que les histoires mythiques deviennent « ontologiques », l'expérience du questionnement semble être incontournable. Nous pouvons, en effet, nous demander si un auteur qui réactualise un mythe dans la modernité peut se contenter d'évoquer la problématique de l'origine sans mettre en évidence l'évolution historique des idées et des questionnements humains autour de la quête du sens et de l'être. Ainsi, à partir du moment où les interrogations émergent, l'univers circulaire des mythes s'affaiblit pour laisser place à la vision linéaire de l'histoire<sup>237</sup>.

<sup>237</sup>

L'histoire racontée par le mythe reste voilée. La thématique de l'origine, par définition inaccessible, demeure une interprétation, celle d'un événement marquant le passage du désordre à l'ordre cosmique.

Le mythe est ainsi un récit donnant des réponses à la question de l'origine de l'Être (quête ontologique et métaphysique). Mais d'un point de vue anthropologique, le défi des premières sociétés est de trouver des moyens de vivre ensemble sans que la communauté ne sombre dans une crise qui menacerait son existence. Comment donc se nourrir, s'abriter, échanger, se reproduire sans que les conflits inhérents aux partages des ressources ne deviennent contagieux au point de compromettre la vie sociale ?

Le questionnement métaphysique, philosophique advient donc *plus tard* dans l'histoire de ces sociétés. Il faut que les conditions de co-existence soient un minimum réunies pour que certains groupes

La singularité de Robinson, c'est qu'il incarne le télescope de ces deux visions du monde : une vision mythique caractérisée par le défi des premières sociétés luttant pour leur survie; et une vision historique marquée par le questionnement. Il doit, tout d'abord, recréer des conditions basiques de survie : « Il dénombra les végétaux comestibles, les animaux qui pouvaient lui être de quelque secours, les points d'eaux, les abris naturels » (VLP, 43). Parallèlement, il développe en lui, par son éducation et sa culture, les germes d'un questionnement métaphysique que le temps libre dont il dispose et son état de solitude lui permettent d'aborder, vertigineusement : « Je rêve (...) de m'abîmer dans ce paradoxe : *une chose qui est moi*. Mais est-elle bien moi » ? (VLP, 87), « Je le [Robinson] vois vivre et évoluer dans l'île sans plus profiter de ses heurs, ni pâtir de ses malheurs. Qui *je*? » (VLP, 88); « Exister, qu'est-ce que ça veut dire? » (VLP, 129), etc. Ainsi, dans tous les chapitres où il y a son journal écrit à la première personne et au présent, (chapitres 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 10), il y aura de nombreux questionnements, des arguments philosophiques (« Ce que je viens d'écrire, n'est-ce pas cela que l'on appelle « philosophie » - VLP, 89) et «ontologiques» (VLP, 128).

Cette *quête de l'Etre* ferait appel au Graal dans le sens où ce mythe, selon Florence Quentin, dans un article intitulé « L'aventure initiatique de l'Occident médiéval », serait justement la représentation d'un chemin, celui qui mènerait au « centre de l'être » :

Comment, aujourd'hui, lire cette quête si singulière marquée par son temps ? Quel sens peut encore prendre le Graal pour nous ? Levons tout de suite un doute : les chercheurs de « trésor » - lancés aussi sur la piste des reliques matérielles des Templiers et des Cathares – risquent d'être déçus : ils ont peu de chance de découvrir un jour un somptueux calice d'or orné de gemmes, contenant qui plus est une sorte de manne universelle !

La quête du Graal se situe dans une bien autre sphère. Gigogne, elle se dévoile par étape : sa richesse symbolique permet d'y puiser ce qu'on désire, finalement, trouver. De la découverte du moi à la recherche du Soi, cette histoire universelle se présente avant tout comme un formidable jeu de l'oie initiatique qui mène au centre de l'être. Les acteurs de cette quête, les chevaliers de la Table ronde, incarnent les grands archétypes humains. Gauvain, Lancelot, Bohort, Perceval ou Gallaad nous tendent un miroir en accomplissant une catharsis indispensable pour qui veut accéder à sa réalisation personnelle (QUENTIN, 2006 : 26).

---

(prêtres, sacrificateurs, oracles, etc.) aient le loisir de s'interroger sur l'origine et le devenir de l'homme et de la société. Ces conditions, le religieux traditionnel les fournit : il s'agit des interdits, des obligations, des rituels sacrificiels (expiatoires ou propitiatoires), des systèmes hiérarchiques permettant à chacun, au prix d'une certaine fixité, de savoir ce qu'il peut revendiquer et ce dont il doit se contenter. C'est cette relative stabilité qui permet, par la suite, de se poser des questions moins « urgentes » pour la survie.

Le perfectionnement qui consiste à aller de la conscience du *moi* à celle du *Soi* est ici décrit comme étant une « histoire universelle » et fondamentale. Elle rappelle le cheminement que nous avons abordé plus haut allant de l'extérieur (les héros, tels les « chercheurs de trésor », errent parmi le monde à la recherche d'une richesse éphémère) à l'intérieur (ce parcours devient quête du « centre de l'être »). Ainsi, pour que « la métamorphose de son être profond » (VLP, 115) s'accomplisse, Robinson doit diriger son attention sur le présent et le centre de l'être tout en acceptant le passé révolu. Il rejoint en ceci Lancelot qui doit choisir entre sa vie passée et sa vie présente : « ...quelle vie tu préfères [demande un ermite à Lancelot], celle que tu as menée autrefois ou celle que tu viens de commencer ? » (LA QUETE DU SAINT-GRAAL, 2003 : 123).

F. Quentin affirme que ce parcours universel de quête, représenté par le mythe du Graal et marqué par deux étapes, est avant tout un cheminement « initiatique ». Comme les critiques du mythe du Graal, l'écrivain français nous invite à aller au-delà du voyage, de l'errance, et à y voir un sens métaphorique et métaphysique qui pourrait être enrichi par la notion d'initiation :

Il y a d'abord, bien entendu, le thème du voyage, déplacement dans l'espace assez important pour impliquer un changement de pays – nous dit le dictionnaire, et nous sommes libres d'interpréter ce « déplacement » dans un sens métaphorique, métaphysique (...) Mais si l'on ajoute à ce vaste sujet celui non moins riche d'« initiation », l'éclairage change tout à coup, il se restreint, s'approfondit (TOURNIER, 1977 : 1).

C'est précisément ce sens métaphorique et métaphysique (que nous avons appelé *manifestations indirectes ou abstraites*) que nous chercherons à approfondir par la suite. Et ce, pour comprendre comment Riobaldo et Robinson sont sortis de leur exil. Ici nous rappelons la définition du mot exil donnée par J.P. Dessertin : l'exil « est cet événement par lequel un individu, ne pouvant plus garder sa place dans la Cité, est obligé de partir pour un lieu étranger où il n'a pas sa place »<sup>238</sup>. Cette définition est précisément celle du voyageur errant en quête de bonheur.

---

<sup>238</sup>

J.P. Dessertin, « L'homme en son exil » in <http://pjdesser.free.fr/indexbis.html>, page 18.

Mais pour sortir de l'exil, nous dit F. Quentin, il faut comprendre ce qui le nourrit, il faut *apprendre* : « les romans du Graal sont avant tout des récits d'apprentissage » (QUENTIN, 2006 : 27). Nous avons déjà montré qu'il existe, dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, un grand intérêt des auteurs pour cette notion car, pour aller au-delà des pièges, il faut *apprendre* à « connaître » et à « aimer ». Toutefois, nous n'avons abordé cet apprentissage que partiellement. Il nous semble que le moment est venu d'étudier d'autres formes de quêtes présentes dans les romans. En effet, nous pensons qu'en plus de l'envie d'atteindre le *centre de l'être*, les personnages seraient en quête de *sens* et de *bonheur*.

Enfin, notre hypothèse est que la source de tout apprentissage se trouve dans les diverses *expressions du désir* humain et qu'une mauvaise maîtrise de celui-ci entraînerait illusion et égarement, ce dont nous parlerons au prochain chapitre qui consiste en une analyse des liens existants entre la *quête de sens* et le *désir de bonheur*.

### 1.4.3 Autres manifestations de la *Quête*

La quête entreprise par Perceval pour retrouver le château dans lequel il a vu le Graal<sup>239</sup> introduit, en fait, une dimension mystique dans le récit des aventures chevaleresques. L'intérêt porté à cette dimension, par nos auteurs, a déjà été souligné dans notre introduction. Une phrase de G. Rosa lors d'un entretien avec Günter Lorenz vient renforcer cette idée: « Je suis mystique, au moins je pense que je le suis » (LORENZ, 1983: 79). M. Tournier, quant à lui, dit de lui-même : « Je suis un naturaliste mystique » (TOURNIER, 1979 : 194). C'est cette dimension mystique qui permet de relier les deux auteurs et d'entrevoir, au-delà des péripéties romanesques, toute l'ampleur de la quête des personnages. Outre la *quête ontologique* évoquée au dernier chapitre, cette soit mystique peut se manifester de deux autres manières : à travers la *quête de sens* et la *quête de bonheur*.

La *quête de sens*, dans le roman de G. Rosa est étroitement liée au *désir de bonheur*: « Faut qu'un jour la vie s'améliore » (*D*, 312,313)<sup>240</sup>. C'est l'espoir d'un devenir meilleur qui motive Riobaldo. Ce désir se trouve également dans l'œuvre de M. Tournier, ce qui nous permet de souligner son côté universel : « Ah ! comme je suis loin encore de cette vie parfaite où chaque geste serait commandé par une loi d'économie et d'harmonie! » (*VLP*, 58).

Le verbe « s'améliorer », l'adjectif « parfaite » et le nom « harmonie » soulignent le souhait des personnages de dépasser leur état de souffrance et de lui donner un sens<sup>241</sup>. La nécessité d'assouvir leur désir de bonheur est ici renforcée, chez l'auteur brésilien, par la locution verbale « ter de mudar » (en français : falloir, avoir besoin de s'améliorer, de changer) et, chez l'écrivain français, par la répétition du point d'exclamation (à la fin de la

<sup>239</sup> « L'innocent a vu, presque par hasard, un spectacle merveilleux, s'est abstenu de manifester son étonnement et de poser la moindre question ; depuis lors, à travers les aventures les plus diverses, il cherche à retrouver le Graal pour savoir ce qu'il en est » (Jean-Louis Backes, "Le Graal" in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988, p. 664).

<sup>240</sup> « A vida tem de mudar um dia para melhor » (*GSV*, 224).

<sup>241</sup> Que les personnages tentent de comprendre la souffrance ne signifie pas, bien sûr, qu'ils s'y complaisent, ni qu'ils la justifient. Cela veut dire qu'ils visent à atteindre une forme de lucidité qui consiste à distinguer les souffrances que l'on peut éviter (celles issues, par exemple, de la non maîtrise des désirs ou des causes des rivalités humaines) de celles que l'on ne peut pas éviter. Et voir ensuite ce que l'on peut faire surtout de cette première catégorie. Ceci sera davantage analysé dans les chapitres qui suivent.

phrase et avec l'interjection « Ah ! ») indiquant l'intensité affective que Robinson met dans cette quête.

Mais au fur et à mesure que la narration évolue et que la détresse des héros s'approfondit, le lecteur se demande ce que Robinson et Riobaldo doivent comprendre pour qu'un bonheur durable puisse advenir. La réponse à cette interrogation serait indissociable de la problématique du *désir* matérialisée par le Graal :

Il y avait des siècles, peut-être des millénaires, que l'on déraisonnait à propos d'une coupe, d'un vase, d'un cratère, ou bien d'une pierre précieuse, ou de tout autre objet extraordinaire dont la possession assurait à l'homme des pouvoirs surhumains, qu'elle garantissait de la faim et de la soif, de la défaite et de l'exil, du malheur de n'être qu'un homme. Les hommes ne cesseront de quêter le Graal aussi longtemps que leurs besoins et leurs désirs ne pourront être pleinement satisfaits, c'est-à-dire aussi longtemps que, même comblés par les réalisations de la technique, il leur restera quelque chose à comprendre. Les aspirations qu'il concrétise en lui sont d'ordre « méta-physique » - magiques, sacrées, religieuses, ce qu'on voudra. Elles sont « d'un autre ordre » que la raison raisonnante. Le Graal est un symbole, et donc d'ordre extra-rationnel (infra-, para-, supra-, tout ce que l'on voudra). Dès que l'on parle d'un symbole, on se situe hors de la raison claire, discursive et démonstrative ; dès qu'on prétend l'expliquer, on « déraisonne ». Un symbole ne s'explique pas : il se sent, on en fait l'expérience (GALLAIS, 1998 : 13,14).

Cet extrait est significatif du parallèle entre la problématique du désir et la quête du Graal. Le champ lexical du désir y est présent avec des mots tels que *possession, besoins, quête, satisfaits, comblés, réalisations*, etc. Il nous semble, en effet, impossible de parler de la symbolique du Graal sans évoquer le désir.

Selon cet extrait, « l'insatiabilité » est le propre de l'homme. Celui-ci cherche constamment à combler ses désirs par de nombreux objets, symboles et expériences. D'abord extérieur, l'objet de la quête devient ensuite « méta-physique ». Mais le passage d'un type de quête à l'autre n'est pas chose facile. Comment voir clair au milieu de tant d'aspirations confuses : le désir de l'individu, du groupe, de la vaste communauté humaine ? Ce mélange de désirs, dans un premier temps, se manifeste sous la forme de la souffrance, de la violence et de l'errance :

(...) Tous, à cette époque, et quelle que soit la bande que j'aurais rejointe, ce n'était que gens massacrant et mourant, vivant dans une fureur (...) Ce que Dieu sait, Dieu le sait. Je vis la brume envahir le tracé de la rivière et la barre de l'aube faire irruption sur l'autre rive (*D*, 158, 159)<sup>242</sup>

<sup>242</sup>

« (...) Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa furia firme (...) O que Deus sabe, Deus sabe. Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada (*GSV*, 110-111).

Cette citation met en exergue le lien entre la *violence* et l'image de la *brume*. Les désirs sont ici incontrôlés, s'entraînent les uns les autres et, comme la *brume* se répandant, s'élargissant partout, symboliquement jusqu'à « l'autre rive ». Ils provoquent des «massacres», des « morts » et des «fureurs». Le bonheur apparaît voilé, quasi inexistant sous l'emprise d'un désir destructeur et aveuglant. Dans nos romans, rares sont, en effet, les individus conscients et maîtres de leurs désirs. Ainsi, dans l'univers des symboles, l'*errance* s'exprime, entre autre, à travers une *brume* dense.

L'image de la *brume* est également présente dans le roman de M. Tournier. Elle a un rapport direct à la « souille », expression du pôle « sombre », « mauvais » et « brutal » de l'homme<sup>243</sup>. C'est elle qui fait naître, chez le personnage, des désirs enfouis comme celui, par exemple, de vouloir vivre dans le passé :

La souille (...) lui apprit qu'il était davantage qu'il n'avait cru, le fils du petit drapier d'York. Dans ses longues heures de méditations brumeuses, il développait une philosophie qui aurait pu être celle de cet homme effacé. Seul le passé avait une existence et une valeur notables (VLP, 39).

Derrière ses réflexions « brumeuses », Robinson n'aperçoit pas l'ampleur du présent et de son statut d'*homme-lumière* (VLP, 254). Il se voit en tant qu'être *effacé* dont l'existence est dénuée d'un véritable sens, à l'instar du mode de vie de l'équipage du Whitebird, dont Robinson, y repensant plus tard, perçoit l'indigence. Ces hommes n'étaient, selon Robinson, qu'orgueil et ne recherchaient que la richesse : « car ce qu'ils avaient tous en but, c'était telle acquisition, telle richesse, telle satisfaction » (VLP, 243).

De ceci résulte une perception du monde *confuse* (« Notre vie est bien confuse » - D, 208<sup>244</sup>), incertaine (« Le sertão c'est ça, vous le savez : tout instable, tout stable » - D, 173)<sup>245</sup> et désordonnée : « Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu » (VLP, 50).

<sup>243</sup> « Chaque homme a sa pente funeste. La mienne descend vers la souille. C'est là que me chasse Speranza quand elle devient mauvaise et me montre son visage de brute. La souille, c'est ma défaite, mon vice » (VLP, 50).

<sup>244</sup> « Confusa é a vida da gente (...) » (GSV, 146).

<sup>245</sup> « O sertão é isto, o senhor sabe : tudo incerto, tudo certo » (GSV, 121).



C'est suite à l'expérience de la « souille » que Robinson quête la lumière et la joie<sup>246</sup>. Il désire, par exemple, acquérir la légèreté, la beauté et l'élégance de Vendredi («Saurai-je jamais marcher avec une aussi naturelle majesté ?» (*VLP*, 221). Mais sait-il encore ce que représentent véritablement celles-ci ? Selon Riobaldo, il est plus difficile de connaître nos désirs, savoir ce que nous voulons réellement, que d'être bon :

(...) le plus difficile n'est pas d'être bon et de procéder honnêtement ; le difficile, vraiment, c'est de savoir exactement ce qu'on veut, et d'avoir le courage de mettre ses dires à exécution (*D*, 192)<sup>247</sup>.

Toute *quête* authentique *de sens* doit alors prendre en compte la *connaissance des désirs*, ce qui constitue un *processus d'apprentissage* de longue haleine. L'errance n'est qu'une étape de ce parcours, mais une phase capitale entre le brouillard, ou l'obscurité, et la lumière qui met fin à tout doute : « C'est seulement peu à peu que l'obscur devient clair » (*D*, 209)<sup>248</sup>. Ou encore, chez M. Tournier : « Mais le soleil a touché de sa baguette de lumière cette grosse larve blanche et molle [Robinson lui-même] cachée dans les ténèbres souterraines » (*VLP*, 226). Pour mettre à jour cette lumière cachée, nous révèle Riobaldo, il n'existe pas mille chemins possibles, il faut apprendre à reconnaître « exactement ce que l'on veut ». Et la dernière page du roman de M. Tournier décrit les résultats des efforts de Robinson dans ce sens, combien sa quête a gagné en maturité : « Un glaive de feu entrait en lui et transverbérait tout son être. Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte » (*VLP*, 254).

\*

En conclusion de ces trois derniers chapitres<sup>249</sup>, nous pouvons affirmer que les roman brésilien et français illustrent différentes manifestations du *désir*. Dans la partie consacrée aux influences des romans chevaleresques dans *Diadorim*, nous avons noté

<sup>246</sup> « L'expérience de Robinson, justement dans le marécage, la souille, lui montre l'évidence du contraire, la nécessité d'une volonté constructive d'affirmation et de création » (Arlette Bouloumié, "Inversion bénigne, inversion maligne dans l'œuvre de Michel Tournier" (Actes du colloque : "Images et signes de Michel Tournier", Cerisy-la-Salle, 1990).

<sup>247</sup> « (...) o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto ; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra » (*GVS*, 134).

<sup>248</sup> « (...) só aos poucos é que o escuro é claro » (*GVS*, 147).

<sup>249</sup> « Les manifestations des romans chevaleresques dans *Diadorim* », « L'imaginaire de la *Quête* dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* » et « Autres manifestations de la *Quête* ».

combien Riobaldo souhaite avoir certaines qualités inhérentes aux chevaliers médiévaux : le *courage*, la *courtoisie*, la *justice*, la *loyauté*, etc. Dans celle dédiée à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, c'est la *quête de l'Etre* qui ressort de nos analyses. Nous pouvons encore affirmer que Riobaldo et Robinson se ressemblent dans une seule et même *quête de sens* et de *bonheur*.

En outre, nous avons voulu montrer que le désir se trouve, chez nos deux auteurs, à l'origine de l'errance, de l'illusion et de la quête. C'est justement parce que nous traversons un univers de désirs que nous ne maîtrisons pas, semblent vouloir nous dire G. Rosa et M. Tournier, que l'égarement se prolonge. En effet, dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le *désir* est d'abord *errance* et *illusion* (celles-ci représentent le *parcours* de méconnaissance des désirs), il est ensuite *quête* (celle-ci vise à comprendre les motivations de nos désirs), pour devenir enfin véritable *apprentissage*, thématique qui fera l'objet de notre prochaine analyse.

La *Quête* indique qu'il existe, dans les romans, un « objet » recherché. Néanmoins, l'*objet recherché* est moins au centre de notre intérêt que le *chercheur* proprement dit. Notre démarche consiste à comprendre les motivations et l'itinéraire de l'*homme qui cherche* plutôt que l'objet de la *recherche* elle-même car, d'après Peirre Gallais, « il n'y a pas d'autre vérité, au sujet du Graal, que celle que chacun trouve en soi-même » (GALLAIS, 1972 : 294).

Le mythe du Graal est ainsi l'apprentissage d'un *parcours de quête* plutôt que celui d'une trouvaille miraculeuse. On ne sait pas au juste ce que Perceval a trouvé mais on sait qu'il *avait besoin* de le trouver et qu'il a tout fait pour cela. Le Graal serait alors l'*envie* de vérité, de révélation du sens de toute chose. En cela, nous pouvons comprendre que le Graal soit devenu un symbole mythique qui a survécu aux siècles en laissant, nous semble-t-il, des échos chez nos romanciers. C'est la raison pour laquelle nous pouvons à présent affirmer que *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* évoquent la quatrième caractéristique mythique citée dans l'introduction de cette première partie : ce sont des romans, comme les mythes, *qui reflètent les aspirations humaines*.

Ainsi, quête et désir sont deux notions inséparables. Elles motiveraient à court ou à long terme l'*apprentissage*. Mais ce dernier ne semble pas correspondre au type

d'éducation communément admis. Il se rapprocherait, dans la pratique, de l'*initiation*, sujet auquel nous nous consacrerons à présent.

#### 1.4.4 Au-delà de l'éducation

Selon Pierre Gallais, le roman du Graal est plus un roman d'initiation que d'éducation car dans « un *roman éducatif*, il n'y a pas de question sans réponse, pas d'attente qui ne soit satisfaite, de manque qui ne soit comblé » (GALLAIS : 1998, 26). Or, les romans du cycle du Graal, dits *initiatiques*, posent plus de questions qu'ils ne donnent de réponses. Dans ce type de roman, face au vide et au manque de repères de certains personnages, l'attente et le manque doivent être gérés différemment : ils touchent à une dimension mystique.

Voici une première « différence » entre les romans dits éducatifs et initiatiques. Elle nous a servi de point de départ pour de nombreux autres questionnements : cette distinction existe-t-elle depuis toujours ? Quels critères caractérisent le passage de l'éducation à l'initiation ? Que nous apporte cette transition pour la compréhension du parcours de Riobaldo et Robinson ? L'objectif de ce nouveau chapitre est de tenter d'éclairer ces questions.

L'éducation transmet les règles construites par la collectivité édictant les bons et les mauvais comportements. Surgissent alors les éloges de la bonne conduite et les critiques de tout ce qui s'y oppose. Où se situe donc l'initiation ? En effet, l'initiation semble être «opposée» aux réalités et règles vécues par les sociétés contemporaines. Mais cette opposition, étymologiquement, n'est qu'apparente. Certes la conception moderne d'éducation liée aux préceptes communautaires s'éloigne de celle de l'initiation. Néanmoins, les deux termes se rapprochent par leur définition :

Mais que l'on revienne au sens étymologique d'« éducation », et l'on sera plus proche de la vérité profonde : *educere*, d'abord, veut dire « sortir de » (« pousser en avant et hors de »); le héros doit être « sorti de » - ou « se sortir de » - la masse de ses semblables, se « distinguer », afin d'« être distingué » (...) Bien sûr, il ne s'agit pas de «se mettre à l'écart de» - ce qui serait la preuve d'une « mauvaise éducation » - mais de se montrer supérieur, éminent d'une façon ou d'une autre, et plutôt meilleur qu'éminent (GALLAIS : 1998, 26,27).

Le critique rajoute les deux sens de *se distinguer* nous donnant ainsi des éléments précieux pour la suite de notre étude :

D'une part, [se distinguer signifie] « sortir du rang » (...) « trancher sur », montrer qu'on est supérieur aux autres (...) Mais, d'autre part, se distinguer veut dire aussi « se connaître soi-même », se voir avec la plus grande lucidité possible, et cela par l'expérience et l'épreuve (...) Or, se connaître par l'expérience, cela revient à se former – et cela non point dans les livres, ni sous la férule d'un *mentor* – mais par l'affrontement et le frottement personnel et direct avec la réalité.

Une telle « éducation » est, on le voit, un peu plus exigeante que celle que requiert la « bonne société », et elle implique cette seconde acception possible, également fondée sur l'étymologie : *educere* « sortir de » soi-même. Ce qui peut être entendu, d'une part, au sens transitif : « tirer, extraire » de soi même toutes ses virtualités, les faire passer à l'acte. Et aussi au sens intransitif, ou pronominal : « sortir » ou « se sortir » de soi, ne pas rester enfermé, confiné en soi, mais aller vers autrui, à autrui – par l'amitié, l'amour, la charité, la générosité, etc. ce qui requiert parfois de « se dépasser », voir de « s'oublier » (GALLAIS : 1998, 27,28).

Education et Initiation sont alors des termes assez semblables. L'individu *éduqué* ou *initié* se distingue forcément au sein de la communauté. Ainsi, la destinée de Perceval est celle de la perfection chevaleresque :

... Mais la mer se prendrait en glace plutôt qu'un chevalier entre au palais qui serait tel qu'on l'exige : beau et sage et sans convoitise, preux et hardi, franc et loyal, sans vilénie ni aucun mal. Si tel il nous en arrivait, il pourrait tenir ce château, il rendrait aux dames leurs terres, éteindrait de mortelles guerres. Les jeunes filles il marierait, et les garçons adouberait. Il éteindrait sans rémission les enchantements du palais. (CHRETIEN DE TROYES, 1974 : 173,174).

De même que Perceval reflète l'idéal de courage et de justice, Riobaldo se distingue de la « majorité » des *jagunços* par son bon sens et son pouvoir critique (« j'étais vraiment, vraiment très différent de tous. Alors, je n'étais pas un jagunço complet, j'étais là au milieu en train de faire une erreur. J'eus très peur. Ils ne pensaient pas » - *D*, 375)<sup>250</sup>, par son désir de bonté et de paix dans l'univers chaotique de la violence et de la vengeance (« ce que je prétendais c'était les extraire, les déficeler tous de leurs misères (...) guerroyant glorieux, pour imposer la paix complète dans ce sertão » - *D*, 460,462)<sup>251</sup> et par son refus de la violence gratuite comme celle pratiquée par certains groupes rivaux :

<sup>250</sup> « (...) eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. Tudo receei. Eles não pensavam » (*GSV*, 271).

<sup>251</sup> « (...) que eu pretendia era retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias (...) Guerrear é impor paz inteira no sertão » (*GSV*, 336,337).

Il est clair que nous ne nous attardâmes pas dans le voisinage, mais nous repartîmes en faisant un détour – et n’extorquant que des avantages en argent, mais sans tuer ni dévaster (*D*, 533)<sup>252</sup>.

(...) je décidai, j’y veillai, que nous entrions sans brutalité dans les endroits habités, et qu’on ne moleste personne, sans nécessité justifiée (*D*, 539)<sup>253</sup>.

A l’instar de Perceval et Riobaldo, Robinson se distingue de la communauté des hommes dits « civilisés ». Suite à son long processus d’initiation, il se sent « éloigné » des matelots qui débarquent sur l’île (*VLP*, 236) au point d’éprouver une gêne en leur présence : « Au demeurant, ces hommes et l’univers qu’ils apportaient avec eux lui causaient un insupportable malaise » (*VLP*, 236). Robinson se différencie d’eux par la lucidité qu’il porte sur le caractère dérisoire des objets que ces compagnons convoitent, en l’occurrence, les ressources de l’île :

(...) ce qui le rebutait principalement, ce n’était point tant la brutalité, la haine et la rapacité que ces hommes civilisés et hautement honorables étalaient avec une naïve tranquillité (...) Pour Robinson le mal était bien plus profond. Il le dénonçait par-devers lui-même dans l’irréparable *relativité* des fins qu’il les voyait tous poursuivre fiévreusement (*VLP*, 243).

Le personnage de M. Tournier diverge encore de l’équipage du *Whitebird* car il a dépassé « l’orgueil et la violence » que ceux-ci manifestent encore. Une citation révèle le passage de sa *ressemblance* de jadis avec les « hommes civilisés » à sa *différenciation post-initiatique* :

Aucun de ces hommes, murés dans leurs préoccupations particulières, ne songeait à l’interroger sur les péripéties qu’il avait traversées depuis son naufrage. La présence même de Vendredi ne semblait soulever aucun problème à leurs yeux. Et Robinson savait qu’il avait été semblable à eux, mû par les mêmes ressorts – la cupidité, l’orgueil, la violence (*VLP*, 238).

Néanmoins, cette distinction entre lui et les autres ne surgit pas du néant. Elle est le fruit d’un processus d’apprentissage long et périlleux que nous allons aborder. Ce processus équivaut au passage de l’*éducation* à l’*initiation*. Bien que les dictionnaires

---

<sup>252</sup> « E de ver que não esquentamos lugar na redondez, mas viemos contornando – só extorquindo vantagens de dinheiro, mas sem devastar nem matar » (*GSV*, 391).

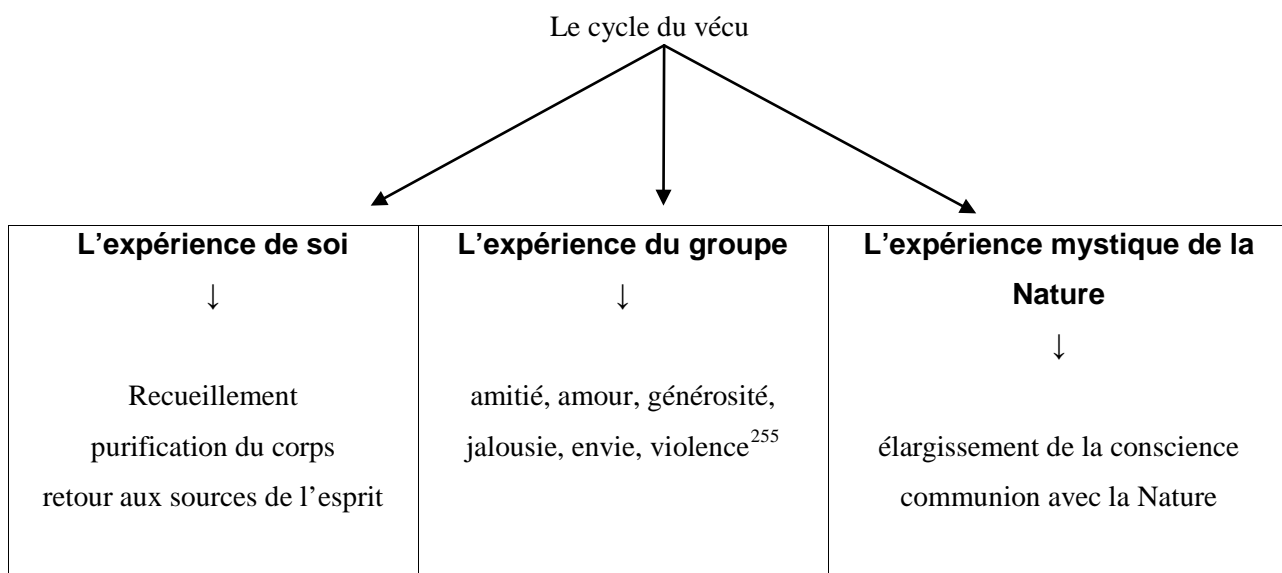
<sup>253</sup> « (...) decidi disposto que não se entrasse com bruteza nos povoados, nem se amolasse ninguém, sem razoável necessidade » (*GSV*, 395).

donnent pour ces deux termes des définitions proches<sup>254</sup>, au cours du temps, leurs significations respectives se sont éloignées et distinguées, comme l'atteste cette citation de M. Tournier, dans l'article intitulé « En marge du romantisme allemand », déjà évoqué dans notre introduction : « l'éducation est tout le contraire de l'initiation. Son histoire est celle, un peu triste, d'un atterrissage, alors que l'initiation est un exaltant décollage » (TOURNIER, 1977 : 22).

Comme nous l'avons vu plus haut, la conception moderne de l'*éducation* correspond à la première définition du verbe « se distinguer ». *L'homme éduqué* se différencie de ses semblables par une sorte de « supériorité » liée à ses connaissances livresques ou par une conduite apparente (« les bonnes manières »). Cette éducation n'extrait pas de l'individu toutes ses potentialités mais l'enferme dans un cadre de conduite externe et figée. Or, *l'homme initié* est « supérieur » à ses semblables par la connaissance qu'il a de lui-même. Le premier se différencie par une expérience indirecte de la réalité, par le truchement du savoir livresque. Le second, par une expérience directe de celle-ci. La rigueur de l'*initiation* s'avère plus solide que celle de l'*éducation* sociale car l'apparence n'a plus lieu d'être : « l'éduqué » juge selon l'apparence tandis que « l'initié » observe l'essence de l'être. En cela, nous avons décelé trois *parcours d'apprentissage*, dans les œuvres de M. Tournier et G. Rosa, qui vont *au-delà de l'éducation* et qui touchent donc au domaine de l'*initiation*. Nous les avons rassemblés en un seul et même schéma que nous appellerons « le cycle du vécu » :

---

<sup>254</sup> *Le Robert* définit l'*éducation* de la manière suivante : « façon d'assurer la formation et le développement d'un être humain ; les moyens pour y parvenir ». L'*initiation* est ainsi définie : « introduction à la connaissance (de choses secrètes, difficiles) ; action de donner ou de recevoir les premiers éléments ». Aussi bien l'*éducation* que l'*initiation* visent au développement humain et essaient de fournir les moyens pour l'atteindre. En cela, ces deux notions sont semblables.



Ces étapes seront abordées tout au long de cette étude<sup>256</sup> qui consiste à observer le déplacement progressif de la conscience de soi à la conscience du Tout, autrement dit, l'ouverture des personnages respectivement au Soi (le monde intérieur des personnages), aux Autres et à la Nature. Mais cette ouverture ne se fera pas sans passer par l'*éducation*.

Le souci éducatif, dans le premier sens du terme, est présent dans tous les romans de Chrétien de Troyes. Les « bonnes manières » chevaleresques, la courtoisie, le courage, l'honneur, sont répandues chez Gauvain, Arthur, Guenièvre, etc. Elles se trouvent chez Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, etc., dans *Diadorim*. On les retrouve également sur l'île Spéranza à travers les pratiques religieuses, les lois morales et pénales qu'impose Robinson aux habitants de l'île.

Cependant, ce qui nous intéresse à présent, est de comprendre le parcours d'apprentissage qui mène le candidat de l'*éducation sociale* à l'*initiation transcendante*. Pour cela, nous observons d'abord que l'apprentissage reçu par Perceval, Riobaldo et Robinson semble être en complet désaccord avec la réalité dans laquelle ils vivent.

<sup>255</sup> Dans un parcours initiatique, l'expérience de la jalousie, de l'envie et de la violence est perçue comme source d'apprentissage comme le sont l'expérience de l'amitié, de l'amour et de la générosité. Ainsi, savoir reconnaître sa jalousie, maîtriser ses envies et sa violence est le signe qu'un processus initiatique, de quête de l'Être, a été entamé.

<sup>256</sup> Nous attirons l'attention sur le fait que ces trois expériences ne se retrouvent pas dans un ordre chronologiquement figé. L'expérience de soi, par exemple, peut motiver celle du groupe mais l'inverse est également possible : le groupe peut encourager le novice à entamer l'expérience de soi.



Perceval est un « sauvage » gallois en arrivant à la cour du roi Arthur, détentrice de la « parfaite courtoisie ». Il est donc très loin des normes d'éducation de son nouveau milieu :

L'âme fruste de Perceval est, au début du roman, la proie de ses trois « démons » et tout son « itinéraire moral » aura pour effet de l'amener à les maîtriser. Le « concupiscible » le lance vers les chambrières de sa mère, sur la Pucelle du Pavillon, son vin et ses pâtés, mais aussi sur les belles armures étincelantes. L'« irascible » le porte à rudoyer sa mère, à assassiner le Chevalier Vermeil, à maudire le Roi-Pêcheur lorsque le Château n'apparaît pas assez vite à ses yeux. Mais, nous dit Avicenne, ces facultés peuvent aussi pêcher par défaut, par exemple lorsque l'une l'emporte par trop sur l'autre : Perceval, tout à son désir, ne se fâche ni des rebuffades de la Pucelle au Pavillon, ni des railleries de Keu ; à l'opposé, il ne désire pas assez ce qui lui serait nécessaire : le véritable adoubement que lui propose Arthur, les habits corrects que lui offre Gornement, et même pas Blancheflor, et encore moins la « vérité au sujet du Graal ». Quant à son imagination active, elle est, au début, la vraie « maîtresse d'erreur et de fausseté » ; cette faculté qui « mélange, coordonne et recompose les formes et les significances » court souvent le risque de tout confondre : ainsi Perceval prend-il les cinq chevaliers successivement pour des diables, puis pour des anges ; ainsi s'imagine-t-il que le pavillon de la Pucelle est un « moustier ». Evidemment, l'Imagination active est étroitement tributaire des données (correctes) que les *cinq sens* livrent à la faculté sensible : l'erreur de Perceval ne sera dissipée que lorsque les cinq chevaliers lui auront appris à analyser correctement tous les aspects de leur « estre » (GALLAIS, 1972 : 124).

Le processus d'apprentissage de Perceval est le reflet de ces trois pièges : la *concupiscence*, l'*irritabilité* et l'*Imagination* active. À cause d'eux, il oublie Dieu, sa mère, les promesses faites à Blancheflor, etc. Perceval sort de sa forêt et rentre dans l'univers arthurien pour commettre, les unes après les autres, les erreurs.

L'éducation que reçoivent Riobaldo et Robinson semble également inadaptée à la vie « primitive » du sertão et de l'île Speranza. Riobaldo et Robinson ne sont pas moins maladroits dans leurs rapports au monde et aux groupes. Le premier trahit la cause de Zé Bebelo en servant aux côtés des Ramiros, il ressent un amour impossible pour Diadorim et n'assume pas immédiatement celui d'Otacília. Le second, loin d'être un modèle de citoyenneté, révèle toute la démesure de la « civilisation » à travers sa domination malsaine de Vendredi et de l'île Speranza. Il détruit la Nature et humilie son compagnon.

Notre premier constat, est que ce n'est pas par le biais d'une éducation sociale que Robinson et Riobaldo se distinguent des groupes dont ils sont issus ou auxquels ils appartiennent. Le raffinement de leur esprit, nous le verrons, ne semble pas être dû à une éducation livresque mais à un apprentissage de l'ordre du vécu. Pour démontrer l'importance, dans les romans, d'un apprentissage de ce type, nous exposerons trois étapes

par lesquelles les personnages doivent passer pour « expérimenter » le monde : respectivement la faute / la culpabilité, le questionnement et le changement.

### a- Faute et culpabilité

Le sentiment d'avoir commis une « *faute* » déclenche, chez Riobaldo et Robinson, la *culpabilité*. Celle-ci les pousse à de nombreux questionnements qui les font *changer* à jamais. A titre d'exemple, nous avons choisi deux situations dans lesquelles Riobaldo et Robinson prennent conscience d'avoir commis un acte « reprochable ».

Appartenant à un groupe de jagunços où la pratique des vols et des viols était courante, Riobaldo s'est senti dans l'obligation de les reproduire<sup>257</sup> :

Mais, après, dans une ferme près de Serra-Nova, il y en eut une autre, une petite brune fluette, et celle-là se laissa faire, un glaçon, elle resta de pierre et de terre avec moi. Ah, je me sentais comme une abomination – et, vous ne le croirez pas ? - la fille pour me supporter récita sa prière tout le long. Je me sauvai de là sans demander mon reste, je lui laissai l'argent que j'avais, quant à moi, je me maudis (*D*, 191)<sup>258</sup>.

L'indifférence de la victime du viol éveille chez Riobaldo non pas la satisfaction attendue, mais un sentiment d'incomplétude et de vide encore plus profond. Cette reproduction irréfléchie des pratiques du groupe évolue vers une mise en question de toutes ses actions et pensées. Un sentiment d'insatisfaction et de culpabilité devient le moteur de cette métamorphose :

Après quoi, jamais plus je n'abusai d'une femme. Vu les occasions que j'ai eues, et que j'ai laissées de côté, je me souhaite que Dieu n'oublie pas de me récompenser. Ce que je voulais c'était voir la satisfaction (*D*, 191)<sup>259</sup>.

<sup>257</sup> Riobaldo affirme, quelques lignes en amont de la scène du viol, ressembler à tous les jagunços : « Alors, j'étais pareil à tous ces hommes ? Je l'étais » (*D*, 190 – *GSV*, 133).

<sup>258</sup> « Mas depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse – e, o senhor crê ? – a mocinha me aguentava era de um rezar, tempos além. As almas fugi de lá, larguei com ela o dinheiro meu, eu mesmo roguei pragas » (*GSV*, 133).

<sup>259</sup> « Contanto que nunca mais abusei de mulher. Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma minha recompensa. O que eu queria era ver a satisfação » (*GSV*, 133).

A cette expérience s'en ajoutent d'autres qui l'encouragent à entreprendre sa quête du sens de la souffrance et de la compassion. Ainsi, le changement de perception du personnage sera en constante évolution, comme l'attestent les deux citations qui suivent. Il s'agit de Riobaldo fermier, plus âgé, qui réfléchit sur son passé :

(...) pourquoi est-ce que tant d'expiation a commencé ? (D, 28)<sup>260</sup>

Mais comment ne pas avoir pitié ? Ce qui passe la mesure chez les gens, c'est la force hideuse de la souffrance, ce n'est pas la qualité du souffrant (D, 150)<sup>261</sup>.

Comme chez G. Rosa, le roman de M. Tournier évoque un monde où l'*erreur* est un élément fondamental du développement humain. Ainsi, commençant son expérience insulaire dans un état d'esprit dominateur, Robinson prend peu à peu conscience des qualités de *la nature* et de *Vendredi*.

La culpabilité qu'il éprouve envers Vendredi est le signe d'un changement qui se fera tôt ou tard : « Je me suis demandé pour la première fois si je n'avais pas gravement péché contre la charité en cherchant par tous les moyens à soumettre Vendredi à la loi de l'île administrée » (VLP, 169). Elle annonce une inversion des rôles, un basculement dans la narration : les esclaves deviennent *maîtres*. La Nature et l'Indien enseignent à Robinson les limites de sa vision du monde et lui permettent de prendre du recul vis-à-vis de ses actes.

Nous observons alors chez Robinson la même évolution que chez Riobaldo en ce qui concerne la maîtrise de soi, comme les extraits suivants le montrent. Dominé par la colère, constitutive de l'*ubris*, Robinson est sur le point de tuer Vendredi. Cependant, il contrôle sa fureur et en tire une grande leçon. Vendredi deviendra, plus tard, son maître :

(...) D'un coup de pied il releva Vendredi, d'un coup de poing il l'épala à nouveau dans l'herbe. Puis, il tomba sur lui de son poids d'homme blanc. Ah ! ce n'est pas pour un acte d'amour qu'il est couché au milieu des fleurs ! A poings nus il frappe comme un sourd, sourd en effet aux plaintes qui s'échappent des lèvres éclatées de Vendredi. La fureur qui le possède est sacrée. C'est le déluge noyant sur toute la terre l'iniquité humaine, c'est le feu du ciel calcinant Sodome et Gomorrhe, ce sont les Sept Plaies d'Egypte châtiant l'endurcissement de Pharaon. Pourtant cinq mots prononcés dans un dernier souffle par le métis percent tout à coup sa surdité divine. Le poing

<sup>260</sup> « (...) como por que foi que tanto emendado se começou ? » (GSV, 14).

<sup>261</sup> « Mas como ia não ter pena ? O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente » (GSV, 104).

écorché de Robinson retombe encore une fois, mais sans conviction, retenu par un effort de réflexion : "Maître, ne me tue pas !" a gémi Vendredi, aveuglé par le sang. Robinson est en train de jouer une scène qu'il a déjà vue dans un livre ou ailleurs : un frère rossant à mort son frère sur le revers d'un fossé. Abel et Caïn, le premier meurtre de l'histoire humaine, le meurtre par excellence (...) Il se relève, il s'éloigne, il court, il faut qu'il se lave l'esprit dans la source de toute sagesse (VLP, 176, 177).

La démesure humaine est ici présentée à travers les images bibliques, celles du meurtre d'Abel, de Sodome et Gomorrhe, du Pharaon d'Egypte, etc. L'acte de violence de Robinson est, en effet, une reproduction de l'histoire de l'*ubris* humain, du geste humain par excellence : le meurtre fondateur. Contre la puissance de cette colère, une phrase tout aussi puissante : « Maître, ne me tue pas ». Le rappel du premier commandement de Yahvé semble être porteur d'une force magique puisqu'il affaiblit la fureur de Robinson et l'empêche de commettre le meurtre. Celui-ci « court » à la recherche de ce qui pourrait calmer sa colère et l'aider à déceler ses mécanismes :

Robinson sent se creuser de jour en jour un hiatus entre les messages bavards que la société humaine lui transmet encore à travers sa propre mémoire, la Bible et l'image que l'une et l'autre projettent sur l'île, et l'univers inhumain, élémentaire, absolu, où il s'enfonce et dont il cherche en tremblant à démêler la vérité (VLP, 179).

L'esprit de Robinson est le fruit de la confusion entre un passé historique et religieux d'une part, et sa coexistence avec les univers naturel et humain, d'autre part. Sa quête de sens est encore incertaine, la colère étant toujours prête à resurgir. Ce n'est pas dans un livre ou à travers un enseignement conventionnel que Robinson trouvera la manière de la contrôler. Mais c'est en observant Vendredi et sa capacité à contempler l'horizon dans une attitude qui ressemble à celle d'un maître spirituel en méditation, que Robinson apprend, par l'imitation et la communion avec le monde, à devenir calme et à observer<sup>262</sup> :

Pensif et silencieux, il fait quelques pas et s'encadre dans la porte de la résidence. Il a un mouvement de recul, et sa colère se ranime quand il aperçoit, à gauche contre le mur de la maison, Vendredi accroupi sur ses talons, dans une immobilité complète, le visage

---

<sup>262</sup> Cela évoque les deux moments de la méditation bouddhique : "shamatha et vipassana". Le premier, c'est le calme, le repos, l'arrêt ; le second représente l'observation profonde des phénomènes. Voir Thich Nhat Hanh, *Le cœur des enseignements du Bouddha*, Paris, La Table Ronde, 2000. Pour la notion de « shamatha », voir pp.38-42, pour « vipashyana », pp. 266-268.

tourné vers l'horizon, le regard perdu. Il sait que l'Araucan est capable de demeurer ainsi des heures durant, dans une posture qu'il ne peut lui-même adopter quelques secondes sans que des crampes fulgurantes s'éveillent dans ses genoux. Il est la proie de sentiments divers puis il prend sur lui d'aller s'asseoir près de Vendredi et de communier avec lui dans la grande attente silencieuse qui enveloppe Speranza et ses habitants (VLP, 180).

L'Indien enseigne à Robinson à demeurer dans le silence et à contempler. Il introduit le « gouverneur de Speranza » à des techniques de méditation qui exigent une pratique posturale et une concentration mentale auxquelles le naufragé n'est pas habitué : «des crampes fulgurantes s'éveillent dans ses genoux». Vendredi prend clairement, dans ce passage, le rôle d'un guide spirituel pour Robinson et non pas d'un professeur érudit qui transmet à son élève une connaissance indirecte de la réalité. La transmission de Vendredi est directe, elle exige une pratique contemplative et une rigueur d'esprit qui relève de l'initiatique.

Un autre passage souligne combien l'observation de Vendredi transforme Robinson au point d'amener celui-ci à douter de son sentiment de supériorité envers l'indigène :

Il l'observait [Robinson observait Vendredi], passionnément attentif à la fois aux faits et gestes de son compagnon et à leur retentissement en lui-même où ils suscitaient une métamorphose bouleversante (...) Des années durant, il avait été à la fois le maître et le père de Vendredi. En quelques jours il était devenu son frère – et il n'était pas sûr que ce fût le frère aîné (VLP, 191).

La métamorphose de Robinson est « bouleversante » parce qu'elle provient de son être profond. L'initiation est donc ce qui permettra au personnage de sonder sa vraie nature car il n'y a pas de place, dans cette démarche, pour les apparences<sup>263</sup>.

\*

Les extraits précédents nous révèlent que Riobaldo et Robinson sont conscients d'avoir commis une « erreur ». Ils nous montrent également leurs désirs de connaissance : Riobaldo veut comprendre la *souffrance* et Robinson, la *racine de sa colère*. La culpabilité

<sup>263</sup>

D'autres moments mettent en évidence l'importance de Vendredi pour l'*apprentissage* de Robinson, comme celui où le rescapé se perçoit comme un dément dans le regard de l'Indien : « je me mets à sa place, et je suis saisi de pitié devant cet enfant livré sans défense sur une île déserte à toutes les fantaisies d'un dément. Mais ma condition est pire encore, car je me vois dans mon unique compagnon sous les espèces d'un monstre, comme dans un miroir déformant » (VLP, 155).

déclenchée par les expériences de l'erreur rapproche les personnages de G. Rosa et de M. Tournier de ceux de Chrétien de Troyes. Elle est une expérience récurrente dans le processus d'initiation. Elle représente une prise de conscience des *connexions* de l'initié avec le Monde et avec ses semblables. Tout ce qui peut susciter une rupture de ces liens provoque une sensation de malaise. Toutefois, pour que la métamorphose de l'être soit menée à son terme, les candidats doivent dépasser ce sentiment et approfondir leur réflexion sur le monde.

Au chapitre consacré à « l'Imaginaire de la Quête dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* », nous avons traité du questionnement comme étant une étape incontournable pour aller à l'initiation<sup>264</sup>, c'est-à-dire, d'une représentation du monde inconsciente<sup>265</sup> à une quête consciente de l'Être. L'ayant abordé trop rapidement, nous revenons maintenant sur ce sujet pour l'approfondir tout en montrant son rôle dans le dépassement de la faute et de la culpabilité.

### **b- Les enjeux du questionnement**

L'expérience de la culpabilité mène les personnages à un questionnement de l'ordre établi dans lequel ils vivent et qui semble ne pas posséder de véritable sens. Ainsi, Perceval, déjà, se révèle un *être qui questionne* :

D'où arrivez-vous maintenant ? Demanda Perceval. – Sire, nous venons de tout près d'ici, où loge un saint ermite, dans cette forêt, où il ne vit que pour la gloire de Dieu. – Et là, seigneurs, que faites-vous ? Que vouliez-vous ? Que cherchiez-vous ? (C. de Troyes, 146).

Robinson semble suivre le même chemin :

Cette dose massive de rationalité que je veux administrer à Speranza, en trouverai-je la ressource en moi-même ? (67) Mais le mal n'a-t-il pas toujours été le singe du bien ? (111), (...) *Et si ta main droite est pour toi une occasion de chute, coupe-la et jette-la loin de toi...* Mais la charité n'était-elle pas d'accord avec l'économie pour recommander plutôt

<sup>264</sup> Voi supra, pp. 133 et 134.

<sup>265</sup> Bien qu'étant une représentation puissante du monde imaginaire humain, les mythes restent une quête inconsciente de l'Être. Comme nous l'avons affirmé auparavant, l'avènement de la conscience n'est possible que par le dépassement d'une vision mythique du monde pour laisser place à une vision d'abord historique, puis initiatique.

de soigner l'œil gangrené et de purifier le membre de la communauté devenu une cause de scandale pour tous ? (77), etc.

Les questionnements de Riobaldo sont surtout ceux du narrateur parvenu à un âge mur :

(...) pourquoi est-ce que tant d'expiation a commencé ?, (...) et il y aurait une lueur de responsabilité? (D, 39), Pourquoi je voudrais amasser de la richesse (39) ? Haine et patience; vous voyez ? (44), Vivre n'est-ce pas très dangereux ? (50), Qu'est-ce qu'on sent quand on a peur ? (122), Comment est-ce qu'on peut aimer le vrai dans le faux ? L'amitié avec l'illusion de la désillusion ? (76), Qu'est-ce que nous pressentons véritablement ? Dix ans que je m'interroge (55), etc.

Le questionnement est perçu, dans les romans étudiés, comme un apprentissage essentiel pour le plein développement des personnages. A travers lui, les héros sont confrontés à leur inachèvement et à leur soif de connaissance :

Montagnes qui s'éloignent pour offrir à la vue d'autres montagnes. Il y a toutes sortes de choses. A vivre, on apprend ; mais ce qu'on apprend, surtout, c'est seulement à poser d'autres *grandes questions* (D, 430)<sup>266</sup> :

(...) Dès lors il *se demandait* confusément si la grotte était la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps, et si son exploration poussée à son terme ne le conduirait pas à quelques-unes des *questions qu'il se posait* (VLP, 102)<sup>267</sup>.

Ces « questions » annoncent déjà une ouverture au changement. Les « anti-héros » ne se satisfont plus de ce qu'ils ont appris, vu ou ressenti. Ils souhaitent désormais, intuitivement, se dépasser et reconsidérer leur conception du monde. La *quête de sens* débute alors. Les candidats cherchent le sens de l'existence, des conflits, de la souffrance, de l'amour inconditionnel, de la haine destructrice, etc. Ils errent longtemps avant d'obtenir les réponses à leurs questions.

Perceval part pendant cinq ans et fait le vœu de ne jamais s'arrêter plus d'une nuit au même endroit avant d'avoir trouvé le Graal : « Ce temps est de cinq ans pour Perceval –

<sup>266</sup> « Serras que se vão saindo, para destapar outras serras. Tem de todas as coisas. Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas » (GSV, 312). C'est nous qui soulignons.

<sup>267</sup> C'est nous qui soulignons.

temps "mixte", pourrait-on dire, ère du mélange, de la perplexité, de l'épreuve, du désert » (GALLAIS, 265).

Il entame ainsi une quête spirituelle sans fin car, dans le château du Graal, il n'a pas demandé pourquoi la lance saignait ou pourquoi le vieux roi ne guérissait pas. Il est rentré dans le château mais il n'a pas posé les bonnes questions ; il n'était peut-être pas prêt à cela. Il ne semblait pas percevoir toute l'ampleur de la problématique : *entrer* dans le *château* / vivre sans comprendre la souffrance (manifestée par le *sang* de la lance et la *maladie* du roi), c'est déjà souffrir par anticipation. Le remords le torturera. Il errera jusqu'à trouver la réponse à ces questions.

A l'instar de Perceval, Riobaldo erre pendant toute une vie en quête de réponses à ses questions. Sa démarche non plus n'a pas d'issue sans la compréhension de la souffrance humaine (manifestée par la guerre, les maladies, l'amour « impossible », etc.). Et ce, parce qu'on ne rentre pas véritablement dans le *sertão* sans comprendre *la peine* : « Parce que la douleur existe. La vie de l'homme s'enferme, remisee dans un coin – se perd en chemin »<sup>268</sup>.

Robinson reconnaît aussi l'importance de la souffrance dans son apprentissage insulaire. Après vingt-huit ans d'errance<sup>269</sup> pendant lesquels il a connu l'abandon et l'épuisement, le personnage envisage la vie d'une toute autre manière car on ne sort pas des *limbes* sans comprendre le tourment : « Il avait souffert, il avait traversé des crises meurtrières, il se sentait capable désormais avec Vendredi à ses côtés de défier le temps et – tels ces météores lancés dans un espace sans frottement – de poursuivre sa trajectoire indéfiniment, sans jamais connaître ni baisse de tension ni lassitude » (VLP, 236).

Cette errance perdure jusqu'au jour où un déclic a lieu : le chemin à suivre apparaît et l'aventure commence. *L'initiation* entame son mouvement.

La présence, dans un roman, d'interrogations d'ordre métaphysique est la preuve concrète qu'une *quête initiatique* a commencé. Elles comportent une particularité : les questions peuvent éloigner les candidats du reste de leurs semblables car elles leur fournissent une vision du monde autre que celle communément admise. Les questionnements les mènent hors de leur univers familier : Perceval s'éloigne ainsi du

<sup>268</sup> « Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada – erra rumo » (GSV, 49). C'est nous qui traduisons.

<sup>269</sup> « Le naufrage de la Virginie avait eu lieu le 30 septembre 1759. Il y avait exactement vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours » (VLP, 235).



monde arthurien, Riobaldo de celui des jagunços, Robinson de celui de la civilisation. Les initiés dépendent alors de moins en moins des comportements stéréotypés du groupe.

Étant moins soumis à ces conditionnements, Riobaldo et Robinson s'ouvrent à l'inconnu de la nature et de leur prochain. Cette ouverture est à double tranchant : d'une part, elle est synonyme de retrouvailles des personnages avec leur origine et leurs aspirations profondes, d'autre part, elle est motif d'errance et d'erreur<sup>270</sup>. Ainsi, devient-elle aussi bien facteur de force que de faiblesse.

Elle devient *force* car elle pousse vers l'avant, à toujours apprendre, à se développer, à mieux se comprendre, *faiblesse* car les candidats à l'initiation sont sujets, dès lors, à l'égarement sur de fausses pistes et à des illusions multiples. Cependant, les personnages n'ont pas le choix, ils sont amenés à affronter les deux éventualités.

L'incertitude, l'ambiguïté, l'indécision amènent les personnages à se tromper et, ainsi, à apprendre et progresser. Le lecteur, appartenant à un univers de « normes sociales » communes, peut avoir tendance à les juger en affirmant qu'ils sont « dans l'erreur » et que, à leur place, « ils feraient autrement ». Mais le fait est que Perceval, Robinson et Riobaldo ne pouvaient pas agir différemment, ils ne pouvaient pas ne pas commettre d'erreurs. Tout ce qui se dégage d'eux, leurs actions et pensées, annonçait déjà une entrée possible dans l'univers de l'erreur car la souffrance ne peut pas disparaître sans l'apparition de la sagesse. Le chemin vers la sagesse est paradoxalement celui de l'expérience de l'erreur, du doute et du questionnement. Le lecteur est donc encouragé à sortir de son jugement et à suivre les protagonistes dans leur construction d'une nouvelle vision du monde.

---

<sup>270</sup> « L'étymologie fait apparaître une coïncidence troublante dans la postérité des verbes latins *errare* et *iterare*. *Errare* donne errer : s'écarter de la vérité, se tromper ; et *iterare* (de *iter* : chemin) donne un second verbe errer, au sens de voyager. Ce sens se retrouve dans les expressions Juif errant, chevalier errant.

La rencontre des deux eût pu donner le sens de s'écarter du bon, du vrai chemin. Or tel n'est pas le sens moderne de errer: c'est aller au hasard, à l'aventure, sans direction précise, sans chemin fixé à l'avance. Ainsi, entre l'itinéraire et l'erreur, la rencontre à donner l'errance » (DUPUY, 1992 : 232).

### c- Le changement

Riobaldo et Robinson sont des exemples par excellence des anti-héros en apprentissage qui reviennent sur leur passé et admettent leurs imperfections. Ce faisant, ils se rendent réceptifs aux leçons qu'ils peuvent tirer des erreurs commises. Cela déclenche, chez eux, un processus de *métamorphose* :

Pourquoi je me conduisais de la sorte comme un écerelé ? Est-ce que je sais, monsieur ? Mettez-y de votre entendement. Nous vivons en répétant; et bon, en une minime minute le répété dérape, et nous voilà déjà projeté sur une autre branche. Si j'avais deviné ce que j'ai appris après, au-delà de tant de saisissements... Quelqu'un reste la vie entière dans le noir, et ce n'est qu'à l'ultime tout dernier moment que la pièce s'éclaire (...) J'ai vraiment été trop sot (D, 80)<sup>271</sup> !

Le processus de *métamorphose de l'être*, fruit de la prise de conscience de ses imperfections, est ici évoqué par l'image d'une « pièce qui s'éclaire ». La « conscience s'éclaire » permettant au personnage de percevoir les excès de l'*homo-demens*<sup>272</sup>, le tragique sur lequel celui-ci a bâti son existence : « Je ne voulais pas devenir fou, surtout pas » (D, 189)<sup>273</sup>.

Cette prise de conscience se manifeste, chez Riobaldo, par la modification de son regard, par exemple, sur les femmes. Le personnage se transforme radicalement : de violeur, il devient protecteur des femmes : « J'apaisai leurs craintes [les femmes qui vivaient dans la maison de M. Ornelas], et je ne me permis ni admis aucune faute de considération » (D, 469)<sup>274</sup>.

<sup>271</sup> « Por que era que eu estava procedendo à-tôa assim ? Senhor, sei ? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetindo, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala (...) Mesmo fui muito tolo (GSV, 51-52) ! »

<sup>272</sup> Cette expression a été proposée par Edgar Morin dans *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973. Voir le troisième chapitre intitulé « Un animal doué de déraison ».

<sup>273</sup> « Aí eu não queria ficar doido, no nem mesmo » (GSV, 132).

<sup>274</sup> « Aquietei o susto delas, e nenhuma falta de consideração eu não proporcionei nem consento » (GSV, 342).

Ce changement d'attitude est déjà présent chez Perceval qui, lui aussi, modifie son regard sur les femmes. Il passe de l'indifférence à l'amour pour Blancheflor, il venge la Pucelle aux manches courtes et la fiancée de l'Orgueilleux de la Lande : « Le vainqueur [ Perceval] dit : "tu iras donc au plus proche de tes manoirs. Tu lui feras prendre le bain et reposer jusqu'au moment où elle sera revenue en santé. Quand elle sera parée, vêtue de belles robes, tu la mèneras au roi Arthur (...) Au roi Arthur tu conteras la pénitence que tu voulus pour ton amie et la misère où elle vécut » (CHRETIEN DE TROYES, 1974 : 107).

A l'instar de Riobaldo, Robinson voit différemment Vendredi. Après avoir humilié et battu l'Indien, le naufragé montre du respect et de l'affection à son égard. L'esclave, perçu comme inférieur et laid, devient « souverain » et d'une beauté surhumaine :

Il va, portant sa chair avec une ostentation souveraine, se portant en avant comme un ostensor de chair. Beauté évidente, brutale, qui paraît faire le néant autour d'elle (...) sa beauté change de registre : elle devient grâce. Il me sourit et fait un geste vers le ciel – comme certains anges sur des peintures religieuses (VLP, 221).

Toutes ces transformations mènent le lecteur à une analyse de son propre regard sur le monde. En comparant ces deux romans, il se surprend souvent à regarder la réalité avec « des yeux ordinaires, arthuriens, et pas avec l'œil du cœur » (GALLAIS, 1998 : 44). On dirait qu'il suffit de s'éloigner du monde du bon sens, de la raison et de la morale en vigueur pour contempler une autre vérité. Celle-ci bouleverse souvent l'ordre établi. A titre d'exemple, les écrivains nous mettent en garde contre les fausses apparences, les signes trompeurs qu'inspirent les « méchants », les « ignorants ». Ils suscitent de la répugnance mais, dans un parcours initiatique, ils ont également un rôle à jouer. Les personnages en apparence les plus laids et les plus bruts pourraient bien être ceux qui rendent possible les transformations.

Ainsi, Vendredi fait basculer les principes de Robinson, Hermogènes met le désordre dans le Sertão<sup>275</sup>. Ici se trouve la source même de « l'inversion maligne/inversion bénigne » dont parle Tournier<sup>276</sup>. Ils contraignent les narrateurs à réagir face à un fragile équilibre social prêt à basculer à tout moment. Ils inspirent à Riobaldo et Robinson la quête d'un salut qui va au-delà de leurs ambitions personnelles.

En effet, chaque personnage possède une motivation qui semble être, dans un premier temps, justifiée et altruiste : Diadorim devient justicier et vengeur de la mort de son père ; Riobaldo veut délivrer le Sertão de la loi primitive des *jagunços*, Robinson désire établir la civilisation dans l'île sauvage, etc.

---

<sup>275</sup> Dans l'histoire de Chrétien de Troie, c'est la Laide Demoiselle qui sème la confusion à la cour du roi Arthur.

<sup>276</sup> « L'inversion maligne-bénigne, cette mystérieuse opération qui sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte retourne sa valeur, met du plus où il y avait du moins, et du moins où il y avait du plus » (VP, 125).

« L'inversion bénigne. Elle consiste à rétablir le sens des valeurs que l'inversion maligne a précédemment retourné. Satan, maître du monde, aidé par ses cohortes de gouvernants, magistrats, prélats, généraux et policiers présente un miroir à la face de Dieu. Et par son opération, la droite devient gauche, la gauche devient droite, le bien est appelé mal et le mal est appelé bien » (TOURNIER, 1970 : 106).

Hermogènes et Vendredi révèlent ce qui se trouve au fond de ces motivations : la soif de notoriété, de reconnaissance, une sorte d'ambition égoïste. C'est pourquoi Robinson aspire à être le roi souverain de Speranza ; Riobaldo, porté par une force qui le dépasse, souhaite être obéi par les *jagunços* : « (...) qui allait me contredire ? J'étais le maître là, comme ailleurs ; je parlais, la chose existait » (*D*, 493)<sup>277</sup>.

Ils sont fascinés par cet idéal de justice, de force, de civilisation. Cependant, l'envoûtement ne sera pas permanent. Les personnages atteignent tous leur but mais cela ne leur procure pas de joie durable. A ce moment précis, la vérité peut jaillir. Cette vérité est d'un autre ordre que la violence des chevaliers, des *jagunços* ou des tyrans : « Quelle stupidité que de croire que l'on puisse forcer par la violence – par la prouesse guerrière – la porte de cette chambre [celle où gît le vieillard esperitaus] ! Le but de l'aventure est de l'ordre du cœur, les armes n'ont rien à faire là-dedans » (GALLAIS, 1998 : 53).

Perceval doit alors modifier sa manière d'être pour avoir accès aux mystères présents dans la chambre du vieux roi. Il lui faut abandonner sa quête de gloire et de violence. De même Riobaldo et Robinson doivent prendre du recul vis-à-vis de l'univers démesuré, brutal, dans lequel ils évoluent.

Bien qu'ayant fait partie presque toute sa vie de groupes très violents, nous remarquons à présent, chez Riobaldo, une envie de changement. Ainsi, quand il servait du côté du gouvernement, le personnage ne semblait pas se satisfaire de ce mode d'agir :

Je leur faussai compagnie. Je me rendis compte tout à coup que je ne pouvais plus, un dégoût me submergea. Je ne sais si c'est parce que je réprouvais ceci : d'aller avec une telle supériorité et majorité, prenant et tuant des gens, avec une brutalité constante (*D*, 152)<sup>278</sup>.

De même, quand il a intégré le groupe des *jagunços*, son insatisfaction ne cessa de grandir. Lors de la bataille dans la *Ferme des Tucanos*, Riobaldo éprouve un sentiment d'incomplétude et la certitude de commettre une erreur : « Alors, je n'étais pas un *jagunço* complet, j'étais là au milieu en train de faire une erreur » (*D*, 375)<sup>279</sup>. Quelques pages plus

<sup>277</sup> De même, dans le mythe du Graal, la Laide Demoiselle révèle l'ambition de Perceval qui veut devenir chevalier du roi Arthur et être reconnu comme son justicier.

<sup>278</sup> « Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo : de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade » (*GSV*, 105).

<sup>279</sup> « Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro » (*GSV*, 271).

loin, il deviendra un *chef-jagunço* très respecté et craint. Mais sa gloire ne lui procure pas non plus d'apaisement car devenir un « jagunço complet » comme un « guerrier complet » relève d'une pratique, comme nous l'a rappelé P. Gallais, qui dépasse les armes et qui rejoint cette *maîtrise du cœur* vécue. Ce n'est qu'en renonçant au prestige dévolu au chef *Urutú-Branco* et en devenant le *fermier Riobaldo* que le personnage commence à entrevoir ce que pourrait être la complétude qu'il a tant recherchée.

A l'instar de Riobaldo, Robinson sera également conduit à une prise de distance vis-à-vis des comportements démesurés de ses semblables décrits comme des hommes grossiers et avides qui « mutilaient stupidement les arbres et massacraient les bêtes » (*VLP*, 237).

L'auteur met en exergue le dégoût que Robinson ressent à l'idée d'avoir été semblable à ses équipiers assoiffés de richesses et de notoriété (*VLP*, 236). Il rejoint alors Riobaldo dans son renoncement progressif à la gloire. A la fin des romans, les deux personnages se sont distanciés respectivement de l'univers des *jagunços* et de celui du *Whitebird* : Riobaldo quitte la vie de *jagunço* pour habiter dans une ferme avec sa femme, proche de quelques amis (« ce que nous voulons c'est travailler, proposer la tranquillité. Moi, pour ma part, je vis pour ma femme, qui mérite tout et du meilleur, et pour la dévotion » - *D*, 39<sup>280</sup>). Robinson, quant à lui, décide de ne pas retourner dans le monde « civilisé » et demeure sur Spéranza en compagnie de Jaan, le mousse du *Whitebird*, resté sur l'île. Le chef des *jagunços* et le roi de Spéranza abandonnent, à la fin de leur aventures romanesques, la gloire à laquelle ils se sont consacrés pendant leur vie<sup>281</sup>.

Comme Chrétien de Troyes, G. Rosa et M. Tournier distinguent ainsi deux types de parcours: celui de la gloire mondaine, personnelle et égoïste avec lequel les personnages se « dés-identifieront » de plus en plus, et celui de la connaissance, de « l'oubli de soi ». Le deuxième itinéraire n'encourage aucun bénéfice personnel sinon la connaissance d'une vérité qui métamorphosera, à petite échelle, les initiés et, à grande échelle, les fonctionnements des sociétés humaines. Il ne s'agit plus de *connaître* pour dominer le monde ou ses semblables, mais *connaître* pour atteindre le salut : « Chrétien semble

<sup>280</sup> « Queremos é trabalhar, propor sossego. De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modomelhor merece, e para a devoção » (*GSV*, 22).

<sup>281</sup> De même Perceval s'éloigne de l'univers arthurien. Selon les continuateurs du roman de Chrétien de Troyes (le *manuscrit de Mons* et le texte de *Gerbert de Montreuil*), Perceval, à la fin de sa vie, « se retira dans un moutier où il mena la vie la plus dévote » devenant, quelques années plus tard, prêtre (Chrétien de Troyes, 1974 : 356).

vouloir dire que "connaître pour connaître" n'est que vanité ; une connaissance qui ne débouche pas sur le salut n'a aucune réelle valeur » (GALLAIS, 1998 : 52).

Ce parcours ne laisse pas de place à la vaine curiosité. Les personnages, au départ de leurs aventures, allaient vers les mystères du monde par divertissement, par crainte ou enfantillage. Peu à peu, ce rapport au monde se transforme. La fascination pour la force et le pouvoir issus de la violence diminue. Seuls les « profonds mystères » du monde sont susceptibles de les émouvoir, comme « l'unité entre toute chose », mise en lumière par Robinson lorsque celui-ci perçoit, dans la conduite de Vendredi, « une unité cachée, un principe implicite » (*VLP*, 189, 190). Ce principe totalisant se manifeste aussi dans « l'unité des contraires » que Riobaldo aborde de la façon suivante: « Et donc, j'étais différent de tous ces gens ? Je l'étais. Pour mon bien [...] Alors, j'étais pareil à tous ces hommes ? Je l'étais » (*D*, 190)<sup>282</sup> .

\*

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons affirmer que ceux qui ne dépassent pas la « moyenne du groupe » s'exposent à deux périls : celui de ne pas aller au bout de leurs propres possibilités et celui de ne pas permettre au groupe d'y parvenir car, semblent vouloir nous dire G. Rosa et M. Tournier, un individu qui s'est dépassé ouvre la porte pour des milliers d'autres. Celui qui a compris les mécanismes du monde se doit de les transmettre<sup>283</sup>. Les auteurs font une critique subtile des individus qui stagnent dans leur paresse, leur peur, ambition, leur violence ou leur médiocrité. Les personnages qui les représentent ne vont pas jusqu'au terme de leur parcours.

Comme G. Rosa crée Diadorim ou Zé Bebelo, M. Tournier crée le commandant Van Deyssel. Ces personnages ont des traits de caractère qui laissent penser qu'ils ont déjà effectué un parcours initiatique. En effet, Diadorim a vaincu la peur<sup>284</sup>, Zé Bebelo maîtrise

---

<sup>282</sup> « Então, eu era diferente de todos ali ? Era. Por meu bom (...) E eu era igual àqueles homens ? Era. » (*GSV*, 133).

<sup>283</sup> Tout comme Riobaldo le fait en racontant son histoire à son mystérieux narrataire, ou encore Robinson qui enseignera à Jaan, le mousse du Whitebird resté sur l'île.

<sup>284</sup> Voir l'épisode de la traversée du De Janeiro (*GSV*, 79-86 ; *D*, 117-126)

l'art de la réflexion et du commandement<sup>285</sup>, Van Deyssel domine les techniques du Tarot prévoyant ainsi le destin de Robinso (*VLP*, 7-14).

Cependant, ces personnages semblent n'avoir pas été jusqu'au bout de leurs épreuves. L'initiation requérant le franchissement de plusieurs étapes, ils s'arrêtent avant la délivrance finale démontrant, de cette manière, combien ils sont encore prisonniers de leurs habitudes.

Ainsi, Zé Bebelo se perd dans son rationalisme excessif et est contraint de laisser sa place à Riobaldo. Diadorim, dans son désir démesuré de vengeance, est tuée par celui qui avait assassiné son père. Le commandant Deyssel, quant à lui, voit son parcours initiatique interrompu par le naufrage de la *Virginie*<sup>286</sup>.

Contrairement à eux, les personnages qui se sont engagés dans la voie de l'*expérience humaine* vécue pleinement, n'ont pas eu peur de faire *tot el* (tout autrement) que tout le monde. Ils ont osé, pris des risques et commis des erreurs mais à la différence des autres personnages, Robinson et Riobaldo ont remis en cause leurs certitudes. En toute logique ils devront commencer par perdre, pour regagner plus tard en connaissance de soi et du monde, ce qu'ils auront perdu. Leur itinéraire va leur permettre de parfaire leur « éducation » dans le deuxième sens de ce mot : les personnages vont se différencier de leur semblables par un savoir méta-physique qui se rapprocherait donc de l'initiation. Pour M. Tournier, une véritable éducation ne peut donc se faire sans une part d'initiation au risque de devenir pure information, ce qui n'apporte pas à l'homme ce dont il a véritablement besoin :

L'éducation au sens le plus large du mot prépare un enfant à entrer dans la société et à y tenir sa place. Il semble qu'elle revêt toujours et partout deux formes, l'une morale affective, voire magique, l'autre purement intellectuelle et rationnelle. La première est initiation, la seconde information : Education = initiation + information (*VP*, 57).

<sup>285</sup> Voir *GSV*, pages 71-73 (l'énergie de commandement, le courage, l'intelligence logique), 76 (l'intuition guerrière), 104 (la parole qui fascine).

<sup>286</sup> Chez Chrétien de Troyes, « Gauvain » est un personnage qui a apparemment vaincu la peur. Mais P. Gallais le décrit comme un chevalier qui n'ose pas, qui a peur de l'erreur et qui, pour cette raison, ne comprend pas et n'atteint ni la joie, ni le courage ni l'amour : « Jamais Gauvain ne connaîtra la Joie conquise par Erec ; jamais il n'aura le sens de la justice manifesté par Yvain ; jamais – n'ayant ni monté dans la charrette, ni soulevé la lame du tombeau, ni franchi le Pont de l'épée – il ne délivrera un seul prisonnier ; jamais enfin – n'ayant eu le courage de faire *tot el* (tout autrement) que tout le monde - n'accédera aux révélations du Château du Graal. Et Erec n'a pas que la Joie, Yvain n'est pas que le champion de la justice : tous sont, à la fin de leur chemin, plus braves, plus généreux, plus courtois même, et surtout plus lucides que Gauvain ne l'a jamais été. Tous sont dignes de devenir ce qu'ils sont : des rois – et Gauvain finit en roi mythique d'Yvetot, régnant sur un château peuplé de cinq cents dames mortes » (GALLAIS, 1998 : 31).

Ainsi, selon J.-P Darmour, « le romancier ne saurait être, à l'image de l'ennuyeux professeur, le pédagogue qui ne fournit qu'une information contraignante : il doit montrer toutes les étapes, tous les cheminements complexes de la connaissance de soi et du monde » (DAMOUR, 2001 : 1886), démarche qui est partagée par G. Rosa, comme nous avons pu le constater tout au long de cette première partie.



## 1.5 Conclusion de la première partie

L'objectif central de cette première partie était celui de retracer les grandes lignes d'un parcours humain allant de l'errance à la quête de sens et de celle-ci à une conversion intérieure.

Nous avons évoqué les quatre notions qui nous semblaient essentielles pour la compréhension de ce parcours (l'errance, l'illusion, la quête et l'initiation) et combien celles-ci s'enrichissent d'une prise en compte de l'univers mythique. En effet, chaque concept abordé correspond à une caractéristique des mythes : l'errance et l'illusion illustrent l'obscurité des mythes; la quête devient le reflet des aspirations humaines fondamentales et du désir de retour aux origines. Errance, illusion et quête rejoignent l'initiation pour faire ressortir les caractéristiques d'un cheminement universel qu'est celui des mythes car son contenu aborde, nous le rappelons, non pas l'histoire des hommes mais l'essence humaine.

C'est à travers un univers mythique universel, incarné par le sertão et l'île Speranza, microcosmes du monde, que G. Rosa et à M. Tournier transmettent un message essentiel sur la nature humaine. Celle-ci est décrite comme étant d'abord portée à l'égarement. Riobaldo et Robinson sont des personnages errants, qui craignent la souffrance et qui désirent avant tout le bonheur.

Mais nous avons démontré que le processus qui va de l'absence de douleur à l'épanouissement de l'être n'est pas simple. Nous avons identifié quelques obstacles qui entravent l'itinéraire évolutif des personnages et avons montré que l'illusion en est la principale cause. Liée à une erreur de perception qui privilégie la dualité sur l'unité entre toute chose, elle génère les nombreux pièges qui « assombrissent » la vie des personnages tels l'orgueil, l'envie, la convoitise, la paresse, etc. C'est parce que leur vie devient insupportable et que la culpabilité et l'insatisfaction les hantent, que Robinson et Riobaldo tentent d'échapper au drame de l'existence humaine.

A ce moment précis, le langage obscur - par la présence d'un champ lexical de l'illusion et de quelques figures de constructions renforçant l'idée d'égarement - s'éclaircit au fur et à mesure que la *Quête* se développe. *L'être errant* devient alors un *être en quête*. Le parcours mythique se transforme graduellement en parcours initiatique. Pour mener à

bien cette transition, selon nous, les auteurs ont eu recours, consciemment ou non<sup>287</sup>, à un imaginaire mythique très proche de celui du Graal. Ce mythe, en tant que manifestation de la *Quête* sous toutes ses formes, permet le dépassement de la passivité et de l'obscurité mythique par le biais du questionnement. Un être qui cherche doit forcément se poser des questions et, même soumise aux risques de l'erreur, la bonne réponse reste possible. C'est elle qui motive les prises de risques et l'évolution des personnages. C'est la raison pour laquelle nous avons affirmé que *la quête* est une « dominante » dans les romans étudiés. Sans elle, pas de questionnement, et donc pas de véritable métamorphose.

Nous avons, en effet, repéré une série d'interrogations faites de manière analogue par les héros de G. Rosa et de M. Tournier. Riobaldo et Robinson s'interrogent sur le sacré, le sens de l'existence, de la souffrance (sous la forme de la peur, de la violence, de la mort, de la haine, etc.). Ils sont, en outre, en quête de bonheur, d'amour, de compassion, de courage, de courtoisie, de justice, etc. Et au-delà de toutes ces quêtes, il y a la quête métaphysique de l'*Être* qui en motive une autre aussi importante : celle des origines.

En entamant la quête des origines jusqu'à son terme, l'homme ne découvre pas seulement sa provenance mais aussi ce qu'il a toujours été. Il rencontre *son origine* métamorphosée par l'itinéraire parcouru, par les épreuves vécues. Le chemin de l'initié n'est pas celui du *retour pour le retour* mais celui du retour conscient.

Le *château*, le *Sertão*, les *limbes* sont des lieux par lesquels le passage est obligatoire pour atteindre cette conscience. Ils sont tous synonymes de *vie* : entrer dans la vie pour expérimenter l'erreur, la culpabilité, le questionnement et la transformation semble être le parcours proposé par les écrivains pour que leurs personnages atteignent « le salut » ou « l'éveil ». Ce parcours s'est révélé un moteur efficace de développement. Non que l'expérience de l'erreur soit le seul et unique chemin vers le progrès personnel, mais les romans étudiés démontrent qu'il est efficace. Par lui, la sensibilité des personnages s'affine peu à peu, ne supportant désormais plus certains traits de caractère tels que la brutalité.

Ainsi, pour comprendre et véritablement dépasser l'errance, l'illusion et la culpabilité, les personnages doivent parcourir un chemin plus long que la simple éducation.

---

<sup>287</sup> « Ce comparatisme là [le comparatisme constructif] repose d'abord, de toute évidence, sur l'existence d'une relation de fait, sur **un rapport de dépendance**, conscient ou non, **entre deux textes au moins** » (CLAUDON et HADDAD-WOTLING, 2001 : 19).

L'itinéraire suivi est celui de l'*Être*, des découvertes de ses limites et de ses potentialités. Il s'agit d'un long parcours<sup>288</sup> pour appréhender l'unité entre toutes choses. Nous l'avons appelé, dans ce chapitre, et le terme n'est pas nouveau, « parcours initiatique » pour le distinguer d'un parcours d'apprentissage livresque.

Les trois grands axes (topographique, lexical et symbolique) que nous avons choisis pour comprendre le parcours de Riobaldo et de Robinson ne sont qu'une tentative pour mieux saisir les enjeux de l'initiation, objet de nos prochaines analyses.

Ces trois axes confirment notre hypothèse selon laquelle l'errance, l'illusion, la quête et l'initiation sont les points essentiels des œuvres étudiés. Ils assurent la cohésion du récit et rendent pertinent une analyse comparée de *Diadorim* et de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Nous aimerions, à présent, approfondir les particularités de *l'initiation* à travers l'étude d'un rituel initiatique marquant chez les deux auteurs. Nous espérons, ainsi, mettre en exergue la complexité d'un rituel initiatique et montrer combien la quête d'origine évoquée plus haut est liée à la réactualisation littéraire de rites archaïques.

---

<sup>288</sup> La complexité de ce chemin se manifeste par l'inachèvement même des romans. A peine ce personnage commence-t-il à comprendre que l'histoire s'interrompt. *Diadorim* débouche sur l'infini ( $\infty$ ) et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* se termine en évoquant la notion même d'éternité et de circularité : « l'éternité, prenant possession de lui, effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire » (*VLP*, 254). Le cycle d'apprentissage recommence avec l'arrivée de Jeudi.

## DEUXIÈME PARTIE

### ROMANS INITIATIQUES :

### DES SOURCES ARCHAÏQUES À L'EXPÉRIENCE INTIME

## II- Romans initiatiques : des sources archaïques à l'expérience intime

René Girard nous rappelle, dans *La violence et le sacré*, que l'ethnologie des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles a découvert chez les peuples primitifs un savoir religieux, mythologique et rituel dont la valeur est inestimable puisque ces sociétés ont largement disparu. La réactualisation de ce savoir passe par plusieurs domaines dont le littéraire. Il ne s'agit pas de restaurer, par l'écriture, l'ordre traditionnel dans les temps présents, mais plutôt de rappeler certaines pratiques et croyances qui sont absentes aujourd'hui et dont la compréhension nous fait défaut.

La *littérature révélatrice*, en réactualisant ce savoir archaïque, joue un rôle important dans la déconstruction des mécanismes de l'orgueil contemporain. Cet orgueil se manifeste par l'idée communément partagée que l'affranchissement de nos sociétés vis-à-vis du passé ouvre la voie à l'autonomie. Cette croyance réduit le religieux à un ensemble de superstitions dont la raison est censée démontrer l'absurdité.

L'acceptation de l'héritage rituel dans la littérature est susceptible de générer l'*humilité* afin que l'homme contemporain n'oublie pas le rôle que joue l'*Autre*, en l'occurrence l'homme archaïque, dans sa vision du monde. Sans la reconnaissance de cet héritage ancien, l'homme se sent déraciné et risque de sombrer dans le nihilisme.

Un passage des Evangiles rappelle les liens paradoxaux que chaque génération entretient avec les ancêtres. Il attire l'attention sur le fait que l'on rejette souvent la violence, l'injustice et le malheur sur les aïeux sans jamais se remettre en cause, c'est-à-dire, en refusant d'admettre l'identité intergénérationnelle et la reproduction des mêmes erreurs. A ces « hypocrites », Jésus répond ainsi :

Malheur à vous, scribes et Pharisiens hypocrites, qui bâtissez les sépulchres des prophètes et décorez les tombeaux des justes, tout en disant : « si nous avions vécu du temps de nos pères, nous ne nous serions pas joints à eux pour verser le sang des prophètes. » Ainsi, vous en témoignez contre vous-mêmes, vous êtes les fils de ceux qui ont assassiné les prophètes ! Eh bien ! vous, comblez la mesure de vos pères !

Serpents, engeance de vipères ! Comment pourrez-vous échapper à la condamnation de la géhenne ? C'est pourquoi, voici que j'envoie vers vous des prophètes,

des sages et des scribes : vous en tuerez et mettrez en croix, vous en flagellerez dans vos synagogues et pourchasserez de ville en ville, pour que retombe sur vous tout le sang innocent répandu sur la terre (...) <sup>289</sup>.

« Si nous avions vécu du temps de nos pères, nous ne nous serions pas joints à eux pour verser le sang des prophètes ». Cette phrase témoigne de la prétention des Pharisiens de l'époque. Les Pharisiens, dont l'homme actuel n'est peut-être pas si éloigné, « témoignent ainsi contre eux-mêmes » car par l'accusation pour meurtre qu'ils formulent à l'égard de leurs ancêtres, ils répètent le geste humain par excellence : rejeter violemment sa propre violence.

Aujourd'hui encore, la violence nous relie à nos origines par le désir de paix qu'elle suscite. Le retour aux *racines de l'humanité*, à la *terre maternelle*, semble être une démarche indispensable à l'accomplissement de ce désir. Cet *humble* retour qui favorise la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec le monde qui l'entoure, ouvrirait une brèche par laquelle la « plénitude » peut se manifester :

Les hommes se flattent d'avoir rejeté les antiques superstitions mais ils sont en train de s'enfoncer dans le sous-sol, dans ce souterrain où triomphent des illusions de plus en plus grossières.

(...) Peu importe si l'homme du souterrain affirme ou nie, avec violence peut-être mais toujours du bout des lèvres, l'existence de Dieu. Pour que le sacré acquière une signification concrète il faut d'abord remonter à la surface de la terre. Le retour à la terre maternelle constitue (...) la première et nécessaire étape sur le chemin du salut. Lorsque le héros émerge, victorieux, du souterrain, il embrasse le sol de sa naissance (GIRARD, 1961: 78-79).

C'est l'effondrement de l'univers traditionnel qui fait triompher la vanité. Les hommes de la modernité ne croient plus, mais ils sont incapables de se passer de transcendance. C'est parce « qu'il n'y a plus de Dieu, ni roi, ni seigneur pour les relier à l'univers » <sup>290</sup> que les hommes sentent se creuser en eux le vide. C'est pour échapper au néant qu'ils se précipitent dans le désir mimétique, dans l'imitation les uns des autres. Ils « choisissent des dieux de rechange », un « point d'appui où fixer leurs regards » <sup>291</sup>.

Vouloir dénoncer ces mécanismes et renouveler des rituels archaïques dans le cadre de la modernité impose une réflexion sur la conception que l'homme contemporain se fait de sa propre autonomie. Selon M. Tournier, la liberté moderne est ancrée dans le passé.

<sup>289</sup> *La Bible de Jérusalem*, 2006, Paris, Cerf, 23 : 29-35, p. 1718.

<sup>290</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 82.

<sup>291</sup> *Idem*.

Elle émerge spontanément lorsqu'il n'y a pas négation du passé mais recherche de son unité avec le présent. L'homme retrouve alors sa « vocation initiale », comme le montre Claude Brahami dans un article consacré à l'auteur français et intitulé « Une enivrante expérience de la liberté » :

C'est alors une enivrante expérience de la liberté qui commence. Une liberté qui n'est pas l'antithèse absolue de l'ancien ordre, c'est-à-dire le règne du caprice et de l'impulsion, mais une conduite qui recèle en elle "une unité cachée, un principe implicite" et dont le corps enfin rendu à sa vocation initiale est comme le lieu de plus haut accomplissement (BRAHIMI, 1978 : 15).

L'épanouissement actuel passerait donc par la redécouverte d'une vocation initiale. Par quels moyens, et avec quelles finalités, les auteurs étudiés nous dévoilent cette « vocation initiale » en réactualisant des rituels issus des peuples "primitifs" ? Pour répondre à ces questions, nous avons divisé ce chapitre en quatre sous-parties.

La première évoquera l'intérêt porté par les romanciers à l'univers initiatique. C'est une analyse plus vaste que le corpus choisi dans ce travail mais, nous semble-t-il, indispensable pour la suite de l'étude. Les trois autres sous-parties reprendront les trois étapes propres aux rituels initiatiques consacrées respectivement à la préparation du rituel (première sous-partie), au voyage dans l'au-delà (deuxième sous-partie) et la renaissance du néophyte (troisième sous-partie).

Lors de ce chapitre, nous effectuerons un *retour vers certains rituels* par lesquels l'homme est initié aux mystères du monde et de sa propre existence. Ceci est fondamental pour saisir les problèmes de notre modernité, pour comprendre les peurs du quotidien telles que celles liées à « la naissance, à l'amour et à la mort » qui nous émerveillent et nous effrayent toujours. A ce propos, dans un entretien avec Jean-Jacques Brochier, M. Tournier affirme :

Les trois grandes articulations de la condition humaine sont la naissance, l'amour et la mort. Elles se tiennent. Actuellement, ça va plutôt mal (...) Il est temps de faire demi-tour. La mort est une dénaissance (...) L'amour annonce la naissance d'un enfant et la mort des parents. Impossible d'approfondir l'un de ces termes sans apprendre quelque chose sur les autres<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup>

*Magazine Littéraire*, « Dix-huit questions à Michel Tournier », n° 138, juin 1978, p. 13.

## 2.1. L'univers initiatique dans l'écriture de Michel Tournier et Guimarães Rosa

L'origine latine du mot « initiation » indique seulement qu'il s'agit d'un commencement. Le mot grec  $\epsilon\lambda\epsilon\tau\eta$  et le verbe  $\epsilon\lambda\epsilon\upsilon$  indiquent le but de l'opération : «rendre parfait» (VIERNE, 2000 : 7). Après avoir rappelé l'étymologie du terme «initiation», Simone Vierne propose la définition suivante :

L'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme graine, il doit d'abord mourir pour renaître. C'est là le sens que tous les ethnologues et historiens des religions donnent à l'initiation (...) elle est avant tout une modification du statut ontologique du sujet à initier (VIERNE, 2002 : 7,8).

Cette définition porte en elle quelques éléments fondamentaux qui nous permettront d'entreprendre notre étude. Ainsi, avant d'accéder à une *renaissance ontologique*, le néophyte se soumet à une *mort* « symbolique ». Pour sa part, Mircea Eliade précise que cette *mort*, qui doit entraîner une transformation radicale du candidat, aura des répercussions sur sa vie spirituelle et sociale :

Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. Mais il revient à la vie en homme nouveau, assumant un autre mode d'être. La mort initiatique signifie à la fois la fin de l'enfance, de l'ignorance et de la condition profane (ELIADE, 1959 : 15, 16).

Les rapports entre les mondes profane et sacré sont *éclairés* et la réalité semble désormais prendre, pour le néophyte, un autre *sens* : « L'initiation introduit le novice à la fois dans la communauté humaine et dans le monde des valeurs spirituelles » (ELIADE, 1959 : 12). M. Tournier reprend à son compte cette idée fondamentale lorsqu'il écrit dans *Le vent Paraclét* :

*Initiation.* Le mot se présente ici sous ma plume, enrichi de tout ce que mes études d'ethnographie m'ont appris sous ce terme. L'initiation d'un enfant se fait par un double mouvement : entrée dans la société – principalement des hommes - éloignement du giron



maternel. En somme, passage d'un état biologique à un statut social (...) Cela peut aller jusqu'à la mise à mort – symbolique – du candidat qui est censé renaître ensuite, reprendre sa vie *ab initio* en ayant cette fois pour mère un homme, le sorcier (VP, 19)<sup>293</sup>.

Le parcours initiatique serait alors une tentative de relier la communauté humaine à un monde spirituel. Il s'agit d'un chemin de quête d'origine (« reprendre sa vie *ab initio* »), d'une liberté primordiale ressentie avant l'apparition des peurs et inquiétudes. C'est un parcours d'émancipation de l'homme vis-à-vis de sa propre détresse.

Quant à G. Rosa, à quoi fait-il allusion si ce n'est à une libération du même ordre lorsqu'il déclare vouloir *libérer* l'homme de la *pesanteur* :

Vous avez dit que dans Grande Sertão j'avais libéré la vie, l'homme (...) c'est exactement ceci que je voulais réussir. Je voulais libérer l'homme de ce poids, lui rendre la vie dans sa forme originelle (COUTINHO, 1983 : 84)<sup>294</sup>.

Cependant, si l'on se réfère aux mots d'Héraclite affirmant que « le bon et le mauvais sont identiques » et que « de toutes choses provient l'un » (PRADEAU, 2002 : 118, 125), la *liberté de l'esprit* va de pair avec sa *pesanteur*. En effet, il ne serait pas possible d'avoir conscience de la liberté sans avoir d'abord connaissance de son contraire. Ainsi, l'expérience de l'initiation, tout au long de cette recherche, sera décrite à travers l'oscillation constante entre des pôles dits « opposés » : l'homme ne peut *monter* sans être préalablement *descendu* et ne peut *renaître* sans avoir connu au préalable, une *mort* symbolique.

La réactualisation de quelques rituels initiatiques est peut-être un moyen, pour nos deux auteurs, de se rapprocher des origines du monde, de l'homme, du Cosmos. La langue est l'outil qui rend possible cette démarche de retour *ab origine* car elle reconstruit des connexions et des symboles oubliés.

L'écriture, pour l'écrivain brésilien, doit subir une *initiation* pour pouvoir se purifier, revenir à l'origine de la création et renaître. Dans son entretien avec Günter Lorenz (COUTINHO, 1983), G. Rosa évoque, à maintes reprises, le lien entre la résurrection de

---

<sup>293</sup> L'attention que l'auteur porte à l'univers initiatique peut être confirmée par la citation suivante : «Initiation, ce grand mot, encore. Il ne nous quittera pas de si tôt (...) Mais c'est à coup sûr le thème littéraire dont l'apparition dans une oeuvre mobilise mon attention et ma sensibilité avec le plus d'urgence» (VP, 49).

<sup>294</sup> « (...) dizia que em Grande Sertão eu havia liberado a vida, o homem (...) É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria liberar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original ». C'est nous qui traduisons.

l'homme et la purification de la langue. La langue et l'homme sont, en effet, des aspects inséparables de la Création :

D'abord, il y a ma méthode qui consiste à utiliser chaque mot comme s'il **venait de naître**, pour le **nettoyer des impuretés** du langage quotidien et le **réduire à son sens originel** (81).

La langue est l'unique **porte vers l'infini**, mais malheureusement elle est **occultée sous des montagnes de cendres**. C'est pour cela que je dois la **nettoyer**, et comme elle est l'expression de la vie, j'en suis responsable... (83).

Je préférerais qu'on me traite de réactionnaire de la langue car je veux revenir chaque jour à **l'origine de la langue**, là où le mot se trouve encore dans **les entrailles de l'âme** (84).

Le bien-être de l'homme dépend de la découverte d'un sérum contre la variole et les piqûres de serpents, mais dépend aussi du fait qu'il doit rendre au mot son sens originel. Méditant sur le mot, il se **découvre lui-même**. Ainsi, il **répète le processus de la création** (83)<sup>295</sup>.

Ces passages, dont nous avons souligné les expressions significatives, évoquent le but premier de l'initiation : « la mutation ontologique du régime existentiel » de l'Homme. Nous pouvons, à partir de ce lexique même, reconstruire les grandes étapes des rituels primitifs : l'homme doit, premièrement, par le biais d'une rigoureuse préparation, se « nettoyer de ses impuretés » qui se trouvent « occultées sous des montagnes de cendres ». Il entame ensuite un voyage dans *l'au-delà*, il traverse la « porte de l'infini », pénètre « l'origine de la langue », « les entrailles de l'âme ». En dernier lieu, l'homme « renaît », « se retrouve lui-même » et prend conscience du « processus de la Création ».

Ces mêmes étapes sont exposées par M. Tournier dans *Le vent Paraclét* :

Ce n'était pas le mariage de deux civilisations à un stade donné de leur évolution qui m'intéressait, mais la **destruction** de toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'œuvre décapante d'une **solitude** inhumaine, la **mise à nu des fondements de l'être et de la vie**, puis sur cette **table rase** la **création d'un monde nouveau** sous forme d'essais, de coups de sonde, de **découvertes**, d'évidences et d'**extases** (VP, 229).

<sup>295</sup>

C'est nous qui traduisons et soulignons.

« Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse **acabado de nascer**, para **limpá-la das impurezas** da linguagem cotidiana e **reduzí-la a seu sentido original** (81).

O idioma é a única **porta para o infinito**, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de **limpá-lo**, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele (83).

Eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à **origem da língua**, lá onde a palavra ainda está **nas entranhas da alma** (84).

O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se **descobre a si mesmo**. Com isto **repete o processo da criação** (83). »

L'auteur parle de la « destruction » de « l'ancien » Robinson effectuée tout au long de son retrait dans la « solitude » de l'île Speranza (première étape du rituel initiatique) où il met à « nu les fondements de son être » (deuxième étape). Il devient alors une « table rase » participant à la « création d'un monde nouveau ».

Les réflexions de ces auteurs sur leur œuvre et sur l'écriture nous signalent déjà combien l'acte d'écrire peut se rapprocher de l'initiation. Quant à la lecture, elle peut tout aussi bien fonctionner comme une ouverture vers l'inconnu et favoriser une métamorphose du lecteur :

Mais si le lecteur fait toujours plus ou moins – et sans toujours s'en rendre compte – un acte initiatique en « entrant en lecture », il ne sera vraiment initié, « autre », que si le livre l'a changé, ou, du moins, l'a incité à se poser les problèmes essentiels que cherche à résoudre l'initiation en général (VIERNE, 2000 : 126, 127)<sup>296</sup>.

Bien qu'appartenant à des cultures différentes et variant les scénarios initiatiques, G. Rosa et M. Tournier semblent valoriser l'initiation et vouloir la concrétiser par le biais de la littérature. Les deux auteurs mettent ce thème au cœur de la création littéraire qui serait un moyen efficace pour faire ressurgir le souvenir d'un passé primordial, héritage de l'imaginaire collectif :

Le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître, retrouver des vérités qu'il croit en même temps avoir pour le moins soupçonnées depuis toujours (VP, 205).

Ainsi, pour dépasser « le Sertão immonde » et « la grotte obscure », Riobaldo et Robinson, tout autant que les lecteurs de leurs aventures, doivent entamer un retour vers un

---

<sup>296</sup> Selon Simone Vienne, « l'acte même de lire est un acte qui possède des racines initiatiques ». Pour démontrer cela, le vocabulaire utilisé par Jean Rousset dans l'extrait suivant est très suggestif : « Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'oeuvre est tout ensemble une fermeture et un accès du "Nouveau Monde" et de "l'écart" ; qu'elle soit récente ou classique, l'oeuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré mais aussi nié : en présence de l'oeuvre; je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préluant à une création (..) Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'oeuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre, pour reprendre, en les modifiant légèrement, les termes de Paul Valéry, ce qui est vrai même si cet ordre est volonté de désordre ; passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence » (ROUSSET, 1995 : 2,3).

passé archaïque pour y retrouver des vérités enfouies. Pour ce faire, ils se soumettront à une série d'épreuves. Nous essaierons de démontrer, en nous basant sur celles-ci, que *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* possèdent une *structure initiatique* concrète, en trois étapes : une première séquence, préparatoire, une seconde, la plus importante, qui constitue la « mort initiatique proprement dite » et une troisième qui « exprime la nouvelle naissance ».

Nous exposerons ces trois étapes à travers la description d'un rituel initiatique présent en particulier dans chacun des deux romans. Il s'agit du rituel des *Veredas-Mortas* (traduit par « Étangs-Morts » ou « Combes Mortes » et qui a lieu à la *croisée de deux chemins*), chez G. Rosa, et de la descente dans une *grotte* au milieu de l'île, chez M. Tournier.

*Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* comportent de nombreux autres rituels initiatiques dont nous parlerons dans la troisième partie de cette étude. Toutefois, les passages choisis ici possèdent des particularités susceptibles d'éclairer les détails d'un processus initiatique.

2.2. La préparation au rituel initiatique  
dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

La première étape d'un rituel initiatique consiste en une préparation à l'initiation proprement dite. C'est un moment solennel :

(...) Puis il se leva et sans hésitation ni peur, mais pénétré de la gravité solennelle de son entreprise, il se dirigea vers le fond du boyau (*VLP*, 105).

Et je me préparais à des choses sérieuses. Je ne démordais pas d'une nécessité : celle de soupeser le suivi de mes forces (*D*, 428)<sup>297</sup>.

Le candidat doit mettre en pratique certains rites préliminaires : la purification et le choix du scénario initiatique. C'est une phase d'attente où le novice se met « dans une disposition d'angoisse religieuse » (*VIERNE*, 2000 : 15) visant à préparer son esprit aux révélations sacrées.

---

<sup>297</sup> « E eu me enviava pelo sério. Uma precisão eu encarecia : aí, de sopesar minhas seguidas forças » (*GSV*, 310).

### 2.2.1. La purification

Elle représente le point de départ de toute initiation. Avant de pénétrer dans l'endroit sacré où aura lieu le rituel de passage dans *l'au-delà*, le novice doit d'abord *se purifier*. Il est important de rappeler ici que la pureté était également requise dans certaines opérations métallurgiques et, *a fortiori*, alchimiques. Pour atteindre « le mariage mystique », le processus de « fusion-crétion-naissance » des éléments, le candidat doit d'abord prendre quelques mesures purificatrices. En ce qui concerne ces mesures, les auteurs étudiés évoquent des thèmes communs tels que le jeûne, la veille, la solitude, l'abstinence sexuelle, l'éloignement du monde profane.

**Le jeûne** a une valeur symbolique puisque « les morts ne se nourrissent pas – en tout cas pas de la même façon, ni autant que les vivants » (VIERNE, 2000 : 29). Outre leur évocation de la mort, les jeûnes et les tabous alimentaires évoquent l'état prénatal : « Le novice n'est, à la lettre, ni bon ni mauvais ; il n'est encore rien, on va lui apprendre à être » (VIERNE, 2000 : 20).

On retrouve également le jeûne dans la grande majorité des pratiques ascétiques où la négation des besoins du corps permet l'accès à la pureté de l'esprit, le sacré, « la conscience extrême ». Il constitue un test d'endurance pour le novice. Le corps, considéré comme profane avec ses limites et ses besoins, peut constituer une entrave à la connaissance et à l'expérience directe du monde. L'effort et le temps pour suppléer les nécessités du corps sont convertis en attente passive des révélations de l'esprit. Elles comblent la « soif » et la « faim » de l'homme, donnent du sens et apaisent son existence. Le jeûne révèle la sacralité de la nourriture. Celle-ci vient directement de l'esprit en permettant au candidat d'assumer sa condition « d'adulte » / d'homme :

Les innombrables tabous alimentaires ont une double fonction : économique mais aussi spirituelle. En fait, à travers les rites de puberté les novices prennent conscience de la valeur sacrée de la nourriture et assument la condition d'adulte. C'est-à-dire ne dépendent plus de la mère ni du travail d'autrui pour se nourrir. L'initiation équivaut donc à une révélation du sacré, de la mort, de la sexualité et de la lutte pour la subsistance. On ne devient vraiment un homme qu'après avoir assumé les dimensions de l'existence humaine (ELIADE, 1959 : 93,94).

Le jeûne concrétise le début du rituel. Le novice modifie une habitude quotidienne et symbolique : l'alimentation. Il n'a désormais plus besoin de la nourriture et de la boisson des vivants mais de celle qui provient de la « Connaissance ».

Pour boire « l'eau vive » et manger la « nourriture éternelle » de la connaissance<sup>298</sup>, l'homme doit se métamorphoser, « renaître », car « à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu »<sup>299</sup>. La métamorphose humaine est ainsi un des principaux thèmes de nos analyses. D'ailleurs, selon M. Tournier, le jeûne fait partie intégrante de cette transformation. Robinson possède la rigueur nécessaire à la purification du corps pour atteindre « l'au-delà absolu » :

Ayant pris conscience de la métamorphose où il était engagé, il était prêt maintenant à s'imposer les plus rudes conversions pour répondre à ce qui était peut-être une vocation nouvelle (*VLP*, 102).

Il était dans le ventre de Speranza comme un poisson dans l'eau, mais il n'accédait pas pour autant à cet au-delà de la lumière et de l'obscurité dans lequel il pressentait le premier seuil de l'au-delà absolu. Peut-être fallait-il se soumettre à un jeûne purificateur ? D'ailleurs il ne lui restait plus qu'un peu de lait. Il se recueillit vingt-quatre heures encore. (...) Il se dévêtit tout à fait, puis se frotta le corps avec le lait qui lui restait (*VLP*, 105).

Transformation et jeûne sont alors inséparables, au moins pendant le rituel de purification. Pour que Robinson accède à sa « nouvelle vocation », à cet « au-delà absolu » qui dépasse l'opposition lumière/obscurité, il doit se soumettre à une privation de nourriture que le personnage de G. Rosa, Riobaldo, expérimente à son tour :

Je savais déjà, de bout en bout, comment il fallait que je procède, le système je l'avais appris, des astuces très sérieuses. Comment ça ? Petit à petit, par petits peu, en conversant et demandant à certains, en écoutant les autres, en me remémorant des histoires entendues jadis.

(...) Il y avait un précepte. A savoir que – premièrement, on ne mange pas, on ne boit pas ; ce qu'on boit : de la *cachaça*<sup>300</sup>... une gorgée qui était du feu lâché dans la gorge et les intérieurs. Je ne rompais pas le jeûne du démon (*D*, 420)<sup>301</sup>.

<sup>298</sup> Ici, nous pouvons évoquer les paroles de Jésus dans l'Evangile de Saint Jean (4 : 13-14). Le Christ parle, dans son dialogue avec une samaritaine, d'une eau (« la Connaissance ») qui calme la soif pour l'éternité. Il oppose « l'eau des hommes » et « l'eau vive de la Sagesse » : « Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle ». Et Jésus ajoute encore, dans le même évangile (6-27) : « Travaillez, non pour la nourriture qui périt, mais pour celle qui subsiste pour la vie éternelle. »

<sup>299</sup> Evangile de Saint Jean, *La Bible de Jérusalem*, 2006, Paris, Cerf, 3 : 3, p. 1822.

<sup>300</sup> Eau-de-vie de canne.

L'auteur brésilien évoque le jeûne comme une pratique intégrante de l'imaginaire collectif et toujours associée au sacré. L'approche des divinités primitives, de Dieu ou du démon se réalise par le biais d'une diète rigoureuse. Riobaldo cherche dans la tradition orale, dans les recoins de la mémoire collective (« en me remémorant des histoires entendues jadis »), un héritage lointain : celui du jeûne comme pratique universellement attestée à chaque fois que l'on a affaire à une transmutation mystique.

Néanmoins, la purification ne se réalise pas seulement par la pratique du jeûne. Le rituel se veut plus complexe et exigeant. Le processus purificateur s'actualise également par la veille.

**La veille** fait partie, selon Mircea Eliade, des techniques chamaniques de l'extase. Nous rappelons ici la définition du mot « extase » : il s'agit d'un « état dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible »<sup>302</sup>.

Avant ce dépassement de soi et du monde connu, le néophyte doit se concentrer et méditer, comme l'atteste la phrase « je restais vigilant » (*D*, 420). La concentration exige la maîtrise de soi. Cela veut dire la vigilance des pensées, le contrôle des sentiments et des sensations du corps. Il se veut libre de jugements pour se laisser remplir par *la Connaissance du Monde* :

Ne pas dormir, ce n'est pas seulement vaincre la fatigue physique, c'est surtout faire preuve de volonté et de force spirituelle : rester éveillé veut dire qu'on est conscient, présent au monde, responsable (ELIADE, 1959 : 47).

Riobaldo exprime de la manière suivante cette vigilance de la pensée, ce sentiment de responsabilité face à la solennité de son acte : « En attendant l'heure fatidique, je devais veiller à ne pas laisser la plus petite de mes idées battre de l'aile » (*D*, 421)<sup>303</sup>, ou encore :

---

<sup>301</sup> « Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é ? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de estórias antigo contadas.

(...) Tinha preceito. O que seja – primeiro, não se coma, não se beba, e é; se bebe cachaça... Um gole que era fogo solto na goela e nos internos. Não quebra o jejum do demo » (*GSV*, 305).

<sup>302</sup> Selon le dictionnaire *Le Robert*. Cette définition est importante pour la compréhension du « voyage dans l'au-delà ».

<sup>303</sup> « A aguardar, até à hora, eu carecia de não deixar que nem um fiozinho de idéia comum em mim esvoaçasse » (*GSV*, 305).



« Je dormais peu, non sans mal. Pendant ces heures de nuit où je restais éveillé, plein d'idées me trottaient par la tête » (*D*, 419, 420)<sup>304</sup>.

La maîtrise de la pensée n'est donc pas chose facile, le mental étant souvent habitué au mouvement et à l'agitation. La veille est donc un effort de concentration qui tente de dépasser l'illusion des sens qui nourrissent la pensée. Ceux-ci emprisonnent les hommes dans une réalité sinon entièrement mensongère au moins incomplète : « Mon oeil est le cadavre de la lumière, de la couleur. Mon nez est tout ce qui reste des odeurs quand leur irréalité a été démontrée. Ma main réfute la chose tenue » (*VLP*, 99).

La suite de ce paragraphe révèle l'intention ultime de la veille, à savoir le franchissement de cette vision erronée (séparée) de la réalité transmise par les sens et l'aboutissement à l'unité fondamentale : « (...) le sujet et l'objet ne peuvent coexister, puisqu'ils sont la même chose » (*VLP*, 100).

La veille symbolise aussi l'entrée dans le monde des morts puisqu'elle signale que le candidat « n'a pas besoin du sommeil réparateur des forces du corps. Le sommeil, qui implique le réveil, est lié à la condition de vie » (*VIERNE*, 2000 : 30), tandis que la veille représente justement le défi des limites du corps et de la vie. Une fois la purification commencée, le novice doit faire appel à toute sa persévérance pour supporter la faim et le manque de sommeil car « quiconque est insensible à la souffrance est capable de commander à sa bouche et à soi-même, ce qui signifie être parfait » (*VIERNE*, 2000 : 34). A contrario, ceux qui ne persévèrent pas, doivent affronter la honte de la lâcheté : « (...) j'éprouvais une sombre honte d'avoir commencé et de n'avoir pas eu assez de cran pour aller jusqu'au bout » (*D*, 421)<sup>305</sup>.

Ainsi, Robison veille trois jours : « Le lendemain le même éclair se produit, puis douze heures passèrent de nouveau (...) Il se recueillit vingt-quatre heures encore » (*VLP*, 104-105). G. Rosa, pour sa part, ne précise pas le temps de veille de son personnage. Celui-ci oscille entre l'attirance et la peur pour le rituel. Il l'interrompt et le reprend à plusieurs reprises jusqu'à sa décision finale d'aller jusqu'au bout des épreuves : « Passé trois jours, je

<sup>304</sup> « Dormia pouco, com esforços. Nessas horas da noite, em que eu estava acordado, minha cabeça estava cheia de idéias » (*GSV*, 304).

<sup>305</sup> « (...) eu tomei sombra vergonhosa, por ter começado e não ter tido firmeza para levar a acabado » (*GSV*, 305).

repris tout, ces décisions, avec une sorte de remords » (*D*, 421)<sup>306</sup>. Il ajoute plus tard : « (...) c'est aujourd'hui. Mais cette fois encore, je changeai d'avis... je remis à plus tard » (*D*, 428)<sup>307</sup>.

Les deux personnages ont donc expérimenté le jeûne et la veille. Cette maîtrise des besoins du corps (ainsi que des instincts) représente une partie importante des épreuves purificatrices. Il faut pourtant en rajouter une troisième : la solitude. La réussite de ces étapes (jeûne, veille, solitude) doit permettre au corps d'acquérir la légèreté et l'ouverture nécessaires pour atteindre le savoir de l'esprit.

**La retraite dans la solitude**, en montagne, en forêt, dans une grotte, signifie que l'homme n'a plus désormais de modèles à imiter. Il ne verra plus le monde à travers les yeux des autres mais développera un regard attentif aux mouvements externes et internes. Cela lui permettra d'avoir un recul vis à vis des « passions mondaines » et de ses réactions : orgueil, peur, désir, crainte. Il y aurait donc une *conversion du regard* des personnages, fruit d'une expérience attentive de soi et de l'univers, de son interaction avec le monde.

La solitude provoque, dans un premier temps, *la crainte* de la réalité environnante et intérieure. Les personnages doivent faire face au *Monde*, seuls, avec leurs propres moyens :

Les néophytes s'isolent dans les montagnes ou dans la forêt (...) Il y a rupture avec la communauté des vivants. L'expérience religieuse du novice est déclenchée par son immersion dans la vie cosmique et par son ascèse ; elle n'est pas dirigée par la présence et l'enseignement des instructeurs. Plus que d'autres types d'initiation de puberté, l'introduction du novice à la vie religieuse est le résultat d'une expérience personnelle : les rêves et les visions provoqués par l'entraînement ascétique dans la solitude (ELIADE, 1959: 145)

Robinson, par son statut même d'insulaire perdu sur une île inhabitée (avant l'arrivée de Vendredi), *affronte* maintes fois la « pesanteur » de son abandon : « Il était plus grave – c'est-à-dire plus lourd, plus triste – d'avoir pleinement reconnu et mesuré cette solitude qui allait être son destin pour longtemps peut-être » (*VLP*, 19).

<sup>306</sup> « Os três dias passados, eu reproduzi tudo com uma qualidade de remorso » (*GSV*, 305).

<sup>307</sup> « É hoje... Mas dessa vez eu ainda remudei » (*GSV*, 311).

Cette solitude est justement insupportable parce que Riobaldo et Robinson se trouvent dans une démarche d'affrontement, de lutte avec le *Monde*. Nous remarquerons le renversement de ce processus dans la dernière étape de l'initiation où les personnages dépassent les oppositions apparentes. Ils ne seront alors plus en lutte avec le *monde* mais en feront pleinement partie.

La crainte de *souffrir* seul va de pair avec celle de transmettre aux autres cette même souffrance : « Je me gardais de tous (...) J'évitais Diadorim. Ah, que la petite eau des grottes glougloute seule en paix ! (...) je voulais le tenir loin de tous ces dangers et perturbations » (*D*, 435)<sup>308</sup>.

L'abandon vécu pendant l'épreuve initiatique, c'est le *dépouillement de tout égoïsme*. La crise intérieure, ontologique<sup>309</sup> doit être expérimentée individuellement, son partage étant perturbateur pour les proches et pour l'ordre établi. Riobaldo se tient ainsi à l'écart de tous et découvre, étonné peut-être, que l'homme, contrairement à ce que prétend le sens commun, est un être solitaire avant d'être un « être de relation » : « L'homme a été fait pour être seul ? Il l'a été. Mais je ne le savais pas » (*D*, 204)<sup>310</sup>.

Cet isolement va donc au-delà de ce que le bon sens entend par « solitude ». Celle-ci correspond plutôt à une profonde intimité de l'être avec son essence profonde. C'est seulement à travers cette intimité qu'il est possible de vivre plainement les relations. Cela signifie que celui qui connaît et maîtrise la solitude sans orgueil ou égoïsme, saisit davantage *les mécanismes des relations* humaines de sorte qu'il ne se laissera pas envahir et/ou dominer par celles-ci, mais il en tirera le profit dont il a besoin, sans excès.

A l'instar de Riobaldo, Robinson souhaite contrôler la crainte de la solitude. Pour lui, cette maîtrise requiert un entraînement constant auquel nous pouvons être soumis dès l'enfance. Une fois acquise, cette maîtrise procure une grande joie :

<sup>308</sup> « Retrocedi de todos (...) De Diadorim fugi. Ah, deixa a agüinha das grotas gruguejar sozinha (...) queria que ele permanecesse longe de toda confusão e perigos » (*GSV*, 316).

<sup>309</sup> « Je crois que je voulais exactement rien, alors que je voulais tout. Une chose, cette chose : je voulais seulement continuer d'être (*DD*, 303) ».

« Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa : eu somente queria era – ficar sendo ! (*GSV*, 318) »

La locution verbale « ficar sendo » peut se traduire par « être absolument » (« ...Tout ce que je voulais n'était plus que : être absolument »), c'est-à-dire, être l'Être, se confondre avec l'Essence, avec « celui qui est », Dieu. La traduction française (« continuer d'être ») induit l'idée que le sujet « est encore », ou « est déjà ». Or, la version brésilienne laisse entendre qu'il doute « d'être » et qu'il « cherche à être ».

<sup>310</sup> « Homem foi feito para o sozinho ? Foi. Mas eu não sabia » (*GSV*, 143).

Trois heures du matin. Lumineuse insomnie. Je déambule dans les galeries humides de la grotte. Enfant, je me serais évanoui d'horreur en voyant ces ombres, ces fuites de perspectives voûtées, en entendant le bruit d'une goutte d'eau s'écraser sur une dalle. La solitude est un vin fort. Insupportable à l'enfant, elle enivre de joie âpre l'homme qui a su maîtriser, quand il s'y adonne, les battements de son cœur de lièvre (VLP, 84).

D'ailleurs, nous pouvons évoquer l'*enfance* autrement qu'en termes d'âge et englober *tout ce qui fait fuir l'homme de lui-même*, par crainte de la solitude et de son *effet de miroir*. En tant que miroir, la solitude effraie car l'image reflétée ne correspond pas toujours à l'attente. Cependant, une fois dépassée « l'enfance » et les peurs qui lui sont propres, la solitude est entièrement appréciée et même recherchée. Elle correspond, dans cette deuxième étape, à un état paisible où l'homme peut se ressourcer. Elle devient donc un besoin quasi-vital : « Je suis seul, je veux être seul, j'aime être seul dans les heures difficiles. C'est ça ce que je cherche » (DD, 115)<sup>311</sup>.

Ce double pouvoir de la solitude, l'épouvante et l'apaisement, provient en grande partie d'un autre élément : le silence. Pour Robinson, le silence et la solitude accompagnent l'homme depuis les *commencements* : « Elle m'attendait depuis l'origine des temps sur ces rivages, la solitude, avec son compagnon obligé, le silence » (VLP, 84).

Dans l'épreuve initiatique, les néophytes Riobaldo et Robinson se doivent d'être des « spécialistes du silence » dans le sens où ils doivent profondément se familiariser avec lui. *Se familiariser* implique déjà que toute crainte a été dépassée, apprivoisée par la connaissance/compréhension de la « qualité particulière du silence » :

Ici je suis devenu peu à peu une manière de spécialiste du silence, des silences, devrais-je dire. De tout mon être tendu comme une grande oreille, j'apprécie la *qualité particulière* du silence où je baigne. Il y a des silences aériens et parfumés comme des nuits de juin en Angleterre, d'autres ont la consistance glauque de la souille, d'autres encore sont durs et sonores comme l'ébène (VLP, 84, 85).

Le silence se trouve au-delà des qualités qui lui sont couramment attribuées. Il dépasse l'absence de bruit, de matérialité et de sensations. Il devient désormais « sonore »,

---

<sup>311</sup> « Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro » (GSV, 118, 119).

« dur » et « parfumé » parce qu'il fait, avant tout, partie d'une unité fondamentale qui englobe également les aspects auditifs, tactiles et olfactifs.

Cette expérience de solitude et de silence a pour but, encore une fois, de dépasser les contradictions apparentes. Il s'agit d'approfondir, davantage et à chaque instant, la séparation avec le monde des vivants et pénétrer la béatitude spirituelle qui révélera le sens de l'existence.

Cette quête de sens requiert donc, dès son commencement, la maîtrise de soi, celle du corps et de ses nombreuses peurs : « Etre maître de moi définitivement, voilà tout ce que je voulais ; je le voulais » (*D*, 53)<sup>312</sup>. Elle sera accompagnée d'un environnement riche de symbolisme et propice à *l'évolution/conversion du regard* : la *croisée des chemins*, pour Rosa, et le la *grotte*, pour Tournier :

La pratique de la solitude vise la transmutation du néophyte, mais il importe de souligner le contexte cosmique de leurs scénarios. La solitude dans des régions sauvages équivaut à une découverte personnelle de la sacralité du Cosmos et de la vie animale. La Nature tout entière se dévoile en tant que hiérophanie (ELIADE, 1959 : 146).

---

<sup>312</sup>

« Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria » (*GSV*, 32).

## 2.2.2 Le choix du lieu

Le scénario du rite initiatique est porteur de symbolisme. Il est généralement constitué de lieux qui se trouvent éloignés de la vie courante, bruyante, profane : « L'isolement de l'endroit devenait peu à peu visible » (*D*, 440)<sup>313</sup>.

C'est un endroit reculé dans lequel le néophyte affrontera les forces incontrôlées de la nature et de son propre être. Ainsi, G. Rosa et M. Tournier ont choisi deux lieux qui ont une très riche connotation : une *croisée de chemins* au milieu des halliers, des maquis :

J'ai marché vers les Combes Mortes. J'ai traversé le fourré, après, y avait un bout de cépées. Un chemin creux. Après, y avait des halliers. J'ai continué. Des cabourets volaient. J'examinais tout. Fallait que ça soit à la croisée de chemins. La nuit m'entourait (*DD*, 302)<sup>314</sup> ;

et une *caverne*, au milieu d'une île lointaine :

Située au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux, la grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson (...) L'entreprise présentait, il est vrai, une difficulté majeure, celle de l'éclairage (*VLP*, 101,102).

<sup>313</sup> « O ermo do lugar ia virando visível » (*GSV*, 320).

<sup>314</sup> « Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Varei a quissassa ; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçando as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando » (*GSV*, 316,317).

Le mot *cerrado* a été traduit par Jean-Jacques Villard comme étant des « halliers » (*DD*, p. 302) et des « maquis » (*DD*, p. 290). Nous attirons l'attention aux deux sens du mot *cerrado* :

1. « Le *cerrado* est une savane tropicale dans laquelle une végétation rasante, formée principalement par des graminées, coexiste avec des arbres et des arbrisseaux épars. Les sols du *cerrado* sont anciens, profonds et bien drainés. Nutritionnellement, ils sont acides et de basse fertilité, avec des teneurs élevées de fer et aluminium. Le climat est marqué par deux saisons bien définies : sèche et humide » (source : IBGE - Institut brésilien de géographie et statistique). C'est nous qui traduisons.

2. Cependant, le *cerrado* n'est pas que géographique. Ce mot possède également un deuxième sens, celui de *fermé, isolé, couvert de nuages, serré, uni*, (Celso Pedro Luft, *Pequeno dicionário da língua portuguesa*, Scipione, São Paulo, 1984). Ce deuxième sens laisse entrevoir le caractère « hermétique » de l'oeuvre, le sens profond du rituel initiatique qui se trouve caché, enfermé derrière l'exubérance des images et de l'intrigue. Mais au-delà du brouillard des nuages, il règne une sorte d'*unité*. Le personnage qui traverse les brumes devient *serré, uni* au Cosmos.

Nous observons trois caractéristiques communes aux deux auteurs : la symbolique du centre, la présence imposante de la nature et la pénombre du lieu de l'initiation.

Les endroits choisis se trouvent dans « un centre ». La **symbolique du centre** a été utilisée par de nombreux peuples primitifs :

C'est surtout dans les civilisations paléo-orientales que nous rencontrons cette image archétypale. Le nom des sanctuaires de Nippur, Larsa et Sippar était *Dur-an-ki*, "lien entre le ciel et la terre" (...) Chez les Romains, par exemple, le *mundus* constitue le point de rencontre entre les régions inférieures et le monde terrestre (...) Toute cité orientale se trouvait, en effet, au centre du monde. Babylone était une *Bâb-ilânî*, une "porte des dieux", car c'est là que les dieux descendaient sur la terre. La capitale du souverain chinois parfait se trouvait près de l'Arbre miraculeux "Bois dressé", *Kien-mou*, là où s'entrecroisaient les trois zones cosmiques : Ciel, Terre et Enfer (ELIADE, 1952 : 53).

Les « primitifs » croyaient que le *centre* était un endroit où le ciel et la terre se rejoignaient. Le *centre du monde* est, selon M. Eliade, une réplique d'une image très archaïque, celle de la « Montagne Cosmique, l'Arbre du Monde ou le Pilier central qui soutient les niveaux cosmiques » (ELIADE, 1952 : 53). Les « primitifs » se référaient également au *centre du monde* comme *endroit sacré* où le retour aux origines devenait possible. Le *retour aux origines* évoque un univers atemporel et parfait où la gnose était révélée et porteuse de paix pour la communauté. Le *centre* suggère alors un des buts à atteindre pour l'homme : la quête de ses propres origines. Le chaos extérieur où vivent Robinson et Riobaldo reflète leur désordre intérieur, l'éloignement de leur *centre personnel, intime*, celui qui rend possible *la relation* directe des personnages (des hommes) avec le Cosmos.

L'île de Robinson possède toutes les caractéristiques propres au monde originel. C'est un endroit qui se situe au milieu de l'océan, un pont atemporel entre le ciel et l'enfer :

L'île, où le temps semble immobile, car le milieu marin gomme les saisons, baigne dans « l'éternité ». Elle incarne l'état édénique, paradisiaque quand l'homme vivait en harmonie avec la nature. Le titre : « les limbes du Pacifique » souligne ce que ce lieu a d'irréel, hors du monde, « suspendu entre ciel et enfers » (VLP, 130). Le mot limbes, terme théologique, emprunté au latin ecclésiastique du Moyen Age, désigne un séjour céleste, situé au bord d'un paradis. En latin classique limbes signifie bord (BOULOUMIE, 1988 : 32).

Cette image de l'île en tant qu'*axe du monde* est confirmée par M. Tournier dans *Le vent Paraclét*. Seul un endroit sacré avec l'image du *centre* que représente l'île pourrait manifester « l'absolu », « l'éternité », « la jeunesse inaltérable », c'est-à-dire, le dépassement aussi bien de la vie que de la mort :

L'île déserte devenue expression géographique de l'absolu, c'est la conclusion de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Robinson parvient à ce stade et en prend conscience lorsqu'une goélette anglaise vingt-huit ans après son naufrage lui offre l'occasion de regagner son Angleterre natale. Il refuse de partir. Il ne quittera pas le climat d'éternité et de jeunesse inaltérable qu'il a découvert en Speranza (...) Une île est un espace de terre entouré d'eau de toutes parts. Cette définition commune présente déjà une affinité avec l'étymologie du mot *absolu* (VP, 299).

A l'instar d'Arlette Bouloumié analysant le symbolisme de l'île chez M. Tournier, Francis Utéza a analysé la symbolique du centre chez G. Rosa. Ainsi, le lieu choisi par Riobaldo pour effectuer le rituel initiatique est riche d'images évoquant la *sacralité du centre*. Le rituel se déroule au *milieu* des « halliers », à la *croisée* de chemins en forme de croix. Il évoque également un retour aux origines :

Sous les « superstitions » passent des informations capitales : **no meio do cerrado**<sup>315</sup> – au centre d'un espace à part fermé sur lui-même s'inscrit un carrefour – une croix. En ce carrefour extraordinaire se concentrent des énergies que la sensibilité médiumnique du héros enregistre et que son intuition rattache à un passé indéfini – **cheira a outroras**<sup>316</sup>. Il s'agit d'un de ces nœuds magiques, un de ces points de convergence où se réalise – au Centre de la Croix inscrite dans un Cercle – une Hiérogamie des puissances d'en Haut et des puissances d'en Bas. Cela se manifeste par les forces d'attraction et de répulsion dont le protagoniste éprouve les effets par l'intermédiaire de la paume de la main (UTEZA, 1990 : 348)<sup>317</sup>.

Le critique a encore remarqué l'existence du *symbolisme du centre* au-delà de la « croisée des chemins ». Tout, dans cet endroit, manifeste le sacré, le *monde centralisé*.

<sup>315</sup> Au milieu des « halliers », « au milieu des maquis ». Voir note 314, page 185.

<sup>316</sup> « Elle sent les auparavant » (le mot *auparavant* équivalait à un néologisme dans les deux langues).

<sup>317</sup> C'est nous qui soulignons.

« Que Monsieur se souvienne bien. Au milieu du maquis, ah, au milieu du maquis, y avait un carrefour pour qu'on puisse aller à l'une ou à l'autre. Un mauvais présage ? Je crois à la crainte de certains lieux. Y en a un où Monsieur peut appuyer la paume de sa main sur la terre, et sa paume tremble en s'élevant, ou c'est la terre qui tremble en s'abaissant. On jette une poignée de terre sur son dos, et elle réchauffe. Cette terre voudrait manger Monsieur, elle sent l'au-delà... Un carrefour, voilà ! que Monsieur s'en souvienne... Voyez donc : les Combes Mortes... Pour moi ç'a été certainement une démarcation... » (DD, 290).



Les *Veredas-Mortas/Veredas-Altas*<sup>318</sup> semblent, en effet, être un lien entre le royaume des morts, les « enfers », la terre, le bas, et le ciel, le « paradis », le haut. F.Utéza a démontré que le *centre* dépassait la « croisée de chemins » sur terre et se manifestait également dans le ciel par l'image de la Croix du Sud. Cette image renvoie à une représentation du Centre du Temps dans l'absolu :

A une croisée de chemins terrestres qui est aussi le carrefour du Haut et du Bas concrétisé par une vague forme arborescente sans feuillage, au carrefour du Temps, minuit (carrefour de la journée) de samedi à dimanche (carrefour de la semaine), à la Saint Jean d'hiver (carrefour des saisons), sous la lumière de la Croix du Sud, Riobaldo, par l'intermédiaire de cet Axe du Monde à peine matérialisé auquel il s'est adossé, remonte jusqu'à la Matrice Céleste (UTEZA, 1990 : 349)<sup>319</sup>.

Les *Veredas-Mortas* se projettent au Centre du Cosmos. Elles sont alors, en même temps, *Veredas-Altas*. La **nature** toute entière semble être attirée par cet Axe du Monde. Nous observons, en effet, que *l'image du centre* se trouve dans un endroit où la présence de la nature s'impose d'abord de manière terrifiante pour, dans un deuxième temps, dans les autres étapes initiatiques, se manifester maternellement<sup>320</sup>. Dans les deux cas, elle fait partie intégrante de l'expérience initiatique.

Dans un premier temps, elle terrifie et, par sa grandeur, parfois même sa monstruosité, elle met le novice à l'épreuve. Au milieu d'une nature qui semble avoir des forces incommensurables, le courage et la persistance du candidat sont testés : « La force, c'est être calme, le rester » (DD, 303)<sup>321</sup>.

L'endroit décrit par G. Rosa se localise ainsi dans une sorte de « savane tropicale ». C'est un lieu empreint de pouvoirs magiques et enchanteurs. Ceux-ci sont concrétisés par

<sup>318</sup> Veredas-Mortes/ Veredas-Hautes (D, 617).

<sup>319</sup> Analyse à partir de la citation suivante :

« La minuit va passer (...) être fort c'est se tenir tranquille : persister (...) la croix du sud brillait encore à deux empan, elle commençait même à descendre (...) Vague silhouette, dans mon dos quasiment, un arbre mal vêtu » (D, 437, 438).

« A meia-noite vai correndo (...) Ser forte é parar quieto ; permanecer. (...) o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. O vulto quase encostada em mim uma árvore mal vestida » (GSV, 318).

<sup>320</sup> Le *caractère maternel* de la nature sera analysé postérieurement, dans troisième partie de ce travail.

<sup>321</sup> « Ser forte é parar quieto; permanecer » (GSV, 318).

une atmosphère de mystère : « Le bananier tremble de tous les côtés » (*DD*, 302)<sup>322</sup>. Ou encore : « Le crissement des insectes. Arré, quelqu'un imitait le ricanement de la chouette, son cri. Tous mes poils se hérissaient » (*DD*, 303)<sup>323</sup>.

C'est un lieu construit pour jeter le néophyte dans l'abattement, le découragement le plus complet. Ceci parce que la peur mine le corps de l'intérieur et rend l'esprit vulnérable : « Tout était fait pour atterrir, transir de peur panique » (*D*, 437).

Le « chaos rocheux » de M. Tournier (*VLP*, 101) est aussi insolite : une mouette à tête noire perd de la vitesse (*VLP*, 103), la grotte possède une « gueule noire qui s'arrondissait comme un gros œil étonné, braqué sur le large » (*VLP*, 104), la lumière est un rayon fragile face à la « masse ténébreuse » englobante. Franz Cumont, résume le contact avec cette nature à la fois sombre et divine : « (...) tout était divin à ses yeux [de l'initié] et la nature entière qui l'entourait, provoquait en lui la crainte respectueuse des forces infinies agissant dans l'univers » (*CUMONT*, 1913 : 151).

La divinité de la nature est encore identifiable à travers la présence des arbres dont deux s'imposent davantage : un *cèdre*, chez M. Tournier, et le *pau-cardoso*, chez G. Rosa. Ces deux arbres agissent comme les gardiens d'un temple sacré, de l'entrée d'un lieu initiatique. Ayant un statut différent des autres végétaux, celui de veilleur sacré, les deux arbres étonnent par leur magnificence. Ils sont somptueux et imposent le respect par leur aspect gigantesque. Ainsi, la *grotte* de M. Tournier se « situe au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux » (*VLP*, 101) ; et près des *chemins-croisés* de Rosa se trouve le *pau-cardoso*, « cette fougère géante qui est d'un noir et vert profond dans la campagne avec des branches très aériennes, comme vous savez et comme n'est aucun autre arbre répertorié » (*D*, 436)<sup>324</sup>.

L'arbre représente, en effet, le souvenir de la sacralité céleste dans le sens où il manifeste, pour les peuples archaïques, le lien entre l'humanité et les divinités (parfois il est le représentant ou l'incarnation même de la divinité). Il est alors un « symbole d'ascension » vers le Cosmos. La majesté du cèdre de Speranza est telle que Robinson est naturellement attiré par lui, par les forces centripètes de la *grotte*, de l'intérieur de la terre :

<sup>322</sup> « Bananeira treme de todo lado » (*GSV*, 317).

<sup>323</sup> « O chirilil dos bichos. Arre, quem copia o riso da coruja, o gritado. Arrepiam os cabelos das carnes » (*GSV*, 317).

<sup>324</sup> « (...) pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada » (*GSV*, 317).

Dès le premier chapitre apparaît « un cèdre gigantesque qui prenait racine aux abords de la grotte [et] s'élevait, bien au-dessus du chaos rocheux, comme le génie tutélaire de l'île » (V, 18). Robinson dont l'attention est entièrement dirigée vers la mer est pourtant sensible aux « gestes apaisants » de ses branches (BOULOUMIE, 1991 : 73, 74).

Il est donc possible de faire un rapprochement entre la symbolique de l'Arbre sacré et celle du Centre du Monde. Ces deux images semblent unifier tous les pôles, toutes les dualités existantes : le haut/ le bas, le Nord/ le Sud, le Ciel/ l'Enfer, le bien/ le mal, le bon/ le mauvais, le beau/ le laid, etc. Être au Centre du Monde où se trouve l'Arbre Cosmique signifie, selon Eliade, pénétrer dans le « cœur de la réalité » :

(...) d'autres coutumes et croyances que nous n'avons pas relatées, sont solidaires d'une idéologie développée autour du mythe de l'Arbre Cosmique. Il y a, d'une part, l'idée de l'Arbre en tant que Centre du Monde : il relie les trois zones cosmiques, et en remontant son tronc on peut passer de la Terre au Ciel. Cet Arbre Cosmique est d'autre part une *imago mundi* : symboliquement il contient l'Univers tout entier, et au premier chef l'humanité dans son ensemble (...) L'Arbre Cosmique est susceptible, par conséquent, d'être utilisé par le chaman comme moyen d'accéder au Centre du Monde, c'est-à-dire, au cœur de la réalité, de la vie et de la sacralité (ELIADE, 1959 : 209-210).

La nature occupe donc une partie indispensable dans le décor et la préparation du rituel initiatique. Personnifiée, elle utilise ses pouvoirs pour mettre à l'épreuve le novice et tester son courage. En cela, son obscurité, ses mouvements et ses sons nocturnes favorisent la création d'un décor propice à l'aventure dans « l'au-delà ».

**L'univers obscur** est le troisième point commun entre M. Tournier et G. Rosa, qui caractérise le choix du lieu initiatique. La somme de citations suivantes en est la preuve :

« La nuit venait envirognante », « J'arrivai là, l'obscurité tomba. Les bontés de la lune cachée », « Et je ne distinguais rien. C'est-à-dire, que même avec l'obscurité et avec les choses de l'obscurité, tout devait venir se dresser là, en son état et aspect » (D, 436, 437)<sup>325</sup>.

<sup>325</sup>

« A noite viesse rodeando », « Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida », « E eu não percebia nada. Isto é, que mesmo com o escuro e as coisas do escuro, tudo devia de parar por lá, com o estado e aspecto » (GSV, 317).

« (...) une difficulté majeure, celle de l'éclairage », « (...) il ne lui restait plus qu'à *assumer* l'obscurité », « Il tenta d'abord tout superficiellement de *s'habituer* à l'obscurité pour pouvoir progresser à tâtons dans les profondeurs de la grotte » (*VLP*, 102,103).

En quoi la nuit, le noir, l'ombre, favorisent-ils le rituel de *passage dans l'au delà* ? Tout d'abord, la nuit permet au silence de s'installer : les bruits, les paroles, les mouvements, l'agitation inspirés par la lumière du jour s'effacent petit à petit. Cette quiétude des éléments vivants facilite un élargissement des sens et un développement de la conscience environnante: « Le calme le plus absolu régnait autour de lui. Aucun bruit ne parvenait jusqu'au fond de la grotte » (*VLP*, 103).

Un « nouvel » univers s'ouvre à la perception de Robinson et Riobaldo bien qu'il ait toujours été présent depuis « la nuit » des temps. L'attention concentrée (« j'allais l'œil à tout », *D*, 436<sup>326</sup> ; « Accroupi contre la roche, les yeux grands ouverts dans les ténèbres », *VLP*, 103) leur permet de retrouver une réalité qui existait déjà mais qui leur était étrangère à cause de l'éloignement, et de la crainte, de ce que nous révèle un état de quiétude et de silence: « Vous savez le silence ce qu'il est ? Il est nous-même, outrancièrement » (*D*, 439)<sup>327</sup>.

L'ambiance nocturne favorise ainsi *l'introspection* : « Dans l'obscurité et le silence, le milieu naturel se métamorphose en Temple où règnent les conditions idéales de repli sur soi, de concentration » (UTEZA, 1990 : 349).

Ce voyage intérieur que l'écriture de M. Tournier et G. Rosa essaie de décrire n'est cependant pas toujours reposant et commode. Le novice se placera en face de son « propre visage » et devra affronter ses « imperfections », ses « péchés », ou encore, la « noirceur » de son âme :

Certes le souvenir de la souille me donne des inquiétudes : la grotte a une indiscutable parenté avec elle (...) Il est certain que, comme la souille, elle suscite autour de moi des fantômes de mon passé (*VLP*, 110, 111).

G. Rosa évoque également cette bataille intime de Riobaldo : « Rien que la honte, de ma naissance, de ma personne » (*D*, 427)<sup>328</sup> ; ou encore : « (...) ce grand mépris que j'avais à mon égard » (*D*, 421)<sup>329</sup>.

<sup>326</sup> « E eu ia estudando tudo » (*GSV*, 316,317).

<sup>327</sup> « O senhor sabe o que o silêncio é ? É a gente mesmo, demais » (*GSV*, 319).

<sup>328</sup> « Só o vexame, de minha extração e da minha pessoa » (*GSV*, 310).

Cette introspection, encouragée par la quiétude, l'obscurité et le silence, dévoile donc une réalité qui dépasse les oppositions apparentes, les préjugés, les désamours, les conflits, etc. M. Tournier crée une image qui résume davantage cette vision du monde au-delà des contraires :

(...) tout à coup *l'obscurité changea de signe*. Le noir où il baignait vira au blanc. Désormais c'était dans des ténèbres blanches qu'il flottait, comme un caillot de crème dans un bol de lait (*VLP*, 107).

Et il ajoute encore : « Il fallait dépasser l'alternative lumière-obscurité dans laquelle l'homme est communément enfermé » (*VLP*, 102,103). Cette envie de dépassement des contraires est ce à quoi aspire également Riobaldo qui la décrit comme indissociable du courage et de la joie. Cela signifie que tous les hommes possèdent un désir commun : « être heureux ». Cependant, pour atteindre la joie, il leur faudra une profonde volonté d'aller au-delà des définitions mêmes de « joie » et de « tristesse » :

Le cours de la vie embrouille tout – la vie est ainsi – elle réchauffe et refroidit, elle contraint puis libère, rassérène et ensuite inquiète. Ce qu'elle réclame de nous c'est le courage. Ce que Dieu veut c'est voir les gens apprendre à être capables au milieu de la joie d'être encore plus heureux, et plus encore, vivre plus heureux au milieu de la tristesse ! Et uniquement de cette façon, d'emblée, à l'instant même où, délibérément, on le décide – grâce au courage (*D*, 336).<sup>329</sup>

L'endroit où aura lieu la "métamorphose de l'être" est alors symboliquement choisi. Le décor nous interpelle par la présence d'une nature imposante où l'obscurité et le silence créent une atmosphère propice à une « lutte » qui débute à l'extérieur et atteint, ensuite, l'intérieur : « Pourquoi faut-il qu'au cœur de la nuit je me laisse de surcroît couler si loin, si profond dans le noir ? » (*VLP*, 85)

La nuit porte en elle des réponses aux nombreuses questions sur la destinée humaine. Ainsi, selon G. Rosa, l'homme « endormi » par les sens, se réveille à une autre réalité proche de tout ce qui existe dans l'univers :

<sup>329</sup> « (...) eu tinha grande desprezo de mim » (*GSV*, 306).

<sup>330</sup> « O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza ! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem » (*GSV*, 241, 242).

Je le sentis : mon destin. La nuit parfois, tandis que vous êtes endormi, un linge mouillé sur les yeux et sous la nuque une lame de couteau, votre destin parle, il murmure, explique, il arrive même qu'il vous demande de ne pas compliquer l'inévitable, mais d'aider. Superstition ? Mais le cœur n'est-il pas à moitié le destin ? Me poser là au moins un moment, je le désirai (*D*, 416 et 417)<sup>331</sup>.

C'est le début de la deuxième étape du rituel initiatique : le voyage dans l'au-delà, la connaissance de la *vacuité absolue*.

M. Tournier, à la fin du chapitre IV de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, avant le voyage dans l'au-delà, a évoqué cette vacuité<sup>332</sup> où nulle vie n'existe plus séparément. Cela correspondrait à un « éveil » : « Et tout à coup un déclic se produit (...) Quelque chose a craqué dans le monde et tout un pan de choses s'écroule en devenant *moi* (...) une convulsion a eu lieu » (*VLP*, 98).

Ce *déclat* révèle qu'une nouvelle perception du monde éclaire la conscience du personnage. Le *craquement* avertit le lecteur combien cette nouvelle perception est une coupure avec le monde profane. La *convulsion* annonce déjà un bouleversant changement de l'être.

---

<sup>331</sup> « Senti assim, meu destino. Dormindo com um pano molhado em cima dos olhos e com a nuca repousada numa folha de faca, de noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajuda. Crendice ? Mas coração não é meio destino ? Permanecer, ao menos ali, eu quis » (*GSV*, 302).

<sup>332</sup> « Vacuité » signifie dans le sens bouddhiste que "toute chose est vide d'un soi séparé ».

### 2.3. Le voyage dans l'au-delà

Le voyage dans l'au-delà est décrit comme un « parcours » à suivre pour atteindre cette transcendance d'une réalité connue. Cet itinéraire exige la même persévérance et le même courage que les étapes évoquées précédemment.

Le mot « voyage » indique le déplacement d'une personne vers un lieu éloigné, c'est-à-dire, peu connu et qui s'avère être le but même de la quête initiatique. Une question se pose alors : où se trouve ce lieu et comment y parvenir?

Le voyage dans l'au-delà représente la deuxième étape du parcours initiatique où Riobaldo et Robinson « affronteront » d'abord et « accepteront » ensuite leur découverte : qui ne semble pas aussi éloignée qu'ils l'imaginaient mais très proche d'eux, quelque part dans leur for intérieur. Ils entament ainsi une régression, une chute/descente éprouvante vers les sources de leur véritable nature.

Nous rappelons ici le deuxième sens du verbe « descendre » qui est : tenir son origine, être issu de (venir de) ; et du mot « chute » : partie où une chose se termine, cesse<sup>333</sup>. Nous pouvons alors résumer le voyage dans l'au-delà de la manière suivante : c'est le chemin suivi par le néophyte vers son origine sacrée ; pour ce faire, le candidat doit se détacher de ce qu'il était auparavant (idée évoquée par les verbes « terminer, arrêter, cesser »), le rituel lui permettant d'être un « homme transformé » dont le regard sur le monde sera désormais celui de la « compréhension ».

La *descente* vers les origines présente les caractéristiques d'un *rituel cosmogonique*. Le voyage dans l'au-delà doit effectivement être précédé d'une régression symbolique au *Chaos*. Les rituels initiatiques utilisent le symbolisme de la *mort* pour évoquer ce retour au Chaos originel car elle correspond à la fin d'un mode d'être ouvrant de nouvelles possibilités à celui qui a fait *tabula rasa* du passé. Le vieux monde doit être préalablement « anéanti » afin que le candidat puisse *être créé de nouveau*.

<sup>333</sup>

Dictionnaire *Le Robert*, 1993.

Riobaldo et Robinson expérimentent, de manière différente, la mort symbolique : l'anéantissement de leur être et sa reconstruction. Nous proposons une analyse détaillée de cet anéantissement à travers les rituels de la *grotte* et des *Veredas-Mortes*. Quels sont les processus et symboles utilisés par G. Rosa et M. Tournier pour amener leurs personnages à abandonner leurs désirs et leur préjugés ?

Pour répondre à cette question, il est important d'observer les images primitives souvent liées à la mort initiatique. Selon M. Eliade, la régression au Chaos cosmique n'est pas un anéantissement total de l'être mais plutôt un retour aux forces « latentes », vitales de l'homme dont « la Nuit cosmique » et « le ventre d'un monstre » sont des symboles représentatifs :

(...) la mort initiatique est souvent symbolisée par les ténèbres, par la Nuit cosmique, par la matrice tellurique, la cabane, le ventre d'un monstre, etc. Toutes ces images expriment plutôt la régression à un état pré-formel, à une modalité latente (complémentaire du « chaos » pré-cosmique), que l'anéantissement total (au sens où, par exemple, un membre des sociétés modernes conçoit la mort). Ces images et symboles de la mort rituelle sont solidaires de la germination, de l'embryologie : ils indiquent déjà qu'une nouvelle vie est en train de se préparer (ELIADE, 1959 : 18).

Lors de ce chapitre, nous aborderons cette régression au Chaos cosmique sous la forme d'une *descente aux enfers* et d'un *retour à l'utérus*. Ensuite il nous semble important d'analyser la polarité inversée de cette descente, de ce regressus, que nous appellerons *l'expérience des hauteurs*. Enfin, nous nous intéresserons à *l'expérience de l'absolu* qui apparaît après les étapes précédentes.



### 2.3.1 Descente aux enfers chez Guimarães Rosa

Le début du voyage initiatique, pour Riobaldo, correspond à une véritable « descente aux enfers ». Le personnage se trouve à une croisée des chemins, à attendre « le malin, le Démon » (*D*, 436). Il attend un être surnaturel « fait des nourritures de la terre », ne possédant « pas de sang » et venant des « réserves de l'Enfer ». Les termes sont nombreux qui nous renvoient à cet univers infernal et ils ouvrent plusieurs pistes d'analyse. Nous allons nous attacher ici à la réalité même de cet « enfer ». Ceci nous amènera à étudier la place et le rôle du *mensonge* dans cette deuxième étape du rituel initiatique.

Les analyses précédentes ont mis en évidence la perception des *Veredas-Mortas* comme lieu terrifiant. Il est ici important de se concentrer sur la notion de peur contre laquelle il s'agit d'abord de lutter afin de permettre le déroulement du voyage initiatique. Éliminer les idées effrayantes qui encouragent ce qui est faux<sup>334</sup> suppose un travail important pour contrôler le flux de sa pensée :

Mais du tréfonds de ma peur j'extirpais les paroles terrifiantes. Comme si j'étais un homme tout neuf. Je ne voulais pas écouter mes dents. J'éruçais d'autres demandes. Ma conviction n'était pas dure comme fer ? (...) Je n'allais pas avoir peur (*D*, 436)<sup>335</sup>.

L'effort de concentration de Riobaldo est extrême puisque tout est fait pour « transir de peur panique » et « hérissier tous les poils du corps » : « Tout était pour donner la frousse, pour effrayer plus ; ah, c'était bien ça. Non, ma résolution ne faiblirait pas. Je pensais à rien d'autre. Je voulais me souvenir de rien » (*DD*, 20)<sup>336</sup>.

---

<sup>334</sup> Quelques lignes en amont de la scène de l'initiation, le narrateur attire déjà notre attention sur la capacité qu'ont les hommes de se fabriquer des *idées erronées* : « Vie, c'est une notion dont les gens veulent faire une chose suivie, mais uniquement en raison d'une idée fausse. Chaque jour est un autre jour » (*D*, 416).

«Vida é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei de uma idéia falsa. Cada dia é um dia» (*GSV*, 301).

<sup>335</sup> « Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro ? (...) Eu não ia tremer » (*GSV*, 317).

<sup>336</sup> «Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensasse em outras noções» (*GSV*, 317, 318).

Il persiste longuement dans l'attente d'une image effroyable : « C'était moi qu'étais là, volontairement, prêt à affronter une aventure aussi énorme » (DD, 20<sup>337</sup>). Mais comment se justifie un tel besoin d'énergie ?

L'effort s'explique parce que la pensée doit d'abord travailler sur un mensonge, sur ce qu'elle produit, donc elle-même et non pas sur quelque chose d'extérieur. Satan, l'extérieur, n'a aucune valeur en lui-même. Seul importe son nom, véritable énigme dont la clé de compréhension nous est fournie par les Evangiles. En effet, l'étymologie hébraïque renvoie à l'« accusateur » mais aussi au « père du mensonge ». G. Rosa a attiré notre attention sur cette symbolique biblique<sup>338</sup> : « Qui donc était-il le Démon, le Toujours Sérieux, le Père-du-Mensonge ? » (D, 436)<sup>339</sup>

Pour aller plus loin, l'étymologie indique que Satan joue un rôle paradoxal puisqu'il fait naître et accuse/révèle les mensonges. En retour, ceux-ci se nourrissent des fausses notions de bien et de mal qui sont à l'origine de la peur et de la violence. L'imaginaire collectif est ainsi libre de donner vie et force à ces notions. Dans son entretien avec Günter Lorenz, G. Rosa rappelle un proverbe populaire qui évoque les dangers et la puissance des mensonges : « Le diable n'existe pas, c'est la raison pour laquelle il est si fort » (LORENZ, 1983 : 94)<sup>340</sup>.

L'initiation consiste alors à aller au-delà de cet imaginaire et à percevoir l'illusion qui lui donne forme et réalité. Riobaldo, en cherchant à remonter au *Père du Mensonge*, peut être à même de démonter le mécanisme du mal, le véritable enfer. Les nombreuses formes que prend le mensonge perdent leur fondement une fois leurs mécanismes révélés à l'initié. Le « Satan » de l'imaginaire collectif, être maléfique à rencontrer et vaincre, le renvoie à sa propre image et à ses doutes :

Ce qui ne venait pas, c'était le grand souffle de vent, avec Lui sur son trône, à contre-vue, bien au milieu, sur son siège de parade. Ce que je voulais maintenant ? Ah, je crois que c'était ce qui m'appartenait, bien à moi, encore inconnu, douteux. Je voulais être plus que moi. Ah, je le voulais, je le pouvais. Il me le fallait. « **Dieu ou le Diable ?** » Une vieille idée m'est revenue. Mais comment je voulais, de quelle façon, quoi ? Comme l'air

<sup>337</sup> « (...) estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado » (GSV, 317).

<sup>338</sup> « Vous êtes du diable, votre père, et ce sont les désirs de votre père que vous voulez accomplir. Il était homicide dès le commencement et n'était pas établi dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui : quand il profère le mensonge, il parle de son propre fonds, parce qu'il est menteur et père du mensonge » (La Sainte Bible, *Evangile de Saint Jean*, 8 - 44, Paris, Cerf, p. 1838).

<sup>339</sup> « Quem é que era o Demo, o sempre sério, o Pai da Mentira ? » (GSV, 317).

<sup>340</sup> « o diabo não existe, por isso ele é tão forte ». C'est nous qui traduisons.

que je respirais, comme tout le reste, âme, flamme, gamme... **Dieu et le Diable !** (*DD*, 303, 304)<sup>341</sup>.

Mais Riobaldo ne peut rencontrer « un grand souffle de vent », une illusion « à contre-vue ». Il comprend que le mal ne s'incarne pas dans une entité extérieure (tempête effroyable ou être maléfique) qui relève de l'illusion, mais dans son esprit dont la structuration est dichotomique : « Dieu ou le Démon ! ». Le pacte attendu n'a pas lieu (« Nulle chose étrange à voir n'était visible » - *D*, 438) car il est partie intégrante du mensonge qui conçoit l'émancipation de l'homme en dehors de lui-même. Dès lors l'opposition entre les deux entités *Dieu* et *Diable* n'a plus lieu d'exister :

Confrontés, les deux constituants du Macrocosme, d'opposés, deviendraient complémentaires, comme le signale parfaitement le passage de la forme interrogative sous laquelle une opposition se fait encore jour, à la forme exclamative qui en propose la synthèse – Deus ou o Demo ? devenant : Deus e o Demo ! (UTEZA, 1990 : 484)

Dans la perspective initiatique du roman, la destruction de cette séparation est illustrée aussi par l'attribution du statut d'homme à Hermogènes, supposé avoir pactisé avec le Malin. Il devient une personne dépourvue de pouvoirs sataniques ou mystérieux : « Il [Hermogènes] aurait même pu être un ami : il y avait là un homme » (*D*, 426)<sup>342</sup>.

Ne pouvant plus recourir à la figure d'un tiers en tant qu'incarnation du mal ni au pacte pour aboutir à la délivrance de l'âme, le personnage dirige son regard vers ce qu'il « voulait » véritablement : « ce que désormais je voulais ». C'est-à-dire, la compréhension de cet inconnu vague qui n'est rien d'autre que lui-même, plus précisément la possibilité de dépassement de soi : « je voulais être plus que moi-même. Ah, je le voulais, je le pouvais. Il me le fallait ».

Toutes les conditions ne sont pas encore réunies pour mener à bien cette tâche, des interrogations subsistent : « mais comment je le voulais, de quelle façon, quoi ? »

<sup>341</sup> C'est nous qui soulignons. « Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com Ele em trono, contravisto, sentado de estadela bem no centro. O que eu agora queria ! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o Demo ?” - sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que ? Feito o arfo de meu ar, feito tudo : que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo (*GSV*, 318) ! »

<sup>342</sup> « Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia » (*GSV*, 309).

Cependant, même si ce dépassement fait naître le doute, il n'en est pas moins capital pour Riobaldo dans la mesure où la *connaissance* a des enjeux vitaux : elle limite sa tendance à disjoindre les constituants de la réalité. La *descente aux enfers* correspondrait alors, pour le héros, à un voyage vers un endroit intime où la conscience s'élargit et reconstitue l'unité de la réalité : « Ce que la nuit contient c'est la clameur d'un seul-être » (D, 439)<sup>343</sup>. L'idée d'un inconnu unifié et insaisissable est d'ailleurs exprimée dans « comme l'air que je respirais, comme tout le reste, âme, flamme, gamme ».

Ainsi, la « mort » des illusions provoquée par l'initiation (tout comme d'autres pratiques rituelles ou sacrées) rend les fantasmes transparents et permet au personnage de se reconstruire un équilibre mental : « Moi qui, à la minuit, me suis rendu à cette croisée de chemins, de Veredas-Mortes. Ce sont mes fantasmes que j'ai traversés (D, 499)<sup>344</sup> ? »

Croisée temporelle (« mi-nuit »), spatiale des « chemins » et mentale (« traversée des fantasmes »), le personnage a finalement réussi à dénouer les racines d'une réalité illusoire en atteignant un lieu de rencontre avec lui-même, la grandeur de la destinée humaine et celle de l'univers tout entier : « J'étais véritablement, je vais vous dire : enivré de moi. Ah, cette vie, à coups de ses non-fois est terriblement belle, horriblement, cette vie est grande » (D, 439)<sup>345</sup>.

\*

En se libérant d'une perception fautive du monde, le personnage parvient à *recomposer* un univers en *décomposition*. En effet, à l'instar des tragédies grecques, *Diadorim* est le théâtre d'un sacré en décomposition. Cela implique, entre autres choses, que Satan n'est désormais plus le responsable ontologique du malheur humain. Il subit un processus de désacralisation. Il y a donc une « brèche » dans le mythe du mal qui permet aux hommes de s'ouvrir à un univers de questionnements.

<sup>343</sup> « O que a noite tem é o vozeio dum ser-só » (GSV, 319).

<sup>344</sup> « Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas (GSV, 365) ? »

<sup>345</sup> « Digo direi, de verdade : eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande » (GSV, 319).

La descente aux enfers, pour G. Rosa, est un voyage au-delà des apparences, de ce qui est communément affirmé et admis comme « Réalité », oubliant que « chaque jour est un autre jour » (*D*, 416). Dans cet itinéraire, le candidat perçoit les faux « mécanismes du mal », les ruses du « père du mensonge » qui ne sont rien d'autre que celles des hommes eux-mêmes. Satan passe pour être une essence, une personne. C'est là une illusion puissante :

Il y a réification, totalisation, hypostase des rapports entre les hommes lorsque ceux-ci ne se *reconnaissent* plus dans le produit de leurs actions. Celles-ci se composent de telle façon qu'elles cristallisent en objet, ce qui n'est que pures relations entre les hommes (DUPUY, 1992 : 255).

Dans cette perspective, Satan, le Tentateur, l'Accusateur, est un terme générique résumant des types de relations humaines basées sur l'hostilité, la rivalité. Ces relations largement répandues dans les collectifs humains finissent par acquérir une relative autonomie par rapport aux agents qui en sont le support. Satan, comme toute totalisation n'est pas réductible aux parties qui en sont le relais. Mais il n'en est pas non plus séparable. Aucun homme n'est porteur de tout le Mal mais aucun homme n'est totalement étranger à la production de ce Mal.

L'Enfer devient alors une production humaine reflétant de nombreuses passions (convoitise, colère, orgueil, ressentiment) qui mènent à la souffrance, au malheur et à la violence. Dans ce sens, la descente aux enfers peut être perçue comme le glissement d'un chaos externe vers un conflit interne. Une fois la source des troubles reconnue comme étant inhérente à l'homme et non comme étant le produit d'un agent extérieur (le Monde, l'Enfer, Satan ou un tiers quelconque), le personnage peut désamorcer les mécanismes qui l'alimentent : la peur, le mensonge, la méconnaissance de soi, la dualité, etc.

### 2.3.2. *Regressus ad uterum* chez Michel Tournier<sup>346</sup>

La quête des origines représente le « rétablissement du bonheur sur terre », le lien de l'homme avec le Tout, l'apaisement de l'esprit conscient de son inachèvement. Néanmoins, nous avons vu que le bonheur « originel » n'est pas acquis sans un bouleversant changement de l'être. Cette révolution intime débute par un retour au principe vital de l'univers, à un « stade antérieur à la vie » que « l'on appelle en général le *regressus ad uterum*, par référence à l'expression psychanalytique » (VIERNE, 2000 : 36).

Le retour à la *materia prima* dévoile le désir humain de protection. Le *regressus ad uterum*, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, convoquant des images liées au ventre maternel et à l'enfance, évoque une profonde aspiration à la paix, à l'innocence et à la douceur dont rêvent les hommes.

La *grotte*, comme les *Veredas-Mortas*, fascine dès lors en tant qu'*axe-mundi* paradoxal, à la fois inquiétant et rassurant. L'aspect angoissant suscité par l'obscurité, l'inconnu et la froideur du lieu est contre-balançé par des côtés protecteurs et paisibles : « Quelle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue (VLP, 106) ! »

L'apaisement ultime requiert la fusion de l'angoissant et du rassurant accomplie au sein de la *grotte/uterus*. Le retour à la vie embryonnaire est donc avant tout « promesse », comme celle adressée aux Hébreux d'une « terre ruisselante de lait et de miel »<sup>347</sup>. Cet

---

<sup>346</sup> Les frontières entre ce que nous avons dénommé la « *Descente aux enfers* chez Guimarães Rosa » et « le *regressus ad uterum* chez Michel Tournier » sont fragiles. En effet, la croisée des chemins infernale et révélatrice est aussi représentée dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. La *grotte*, comme les *Veredas-Mortas*, est un *axe-mundi* inquiétant. De même, le *regressus ad uterum* chez Tournier se manifeste dans l'initiation de Riobaldo. Nous ne pouvons donc pas affirmer que la *descente aux enfers* appartienne à l'univers du Sertão ni que le *regressus ad uterum* appartienne à celui de l'île Spéranza. La « terrible beauté » de la vie avec sa double nature à la fois infernale et maternelle imprègne les œuvres aussi bien de G. Rosa que de M. Tournier. Les titres des chapitres « *Descente aux enfers* chez G. Rosa » et « *Regressus ad uterum* chez M. Tournier » ne représente donc pas une opposition entre les œuvres mais montrent sur quoi les écrivains ont mis l'accent. L'étude de ce deuxième voyage dans l'*au-delà*, le *regressus ad uterum*, ne peut qu'approfondir ce qu'a révélé l'analyse de la *descente aux enfers*.

<sup>347</sup> La vie prospère que désire tout homme a été bibliquement symbolisée dans l'*Exode* par l'image idyllique d'une terre abondante de lait et de miel : « Je suis descendu pour le délivrer de la main des Egyptiens et pour le faire monter d'Égypte dans une contrée fertile et spacieuse, une contrée qui ruisselle de lait et de miel (...) » – La Sainte Bible, Exode, 3 : 8, 1964. Cette même image d'abondance a été reprise par Michel Tournier : « *Enfant d'Israël, je vous ferai entrer dans une terre ruisselante de lait et de miel* » (VLP, 113).

espoir, dans le passage étudié, est entièrement fondé sur l'image du ventre : « Le ventre dans lequel le néophyte n'est encore rien, contient toutes les promesses, prend diverses formes symboliques » (VIERNE, 2000 : 37). Il s'agit pour le personnage de retrouver l'épanouissement originel qu'il semblait avoir oublié dans son parcours historique instable et bouleversé, évoqué ici par la grotte :

L'intérieur en était parfaitement poli, mais curieusement tourmenté, comme le fond d'un moule destiné à informer une chose fort complexe. Cette chose, Robinson s'en doutait, c'était son propre corps, et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée (VLP, 106).

Les paradoxes ou caractéristiques antagonistes de la grotte (inconnu angoissant et rassurant/ « promesses de vie » et « néant » / aspect « tourmenté » et « poli ») participent à la recréation d'une synergie entre l'homme et son environnement.

La position fœtale, l'homme courbé sur lui-même cherchant à calmer ses sens pour se concentrer, illustre la volonté de s'isoler du monde extérieur afin de mieux dévoiler et saisir la complexité de l'esprit humain. En s'abandonnant à *l'introspection de l'être*, en allant au-delà du tourment, Robinson atteint *le bonheur* :

Il était suspendu dans une éternité heureuse. Speranza était un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson (VLP, 106).

Cette citation confirme que *Speranza* représente *l'espoir* d'atteindre un état d'épanouissement dont l'image est un « fruit mûrissant au soleil ». « L'amande nue et blanche » évoque la douceur et la joie. Cependant, ce fruit se trouve « caché » sous diverses couches.

La première ici mentionnée (« épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures ») fait référence à la terre qui recouvre le personnage. Mais cette épaisseur pourrait aussi être lue comme la métaphore des voiles qui cachent *une vérité située au-delà des sens*. De même que pour Riobaldo, l'épanouissement de Robinson se trouverait derrière un chaos interne illustré par le souvenir de la « souille » :

Cette descente et ce séjour dans le sein de Speranza, je suis encore bien loin de pouvoir en apprécier la valeur. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Ce serait tout un procès à instruire pour lequel il me manque encore les pièces capitales. Certes le souvenir de la souille me donne des inquiétudes : la grotte a une indiscutable parenté avec elle. Mais le mal n'a-t-il pas toujours été le singe du bien ? Lucifer imite Dieu à sa manière qui est grimace (...) Il est certain que, comme la souille, elle [la grotte] suscite autour de moi les fantômes de mon passé (VLP, 110, 111).

Au-delà des voiles se cache une vérité contenue dans l'interrogation rhétorique suivante: « Mais le mal n'a-t-il pas toujours été le singe du bien ? ». Le *voile*, c'est ce qui empêche le personnage de dissoudre les frontières construites entre ces notions, de voir Lucifer comme étant une partie de Dieu, « sa grimace », et, finalement, d'accepter chez l'homme ces deux penchants.

La grotte et la souille, en illustrant les problèmes liés à la dichotomie Bien/ Mal, interrogent la validité même de ces deux notions. En cela encore les auteurs se rejoignent car G. Rosa conçoit le monde intérieur comme le lieu de la remise en question de la contradiction entre ces pôles.

Le *regressus ad uterum* correspond à une descente vers l'origine du mensonge, à un endroit intime où la conscience s'élargit et comprend le non-sens des frontières instituées entre Robinson et le monde (« Qu'était-il, sinon l'âme même de Speranza ? » - VLP, 106), ou entre les concepts de vie et de mort : « La vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre » (VLP, 109). En outre, il comprend que le bonheur ne se trouve pas dans cette soumission de la réalité aux désirs des hommes mais dans la soumission des hommes à un certain *équilibre vital* présent dans l'univers. Pour atteindre cet équilibre, l'orgueil dominateur est ouvertement condamné par l'écrivain au profit d'une « humilité infantile » : Il est écrit qu'on n'entre pas dans le Royaume des Cieux si l'on ne se fait pas semblable à un petit enfant (VLP, 112).

Une fois le *mensonge* compris, l'espace dont l'humilité a tant besoin pour se développer est enfin ouvert. Libéré des contraintes de l'orgueil et du désir de domination, il retrouve « l'amande nue et blanche », « l'innocence perdue ».

L'aboutissement de la quête de Robinson, c'est le sentiment que le corps de Speranza ne fait qu'un avec le sien. Cette synergie esquissée auparavant est enfin complètement réalisée: « (...) il ne se sentait nullement séparé de Speranza. Au contraire, il



vivait intensément avec elle » (*VLP*, 103). Corps et esprit, extérieur et intérieur, doivent donc subir une fusion pour que renaissse l'espoir originel.

\*

Reflets des contradictions, les mots procurent des pistes pour comprendre les fondements de cette fusion. En quoi le *regressus ad uterum* correspond-il à une initiation par le langage ?

La réponse se trouve peut-être dans le rôle des figures telles que l'oxymore, la comparaison et la métaphore. Au moment du rituel initiatique de la *grotte*, elles sont présentes en grand nombre.

Le dépassement des oppositions est marqué par la présence aussi bien de l'oxymore<sup>348</sup> (« obscurité lactée » – *VLP*, 110- « ténèbres blanches »- p. 107- « nuit lactée » - p.109) que de la comparaison (« Désormais c'était dans des ténèbres blanches qu'il [Robinson] flottait, comme un caillot de crème dans un bol de lait », *VLP*, 107; « tel un arbre ployant sous l'excès de ses fruits, elle [la mère de Robinson ] portait ses six enfants indemnes sur ses épaules, dans ses bras, sur son dos, pendus à son tablier », *VLP*, 108) et de la métaphore : « Spéranza était un fruit mûrissant au soleil » (*VLP*, 106).

---

<sup>348</sup> Le choix de l'*oxymore* est porteur d'un sens symbolique qui mérite d'être souligné. Selon Catherine Fromilhague, l'*oxymore* est la figure de construction qui transcende toutes les oppositions. C'est le *langage* au service de l'*Unité* qui exprime la réalisation ultime de l'être, la fusion des « contradictions du monde » :

« Par l'oxymore, on délivre essentiellement, de la façon la plus dense possible, une information contrastive, et on développe une vision double "binoculaire", de la réalité. Voir presque ensemble deux faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits – d'essence baroque -, et montrer qu'on peut les transcender ; l'oxymore révèle là sa différence avec l'antithèse, et on a pu opposer le caractère tragique de l'antithèse, et la dimension paradisiaque de l'oxymore qui harmonise les contraires. L'oxymore devient le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés ; devenant un quasi-argument philosophique, il acquiert une dimension heuristique – il sert une découverte -, voire herméneutique – il appelle à une interprétation :

Fermé, sacré, *plein d'un feu sans matière*,

Ce lieu me plaît (Valéry, qui nomme cette résorption des contraires "le pur") » (FROMILHAGUE : 1995, 54).

Il est important de rappeler ici la valeur de ces tropes et leur lien avec l'initiation. Tout d'abord, ils sont « l'expression de la sensibilité » de l'écrivain qui concrétise, à travers l'écriture, l'impression d'un instant singulier. La particularité de cet instant se trouve dans les deux fonctions exemplaires de la métaphore et de la comparaison : dans le cas présent, elles sont employées au service de la *connaissance*.

L'auteur attire notre attention sur la beauté issue d'une nouvelle compréhension du monde, d'un élargissement de la conscience du personnage. Et dire « compréhension », selon la racine et l'étude de ce mot, c'est dire *unité*<sup>349</sup>.

Ainsi, affirmer que « Speranza était un fruit mûrissant au soleil » (VLP, 106) et interroger « qu'était-il [Robinson], sinon l'âme même de Speranza ? » (VLP, 106), c'est faire fusionner les éléments naturels avec le personnage. L'île, le fruit, le soleil et Robinson possèdent une même âme inséparable telle que l'expriment les figures d'analogie.

C. Fromilhague identifie trois fonctions pour ces figures d'analogie quand celles-ci se trouvent au *service de la connaissance* : l'argument, le symbole et la découverte.

La première fonction, la « figure-argument », est « le centre d'un raisonnement par analogie, ou par ressemblance : on illustre une idée abstraite par un équivalent concret, mieux connu du récepteur » (FROMILHAGUE : 1995, 91). Elles répondent au besoin que ressentent les hommes d'argumenter rationnellement à propos de réalités parfois inconnues et qui transcendent le domaine de la raison. Ces figures deviennent alors de précieux alliés pour transmettre, par la dimension concrète des mots, la subtilité de ce qui est vécu intérieurement ou pressenti intuitivement.

Cela nous permet d'affirmer que si Speranza est un *fruit mûrissant au soleil* et si Robinson est *l'âme de Speranza*, Robinson est, en effet, ce *fruit mûrissant au soleil*. La métaphore rend ici possible une meilleure compréhension non seulement de *l'unité*, mais aussi du *développement humain*. Dire que Robinson est un *fruit mûrissant au soleil*, évoque l'idée selon laquelle Robinson est un être en développement (un fruit mûrissant) sous l'effet de la lumière (le soleil) qui se manifeste dans sa conscience. L'idée abstraite de

---

<sup>349</sup> « La langue française possède le mot "compréhension", qui signifie savoir, connaître, saisir. "Com" veut dire être un, être ensemble, et "prendre" signifie saisir, attraper. Comprendre quelque chose veut dire prendre quelque chose et être un avec cette chose » (HANH : 1987, 46).

développement, de mort et renaissance, d'évolution spirituelle, est ainsi rendue plus concrète.

*La deuxième fonction* des figures d'analogie est la « médiatisation par les symboles »<sup>350</sup>. M. Tournier démontre à maintes reprises cette affirmation non seulement par le biais des figures de style, mais aussi à travers des phrases qui soulignent les dangers de la « médiation symbolique » au détriment d'une « connaissance directe » de la réalité : « L'œil qui crée la lumière invente aussi l'obscurité, mais celui qui n'a pas d'yeux ignore l'une et l'autre » (VLP, 103).

Cet aphorisme prouve, par exemple, que la lumière et l'obscurité représentent des symboles perçus par l'œil humain comme étant « la réalité », une vérité figée. Néanmoins, un « non-voyant » perçoit tout à fait une autre réalité dans laquelle la lumière et l'obscurité évoquent des aspects différents. Le « non-voyant » ignore parfois l'une et l'autre. Cela lui permet peut-être d'avoir une connaissance du monde moins « médiatisée », plus « directe ».

La troisième fonction de ces figures de style est celle qui fait appel à la « découverte », à « l'exploration de réalités mystérieuses ». Elles possèdent alors un rôle cognitif qui éclaire et résume les fonctions citées auparavant : celui de permettre une meilleure compréhension des phénomènes complexes de la psyché en aidant ainsi à mieux les interpréter. Grâce à leur « puissance analogique » et leur « vertu totalisante », ces figures acquièrent un sens majeur : révéler les liens cachés entre les objets du monde. Il est donc possible de voir en elles une dimension herméneutique.

*Le regressus ad uterum* est donc un rituel qui a été décrit dans le but de sensibiliser les lecteurs, par le biais de figures qui dépassent les oppositions, au complexe parcours humain de quête d'origine. L'oxymore, la comparaison et la métaphore ne font qu'enrichir et éclairer cette quête. Langage et symboles sont mis en œuvre pour que le lecteur saisisse l'itinéraire qui mène les candidats vers le principe vital de l'univers.

---

<sup>350</sup> « Notre système conceptuel ne peut formuler certaines idées abstraites et subjectives que par le biais des métaphores (...) la sémantique cognitive s'attache à décrire ces *réseaux métaphoriques conceptuels* par lesquels, dans un système culturel donné, nous avons une connaissance du monde, non directe, mais médiatisée par le symbole » (FROMILHAGUE : 1995, 92).

L'écriture, en dévoilant des capacités et des caractéristiques encore incomprises de l'esprit, transcende l'univers du connu. Nous rappelons le sens philosophique du mot « transcendance » qui évoque le dépassement du monde de l'expérience. Il signifie également ce « qui est d'une autre nature (...) le réel est transcendant à la pensée »<sup>351</sup>. G. Rosa et M. Tournier sont tous deux intéressés par cette « autre nature » au-delà des phénomènes, et cela, pour mieux saisir *la pensée*, ses entraves et ses limites.

Pour que le *voyage dans l'au-delà* arrive à son terme et que le dépassement des sens puisse avoir lieu, la polarité inverse de la *descente aux enfers / du regressus ad uterum* doit être expérimentée, c'est pourquoi nous analyserons maintenant l'expérience des *hauteurs* et de l'*absolu*.

---

<sup>351</sup> Larousse, *dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1989.

### 2.3.3. L'expérience des hauteurs

Nous avons déjà souligné l'importance de la *descente* et du *retour sur soi-même* dans le processus de métamorphose de l'être. Cependant, avant que cette transformation ne soit accomplie, le candidat à l'initiation doit expérimenter le pôle inverse de la « chute ». Il doit *s'élever* en connaissance, *surmonter* l'idée qu'il se fait de lui-même et du monde. Le mouvement vers les hauteurs n'est ni plus ni moins important que la descente aux enfers ou le *regressus ad uterum*. La première affirmation de *La Table d'Emeraude*, attribuée à Hermès Trismégiste<sup>352</sup>, signale la valeur complémentaire de la connaissance des hauteurs par rapport à celle du « bas » :

Cela est vrai, complet, clair et juste. Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour que se réalisent les miracles d'une seule chose (TRISMEGISTOS, 1974 : 127).<sup>353</sup>

L'expérience des hauteurs, en tant que pôle contraire du bas, fait partie intégrante du parcours initiatique. Elle recèlera alors une valeur spécifique dans l'apprentissage de Riobaldo et de Robinson. Nous pouvons désormais nous demander quelle est cette valeur et comment elle se manifeste dans le rituel des *Veredas-Mortes* et de la *grotte*.

Riobaldo apprend, à la fin du roman, que les *Veredas-Mortes* s'appelle les *Veredas-Hautes*. Il l'apprend d'un fermier et Quelemém lui confirme :

---

<sup>352</sup> Parmi les grands maîtres de l'Égypte antique, il en a existé un qui a été nommé le Maître des Maîtres. Cet homme, s'il a été véritablement un homme, a vécu en Égypte dans la plus haute antiquité (environ 2700 avant notre ère). Il a été connu sur le nom d'Hermès Trismégiste. Il a été le père de la Science Occulte, le fondateur de l'Astrologie, le découvreur de l'Alchimie (d'après TRÉS INICIADOS, 1978 : 14). C'est nous qui traduisons.

Pour certains, Hermès est un nom générique, tel que Manu et Bouddha. Il désigne simultanément un homme, une caste et un dieu. En tant qu'Homme, Hermès est le premier et grand initiateur de l'Égypte; en tant que caste, c'est celle du sacerdoce, dépositaire des traditions occultes; en tant que dieu, c'est la planète Mercure (SCHURÉ, 1986 : 17). C'est nous qui traduisons.

<sup>353</sup> « É verdadeiro, completo, claro e certo. O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa » (TRISMEGISTOS, 1974 : 127). C'est nous qui traduisons. Lire aussi *La Table d'Emeraude* d'Hermès Trismégiste, 1994, Paris, Les Belles Lettres.

(...) Et un fermier, à Lèche-Miel, expliqua – que ce coin de marécage, où nous nous rendions, ne s'appelait pas le moins du monde *Veredas-Mortas*, mais bien *Veredas-Hautes*, une chose que me confirma par la suite mon compère Quelemém (*D*, 617).<sup>354</sup>

Géographiquement, la hauteur est perceptible. En effet, le narrateur emploie le verbe monter (subir, « subi de la » - *GSV*, 316 - « je suis monté de là ») en allant vers les *Veredas-Mortas*, comme l'a remarqué Francis Utéza : « Il s'agit donc d'une ascension (...) les veredas mortas sont bien des veredas altas, y compris du seul point de vue de la géographie physique » (*UTEZA*, 1990 : 349).

Robinson, de son côté, laisse entrevoir que son *initiation tellurique*, celle de la grotte, a été influencée par une flèche lumineuse venue du ciel : « Les deux regards s'étaient heurtés, le regard lumineux et le regard ténébreux. Une flèche solaire avait percé l'âme tellurique de Speranza » (*VLP*, 121).

Les narrateurs nous donnent des pistes pour une analyse des rituels des *Veredas-Mortas* et de la grotte non seulement en tant que *descente/regressus* mais aussi en tant que *montée/élévation*.

En effet, ces deux polarités, le haut et le bas, se trouvent en constante oscillation dans *Diadorim*. Ceci est perceptible par « l'opposition » de quelques images telles que « des halliers » (*DD*, 302), « baiser la terre » (*DD*, 304) et « des cabourets volaient » (*DD*, 302), « de masses de vapeurs » (*DD*, 305)<sup>355</sup>. Ces termes renvoient à la *verticalité* de l'épreuve, le perpétuel échange entre le bas (halliers, terre : *cerrado, mato, chão*) et le haut (grande, volaient, vapeur : *grande, esvoaçante, ar*). Ce qui est fermé dans le bas, dans le « cerrado », s'oppose à la grande et aérienne ouverture au monde : « la vie est grande » (*DD*, 304)<sup>356</sup>.

Cette oscillation se présente également dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le bas est ici évoqué par des mots tels que « base du chaos rocheux » (*VLP*, 101), « accroupi contre la roche » (*VLP*, 103). Cependant, le « chaos rocheux » ne tarde pas à

<sup>354</sup> « E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou – que o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou » (*GSV*, 455).

<sup>355</sup> Traduction de Jean-Jacques Villard.

Texte d'origine: « cerrado mato » (*GSV*, 316), « lambe o chão » (*GSV*, 318) et « esvoaçavam as estopas » (*GSV*, 316), « grossos de ar » (*GSV*, 320).

<sup>356</sup> « Esta vida é grande » (*GSV*, 319).

révéler son pôle inverse et le personnage est vite « suspendu dans une éternité heureuse » (VLP, 106), il sent « la fraîcheur », « l'air » et la « caresse du vent » (VLP, 103).

Les manifestations de la *hauteur* dans les œuvres analysées se divisent en trois groupes : les arbres, les animaux ailés et les cieus.

Les arbres se présentent, dans les deux romans, comme le premier lien entre la terre et le ciel. Accroché au sol, leurs corps massifs cherchent le bas tandis que leurs branches se balancent s'élevant dans l'air, comme l'a évoqué M. Tournier à travers l'ascension de l'araucaria réalisée par Robinson. En haut, le personnage perçoit l'arbre comme un bateau reliant les extrémités de la terre et du ciel : « L'arbre était un grand navire ancré dans l'humus et il luttait, toutes voiles dehors, pour prendre enfin son essor (...) Un souffle tiède fit frémir les frondaisons. La feuille poumon de l'arbre, l'arbre poumon lui-même, et donc le vent sa respiration » (VLP, 203, 204).

A l'instar de l'araucaria, le *palmier*, dans le rituel de la *grotte*, unit la terre et le ciel : « Le geste bénisseur d'un palmier caressé par le vent, l'éclair rouge d'un colibri dans le ciel vert » (VLP, 103)<sup>357</sup>. Dans le rituel des *Veredas-Mortas*, le pau-cordoso révèle aussi la fluctuation des polarités : « (...) un pau-cardoso – cette fougère géante qui est d'un noir et vert profond dans la campagne avec des branches très aériennes, comme vous savez, et comme n'est aucun autre arbre répertorié » (D, 436)<sup>358</sup>.

De même les arbres, les animaux ailés témoignent de l'importance des hauteurs lors de l'initiation. Leur présence est discrète mais d'une grande valeur symbolique. Ces animaux accompagnent les personnages tout au long du rituel comme pour les protéger et leur rappeler la vie qui se manifeste au-dessus de leur tête, au-delà de leur corps et de leurs perceptions. Parmi eux, se trouvent les oiseaux :

<sup>357</sup> Il est important de souligner que d'autres passages, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mettent en exergue la présence de l'arbre en tant que « synthèse grandiose qui surmonte les oppositions : le haut et le bas, l'ombre et la lumière, associés symboliquement au bien et au mal, à ce qui est élevé et à ce qui est bas » (BOULOUMIE, 1988 : 201).

Ainsi, le *cèdre*, dans le premier chapitre du roman, représente déjà un pont entre la terre et le ciel. Ces racines pénètrent le « chaos rocheux » de l'île mais ses branches, comme des anges protecteurs, veillent sur tout : « un cèdre gigantesque qui prenait racine aux abords de la grotte s'élevait, bien au-dessus du chaos rocheux, comme le génie tutélaire de l'île » (VLP, 18).

<sup>358</sup> « (...) um pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada » (GSV, 317).

Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symbole aux relations entre le ciel et la terre. En grec, le mot même a pu être synonyme de présage et de message du ciel. C'est la signification des oiseaux dans le Taoïsme, où les Immortels prennent figure d'oiseaux pour signifier la *légèreté*, la libération de la pesanteur terrestre<sup>359</sup>.

La variété et le symbolisme de ces messagers entre le ciel et la terre est grande. Ainsi, dans *Diadorim*, la chouette (*D*, 437; *GSV*, 317), la chauve-souris (*D*, 441; *GSV*, 320) et l'abeille partagent les hauteurs avec les autres oiseaux. M. Tournier intègre au rituel le colibri (*VLP*, 103), la mouette (*VLP*, 103), le vautour et les papillons<sup>360</sup> (*VLP*, 94, 160-161). Que pouvons-nous comprendre de cet univers ailé ?

L'observation du symbolisme de ces animaux renforce ce que nous avons dit plus haut, à savoir qu'il existe une préoccupation, chez G. Rosa et M. Tournier, d'établir une connexion entre le haut et le bas. Pour approfondir les liens entre ciel et terre, les auteurs ont choisi deux sortes d'animaux : ceux qui ont une connotation plutôt « négative » et ceux dont la connotation est davantage « positive ». Ces connotations sont, en effet, renversées puisque les auteurs rendent positifs les côtés obscurs de leurs oiseaux. Ainsi, la chouette, la chauve-souris et le vautour ne sont pas que des animaux « néfastes ».

La présence de la *chouette* dans le rituel des Veredas-Mortas se justifie puisqu'elle est la représentation du « dieu des enfers » et la « gardienne de la maison obscure de la terre »<sup>361</sup>. Cet oiseau nocturne est en relation directe avec la lune et les forces chthoniennes. Il établit donc le lien entre les forces luni-terrestres, le haut et le bas. Dans la mythologie grecque, la chouette symbolise encore la connaissance rationnelle, c'est-à-dire, « la réflexion qui domine les ténèbres »<sup>362</sup>. Ainsi, Riobaldo se sert de la raison pour combattre l'idée qu'il se faisait du démon : « Il n'existe pas [le démon], il n'a pas apparu, pas répondu. Tout ça c'est qu'un mensonge, une invention » (*DD*, 305).<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, *op.cit.*, p. 695.

<sup>360</sup> L'image de la crysalide devenant papillon traverse *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et symbolise l'évolution de Robinson.

<sup>361</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>363</sup> « Ele [o demônio] não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado » (*GSV*, 319).



A l'instar de la chouette, la *chauve-souris* établit un lien entre deux pôles. Souvent associée à l'impureté et provoquant la frayeur, elle devient symbole de bonheur et de longévité. Satan pourrait être comparé à cet animal puisque son image provoque de l'écœurement mais, une fois cette image comprise et désamorcée, la peur s'apaise :

(...) Et j'ai reçu en échange un élan, une joie empoignante et une sorte d'apaisement, tout à la fois. Je me suis souvenu d'une rivière qui venait dans les biens de mon père. J'y ai trouvé un encouragement. En cet instant, j'ai jaugé mes forces. Pouvait-il rien avoir de plus ? Moi, vouloir m'acquitter... la bonne blague... on en parle pas. Des choses comme ça, on les prend pas, on les saisit pas. Elles arrivent dans le scintillement de la nuit. Souffle du sacré. Etoiles illimitées ! (DD, 305)<sup>364</sup>

La nuit cacherait alors le sacré et l'illimité. Cette citation dévoile un autre symbolisme de la chauve-souris : habitant les cavernes, cet animal évoque le passage vers le domaine des Immortels car les régions souterraines, les ténèbres de la nuit, doivent être traversées pour atteindre l'au-delà. Cependant l'obscurité que doit franchir l'initié n'est pas qu'extérieure. Ce sont les ténèbres de l'âme que le candidat se doit de comprendre. Les ténèbres et la chauve-souris revêtent donc une double nature :

(...) au sens positif, elle est l'image de la perspicacité : être qui voit même dans l'obscurité, quand tout le monde est plongé dans la nuit. Au sens négatif, elle est la figure de l'ennemi de la lumière, de l'extravagant qui fait tout à rebours et qui voit tout à l'envers comme un homme pendu par les pieds<sup>365</sup>.

La chauve-souris représente l'homme qui regarde le monde à l'envers (« pendu par les pieds ») et est persuadé de le voir dans le seul sens possible. Elle évoque encore les capacités de l'être de transpercer et dépasser sa propre obscurité. Riobaldo est l'incarnation de ces deux significations. Il possède un côté sombre, ignorant, brutal et, en même temps, il voit plus loin, plus profondément et avec plus de compassion que la plupart des *jagunços*. Étant à la fois ombre et lumière, ignorance et connaissance, le personnage ressemble plutôt à la *souris-oiseau* des alchimistes. Ceux-ci se sont montrés, en effet, intéressés par la dualité de cet animal car ils ont remarqué que sa double nature se rapproche de celle de l'androgynisme et des dragons ailés.

<sup>364</sup> « (...) Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais ? A peta. eu querer saldar : que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas (GSV, 319)

! »

<sup>365</sup> Jean Chevalier et Alain Gueerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 219.

Cette ambiguïté représenterait une phase précise de l'évolution de Riobaldo dans laquelle le candidat est à mi-hauteur, c'est-à-dire, entre les degrés inférieur et supérieur du parcours ascensionnel :

La chauve-souris symbolise encore l'être définitivement arrêté à une phase de son évolution ascendante : il n'est plus le degré inférieur, pas encore le degré supérieur (...) on voit que la nature cherche l'aile et ne trouve encore qu'une membrane velue, hideuse, qui toutefois en fait déjà la fonction... Mais l'aile ne fait pas l'oiseau<sup>366</sup>.

C'est ainsi que Riobaldo, comme la chauve-souris, est un être de frontière. Il ressemble à ses compagnons et diffère d'eux à la fois. Il se trouve dans une zone à risque, ni lumineuse ni ténébreuse, qui correspondrait peut-être aux *limbes* de M. Tournier.

Dans le roman de Tournier, *le vautour* remplacerait la chouette et la chauve-souris en ce qui concerne la bipolarité, parce que cet oiseau mangeur d'entrailles et symbole de mort est également considéré comme un « agent régénérateur des forces vitales qui sont contenues dans la décomposition organique et les déchets de toute sorte (...) autrement dit, c'est un purificateur, un magicien qui assure le cycle du renouveau, en transmutant la mort en vie nouvelle »<sup>367</sup>.

La grotte, sous le signe du vautour, devient alors un endroit régénérateur où le vieux Robinson sera *décomposé* pour laisser place à de nouvelles possibilités d'être. La présence de cet oiseau révèle que Robinson a entamé son processus d'ascension, de transformation ontologique, et d'ouverture à une « nouvelle vocation » : « (...) il était prêt maintenant à s'imposer les plus rudes conversions pour répondre à ce qui était peut-être une vocation nouvelle » (*VLP*, 119)<sup>368</sup>.

En tant que symbole de mort à la vie profane et d'entrée dans la sagesse divine, le vautour ne fait qu'enrichir la symbolique du rituel de la grotte. Le candidat est purifié, brûlé par les épreuves initiatiques ». Ainsi, en frôlant la mort, c'est de la vie profane que Robinson essaie de s'éloigner. Il est prêt maintenant (« il était prêt à s'imposer les plus rudes conversions ») à l'abandon le plus complet pour entrer dans la sagesse divine, « l'éternité heureuse » (*VLP*, 106).

<sup>366</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 220.

<sup>367</sup> *Idem*, p. 994.

<sup>368</sup> Plus tard dans la narration, au neuvième chapitre, Vendredi dispose "de part et d'autre" du massacre d'un bouc, des ailes de vautour dans la harpe éolienne qui sera "exposée à toute la rose des vents" (*VLP*, 208). Le bouc ainsi métamorphosé en harpe éolienne renforce la conversion du bas en haut.

Le vautour est l'animal des promesses. Il représente l'espoir de la métamorphose humaine et de la connaissance du sacré. Toutefois, tout en symbolisant la possibilité d'*entrée* dans la « sagesse divine », cet oiseau ne semble pas avoir avec celle-ci une grande intimité. Il *entre* dans le monde des Immortels mais *ne partage pas* encore avec eux la magnitude de leur royaume. Pour que le partage se fasse, d'autres oiseaux prendront le relais de la chouette, de la chauve-souris et du vautour. Des oiseaux dont le symbolisme est plus nettement divin : l'abeille, la mouette et le colibri<sup>369</sup>.

La chouette, la chauve-souris et le vautour sont donc des oiseaux-transitions qui relient la terre et le ciel sans monter pour autant très haut. L'abeille, la mouette et le colibri marquent une autre étape du processus où les candidats prennent davantage de *hauteur* et une portée spirituelle plus profonde.

*L'abeille*, dans *Diadorim*, est aussi une « animatrice de l'univers entre ciel et terre d'où elle en vient à symboliser le principe vital, à matérialiser l'âme »<sup>370</sup>. Il est possible de percevoir les deux types de ponts que symbolisent la chauve-souris et l'abeille par le biais de la citation suivante :

Je m'abandonnai, gisant mol sur le sol, dans le feuillu, comme si l'énorme chauve-souris de ces lieux m'avait vampirisé. Je ne me relevai enfin que poussé par la faim. Je m'en souviens, j'avisai encore une ruche naturelle d'abeille-blanches, à la partie inférieure d'un tronc, le miel juteux gouttait sur le sol telle une source, parmi les feuilles vertes et sèches (*D*, 441)<sup>371</sup>.

La chauve-souris ne provoque pas l'entière libération / ascension du personnage. Celui-ci, quoique montrant les signes et le désir de l'envol, demeure attaché à l'élément terre, au bas : « je m'abandonnai, gisant sur le sol ». En effet, l'initié n'a pas son plein de vitalité, il a été symboliquement « vampirisé par une chauve-souris ». Dans ce contexte, l'abeille arrive pour apporter une résurrection plus durable et concrète. Elle évoque l'abondance : « le miel juteux gouttait sur le sol telle une source ». Cette source divine coule partout, aussi bien parmi l'aridité des feuilles sèches que parmi la vitalité des feuilles vertes. Cette ubiquité du miel fait de l'abeille un emblème de la douceur et de la miséricorde christique.

<sup>369</sup> Ou encore l'albatros, plus loin dans le récit.

<sup>370</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1.

<sup>371</sup> « Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morcegão caiana me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome. Ao alembraível, ainda avistei uma meleira de abelha aratim, no baixo do pau-de-vaca, pelo chão, no meio das folhas secas e verdes » (*GSV*, 320).

Néanmoins le symbolisme de cet insecte n'est pas que satisfaction et bien-être. Cet animal annonce aussi, par son dard, l'autre polarité christique, celle du Christ-juge :

C'est un être de feu (...) Elle purifie par le feu et nourrit par le miel, elle brûle par son dard et illumine par son éclat (...) Elle symbolise le courage. Elle s'apparente aux héros civilisateurs, qui établissent l'harmonie par la sagesse et par le glaive<sup>372</sup>.

Elle annonce ainsi le statut futur et duel du personnage : « sage » parmi les *jagunços*, Riobaldo souhaite instaurer la *paix* par la *guerre* contre Hermogènes et contre toute « injustice ». C'est un héros civilisateur héritier de Joca Ramiro et de Zé Bebelo. *L'éclat de l'abeille* habite le personnage qui dégage une « intelligence » plus raffinée que celle de ses compagnons de route.

Cette incandescence, en ce qui concerne le chapitre analysé, se retrouve également à travers la présence de deux oiseaux : la mouette et le colibri. Le premier, dans la mythologie, était propriétaire de la lumière du jour<sup>373</sup>. Le second est considéré comme l'auteur de la chaleur solaire. Il symbolise les intercesseurs, les âmes des guerriers qui redescendent sur terre pour sauver l'humanité de la famine<sup>374</sup>. Nous pouvons nous demander de quelle sorte de faim il veut sauver Robinson. Celui-ci, se trouvant dans les ténèbres rocheuses, a recours à l'imagination comme seul échappatoire à la faim de lumière et de sens de la vie. Ses pensées construisent alors l'image d'un colibri dans le ciel :

Accroupi contre la roche, les yeux grands ouverts dans les ténèbres, il voyait le blanc déferlement des vagues sur toutes les grèves de l'île, le geste bénisseur d'un palmier caressé par le vent, l'éclair rouge d'un colibri dans le ciel vert. Il sentait sur tous les atterrages la fraîcheur mouillée de la grève que venait de découvrir le jusant (*VLP*, 103).

Le souvenir de cet oiseau et de ce qui l'entoure est porteur de lumière (« le blanc déferlement des vagues » ; « l'éclair rouge d'un colibri), de douceur (« le geste bénisseur d'un palmier caressé par le vent ») et de fraîcheur (« la fraîcheur mouillée de la grève). Il annonce que le processus d'ascension du candidat suit son cours. L'initié continue à s'élever. Ce fait est davantage perceptible par le grand nombre de termes liés au Cosmos proprement dit.

---

<sup>372</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 2.

<sup>373</sup> *Idem*, p. 652.

<sup>374</sup> *Ibid*, p. 268

En effet, outre les arbres et les oiseaux, le ciel est le troisième symbole, dans nos romans, évoquant l'élévation des candidats. Il est la manifestation directe de la pérennité, du sacré et de la puissance. Celle-ci provient de l'intimité de l'âme avec le cosmos. Elle représente la transcendance du royaume terrestre dont les forces basculent vers les hauteurs. Ainsi, il y a un moment décisif où Riobaldo détourne son regard de tout ce qui appartient à la polarité du bas et le dirige vers les manifestations du haut :

Et les heures ont passé ainsi. « La minuit arrive... » Un froid me saisissait par le bas. J'ai même toussé. « J'suis enrhumé ? » - « Un peu... » Je me parlais tout seul. La force, c'est être calme, le rester. J'ai estimé l'heure en regardant en l'air, le ciel. Plus de Poussinière ni de Trois-Maries, elles étaient déjà couchées, mais la Croix brillait encore à deux emfans, avant de descendre (*DD*, 303)<sup>375</sup>.

Cette citation indique le glissement de l'attention du personnage du bas vers le haut. Riobaldo fixe sa perception, dans un premier temps, sur le bas (« un froid me saisissait par le bas ») et les sensations de son corps (« J'ai toussé. J'suis enrhumé »). Ensuite, il apaise ses pensées et essaie de garder le calme : « la force, c'est être calme, le rester ». Il est désormais prêt à saisir cette force, la puissance sacrée du cosmos. C'est alors qu'il se retourne vers le ciel et observe les étoiles, la Poussinière, les Trois-Maries, la Croix. Le candidat les a aperçues sur leur axe vertical, avant qu'elles commencent leur courbe descendante car les étoiles suivent également les oscillations cosmiques.

Ces mouvements cycliques, oscillatoires, sont aussi perceptibles chez Robinson : « La clepsydre reprit son tic-tac, et l'activité dévorante de Robinson emplît à nouveau le ciel et la terre de Speranza » (*VLP*, 115).

Le rythme cosmique est ici désigné par le « tic-tac » de la clepsydre et l'oscillation entre le ciel et la terre. L'expérience des hauteurs laisse en Robinson des marques profondes de telle sorte que rien ne pourra jamais être comme avant. Cette expérience se concrétise par le biais du langage à travers des mots tels que « nuit lactée » (*VLP*, 109), « ciel strié d'éclairs » (*VLP*, 113), « le soleil déclinant vers l'horizon » (*VLP*, 104), « aurore » (*VLP*,

---

<sup>375</sup>

«E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite correndo... - eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até. – « Estou rouco ? » « -Pouco... » - eu mesmo sozinho conversei. Ser forte é parar quieto ; permanecer. Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu : nem o setestrêlo, nem as três-marias, - já tinham afundado ; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo » (*GSV*, 318).

104), « nuage » (*VLP*, 113), etc. Ces mots témoignent non seulement de l'ascension du personnage<sup>376</sup> mais aussi de la clarté de cette expérience : « éclairs, soleil, lactée ».

L'ascension semble alors relier la nuit et le jour, les ténèbres et la lumière. En effet, c'est dans l'obscurité de la *grotte* et des *Veredas-Mortes* que les candidats à l'initiation se retournent vers le ciel et la lumière des étoiles. Les forces spirituelles qui y sont présentes éveillent, chez les initiés, un sentiment de lien avec le Cosmos. A minuit, sous l'emprise de la Croix du Sud (pour Riobaldo) et à midi, sous celle du soleil (pour Robinson), les candidats touchent l'Absolu : « Des choses comme ça, on les prend pas, on les saisit pas. Elles arrivent dans le scintillement de la nuit. Souffle du sacré. Etoiles illimitées » ! (*DD*, 305).

---

<sup>376</sup> L'Apothéose de cette ascension aura lieu à la fin de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* à travers la montée aux arbres par Robinson au levé du soleil (chapitre XI, p. 203), et par la présence de la lumière solaire au dernier chapitre, p. 254. Mais ces passages seront analysés plus en profondeur dans la troisième partie de cette étude.

### 2.3.4. L'expérience de l'absolu

Les dictionnaires associent le mot *néant* au vide, au non-être, à ce qui n'est pas encore ou n'existe plus. L'expérience du néant correspond à vivre le *présent absolu*. Celui-ci équivaut à *l'unité absolue* de toute chose. Il fait appel au lien entre *le tout et la partie* : le tout contenant l'un, et l'un contenant le tout.

Ce lien est décrit minutieusement par M. Tournier et G. Rosa lors de la deuxième étape du « voyage dans l'au-delà », qui fait suite à la descente aux enfers et *ad uterum*. Riobaldo et Robinson y expérimentent « le néant », le *non-être* et *l'inter-être* : « Et mes yeux donnèrent sur un monde de néant » (*D*, 437<sup>377</sup>). Ou encore : « (...) cet au-delà de la lumière et de l'obscurité dans lequel il présentait le premier seuil de l'au-delà absolu » (*VLP*, 104).

L'expérience de l'absolu représente le dépassement d'une spatialité et d'une temporalité jugées beaucoup trop limitées pour les personnages. C'est désormais l'*océan des possibilités* qui les intéresse. Ils ne se satisfont plus de ses vagues : « Il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée [ la position du fœtus ] » (*VLP*, 106).

Selon G. Rosa, le sertão, par sa valeur symbolique même, représente un univers dont les frontières semblent ne pas exister : « C'était une terre différente, folle, et un lac de sable. Où était passé ce qui la bordait, limitrophe (*D*, 63<sup>378</sup>) ? »

L'instant présent contient l'éternité dans la mesure où toutes les frontières du temps se dissolvent. Il devient éternel car il contient en lui-même le présent, le passé et le futur : « Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immortalité » (*VLP*, 219). Vendredi et Robinson, dans l'île atemporelle de Spéranza, partagent « l'éternité » : « Dès lors n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, Vendredi et moi ? » (*VLP*, 219).

<sup>377</sup> « Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada » (*GSV*, 317).

<sup>378</sup> « Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante (*GSV*, 39) ? »

Le temps et l'espace étant effacés, advient alors un état de quasi-*inexistence* de la conscience où la mémoire flotte entre le passé et le présent ne sachant plus les distinguer. La mémoire semble endormie, d'où cet état d'indifférenciation entre la veille et le sommeil:

Peut-être s'endormit-il. Il n'aurait su le dire. Aussi bien la différence entre la veille et le sommeil était-elle très effacée dans l'état d'*inexistence* où il se trouvait. Chaque fois qu'il demandait à sa mémoire de faire un effort pour tenter d'évaluer le temps écoulé depuis sa descente dans la grotte, c'était toujours l'image de la clepsydre *arrêtée* qui se présentait avec une insistance monotone à son esprit (...) Et comme l'affaiblissement des limites de l'espace et du temps permettait à Robinson de plonger comme jamais encore dans le monde endormi de son enfance (*VLP*, 106, 107).

G. Rosa rejoint M. Tournier sur ce thème. L'absence de mémoire induit une liberté totale par rapport à la pensée et aux désirs. Cela ne signifie pas l'absence complète de désir mais son incorporation au Grand Tout. Le personnage perçoit ainsi une forme de connaissance qui dirige ses désirs vers une seule direction, celle qui débouche sur l'acte même d'exister. Voici l'unique souhait du personnage : « ne pas cesser d'être » *un* avec le Tout. Cela résume, à notre avis, tout l'enjeu de ce que nous avons intitulé *l'expérience de l'absolu* :

Je n'avais pas en tête d'autres pensées. Je ne voulais me souvenir d'aucune dépendance et appartenance, et même de n'importe quoi d'autre, j'étais déjà provisoirement sans mémoire ; la première raison, qui m'avait conduit à comparaître là, oubliée. Oublié ce que je voulais ? Ah, je crois que je ne voulais réellement plus rien, tant je voulais tout. Une chose, la chose, cette chose : tout ce que je voulais n'était plus que : ne pas cesser d'être ! (*D*, 437<sup>379</sup>)

Outre la perte de la mémoire, G. Rosa rejoint encore M. Tournier en ce qui concerne l'état de somnolence et d'atemporalité : « Je restai là, somnolent. Je ne sais combien de temps » (*D*, 441<sup>380</sup>).

L'absence de temporalité, de spatialité et de mémoire représente donc un thème commun à M. Tournier et à G. Rosa. Cependant, concernant cette deuxième étape du rituel initiatique, le rapprochement entre les deux écrivains peut aller encore plus loin. Nous avons remarqué en effet que, à la suite de cette quasi-amnésie des personnages, ceux-ci ont ressenti une paix et une joie que les mots arrivent à peine à exprimer : « Il était suspendu

<sup>379</sup> « Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria ? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa : eu somente queria era – ficar sendo (*GSV*, 318) ! »

<sup>380</sup> « Soparado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo foi que estive » (*GSV*, 320).



dans une éternité heureuse (...) Quelle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue ! » (*VLP*, 106). Ou encore, chez Rosa : « J'étais véritablement, je vais vous dire : enivré de moi. Ah, cette vie, à coup de ses non-fois est terriblement belle, horriblement, cette vie est grande » (*D*, 439<sup>381</sup>).

Cette paix et cette joie évoquent un même souvenir chez les deux personnages : celui de leur « mère ». Aussi bien Riobaldo que Robinson font l'analogie entre la *grotte*, la *nuit* (la nature) et l'image maternelle. Ceci est possible parce que l'état de conscience dans lequel ils se trouvent est empreint d'une intensité semblable à la force de la tendresse maternelle :

A ce degré de profondeur la nature féminine de Spéranza se chargeait de tous les attributs de la maternité. Et comme l'affaiblissement des limites de l'espace et du temps permettait à Robinson de plonger comme jamais encore dans le monde endormi de son enfance, il était hanté par sa mère. Il se croyait dans les bras de sa mère (...) Il avait trouvé au fond de l'alvéole quelque chose de cette tendresse impeccable et sèche (*VLP*, 107, 109).

La formule « à ce degré de profondeur » choisie par M. Tournier est d'autant plus appropriée qu'il s'agit, en effet, d'un degré de « connaissance de soi » plus approfondi et complexe. « A ce degré de profondeur », il est possible de retrouver dans l'intimité du moi « tous les attributs de la maternité », à savoir les sensations de protection et de douceur. G. Rosa partage cet avis lorsqu'il associe à la figure maternelle l'extase ressentie par Riobaldo face au néant :

(...) car il fallait que la nuit se fasse pour moi un corps de mère - qui, prêt à mettre au monde, ne parle pas, ou serait-ce, lorsqu'il parle, que nous n'entendons pas ce qu'il dit ? Je perdis le sens. Cela dura un abîme de temps (*D*, 440<sup>382</sup>).

Cette citation évoque, outre l'image de la maternité, les limites du langage dans la description du néant. Les « mots » sont alors « un corps de mère » à qui les auteurs sont attachés par les liens profonds de la nécessité d'expression. Néanmoins, arrivant à un

<sup>381</sup> « Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande » (*GSV*, 319).

<sup>382</sup> « Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende ? Despresencieei. Aquilo foi um buracão de tempo » (*GSV*, 320).

certain « degré de profondeur », les mots perdent leur qualité d'intermédiaires entre le monde concret et l'univers des sensations et sentiments ; leur « exactitude » est mise en cause. Les signes ne « parlent donc plus » et, lorsqu'ils parlent, « nous n'entendons pas ce qu'ils disent » car ils ne sont plus entièrement crédibles. Le « voyage dans l'au-delà », titre de la présente partie, serait une tentative de voyage vers une littérature qui se trouve au-delà des mots :

(...) armée des seuls outils hérités de la tradition littéraire, elle [ une certaine école moderne ] s'efforce de faire éclater les limites de la littérature pour aller, sinon plus loin, du moins ailleurs (VP, 180).

*La paix intime, l'éternité heureuse, l'ivresse de soi, la grandeur de la vie* à la fois terrible et belle ne sont que des tentatives du langage pour transmettre une réalité qui semble innommable :

La chose grave ponctuelle, c'est celle-ci, vous m'écoutez, mais vous écoutez au-delà de ce que je suis en train de dire ; et vous écoutez sans prévention. Le grave là-dedans, de toute l'histoire - c'est pour cela que je vous l'ai raconté : je ne sentais rien. Sauf une transformation, mesurable. Le nom manque pour nombre de choses importantes (D, 125).

M. Tournier a perçu, lui aussi, les limites du langage et de la raison, du désir des hommes de structurer le réel. En nommant la réalité, nous lui donnons une nature permanente et rassurante. L'écrivain, à travers son personnage Robinson, révèle la fragilité de la raison et du langage : « Il est inutile de le dissimuler : tout mon édifice cérébral chancelle. Et le délabrement du langage est l'effet le plus évident de cette érosion » (VLP, 68). Ce que Robinson appelle « l'érosion du langage » apparaît dans la phrase suivante : « Il me vient des doutes sur le sens des mots qui ne désignent pas des choses concrètes » (VLP, 68).

Le désir humain d'attribuer au réel une nature *permanente* par l'entremise du langage est donc mis en cause par les deux écrivains. La littérature, pour G. Rosa et M. Tournier, n'est pas une fin en soi mais un moyen inouï d'apprentissage. Ainsi, pour s'aventurer dans l'univers du langage comme dans celui de la vie, il faut être prêt à

l'inattendu et à la confrontation. Dans *Diadorim*, allégorie de la traversée humaine, les repères sont moins importants que les changements, le début et la fin le sont moins que le milieu, le langage l'est moins que la *réalité absolue* :

Je traverse les choses - et au milieu de la traversée je reste aveugle ! - uniquement occupé par la pensée des endroits par où entrer et sortir. Vous le savez de reste : on veut passer une rivière à la nage, et on passe ; mais on se retrouve à un endroit sur l'autre rive beaucoup plus en aval, bien différent de ce qu'on avait pensé en premier. Vivre n'est-il pas très dangereux (*D*, 50) ?

Le chemin du milieu est celui de la traversée de la *réalité absolue*. M. Tournier et G. Rosa le décrivent tout en signalant les limites du langage pour combler une expérience qui est de l'ordre du vécu. Leur écriture permet, cependant, un questionnement sur l'apprentissage et la transformation de l'homme dans la mesure où elle témoigne de son égarement et de sa quête de sens.

En effet, l'homme passe à côté du réel, du *présent absolu*, car il est souvent fasciné par la dualité : le début et la fin, le passé et l'avenir, la perfection et l'imperfection du langage, etc. Tous ces aspects de la réalité sont perçus par Riobaldo et Robinson, dans un premier temps, comme étant achevés et permanents. Dans un deuxième temps, à travers le « voyage dans l'au-delà », les personnages s'ouvrent à l'impermanence et à un réel dépourvu d'un soi séparé<sup>383</sup>.

Cette notion de non-soi renvoie donc au *langage*, à l'écriture de M. Tournier et G. Rosa. Celle-ci se caractérise par l'interdépendance, l'interpénétration et l'interrelation entre les mots, en vue de les dépasser et de rendre à l'homme la béatitude expérimentée par certains mystiques. Le langage qui décrit *l'absolu* révèle la non-dualité, l'unité

---

<sup>383</sup> Ainsi, à titre d'exemple et d'éclaircissement, nous pouvons facilement montrer qu'une feuille de papier est faite d'éléments "non-papier" : l'arbre, le soleil, l'air, le bûcheron, la pluie. Tous ces éléments, et bien d'autres, ont rendu possible l'existence de ce que nous prenons pour une chose séparée, à savoir la *feuille de papier*. Si l'on renvoie tous ces éléments "non-papier" à leur source, la feuille est vide, vide d'une existence séparée, *vide* dans ce sens veut dire pleine de tout ce qui existe. La feuille est la preuve de l'existence du cosmos dans son entier. Cette idée est exprimée par G. Rosa à travers l'image de la cascade :

« Par exemple, tenez : une cascade, elle existe ; et alors ? Mais une cascade c'est une dénivellation de terrain, et de l'eau qui retombe, arrive dessus ; vous consommez cette eau, ou vous comblez la dénivellation, qu'est-ce qu'il reste comme cascade ? Vivre est une affaire très dangereuse » (*D*, 24).

« O senhor vê : existe cachoeira ; e pois ? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma ? Viver é negócio muito perigoso... » (*GSV*, 11).

fondamentale entre toutes choses. Il signale un changement et annonce *la renaissance* de l'homme.

## 2.4 La renaissance

L'homme des sociétés modernes se dit areligieux et historique. Cependant, son inconscient recèle le *sacré*. Il éprouve le besoin d'être « initié », renouvelé, et de participer à la vie de l'esprit. Il ressent parfois un profond désir d'abolir le temps historique, le passé, et de renaître à une nouvelle vie.

Thème présent dans des rites très archaïques, la *renaissance ontologique* obsède l'humanité. Mircea Eliade, dans *Initiation, rites, sociétés secrètes*, explique que « l'initiation coexiste avec toute existence humaine authentique » (ELIADE, 1959 : 281) et il cite deux raisons à cela :

(...) d'une part, parce que toute vie humaine authentique implique crises de profondeur, épreuves, angoisse, perte et reconquête du soi, "mort et résurrection" ; d'autre part, parce que, quelle que soit sa plénitude, toute existence se révèle, à un certain moment, comme une existence ratée. Il ne s'agit pas d'un jugement moral qu'on porte sur son passé, mais d'un sentiment confus d'avoir manqué sa vocation, d'avoir trahi le meilleur de soi-même. Dans de tels moments de crise totale, un seul espoir semble salutaire : celui de pouvoir recommencer sa vie. Cela veut dire, en somme, qu'on rêve d'une nouvelle existence, régénérée, plénière et significative. Il ne s'agit pas du désir obscur, caché au fond de toute âme humaine, de se renouveler périodiquement, selon le modèle du renouvellement cosmique. Ce qu'on rêve et espère dans ces moments de crise totale, c'est obtenir un renouvellement définitif et total, une *renovatio* qui puisse transmuter l'existence (ELIADE, 1959 : 281, 282).

Pour atteindre cette rénovation de l'esprit, l'homme doit symboliquement re-naître, revenir à ce qu'il a été *ab origine*. En cela, les rituels du *regressus ad uterum*, chez M. Tournier, et de la descente aux enfers, chez G. Rosa, prennent tout leur sens. Ils retournent à un état d'avant la naissance où l'homme est considéré *non-né*. C'est le rituel qui les fera renaître. Ce qui nous intéresse, en l'occurrence, est la façon dont les écrivains ont introduit ces thèmes dans la littérature moderne sans nécessairement s'appuyer sur les épreuves sacrificielles si répandues dans les sociétés primitives. Ils se sont servis, en revanche, du scénario initiatique pour illustrer la régénération de l'homme et lui donner ainsi un nouvel espoir.

Après la mort initiatique, la résurrection évoque un nouveau savoir acquis qui marquera désormais l'existence du candidat en le libérant des notions apprises et en l'ouvrant à l'unité entre toutes choses. En cela, nous rappelons les célèbres paroles du Christ dans l'Évangile de Saint Jean (3:2) : « En vérité, en vérité, je te le dis, à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le royaume de Dieu »<sup>384</sup>, et l'enseignement du Bouddha, rapportées par Mircea Eliade :

En revenant à la base, en retournant à l'origine, on chasse la vieillesse, on retourne à l'état de fœtus... c'est pourquoi le (Bouddha) Jou-lai (=Tathâgata), dans sa grande miséricorde, a révélé la méthode du travail (alchimique) du Feu et a enseigné aux hommes à pénétrer à nouveau dans la matrice pour refaire sa nature (véritable) et (la plénitude de) son lot de vie (ELIADE, 1959 : 126, 127).

Ces lignes contiennent quelques points fondamentaux à propos de la *renaissance* sur lesquels nous nous appuierons pour poursuivre nos analyses : la présence de la lumière, le changement de la nature intime des personnages et l'alchimie.

Ainsi, nous étudierons d'abord les signes qui constituent la preuve de la métamorphose des personnages. Ensuite, nous présenterons quelques notions alchimiques afin de saisir le sentiment d'unité ressenti par Robinson et Riobaldo à la fin des rituels des *Veredas-Mortas* et de la grotte.

---

<sup>384</sup>

*La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2006, p. 1822.

### 2.4.1. Les signes d'une métamorphose

Le *regressus ad uterum* et la descente aux enfers évoquent, de façons différentes, l'avancée humaine vers la sagesse. Celle-ci est le résultat d'un voyage difficile et périlleux dans l'au-delà. Le retour de ce voyage se décline en différentes étapes que l'on retrouve chez les deux écrivains et que nous allons analyser : une *faiblesse et un froid* extrêmes sont ressentis par les narrateurs avant l'arrivée complète du jour qui laisse place, par la suite, à une sensation de *plénitude et de joie* incomparables liées au passage de l'obscurité à la lumière. Tous ces signes sont *perçus par certains animaux* ayant une sensibilité particulières. Ils confirment la transformation interne des novices concrétisée par leur *changement de nom*.

Le **froid** renvoie à deux images appartenant au cycle de l'univers : celle de la Mort et celle de la Vie. Toutes les deux évoquent à la fois le *commencement*, la *fin* et le *processus de changement*.

Le froid annonce la renaissance vécue par Robinson au terme de son rituel initiatique. Il devient, comme les nourrissons, « nus » et « laiteux » : « Il était nu et blanc. Sa peau se granulait en chair de poule, comme celle d'un hérisson apeuré qui aurait perdu ses piquants » (VLP, 110). Ou encore : « Robinson s'avavançait à demi courbé, grelottant de froid et serrant l'une contre l'autre ses cuisses humides de lait caillé » (VLP, 110). L'expérience de cet état de « nudité » connote la **fragilité physique et psychique** dans laquelle se trouve le personnage.

Face au *froid de la renaissance*, Riobaldo se sent impuissant. Son corps subit comme une nouvelle épreuve d'endurance. Ce n'est pas un froid qui provient de l'extérieur mais du for intérieur du néophyte. Il correspond à un état mystique de conscience où la force divine, la chaleur de la spiritualité, se mélange à la vulnérabilité du corps, manifestée par le froid que celui-ci dégage :

J'étais vraiment frigorifié, mais je brûlais en même temps d'une soif intense (...) Je me penchai, je bus, je bus. (...) C'était mon corps qui de lui-même dégageait ce froid, un froid de glace dedans, dehors, qui me rigidifiait. Jamais dans ma vie je n'avais éprouvé la solitude d'un froid pareil. Comme si ce gel tout d'une pièce ne devait plus me lâcher (*D*, 440)<sup>385</sup>.

Après le voyage dans l'au-delà, outre le froid, les candidats ressentent **un extrême épuisement** dû aux jeûnes prolongés et aux efforts psycho-mentaux : « (...) l'éclair se répercuta encore jusqu'aux tréfonds où il flottait de plus en plus désincarné par le jeûne » (*VLP*, 109). Ou encore, chez G. Rosa : « (...) j'avais mis à mal les forces normales de mon corps » (*D*, 440)<sup>386</sup>.

Ces deux citations soulignent la fragilité des frontières entre la vie et la mort. Ici nous touchons peut-être à un point fondamental du rituel de la *renaissance* : la mort mystique<sup>387</sup>. Celle-ci se rapproche, en effet, de la mort physique des candidats à l'initiation. Dans l'univers atemporel dans lequel se trouve la conscience des néophytes, seul un intervalle infime de *lucidité* quant aux dangers de l'expérience et le désir de poursuivre *l'existence* feront en sorte que la mort mystique n'atteigne pas le physique :

Robinson eut le pressentiment qu'il fallait rompre le charme s'il voulait jamais revoir le jour. La vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre (*VLP*, 109).

Revenir de la mort mystique caractérise à proprement parler la renaissance initiatique. Cela se manifeste par une amertume profonde. Symbolisée par la *chauve-souris*, la mort « vampirise » Riobaldo en le « vidant de ses intérieurs ». Il se purifie ainsi et se libère de la condition profane et de l'ignorance :

Je restai là, somnolent. Je ne sais combien de temps... Je m'abandonnai, gisant mol sur le sol, dans le feuillu, comme si l'énorme chauve-souris de ces lieux m'avait vampirisé. Je ne me relevai enfin que poussé par la faim (*D*, 441)<sup>388</sup>.

<sup>385</sup> « Eu tinha tanto friúme, assim mesmo me requeimava forte sede (...) Curvei, bebi, bebo (...) Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão numa friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais » (*GSV*, 320).

<sup>386</sup> « (...) tinha derreado as forças comuns de meu corpo » (*GSV*, 320).

<sup>387</sup> Etat de conscience à travers lequel le néophyte ressent l'unité entre toutes choses. Il y a donc une *mort symbolique* de sa vision discriminante du monde.

<sup>388</sup> « Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morceção caiana me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome » (*GSV*, 320).



L'instinct de survie, comme pour Robinson, éveille à nouveau les sens de Riobaldo. Sa *faim* le sauve de la mort physique.

Cette expérience, quoique dangereuse, n'a pas un caractère négatif. Les difficultés inhérentes aux rituels initiatiques sont présentes dans la vie en général. Néanmoins elles se trouvent ici concentrées dans un espace-temps qui permet, peut-être, l'accélération du processus d'ascension spirituelle du novice. En effet, si les narrateurs n'avaient pas vécu cette profonde expérience de mort mystique, leur perception du monde en serait peut-être demeurée inchangée. Ce qu'ils ont perçu dans l'"obscurité" du rituel (à l'intérieur d'une grotte et lors d'une nuit exempte d'étoiles) demanderait sans doute plus de temps pour se révéler dans le cadre de leur vie quotidienne.

Suite au froid et à la fatigue, la *renaissance* permet, dans un deuxième temps, d'éprouver une grande joie. Ce **bonheur** se manifeste après un **basculement symbolique de l'obscurité vers la lumière**. Ainsi, des ténèbres inquiétantes surgissent les étoiles et le soleil :

Le soleil qui plonge chaque soir dans les ténèbres de la Mort et dans les Eaux primordiales, symbole de l'incréd et du virtuel, ressemble aussi bien à l'embryon dans sa matrice qu'au néophyte caché dans sa hutte initiatique. Lorsque le soleil s'élève le matin, le Monde re-naît, tout comme l'initié sort de sa hutte (ELIADE, 1959 : 129).

Les ténèbres, symbole de l'autre monde, équivalent aussi bien à la mort qu'à l'état fœtal. De cet état à la naissance spirituelle, le candidat passe progressivement par des sensations qui ressemblent à celles d'un nouveau-né : limites visuelles et verbales (qui permettent aux novices de commencer le processus d'introspection), changement de nom, etc. Il est certain que le novice se trouve dans le monde sacré et qu'il en revient métamorphosé.

La sortie des ténèbres, dans les romans, correspond à la grotte « ouvrant ses portes » à la lumière du jour (chez M. Tournier) et aux étoiles *éclairant la nuit sombre* (chez G. Rosa). L'arrivée de la lumière équivaut à une expérience à la fois *physique*, par la présence de l'astre solaire, et *interne* car elle manifeste la puissance du *savoir* récemment acquis. L'apparition de la lumière, c'est l'anéantissement des barrières qui empêchent la concrétisation de la *totalité*. Symboliquement, c'est la disparition des dernières étoiles

nocturnes et l'arrivée intégrale de la lumière solaire : « (...) s'éteignait l'étoile du matin. Les barres de nuit cédaient » (*D*, 440)<sup>389</sup>.

Le symbolisme de cette clarté évoque la descente biblique de l'Esprit Saint sur les apôtres quand ils le virent paraître comme « des langues qu'on eût dites de feu; elles se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux »<sup>390</sup>. Robinson décrit de la façon suivante son contact avec la lumière solaire :

L'obscurité lactée persistait autour de lui, ce qui ne laissait pas de l'inquiéter. Serait-il devenu aveugle pendant son long séjour souterrain ? Il progressait en titubant vers l'orifice quand une épée de feu le frappa soudain au visage. Une douleur fulgurante lui dévora les yeux. Il couvrit son visage de ses mains.

Le soleil de midi faisait vibrer l'air autour des rochers (*VLP*, 110).

La *connaissance* arrive de manière lumineuse, tranchante, comme une « épée de feu » qui détruit la vision dichotomique de la réalité. Le soleil, en faisant « vibrer l'air autour des rochers », déstabilise symboliquement les bases sur lesquelles le « vieux Robinson » s'appuyait.

\*

La renaissance marque une nouvelle étape de la métamorphose des personnages illustrée, jusqu'à présent, par le froid, la fatigue, le sentiment de bonheur et la présence de la lumière. Mais d'autres facteurs caractérisent la transformation vécue. On s'attachera plus particulièrement à la présence des animaux et au changement de nom des initiés.

La métamorphose de Riobaldo et de Robinson est confirmée par un élément extérieur : **la réaction des animaux**, le *chien* chez M. Tournier et le *cheval* chez G. Rosa. Ceux-ci agissent comme des miroirs pour les initiés, réfléchissant leurs changements internes. Cette faculté trouve ses fondements dans l'hypersensibilité de ces animaux aux émotions éprouvées par les êtres qui les entourent.

---

<sup>389</sup> « (...) no mermar d'alva. As barras quebrando » (*GSV*, 320).

<sup>390</sup> *La Sainte Bible*, « Actes des Apôtres », 2-3, Paris, Cerf, 2006, p. 1873.

A l'inverse, l'homme, en particulier dans sa « version occidentale », a poussé très loin les raffinements de la pensée et de la raison comme mode d'appréhension du réel opérant une scission entre le subjectif, le sujet connaissant, et l'objectif, le monde à connaître. Or, ce mode d'appréhension du réel s'est développé au mépris d'un autre mode, plus analogique, plus intuitif.

Tout porte à croire que les animaux, n'ayant pas de filtre cognitif s'interposant entre eux et le monde, seraient capables de l'appréhender de manière plus immédiate et de percevoir ce qui échappe à l'homme ordinaire. Dans les deux romans, le chien et le cheval captent ce qui est de l'ordre du non-verbal et réagissent instinctivement, plus rapides et subtils que les hommes, à ce qui les entoure. Les animaux, mystérieusement, *savent* : « le cheval, qu'est-ce qu'il sait » (*D*, 446) ? La capacité intuitive des animaux ne passe pas inaperçue pour les narrateurs :

Il progressa tant bien que mal vers la résidence, guidé par Tenn qui dansait autour de lui, tout heureux de l'avoir retrouvé, mais déconcerté par sa métamorphose (*VLP*, 110).

(...) c'était à cause de moi qu'ils étaient épouvantés. A peine ils me virent approcher, tous les chevaux se débandèrent (*D*, 446)<sup>391</sup>.

Selon le dictionnaire des symboles de Jack Tresidder<sup>392</sup>, le chien est un symbole de divination, de loyauté et de vigilance. Pour la pensée primitive, il était associé au Royaume des Morts où il agissait en tant que guide ou gardien. Il est encore un excellent guide pour la vie après la mort grâce à sa camaraderie et à sa supposée connaissance du monde des esprits<sup>393</sup>. Cet animal a été symboliquement choisi pour accompagner Robinson au moment de sa renaissance : « Il progressa tant bien que mal vers la résidence, guidé par Tenn ».

Le cheval est associé aux forces vitales de la Nature, à la continuité de la vie, aux éléments, aux instincts. Cet animal, selon les croyances archaïques, connaissait « les mystères de l'autre monde, de la terre et de ses cycles de germinations » (TRESIDDER,

---

<sup>391</sup> « (...) era de mim que eles estavam espantados. Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepouli » (*GSV*, 325).

<sup>392</sup> Jack Tresidder, *O grande livro dos símbolos*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

<sup>393</sup> « Xoltl, le dieu-chien aztèque, a amené le soleil à travers la nuit de l'autre monde et il est re-né ensuite avec lui au petit jour » (TRESIDDER, 2002 : 66).

2002 : 74). Il est un messager dans le monde des esprits. Les légendes lui attribuent fréquemment des pouvoirs magiques et divinatoires. Ceci expliquerait la réaction des chevaux lors de l'arrivée du narrateur métamorphosé<sup>394</sup> : « ils étaient épouvantés ».

Le cheval annonce un changement qui va symboliquement s'accroître par **la modification du nom** de « Riobaldo »<sup>395</sup>. Après l'initiation, le personnage devient « Urutu-Branco » dont la connotation symbolique n'a pas échappé à la critique. Le processus ascensionnel a été révélé par l'image du serpent mythique : « Tatarana, la chenille de feu, s'est métamorphosé : de sa dépouille a surgi le serpent mythique qui de la terre se dresse vers le ciel – Urutu-Branco, cobra voadeira<sup>396</sup> » (UTEZA, 1990: 302).

Robinson ne change pas de nom immédiatement ou complètement. Cependant il expérimente, lui-aussi, des modifications momentanées entre son nom et celui de Vendredi. Les deux personnages changent de nom par le biais d'un jeu qui consiste à incarner le rôle de l'autre : « Si Vendredi était Robinson, le Robinson de jadis, maître de l'esclave Vendredi, il ne restait à Robinson qu'à devenir Vendredi, le Vendredi esclave d'autrefois » (VLP, 212).

Cette inversion des rôles est riche de symbolisme. De toute évidence, il s'agit de ce que l'on appellerait aujourd'hui un « jeu de rôles ». Celui-ci consiste à opérer un décentrage par rapport à son propre point de vue, à se mettre, littéralement, « dans la peau de l'autre », à ressentir ses émotions, à éprouver ses sentiments, à adopter sa logique, à comprendre sa construction du monde. La vocation, ainsi que les effets de ce type de jeu sont évidemment très variables. Parmi les effets les plus courants, on observe une augmentation de l'empathie d'un sujet pour l'autre, une meilleure compréhension mutuelle.

Les *jeux de rôles* contemporains sont probablement des réminiscences de rituels très anciens. Bien qu'apparemment isolés du monde, Vendredi et Robinson sont rattachés par l'humanité et sa culture sous des formes très archaïques, celles de rituels dont les effets

<sup>394</sup> Pour en savoir davantage sur le rôle du cheval dans *Grande Sertão: veredas*, se reporter à Consuelo Albergaria, *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977, p. 101 ("O cavalo Siruiz").

<sup>395</sup> Eliade a souligné l'importance du nom pour les « sociétés pré-modernes »: « Pour toutes les sociétés pré-modernes, le nom équivaut à la véritable existence d'un individu ; à son existence d'être spirituel (...) à l'occasion de la cérémonie, un nouveau nom indiquait que le néophyte était *re-né* dans la tribu » (ELIADE, 1959 : 74 et 76).

<sup>396</sup> Serpent volant.

sont en l'occurrence cathartiques, puisqu'ils débouchent sur une libération des tensions, des remords, des regrets, des frustrations<sup>397</sup> :

Robinson avait compris que ce jeu faisait du bien à Vendredi parce qu'il le libérait du mauvais souvenir qu'il gardait de sa vie d'esclave. Mais à lui aussi Robinson, ce jeu faisait du bien, parce qu'il avait toujours un peu de remords de son passé de gouverneur et de général (*VLP*, 213).

Le *jeu de rôles* révèle les nouvelles aptitudes des initiés après le rituel. Ils sont désormais capables de comprendre l'*Autre* parce qu'ils deviennent l'*Autre*, reliés par l'expérience de l'Unité vécue.

Les changements de noms témoignent des oscillations entre les règnes humain et animal (Riobaldo devient le serpent « Urutu-Branco ») et entre individus (Robinson devient Vendredi). Modifier un nom signifie alors avoir la possibilité de modifier notre regard sur le monde, à travers la perception d'un *Autre*.

Cette capacité à passer d'un rôle à un autre renvoie au principe de polarité entre termes en apparences opposés, que nous aborderons maintenant à travers l'alchimie.

---

<sup>397</sup>

On trouve dans les carnivals, sinon une inversion des rôles, du moins une substitution autorisée. Le carnaval brésilien est connu, par exemple, pour permettre aux « esclaves » de se prendre quelques jours pour des « rois », aux riches de s'habiller pauvrement, etc.

## 2.4.2. Les pôles alchimiques

L'intérêt que nous portons à la thématique des *pôles alchimiques* provient de deux affirmations dites par nos auteurs qui, selon nous, sont essentielles car elles confirment leur intérêt pour les expériences alchimiques.

G.Rosa affirme, dans son entretien avec Günter Lorenz, que l'acte d'écrire est directement lié à l'alchimie. L'écriture peut, en effet, transformer l'écrivain, les narrateurs, les lecteurs, etc. Elle favorise, par la force de l'imaginaire, la métamorphose de tous ceux qui ont un rapport avec elle : « Ecrire est un processus chimique; l'écrivain doit être un alchimiste (...) L'alchimie de l'écrire a besoin du sang du cœur » (LORENZ, 1983 : 85<sup>398</sup>).

M. Tournier a également abordé le thème de l'alchimie dans un entretien avec Daniel Bougnoux et André Clavel. Selon l'auteur français, l'île déserte où vit Robinson peut être comparée à un laboratoire comme celui des alchimistes. Dans cet espace expérimental, tout est voué à la métamorphose : « Comme un laboratoire : une île laboratoire avec des cornues, des choses qui se transforment » (BOUGNOUX, 1979 : 12).

L'alchimie étant une thématique de première importance pour nos auteurs, elle sera ici introduite à travers les rituels des *Veredas-Mortes* et de *la grotte*. Nous insistons bien sur la notion d'« introduction » car nous n'avons pas pour but, dans ce petit chapitre, d'approfondir une thématique aussi large et qui est présente tout au long des romans. En effet, nous reviendrons sur ce sujet, de manière plus détaillée, à la troisième partie de cette étude.

A présent nous chercherons à identifier, dans le passage étudié, la présence des éléments de la nature (terre, eau, air et feu) et des différentes sensations qu'ils déclenchent (chaleur, tiédeur, froideur, etc). Ensuite, nous verrons comment le langage efface la frontière entre ces éléments. Puis, nous aborderons les liens de base existant entre ceux-ci, la transformation des métaux et l'âme humaine.

---

<sup>398</sup>

« Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista (...). A alquimia do escrever precisa do sangue do coração ». C'est nous qui traduisons.

\*

L'expérience religieuse archaïque, empreinte de symbolisme cosmologique, était bien différente de celle dont dispose l'homme moderne appartenant à une société dite « désacralisée ». Les sociétés archaïques voyaient le Cosmos comme une hiérophanie, l'existence humaine et le travail étaient sacralisés. Un objet, pour la pensée symbolique, était toujours le « réceptacle de quelque chose d'autre, d'une réalité qui transcende le plan d'être de l'objet » (ELIADE, 1977 : 120). Ainsi la *grotte* et la *nuit* étaient quelque chose de plus qu'une pierre ou l'obscurité résultant de la rotation de la terre, elles étaient aussi le corps de la Terre-Mère.

Ces expériences fondatrices se sont conservées et transmises, selon Mircea Eliade, pendant de nombreuses générations, grâce aux *secrets de métiers*, comme il l'explique dans *Forgerons et Alchimistes* :

Les expériences primordiales liées à un Cosmos sacralisé furent périodiquement réanimées au moyen des initiations et des rites de métier. Nous avons rencontré des exemples de transmission initiatique chez les mineurs, les fondeurs et les forgerons ; ils ont conservé, en Occident, jusqu'à nos jours, le comportement archaïque à l'égard des substances minérales et des métaux (ELIADE, 1977 : 122).

Les rites et rituels initiatiques ont sauvé le lien sacré de l'homme avec la Matière, l'unité de toutes les *substances* ; lien que les sciences expérimentales ont réduit à un « phénomène naturel » sans véritable communion avec le *Tout*. La particularité de l'alchimie vient du fait qu'elle promet non seulement une unité de la matière, mais cristallise aussi la foi en une *transmutation artificielle de la Terre-Mère*. Cela signifie que les alchimistes, dans leurs laboratoires, essaient d'accélérer le processus d'évolution naturelle des minéraux et de l'homme. Cependant, outre ces deux particularités, c'est la redécouverte d'une *substance vivante et mutable* liée à la Matière qui donnera à l'alchimie toute son ampleur :

(...) c'est surtout la découverte expérimentale de la Substance *vivante*, telle qu'elle était sentie par les artisans, qui a dû jouer le rôle décisif. En effet, c'est la conception d'une *Vie complexe et dramatique de la Matière* qui constitue l'originalité de l'alchimie par rapport à la science grecque classique (ELIADE, 1977 : 125).

L'étude de cette « vie complexe de la Matière » évoque l'essentiel des rituels initiatiques, à savoir que les minéraux participent à la souffrance, à la mort et à la

résurrection du monde tels les dieux archaïques. La transmutation des dieux et du néophyte est analogue à celle des minéraux :

(...) l'alchimiste traite la Matière comme la divinité était traitée dans les Mystères : les substances minérales « souffrent », « meurent », « renaissent » à un autre mode d'être, c'est-à-dire sont transmuées (ELIADE, 1977 : 126).

En quoi les rituels des *Veredas-Mortes* et de la *Grotte* relèvent-ils d'une connaissance alchimique ? Comment les minerais et les quatre éléments (l'air, le feu, l'eau et la terre) font-ils partie du processus de transformation des néophytes ?

G. Rosa et M. Tournier projetant sur la matière littéraire les fonctions initiatiques de la souffrance et de la renaissance, nous offrent la possibilité d'une *interprétation alchimique* de leurs œuvres, car les éléments naturels « souffrent, meurent et renaissent » en suivant une trajectoire, sur le plan symbolique et spirituel, semblable à celle des initiés.

Liée aux personnages par sa dimension spirituelle, la nature assume le destin de l'esprit humain : sa perfectibilité figurée par l'or alchimique. Ainsi, aussi bien dans le four des alchimistes que dans le laboratoire de la fiction, le « *jeu* de la Nature se trouve miniaturisé » (BURCKHARDT, 1979 : 91). Ce qui est le plus frappant dans la Nature, selon Titus Burckhardt, dans *Alchimie : sa signification et son image du monde*, est sa capacité de transformation :

Le symbole le plus frappant est celui de la transformation pouvant survenir en une même substance qui passe successivement par l'état liquide et l'état gazeux pour redevenir solide ; ou qui, de friable, devient malléable comme de la cire ; ou encore, qui perd sa forme première dans une solution pour en acquérir soudain une autre par cristallisation ; ou qui, en changeant d'état, prend une couleur nouvelle. Cette capacité de transformation d'une substance unique symbolisait de la manière la plus évidente l'unité de la *materia prima* du cosmos, capable d'assumer toutes les formes et tous les états possibles, sans altération essentielle. Elle éclairait aussi la nature de l'âme pareillement manifestée en des propriétés et des états divers, relevant tous de son essence (BURCKHARDT, 1979 : 91).

Les transformations de la Nature sont perceptibles au moment de la *renaissance* de Riobaldo quand les éléments et les sensations se confondent dans un même magma :

(...) ces bancs **d'air**, qui bruinaient, qui pleuvinaient (...) je **brûlais** en même temps d'une soif intense. Je descendis, de retour, le long des buritis, là où il y a une nappe



d'eau (...) je me penchai, je bus, je bus. Et l'eau n'était même pas comme par temps de grand froid : je ne palpai pas la **tiédeur** qu'elle aurait dû avoir, si réellement le temps avait été au **froid**. C'était mon corps qui, de lui-même dégageait ce froid, un froid de glace **dedans, dehors**, qui me rigidifiait (...) J'appuyais ma bouche contre le **sol** (*D*, 440)<sup>399</sup>.

L'air ("bancs d'air"), le feu ("je brûlais"), l'eau ("nappe d'eau") et la terre ("le sol") font partie intégrante de la *renaissance*. L'air et la terre équilibrent le rituel. Le feu et l'eau se trouvent à l'intérieur du personnage : "je brûlais" et "je bus". En même temps, les sensations oscillent dans une plasticité qui pourrait être comparée à celle de l'âme : brûlure, tiédeur, froideur. La *materia prima* apparaît multiforme mais son unité reste intacte, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de Riobaldo : "dedans, dehors".

La croisée de chemins, les *Veredas-Mortes*, symbolise un endroit sacré au centre duquel les éléments et les sensations convergent attirés par la force centripète de la transmutation. Au niveau du langage, cela est également perceptible puisque tous ces éléments semblent se concentrer presque entièrement dans un même paragraphe<sup>400</sup>.

À l'instar de Riobaldo, l'expérience initiatique de Robinson se concrétise par la présence des quatre éléments. Le narrateur pénètre dans la grotte avec une *torche* de bois à la main. L'élément *feu* est annoncé dès le départ : « S'avancer dans ces profondeurs avec à la main une torche de bois résineux » (*VLP*, 102). Ensuite, l'*air* apparaît dans l'imaginaire de Robinson. En regardant les ténèbres, le personnage visualise « un palmier caressé par le vent » et un « bernard-l'ermite en profitant pour prendre l'air »<sup>401</sup> (*VLP*, 103).

Cette douceur préfigure, quelques lignes en aval, la présence de l'élément eau : « Il était dans le ventre de Speranza comme un poisson dans l'eau » (*VLP*, 104). De fait, le poisson dans son habitat naturel pourrait être rapproché de l'esprit humain en harmonie avec le monde : Robinson était dans l'univers comme un *être de l'univers*. Il était *chez lui*. Cela a été rendu possible grâce à sa fusion avec la grotte dont l'élément terre fait partie :

<sup>399</sup> « (...) aqueles grossos de ar, que lubrinam, que corrubiam (...) Eu tinha tanto friúme, assim mesmo me requeimava forte sede. Desci, de retorno, para a beira dos buritis, aonde o pano d'água (...) Curvei, bebi, bebi. E a água nem não estava de frio geral : não apalpei nela a mornidão que devia-de, era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora (...) Eu encostei na boca o chão » (*GSV*, 320).

<sup>400</sup> Sauf la dernière phrase.

<sup>401</sup> Nous songeons ici au rôle de l'air dans les fours alchimiques. Selon Titus Burckhardt, « le feu est stimulé par un courant d'air introduit dans le four par les ouvertures de ventilation grâce à l'utilisation du soufflet » (*BURCKHARDT*, 1979 : 161). L'esprit humain aurait le même rôle, celui d'*ouvertures de ventilation*. L'imagination, celui du *soufflet*. L'esprit est passif, ouvert aux métamorphoses. L'imagination est active, elle peut aussi bien accélérer que retarder le processus de transmutation. Cela dépend de la manière avec laquelle le soufflet, l'imagination, est utilisé. Il ne faut pas que le feu, à l'intérieur du four et stimulé par le vent, devienne trop violent et irrégulier. La chaleur doit être « douce, enveloppante, pénétrante » (*BURCKHARDT*, 1979 : 161).

« Le sol était dur, lisse, étrangement tiède (...) il y avait des tétons lapidifiés » (*VLP*, 105). C'est donc symboliquement aux seins de la terre que Robinson nourrira son esprit et boira l'« eau vive » des Evangiles<sup>402</sup>.

La présence des quatre éléments permet au narrateur d'introduire dans le récit une série de sensations qui leur sont inhérentes. Celles-ci oscillent entre la tiédeur, la sécheresse (une fleur minérale est semblable « aux roses de sable que l'on rencontre dans certains déserts » - *VLP*, 105), l'humidité (un « parfum humide » – *VLP*, 105) et le froid : « Robinson s'avavançait à demi courbé, grelottant de froid » (*VLP*, 110).

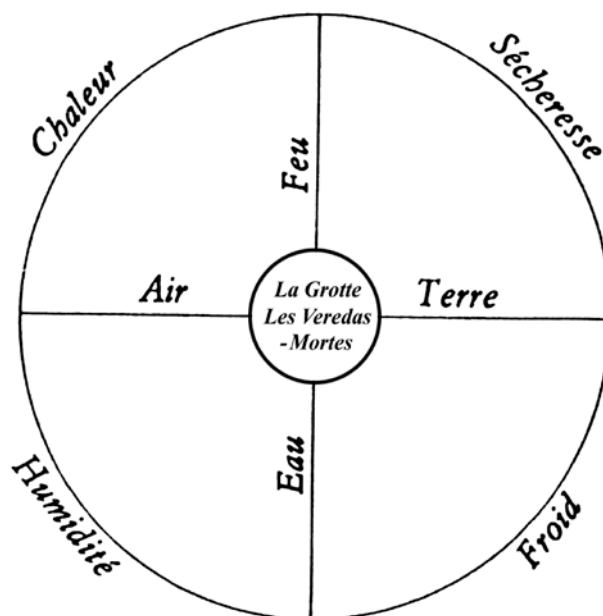
La *renaissance* correspond au moment où les personnages dépassent les barrières entre les quatre éléments (l'air, le feu, la terre et l'eau) et les quatre qualités sensibles : la chaleur, la sécheresse, l'humidité et le froid. A ce moment de l'initiation, la matière a le pouvoir de transmuier un élément en un autre. La *fraîcheur* de l'air fusionne avec l'*humidité* de l'eau : « il sentait sur tous les atterrages la fraîcheur mouillée de la grève » (*VLP*, 103). Ou encore, la brûlure du feu s'associe au manque d'eau : « je brûlais en même temps d'une soif intense » (*D*, 440).

G. Rosa et M. Tournier imitent ainsi, à travers une *réduction littéraire*, l'œuvre de la Nature elle-même. *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* sont une miniaturisation des processus de transmutation et de fusion de la Nature et de l'homme. Les *carrefour de chemins* et la *grotte* sont ainsi des endroits dont la force centrale attire toutes les polarités en annulant leurs oppositions. Cette force peut être schématisée de la manière suivante :

---

<sup>402</sup>

Voir l'Evangile selon Saint Jean, 4-14.



L'œuvre alchimique, outre les quatre éléments, implique aussi une réflexion sur les métaux. L'alchimie, par le principe de la correspondance, entretient une relation avec l'astrologie, notamment par le postulat que nous avons déjà cité : « ce qui est en bas est semblable à ce qui est en haut ». Les planètes et les métaux reflètent ainsi, dans l'univers romanesque, deux polarités : le haut / le ciel / l'astrologie et le bas / la terre / l'alchimie.

Ces polarités ont un lien avec le développement humain et nous pensons que si G. Rosa et M. Tournier y ont recours, c'est pour mieux exposer l'idée d'*ascension* que la *renaissance* tend à illustrer. Pour démontrer ceci, les écrivains partent alors du plomb (« un petit sommeil de *plomb* » - *D*, 439<sup>403</sup>.) et du fer (« Ma conviction n'était pas dure comme *fer* ? » - *D*, 436 - « Il en émanait un parfum humide et *ferrugineux* » - *VLP*, 105<sup>404</sup>) pour aboutir à l'arrivée du jour, au *soleil*, à l'*or*

La transformation des métaux lourds en lumière est analogue au parcours du développement humain :

Métaux - énergie cosmique capturée sous forme solide (...) l'extraction, la purification et les techniques de fusion anciennes ainsi que, à plus forte raison, les efforts des alchimistes pour transmuter des métaux basiques en or, ont fait de la métallurgie une allégorie de l'expérimentation et de la purification spirituelle. Les métaux, comme les êtres

<sup>403</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>404</sup> C'est nous qui soulignons.

humains, étaient des choses terrestres avec un potentiel céleste. D'où le développement d'une hiérarchie cosmique qui comparait les métaux aux sept planètes connues. En ordre ascendant : le plomb avec Saturne, l'étain avec Jupiter, le fer avec Mars, le cuivre avec Vénus, le mercure avec Mercure, l'argent avec la Lune, et l'or avec le Soleil. En psychologie, les métaux représentaient la sensualité des êtres humains, transcendée seulement par le développement spirituel. Dans certains rites initiatiques, les candidats se défaisaient de leurs biens en métaux pour symboliser l'abandon des impuretés<sup>405</sup>.

En effet, au début du rituel, le *soleil, l'or* se trouve affaibli : « Le jour sombra : il faisait nuit » (*D*, 435), ou encore, chez Tournier, « Le soleil déclinait lentement vers l'horizon » (*VLP*, 104). Les personnages se trouvent alors en proie à des dilemmes. La renaissance équivaut au retour de la lumière et de l'unité entre toutes choses, c'est-à-dire, à la transcendance des catégories duelles : « Le soleil correspond à une faculté qui se tient à égale distance des deux pôles extrêmes et qui, en un sens, les unit » (BURCKHARDT, 1979 : 82).

Selon les alchimistes, les métaux vils sont une substance imparfaite et malléable vouée au progrès, à une « noblesse interne ». Le développement humain, analogue à celui des métaux, doit accomplir une série de mutations pour aboutir à son perfectionnement. De même que les métaux sont une substance passive et réceptrice que l'alchimiste transforme dans son four, l'homme est une « petite larve molle tapie de toute éternité » dans une « énorme urne de pierre » (*VLP*, 106).

Le voyage dans l'*au-delà* et la renaissance ont ouvert une brèche dans la matière, le corps, la dualité, en permettant aux personnages un accès aux révélations de l'âme et de l'unité. Et ceci parce que, comme l'affirmait Jack Tressidder, « les métaux, comme les êtres humains, étaient des choses terrestres avec un potentiel céleste » (TRESSIDDER, 2002, 226). Le haut et le bas, comme la chaleur et le froid dans un thermomètre, ne sont plus des réalités absolues. Où finit la chaleur et où commence le froid ?

---

<sup>405</sup> C'est nous qui traduisons (TRESSIDDER, 2002 : 226)

« Metais – Energia cósmica capturada em forma sólida (...) A extração, purificação e técnicas de fusão antigas, bem como, mais ainda, os esforços dos alquimistas para transmutar metais básicos em ouro, fizeram da metalurgia uma alegoria da experimentação e purificação espiritual. Os metais, como os seres humanos, eram coisas terrenas com potencial celeste. Daí o desenvolvimento de uma hierarquia cósmica que equiparava os metais aos sete planetas conhecidos. Em ordem ascendente : o chumbo com Saturno; o estanho com Júpiter; o ferro com Marte; o cobre com Vênus; o mercúrio com Mercúrio; a prata com a Lua; e o ouro com o Sol. Na psicologia, os metais representavam a sensualidade dos seres humanos, transcendida apenas pelo desenvolvimento espiritual. Em alguns ritos iniciáticos, os aspirantes se desfaziam de suas posses em metais para significar o abandono das impurezas ».

## 2.5. Conclusion de la deuxième partie

Nous avons montré, dans cette dernière partie, que M. Tournier et G. Rosa ont respecté les trois étapes qui structurent un rituel initiatique de type « archaïque » : une période de purification du corps et de choix du lieu où sera réalisé l'épreuve; une mort symbolique illustrée par un voyage dans l'au-delà à travers le regressus ad uterum (chez M. Tournier), la descente aux enfers (chez G. Rosa) et l'expérience des hauteurs et de l'absolu; enfin une troisième et dernière étape, la re-naissance, caractérisée par le passage de l'obscurité à la lumière et par l'anéantissement des polarités du réel.

Ces trois étapes renvoient à ce que l'ethnologie nous apprend sur l'initiation. Cette science privilégiant l'étude des communautés traditionnelles extra-européennes ayant longtemps été considérées comme des « cultures primitives » permet à l'homme occidental de prendre connaissance de l'universalité des rites de passage.

M. Tournier a été fortement influencé par ses études d'ethnologie auprès de Claude Lévi-Strauss au Musée de l'Homme (de 1948 à 1949). Quant à G. Rosa, celui-ci a travaillé pour le gouvernement brésilien au Département de « Protection à l'Indien » de 1933 à 1935. Ces deux expériences ont sensibilisé les écrivains aux rituels initiatiques et à la dimension symbolique (les mythes, les rites) de groupes humains dits archaïques, ce qui constitue l'objet d'étude privilégié de l'ethnologie.

Nous pouvons donc affirmer à présent que l'ethnologie constitue un point commun entre les auteurs par la variété des questionnements qu'ils construisent et une démarche initiale d'observateurs. En réactualisant des rituels primitifs à travers la littérature, G. Rosa et M. Tournier révèlent combien ils sont encore présents, bien que sous d'autres formes, dans les sociétés occidentales contemporaines.

Nous pouvons résumer de la manière suivante les trois étapes d'un rituel initiatique abordées dans ce chapitre :

**Tableau comparatif d'un rituel initiatique  
chez M. Tournier et G. Rosa  
*La grotte et la croisée des chemins***

Préparation	Voyage dans l'au-delà	Re-naissance
<p><i>La Purification</i></p> <p>le jeûne la veille la solitude</p> <p><u>Le lieu</u></p> <p>le symbolisme du centre la nature l'obscurité</p>	<p>Expérience de <i>mort initiatique</i></p> <p>Compréhension des polarités, des mensonges et des illusions issues d'une vision discriminante de la réalité</p> <p><i>Regressus ad uterum (VLP)</i></p> <p>Image de la grotte (au centre de l'île)</p> <p><u>Descente aux enfers (D)</u></p> <p>Le carrefour des chemins (les Veredas-Mortes)</p> <p><u>L'expérience des hauteurs</u></p> <p>Les arbres (le cèdre, le pau-cardoso) Les animaux ailés (chouette, chauve-souris, vautour, abeille, mouette, colibri) Le ciel</p> <p><u>L'expérience de l'absolu</u></p> <p>Absence de temporalité, de spatialité et de mémoire</p>	<p>Expérience <i>d'ascension spirituelle</i></p> <p><u>Passage de l'obscurité à la lumière</u></p> <p>Froid Fragilité physique Oscillations entre la vie et la mort État foetal Joie, soleil, transcendance</p> <p><u>Reconnaissance des animaux</u></p> <p>Le cheval (D) Le chien (VLP) Changement de nom : Riobaldo = Le Crotale Blanc Robinson = Vendredi</p> <p><i>Les pôles alchimiques</i></p> <p>Rapports entre l'astrologie et l'alchimie</p>

Nous dégageons de ce tableau récapitulatif, deux formes de manques fondamentales qui reposent au fond de l'homme et dont les rituels initiatiques des Veredas-Mortes et de la grotte constituent une manifestation : *l'expérience de l'absolu* et le *sens positif de la mort*. Ces deux manques ont été évoqués dans les témoignages de G. Rosa et M. Tournier dans lesquels les écrivains soulignent leur intérêt pour ce sujet.

Selon M. Tournier, l'absolu est présent dans chaque objet auquel nous consacrons une attention totale : un verre d'eau, une pomme, une fleur, un jardin, etc. (VP, 299)<sup>406</sup>.

406

« Un verre d'eau, rien ne m'empêche en le buvant de m'y noyer tout entier, de m'absorber dans sa fraîcheur, son goût de roche, le serpent froid qu'il fait descendre en moi, tandis que mes doigts se serrent

L'envie d'absolu est avant tout *désir d'éternité*, de donner à la mort un sens positif, de l'accepter comme un rite de passage à un mode d'être supérieur. En ceci, l'initiation est d'un grand secours pour les hommes : elle montre que la mort n'est jamais définitive, qu'elle annonce une « nouvelle naissance, purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustrait à l'action du Temps » (ELIADE, 1959 : 282). G. Rosa semble partager cette conception de la mort en parlant de son prédécesseur João Neves da Fontoura, lors de son discours d'entrée à l'Académie Brésilienne de Lettres : « Soudain, il est mort : c'est quand un homme arrive entier, prêt, de ses propres profondeurs. Il est passé du côté de la clarté (...) On meurt pour prouver qu'on a vécu (...) Les personnes ne meurent pas, elles deviennent enchantées »<sup>407</sup>.

L'initiation « enchante » la mort dans la mesure où elle procure aux initiés, selon la définition donnée à ce verbe par le dictionnaire *Le Robert*, une « joie extrêmement vive ». La mort perd alors son visage sombre et terrifiant pour devenir la partie intégrante d'un processus régénérateur de l'être.

Cette reviviscence périodique nous rappelle celle de la littérature. Cette dernière réactualise des motifs initiatiques (nous pensons, par exemple, au cycle arthurien), la quête d'objets merveilleux, de « l'immortalité » ou d'autres buts extraordinaires. Et ce, parce que les aventures humaines décrites par les œuvres littéraires répondent à un besoin profond : elles alimentent la vie imaginaire et sont aussi importantes pour l'équilibre psychique de l'homme que sa réalité historique. Dans un monde areligieux et désacralisé, la littérature devient "un moyen exemplaire de communiquer une certaine métaphysique" (ELIADE, 1959 : 269). En recelant des rites initiatiques, cet art contribue à nourrir l'inconscient humain qui est, selon l'historien des religions, *profondément religieux*.

M. Eliade a bien souligné que, dans le cas de l'homme moderne, l'initiation a perdu son statut ontologique « d'expérience religieuse pleinement et consciemment assumée ». Ces paysages initiatiques n'agissent plus que sur le plan vital et psychologique. En cela, ils continuent à exister dans l'inconscient de l'homme actuel et dans leur création artistique. Ce fait révèle combien notre modernité est encore sensible aux messages initiatiques.

---

pour ne pas glisser sur sa surface embuée. La pomme – son poids dans ma main, sa pulpe sous mes dents, l'acidité qui envahit mon palais – mérite un moment d'attention totale, une éternité attentive et sensuelle.

Mais c'est sans doute en ces lieux privilégiés entre tous, une île déserte, un jardin clos, que l'absolu, cette fleur métaphysique, s'exalte le mieux.»

<sup>407</sup> *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1968, p. 85-87.

« De repente, morreu : que é quando um homem vem inteiro pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o lado claro (...) A gente morre é para provar que viveu (...) As pessoas não morrem, ficam encantadas ». C'est nous qui traduisons.

Il est, en effet, possible de rencontrer des éléments initiatiques dans la vie réelle, quotidienne, comme les « crises spirituelles, la solitude et le désespoir que tout être humain doit traverser pour accéder à une existence responsable, authentique et créatrice » (ELIADE, 1959 : 270). Si l'endurance est suffisante, cette expérience négative est suivie d'une re-naissance, d'un éveil, grâce auquel l'homme est capable de se régénérer.

Les rituels de la grotte et des Veredas-Mortas ne semblent pas avoir rassasié la soif de compréhension de Robinson et Riobaldo car, la *renaissance* étant arrivée à son terme, ils sentent le besoin de renouveler cette expérience périodiquement, quoique différemment, et cela pour maintenir l'état de béatitude qu'elle leur procure. L'initiation sera alors réactualisée par M. Tournier et G. Rosa tout au long de la narration. D'autres rites, porteurs de différentes révélations, verront le jour car « on ne peut accéder à un mode d'être supérieur, on ne peut participer à une nouvelle irruption de la sainteté dans le monde ou dans l'histoire, qu'en "mourant" [périodiquement] à l'existence profane, non illuminée, et en re-naissant à une vie nouvelle, régénérée » (ELIADE, 1959 : 253).

Par conséquent, d'autres épreuves et défis attendent les personnages, comme pour leur montrer que le parcours initiatique est une ascension sans véritable limite, mais qui semble toujours révéler un nouvel aspect du Grand Tout. C'est ce que nous aimerions analyser dans notre prochaine partie qui sera consacrée à un autre point important de l'initiation : le rôle des guides et celui, déjà introduit, des symboles.



## TROISIÈME PARTIE

### **ANALYSE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES : LE RÔLE DES GUIDES ET DES SYMBOLES**

### III- Analyse chronologique des oeuvres : le rôle des guides et des symboles

La première partie de cette étude a porté sur quelques notions de base présentes dans un parcours initiatique. Nous avons décrit comment le candidat à l'initiation passe d'un état d'égarement (où il prend petit à petit conscience de ses nombreuses illusions) à la quête de sens et du lien entre toutes choses. Cette quête, dont le questionnement est une caractéristique fondamentale, mène le néophyte vers l'initiation proprement dite.

Dans la deuxième partie, nous avons abordé les étapes les plus significatives d'un rituel initiatique. Nous avons pu observer combien la préparation et le déroulement d'une initiation est un processus complexe qui exige du novice beaucoup de persévérance. Si les épreuves sont réussies, une transformation interne et profonde a lieu car la métamorphose agit directement sur le physique, les comportements et la vie psychique des personnages.

Ces deux parties expriment, de fait, le début de notre recherche, c'est-à-dire, d'une phase primordiale de quête des notions sur lesquelles se base un roman dit initiatique. Une fois ces notions structurées et comprises, nous avons remarqué que notre travail comportait une lacune importante : nous n'avons abordé trop superficiellement le rôle des *guides* et des *symboles* dans le parcours évolutif des personnages.

Essentiels, nous le montrerons, pour le plein accomplissement des épreuves, les guides et les symboles ont une place privilégiée dans *Diadorim* et dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Dès les premiers chapitres des romans, les symboles semblent jouer un rôle capital. Nous les observerons à présent avec une attention particulière car ils nous permettent de mieux connaître la vie spirituelle des protagonistes. En effet, selon Mircea Eliade, dans *Images et symboles*, la pensée symbolique n'est pas un domaine exclusif de l'enfant mais elle est « substantielle à l'être humain » (ELIADE, 1952, 13). Précédant le langage et la raison discursive, elle montre « certains aspects de la réalité, les plus profonds, elle répond

à une nécessité et remplit une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être » (ELIADE, 1952 : 13,14).

Les symboles aident l'homme à se libérer de ses entraves et à parfaire son initiation. On peut les camoufler mais on ne les effacera jamais de l'inconscient. Beaucoup d'entre eux ont résisté au temps grâce à la littérature. Les *romans initiatiques* leur font appel constamment, comme nous avons pu le remarquer lors des deux premières parties. Pour comprendre véritablement ce type d'ouvrage, le lecteur a besoin d'une formation à la symbolique que notre culture a perdu et que les auteurs essayent de restaurer.

L'univers symbolique fait appel à une série d'interprétations, de nombreuses possibilités. Il révèle combien le sens de la quête réalisée par Rioblado et Robinson est *hermétique*, en apparence *impénétrable*. Cependant, nous le montrerons, c'est l'opacité qui encourage le véritable chercheur / initié dans la voie de la compréhension.

Les symboles, les images et les énigmes reflètent les limites du langage, du « rationnel », pour accéder à la réalité absolue. A ce propos, G. Rosa dit, dans son entretien avec Günter Lorenz, que les individus *logiques* ne « comprennent rien, ils comprennent avec le cerveau; et comme l'on sait, le cerveau humain est une organisation très défectueuse. Pour cela l'homme possède, en plus du cerveau, le sentiment, le cœur, si vous voulez » (LORENZ : 1983 : 90)<sup>408</sup>. La *logique* perd ses repères pré-établis au profit d'un autre mode d'expression incarné par la poésie, la métaphysique, l'inconscient :

(...) l'homme n'est pas composé que de cerveau. Je dirais même que, pour la plupart des gens, dont je fais partie, le cerveau a peu d'importance au cours de la vie. Le contraire serait terrible : la vie serait limitée à une seule opération mathématique, qui n'aurait pas besoin de l'aventure de l'inconnu et de l'inconscient, ni de l'irrationnel (LORENZ, 1983: 93)<sup>409</sup>.

A l'instar de G. Rosa, M. Tournier souligne les dangers d'un monde, d'une éducation désacralisée : « L'éducation lavée de toute trace d'initiation n'est plus que la

<sup>408</sup> Traduction faite par nous. Les logiques "não compreendem nada, que só compreendem com o cérebro; e, como se sabe, o cérebro humano é uma organização muito defeituosa e debilitada. Por isso o homem possui, além do cérebro, o sentimento, o coração, como queira".

<sup>409</sup> C'est nous qui traduisons.

« O homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível : a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional ».

dispensatrice d'un savoir utile et rentable » (VP, 65). C'est alors un retour au temps sacré, où les symboles ont une place privilégiée, que l'auteur envisage à travers son roman : « Mon projet initial visait à une resacralisation des phénomènes célestes par une fusion de la théologie et de la météorologie » (VP, 260).

Cette resacralisation du monde semble être le fruit d'une profonde méditation sur l'Homme. L'incomplétude de celui-ci et son salut sont une préoccupation constante chez G. Rosa : « (...) je crois en l'homme et lui souhaite un futur... Je pense à la résurrection de l'homme » (COUTINHO, 1983 : 78)<sup>410</sup>. Et Michel Tournier d'ajouter : « Le véritable sujet de ces romans, c'est la lente métamorphose du destin en destinée, je veux dire d'un mécanisme obscur et coercitif en l'élan unanime et chaleureux d'un être vers son accomplissement » (VP, 242).

Les symboles, nous le verrons, sont présents de l'égarément à l'accomplissement des personnages : ils leur permettront d'aller au-delà du rationnel, c'est-à-dire, au-delà de ce que l'intellect perçoit comme « contradictoire ». Ainsi, de notre point de vue, ils éclaireront les oscillations entre les réalités « relative » et « absolue ».

Un des buts de cette troisième partie, sera justement d'observer comment les guides et les symboles aident les personnages à appréhender l'Unité entre toutes choses, leur réalité absolue. Rappelons qu'Héraclite soutient l'existence d'une unité permanente face à la diversité des réalités transitoires. Le philosophe établit ainsi l'existence d'une loi universelle et fixe, qui se trouve à l'origine de tous les événements particuliers et fondamentaux de l'harmonie universelle, harmonie faite de tensions : « Héraclite dénonce la manière dont on oppose les contraires alors qu'ils sont les signes et les aspects indissociables de l'unité »<sup>411</sup> (PRADEAU, 2002 : 53).

Cette unité fondamentale constituée de contraires a été réaffirmée par G. Rosa et M. Tournier à travers quelques témoignages. M. Tournier aborde le thème de l'unité des contraires au cours de son analyse de la *phorie*, dans *Le Vent Paraclet*, où il décrit un mystérieux « retournement des valeurs » modifiant la nature des choses (VP, 125). A l'instar de M. Tournier, G. Rosa confirme, dans un entretien avec Günter Lorenz, le

---

<sup>410</sup> Traduction faite par nous.

<sup>411</sup> Nous rappelons ici quelques citations d'Héraclite qui illustrent cette *unité des contraires* : "le chemin ascendant et descendant sont un et le même", "le bon et le mauvais sont identiques", "la plus belle harmonie naît des différences" (PRADEAU, 2002 : 115,118, 121).

recours aux "paradoxes" pour refléter des aspects de la réalité que le langage se montre incapable de décrire :

(...) Et pas uniquement ceci, mais tout : la vie, la mort, tout est, au fond, paradoxes. Les paradoxes existent pour qu'il soit encore possible d'exprimer quelque chose pour lequel il n'y a pas de mots. A cause de cela, je pense qu'un paradoxe bien formulé est plus important que toute la mathématique, car elle est aussi un paradoxe, parce que chaque formule que l'homme peut employer est un paradoxe<sup>412</sup>.

Pour décrypter ces contradictions, les romanciers ont recours à des personnages-guides. Par exemple, « Vendredi va devenir progressivement l'éducateur de Robinson » (MERLLIE, 1988 : 178) et Riobaldo « va *apprendre* à devenir un chef à partir de l'exemple donné par d'autres chefs » (ALBERGARIA, 1977 : 51)<sup>413</sup>, tels que Joca Ramiro, Zé Bebelo et Medeiro Vaz. C'est donc chez *un modèle* possédant des qualités supérieures que le néophyte trouvera son inspiration. L'imitation favorise l'initiation et la transformation, nous disait déjà Saint Paul dans sa *Première épître aux Corinthiens* (11-1) : « Montrez-vous mes imitateurs, comme je le suis moi-même du Christ »<sup>414</sup>.

Il nous paraît essentiel maintenant d'élargir notre perception du parcours initiatique de Robinson et de Riobaldo. Dans une approche « chronologique »<sup>415</sup>, nous sélectionnerons pour cela des épisodes et/ou chapitres à notre sens spécialement révélateurs de l'apprentissage vécu par les personnages et de leur parcours ascensionnel.

Nous traiterons d'abord de neuf épisodes de *Diadorim* pour continuer notre analyse avec sept autres tirés de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Ensuite, en nous basant sur un tableau qui résume toutes ces étapes, nous procéderons à un examen comparatif et conclusif des œuvres. Ces épisodes sont les suivants :

---

<sup>412</sup> « (...) E não apenas isto, mas tudo : a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual nao existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo » (Günter Lorenz, in COUTINHO, Eduardo F., *Guimarães Rosa*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 68). C'est nous qui traduisons.

<sup>413</sup> « Dentro ainda do processo do seu aprendizado, Riobaldo « aprende » a ser chefe a partir do exemplo dado pelos outros chefes ». C'est nous qui traduisons.

<sup>414</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2006.

<sup>415</sup> A l'exception du passage de la ferme *Santa Catarina* qui revient à deux reprises dans le roman.

<b>DIADORIM</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La traversée du fleuve São Francisco</li> <li>2. Le séjour dans la ferme Santa Catarina</li> <li>3. La traversée du Liso do Sussuarão</li> <li>4. Le jugement de Zé Bebelo à la Sempre-Verde</li> <li>5. La bataille de la ferme des Tucanos</li> <li>6. Le pacte des Veredas-Mortas</li> <li>7. La deuxième traversée du Liso do Sussuarão</li> <li>8. La bataille du Tamandua-Tão</li> <li>9. La bataille du Paredão</li> </ol>
<b>VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. L'initiation aquatique</li> <li>2. Domination et administration de l'île</li> <li>3. La quête d'équilibre dans l'intimité de la grotte : l'initiation tellurique</li> <li>4. L'union avec l'île</li> <li>5. La déstabilisation de l'ordre</li> <li>6. L'initiation aérienne</li> <li>7. L'initiation solaire</li> </ol>

Pour avoir une vision synthétique de chaque épisode, il est possible de se reporter à l'*annexe III*. Celui-ci présente l'intitulé de l'épisode, le résumé de l'épreuve vécue par les personnages et les symboles qui ont été évoqués dans chaque chapitre.

### 3. 1 Le rôle des guides et des symboles dans *Diadorim*

Les neuf chapitres de *Diadorim* qui seront étudiés correspondent chacun à l'influence d'un guide sur le parcours initiatique de Riobaldo : le jeune Diadorim (premier chapitre), Otacília (deuxième), Joca Ramiro (quatrième), Zé Bebelo (quatrième et cinquième), Quelemém (neuvième) et la Nature (troisième, sixième, septième, huitième et neuvième).

C'est par l'intermédiaire de ces instructeurs, nous le verrons, que le néophyte apprendra le courage, le passage de l'amour humain à l'amour divin, la reconnaissance de son état d'illusion, l'affranchissement vis-à-vis de l'emprise d'autrui, la liberté de pensée, la capacité de commandement, la compréhension du lien entre toutes choses, la maîtrise de soi, etc.

Ce qui nous intéresse à présent, c'est de connaître *les circonstances* qui ont permis à Riobaldo de développer ces qualités sans lesquelles son parcours initiatique demeurerait inachevé. Nous observerons également l'univers symbolique choisi par l'auteur (les animaux, les planètes, les éléments de la nature, les lieux, etc) afin de mieux faire comprendre aux lecteurs les subtilités de l'initiation.

### 3.1.1 La traversée du fleuve *São Francisco* (*D*, 117-127 ; *GSV*, 79-87)

Les premières étapes de l'initiation de Riobaldo ont lieu lors de **la traversée du fleuve São Francisco**. Riobaldo a quatorze ans quand il rencontre, pour la première fois, le jeune Diadorim. Son parcours initiatique commence alors sous l'influence directe de celui-ci. Acceptant l'invitation de celui-ci pour se promener dans une barque, Riobaldo débute un voyage intérieur qui durera toute sa vie. La symbolique de la barque est ici riche de sens :

La barque est le symbole du voyage, d'une traversée accomplie soit par les vivants, soit par les morts (...) dans les textes mythologiques, elle est le symbole et le moyen du passage vers l'Autre Monde.

Dans l'art et la littérature de l'Égypte ancienne, c'est par une barque sacrée que le défunt était censé descendre dans les douze régions du monde inférieur. Elle voguait à travers mille périls, les serpents, les démons, les esprits du mal aux longs couteaux<sup>416</sup>.

Quels dangers affrontera le jeune candidat à l'initiation avant d'expérimenter *l'éternité* ? Car la barque est aussi symbole de l'éternité qui attend le voyageur. Elle évoque le retour à la matrice, la plongée dans l'inconscient. Petit à petit, la barque sacrée amène Riobaldo vers son « monde inférieur » d'où émergent ses fantasmes et ses démons issus de la *peur*. Mais il n'entame pas ce voyage seul. Pour le moment, le candidat étant jeune et inexpérimenté, il risque de basculer dans la crainte de l'inconnu. Il prend alors la barque avec Diadorim et un « passeur ». A ce propos, Consuelo Albergaria, dans son ouvrage *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*, souligne le rôle de « passeur » incarné par ce personnage. Selon le critique, Diadorim « est le moyen, l'intermédiaire, il représente la possibilité de réalisation de Riobaldo, indiqué par le préfixe diá (à travers) »<sup>417</sup> (ALBERGARIA, 1977 : 110).

Déclencheur d'une des premières épreuves initiatiques de Riobaldo, Diadorim dévoile son rôle de guide. Il aide le narrateur à descendre dans la fondrière, à monter dans la barque (*D*, 120 ; *GSV*, 81). Ses mains tiennent celles de Riobaldo. Les mains et les yeux de Diadorim ont une profonde emprise sur le jeune garçon. Les premières sont douces,

<sup>416</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 108.

<sup>417</sup> Diadorim « é meio, o intermediário; representa a possibilidade de realização do jagunço Riobaldo, indicado pelo prefixo diá (através) ». C'est nous qui traduisons.



chaudes et enveloppantes, les seconds hypnotisent presque son compagnon. A croire qu'ils ont un pouvoir qui fascine et enchante :

L'oscillation de la barque me causait une appréhension grandissante. Je regardai : ces yeux smart, merveilleux, d'un vert d'eau, aux cils feuillus, irradiaient une impression de calme, qui me gagnait presque (*D*, 120)<sup>418</sup>.

Ébloui par son regard, Riobaldo se laisse aller, soumis par le charme et la sûreté que dégage son « instructeur »<sup>419</sup> : « La seule chose bonne, c'était d'être près du garçon. Je ne pensais même pas à ma mère. J'allais mon petit bonheur-la-chance (...) tout en lui était sûreté de soi » (*D*, 120-121)<sup>420</sup>.

Ils pénètrent ainsi la rivière de-Janeiro, affluent du grand fleuve. L'univers mouvementé et incertain des eaux effraye l'esprit du narrateur d'autant plus qu'il ne sait pas nager : « Je ne savais pas nager. Le rameur, un garçon également plus ou moins dans nos âges, se mit à pagayer. Ça n'avait rien de très agréable, tant la barque tanguait » (*D*, 120)<sup>421</sup>.

Mais le de-Janeiro est une rivière dont la puissance reste « supportable » car elle est petite, étroite et ses eaux sont claires. Elle inspire au candidat un minimum d'assurance. Celui-ci commence son épreuve en douceur :

Le batelier pagayait là, dans la barre, entre deux eaux moins profondes, sans dessein précis, jouant à promener la barque en la faisant virer doucement. Ensuite, il entra dans le do-Chico, le remonta en longeant la rive (*D*, 121)<sup>422</sup>.

---

<sup>418</sup> « O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei : aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse » (*GSV*, 81).

<sup>419</sup> Les adjectifs utilisés pour décrire les yeux de Diadorim dans le texte d'origine (*esmerados esmartes olhos*) confirment le pouvoir enchanteur et « régénérateur » de ce guide. Francis Utéza souligne que « l'anglicisme *esmar*te expliqué et dupliqué par le vernaculaire *esmerado*, renvoie tous les deux à *émeraude*, autrement dit, à la pierre précieuse de grand pouvoir régénérateur, selon la tradition, et qui est aussi la Pierre d'Hermès » (UTEZA, 1994 : 258). C'est nous qui traduisons.

« (...) o anglicismo *esmar*te explicado e duplicado pelo vernacular *esmerado*, remetendo ambos à esmeralda, ou seja, à pedra preciosa de grande poder regenerador, segundo a tradição, e que é também a Pedra de Hermes ».

<sup>420</sup> « Só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo a meu esmo (...) tudo nele era segurança em si » (*GSV*, 81-82).

<sup>421</sup> « Eu não sabia nadar. O remador, um menino também, da laia da gente, foi remando. Bom aquilo não era, tão pouca firmeza » (*GSV*, 81).

<sup>422</sup> « O canoeiro, sem seguir resolução, varejando ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima » (*GSV*, 82).

Le passeur qui dirige la barque annonce la transition qui se fera entre le symbolisme des deux fleuves : *le superficiel* de-Janeiro<sup>423</sup> et *le profond* São Francisco avec ses eaux abondantes, épaisses et obscures :

Mais, en peu de temps, nous arrivâmes dans le do-Chico. Vous débouchez : et c'est brusquement, cette terrible largeur d'eau : l'immensité. La plus grande peur qu'on puisse avoir, c'est, arrivant à la rame sur une petite rivière, de donner, sans s'y attendre, en plein corps d'un énorme fleuve. Quand ça ne serait que pour le changement. La laideur avec laquelle roule le São Francisco, en malaxant des tourbillons de glaise rouge, et reçoit la de-Janeiro, verte seulement et presque seulement un ruisseau. « Nous pourrions revenir ? » - je demandai, angoissé. Le garçon ne me regarda pas (D, 121)<sup>424</sup>.

Cette épreuve correspond au passage mystique du petit au grand « moi », représentés par les deux rivières. C'est-à-dire, de l'ego (le principe individuel) à l'âme en tant que principe vital et universel. Le grandiose São Francisco aspire l'éphémère de-Janeiro comme, à un moment donné, tout homme est attiré vers le Cosmos.

Riobaldo doit affronter l'immensité du São Francisco et vaincre sa peur de « se perdre » (ou plutôt de « se trouver ») dans ses eaux. Rentrer dans le São Francisco équivaut à confronter ses multiples désirs et, symboliquement, à les jeter dans le grand torrent. Mais cela signifie aussi « perdre son statut d'individu » parce que ses désirs ne lui appartiendraient plus entièrement. Ils seront désormais ceux du grand Tout. Face à cette dépossession basique propre à toute initiation, le candidat vacille : « D'ici, pouvons-nous revenir ? ». Cependant son guide a d'autres projets pour lui : il faut avancer, comprendre et surmonter sa peur, il faut se désapproprier et se dépouiller de tout pour appréhender *le courage*. Ainsi, Diadorim ordonne au passeur de continuer le chemin, de foncer vers le troublant São Francisco : « Mais, sérieux avec sa bienveillance charmante, d'un seul mot, catégorique, mais sans le vexer, il ordonna au batelier : « Traverse ! » Le batelier obéit » (D, 121)<sup>425</sup>. A ce moment précis, le prétendant à l'initiation bascule. Il ne voit, n'entend et ne ressent que sa peur :

<sup>423</sup> Selon Francis Uteza, l'étymologie du nom de ce fleuve est révélatrice d'un « point de passage », « d'une frontière entre la terre et l'eau » car le « de-Janeiro » renvoie à *Janus*, dieu ayant deux visages et gardien de tous les lieux de transit (UTEZA, 1994 : 256).

<sup>424</sup> « Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja : é de repente, aquela terrível água de largura : imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar ?” - eu pedi, ansiado. O menino não me olhou » (GSV, 82).

<sup>425</sup> « (...) Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame : - « Atravessa ! » O canoeiro obedeceu » (GSV, 83).

J'eus très peur. Vous savez ? Ca se résume à ça : j'eus très peur. Je distinguai, de l'autre côté, les confins du fleuve. Loin, loin, combien de temps pour aller jusque-là ? Peur et honte. Ce flot sauvage, traître – le fleuve est plein de fracas, de molles façons, de froidure, et de murmures de désolation. Je m'agrippai des doigts au rebord de la barque (...) J'avais une peur aveugle. Et toute cette clarté du jour. L'impétuosité du fleuve, et seulement cette estrapade d'embarcation, et le risque infini de l'eau, de part en part. En plein fleuve, je fermai les yeux (...) La tête me tourna (*D*, 122)<sup>426</sup>.

Nous apercevons davantage la confusion intérieure dans laquelle se trouve le jeune Riobaldo en le mettant en parallèle avec la sérénité de son guide. Celui-ci n'a qu'un message, fondamental : il faut contrôler sa peur, avoir du courage. Il insiste sur cette règle de base à deux reprises. Une première fois quand il décrit la peur de l'*immensité de la rivière* : « En face, calme, maître de lui, l'Enfant me regardait. Il a dit : "Faut avoir du courage » (*DD*, 82)<sup>427</sup>. La seconde fois, il s'agit de la peur de *l'autre* qui menace et agresse. Après avoir accosté, les deux jeunes sont abordés par un métis vulgaire et provocant. Riobaldo ne maîtrise pas sa crainte et son étonnement. Diadorim, toujours impassible, rappelle à son compagnon le principe premier de toute initiation : « Il me calma. "Il faut avoir du courage... Beaucoup de courage..." - avec une grande gentillesse » (*D*, 125)<sup>428</sup>.

Cet enseignement ayant été dispensé, l'épisode de la traversée du São Francisco se termine avec le retour du néophyte et de son guide à leur point de départ. Lors de ce passage, Riobaldo apprend l'importance de la maîtrise de soi. Mais il s'agit seulement d'un apprentissage, la compréhension intellectuelle d'un fait. Le personnage doit désormais mettre en pratique la connaissance acquise. Le vieux fermier, déjà initié, garde de cet épisode trois grands souvenirs. D'abord, la grandeur de la rivière : « ce que de ma vie entière, j'ai aperçu de plus grand, ç'a été ce fleuve » (*D*, 123)<sup>429</sup>. Ensuite, le courage inaltérable de Diadorim : « La peur, non, il ne connaissait pas, ni du mulâtre, ni de personne » (*D*, 125)<sup>430</sup>. Ou encore :

---

<sup>426</sup> « Tive medo. Sabe ? Tudo foi isso : tive medo ! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá ? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traíçoeria – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussuros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa (...) Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos (...) Me deu uma tontura » – *GSV*, 83.

<sup>427</sup> « Quietto, composto, confronte, o menino me via. – "Carece de ter coragem..." – ele me disse » (*GSV*, 83).

<sup>428</sup> « Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem... » - ele me moderou, tão gentil » (*GSV*, 85).

<sup>429</sup> « O que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio » (*GSV*, 83).

<sup>430</sup> « Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia » (*GSV*, 85).

Et, quel courage tout d'une pièce était ce courage, il lui venait d'où ? De Dieu, du démon ? De l'un des deux ou des deux ? Sur ces questions que je me pose à longueur de vie pour savoir, même mon compère Quelemém ne m'apprend rien (*D*, 126)<sup>431</sup>.

Le narrateur garde encore un autre souvenir, celui d'une transformation intime advenue au moment de la traversée :

Le grave là-dedans, de toute l'histoire – c'est pour cela que je vous l'ai racontée : je ne sentais rien. Sauf une transformation, mesurable. Le nom manque pour nombre de choses importantes (*D*, 125)<sup>432</sup>.

Mais ce changement n'est pas assez puissant pour faire de Riobaldo un initié. Il annonce, cependant, la possibilité (l'espoir) d'un accomplissement futur. Cette transformation est la confirmation que l'itinéraire suivi par la barque correspond bel et bien à un parcours initiatique. D'autant plus que cette métamorphose est innommable (« Le nom manque pour nombre de choses importantes » ) comme les réalités les plus profondes de l'être.

---

<sup>431</sup> « Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele ? De Deus, do demo ? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, nem o compadre meu Quelemém não me ensina » (*GSV*, 86).

<sup>432</sup> « O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei - : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome » (*GSV*, 86).

### 3.1.2 Le séjour dans la ferme *Santa Catarina* (*D*, 206-217 ; *GSV*, 145-153)

En suivant le parcours de Riobaldo, nous arrivons à la ferme **Santa Catarina**. Le groupe de *jagunços* a alors pour chef Medeiro Vaz. Ce passage ouvre au candidat à l'initiation une nouvelle possibilité d'apprentissage et représente le pôle contraire de tout ce qu'a vécu Riobaldo en matière « d'amour ».

Après avoir connu le côté terrestre de l'amour auprès de la séduisante et sensuelle Nhorinhá, Riobaldo doit à présent expérimenter la magnitude d'un amour quasi céleste. La ferme Santa Catarina fournira au personnage la clé pour qu'il puisse, plus tard, réaliser « l'amour divin ».

Tout, dans cette ferme, contribue à élever l'esprit du jeune jagunço, à commencer par la force mystique du lieu : « La Fazenda Santa Catarina était près du ciel – un ciel bleu d'image, avec les nuages qui ne remuent pas » (*D*, 206)<sup>433</sup>.

Cette description renforce sa dimension symbolique : c'est un endroit où le temps semble arrêté (« les nuages ne remuent pas »), presque inexistant. Francis Utéza a déjà signalé le côté divin du lieu :

(...) cette ferme se trouve aux origines de l'espace et du temps, avant que les nuages aient initié leur mouvements, là où le chaos des gerais masculins de Minas commence à devenir Cosmos. D'ailleurs, dans le nom même de Santa Catarina – du grec *Katharos* – s'inscrit la pureté primordiale. Il s'agit, alors, de la demeure des Dieux (UTEZA : 347)<sup>434</sup>.

Le lieu met le personnage en conditions de réceptivité à des vérités autres que la guerre et les besoins premiers du corps. La ferme Santa Catarina « inspire », dans le sens où elle anime le personnage d'un souffle créateur, divin. Désormais Riobaldo est touché par les petits phénomènes qui l'entoure, il apprend à observer :

<sup>433</sup> « A fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem » (*GSV*, 145).

<sup>434</sup> « (...) esta fazenda se encontra nas origens do espaço e do tempo, antes de as nuvens terem iniciado sua movimentação, ali onde o caos dos gerais masculinos de Minas começa a virar cosmos. Aliás, no próprio nome de Santa Catarina – do grego *Katharos* – inscreve-se a pureza primordial. Trata-se, pois, da morada dos Deuses » (UTEZA, 1994 : 347). C'est nous qui traduisons.

Après tous ces combats, je voyais une vie valable à tout ce qui était le bon sens et le tout-venant, la traite du lait, le plaisantin qui transportait le seau pour laver la porcherie, les pintades grattant à toute allure sous les cassiers sauvages à petites fleurs jaunes (...) – *D*, 207<sup>435</sup>.

Mais le charme de l'endroit ne provient pas seulement des petits événements du quotidien, il procède surtout d'un personnage qui y habite : Otacília. La première rencontre entre Riobaldo et d'Otacília a lieu à la lueur d'une chandelle : « Je devinais, là à l'intérieur, dans l'encadrement d'une fenêtre, autant que le permettait la mauvaise lueur d'une chandelle, la douceur d'un visage de jeune fille » (*D*, 175)<sup>436</sup>.

Les personnages qui guident Riobaldo dégagent une luminosité différente. Nous avons mentionné cette luminosité lors de l'épisode précédent, dans les yeux de Diadorim. L'éclat dégagé par ce personnage était suffisant pour calmer la peur du narrateur et lui permettre d'avoir un aperçu de l'immensité du Cosmos dans la rivière São Francisco. Néanmoins, c'est seulement la lumière émanant d'Otacília qui mène Riobaldo au-delà de la simple *perception*. Il est, en effet, transporté vers des hauteurs : « Les très beaux yeux qu'elle avait me désignaient le ciel avec ses nuages. J'avais renié Diadorim (...) » - *D*, 212<sup>437</sup>.

La grandeur de la rivière São Francisco était horizontale, celle du ciel est verticale. Les deux expériences ont leur importance et l'une ne peut être séparée de l'autre. Cependant, l'immensité incarnée par Otacília est une sorte de dépassement et d'approfondissement de celle incarnée par Diadorim. Pour pénétrer dans la première, Riobaldo doit quitter la deuxième: « J'avais renié Diadorim ».

S'étant abandonné aux charmes d'Otacília, Riobaldo souhaite révéler à celle-ci le meilleur de lui-même. Diadorim et Otacília présentent au narrateur une sorte de miroir symbolique dans lequel il se perçoit : Diadorim reflète sa peur démesurée, Otacília renvoie

---

<sup>435</sup> « Depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando lata de lavagem para o chiqueiro, nas galinhas-d'angola ciscando às carreiras no fedegoso-bravo, com florezinhas amarelas (...) » - *GSV*, 145.

<sup>436</sup> « (...) eu divulguei, qual uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso » (*GSV*, 122).

<sup>437</sup> « Os de todos lindos olhos dela estavam me assinalando o céu com essas nuvens. Eu tinha renegado Diadorim (...) » (*GSV*, 149).

à ses profonds désirs de paix et de bonheur. Ainsi, sous l'emprise d'Otacília, Riobaldo s'emplit de sensibilité et souhaite que ses mots soient empreints de noblesse :

Je ruminais mon discours. Je voulus parler d'un cœur fidèle et de choses senties. Poétiser. Mais c'était que je voulais être sincère – comme parlent les livres, vous savez : du bel-amour, qui est voir et faire de belles choses. Ce qu'une jeune fille, retirée tendre et délicate entre les murs de sa maison de maître, petite sainte souriant du haut de la véranda, gouverne, sans qu'il lui soit besoin d'armes et de chevauchées... Et elle voulait tout savoir à mon sujet, demandait encore et encore. « D'où est-ce que vous êtes, dites-moi, d'où ? » Elle souriait. Et je ne mesurai pas mes atouts ; je racontai que j'étais le fils de M'sieur Selorico Mendes, propriétaire de trois fazendas prospères, sises à São Gregorio. Et que je n'avais sur la conscience aucun crime, aucune frasque, mais que c'était uniquement pour raison de sage politique que j'escortais ces jagunços chez Medeiro Vaz, la véritable et légale autorité de toutes ces Hautes-Terres. Ces jagunços ? Diadorim et les autres ? J'étais différent d'eux (D, 211-212)<sup>438</sup>.

Riobaldo expose ici à Otacília les trois niveaux de la noblesse qui existait déjà dans les romans de chevalerie. Il s'agit d'abord de la noblesse du sang, du rang auquel appartient le chevalier. Elle signale si le guerrier est ou non d'origine noble. Ainsi, méprisé au départ, la paternité de Selorico Mendes prend une nouvelle valeur aux yeux du narrateur qui souligne ses richesses.

Ensuite la noblesse s'étend au domaine de l'esprit et touche la conscience : il « n'a pas de crime sur le dos », rien à se reprocher. Tout ce qu'il a fait et fait a pour finalité une bonne cause. Il s'agit ici de la troisième noblesse : la cause, le but que poursuit le chevalier. Sa « quête » est-elle « noble » ? Il affirme alors aider Medeiro Vaz car il est « bon » et « fidèle », sa cause est donc « juste ».

Mais le parallèle entre ce passage et les romans de chevalerie, dont fait partie la « Quête du Graal », ne se limite pas seulement à l'accent mis sur les niveaux de « noblesse » ; il se trouve aussi dans les représentations féminines.

Dans la « Quête du Graal », les femmes (ou plutôt les « dames ») sont souvent des vierges spirituelles qui attendent, aux fenêtres des châteaux, l'arrivée d'un chevalier bienveillant. Ainsi est représentée Otacília : « retirée tendre et délicate entre les murs de sa

<sup>438</sup>

« Revirei meu frazeado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe : de bel-ver, bel-fazer e bel-amar. O que uma mocinha assim governa, sem precisão de armas e galopes, guardada macia e fina em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada... E ela queria saber tudo de mim, mais ainda me perguntava. – “Donde é mesmo que o senhor é, donde ?” Se sorria. E eu não medi meus alforjes : fui contando que era filho de Selorico Mendes, dono de três possosas fazendas, assistindo na São Gregório. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom foro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles ? Diadorim e os outros ? Eu era diferente deles » (GSV, 149).

maison de maître, petite sainte souriant du haut de la véranda...». La « dame » possède alors une sorte de sacralité. Elle est différente des autres femmes jusqu'alors côtoyées par le narrateur :

En contrepoint à l'attraction physique dont l'idéal terrestre serait Nhorinhá, la vénération vouée à Otacília renvoie à la spiritualité et s'inscrit en toute évidence dans la tradition des romans de chevalerie (UTEZA, 1994 : 349,350)<sup>439</sup>.

Cependant, d'autres adjectifs nous permettent d'approfondir la comparaison entre les *dames* moyenâgeuses et Otacília. La description de celle-ci pourrait être celle de Blanchefleur dans *Perceval ou le Roman du Graal* :

**Blanchefleur** : « La demoiselle qui s'approchait était plus **gracieuse, vive, élégante** qu'épervier ou papegai (...) Si j'ai déjà décrit la beauté que **Dieu** peut mettre en un corps ou en un visage de femme, je veux le faire une autre fois sans mentir d'une seule parole. On eût cru ses **cheveux d'or fin, qui flottaient** sur ses épaules tant ils étaient blonds et **luisants**. Son **front était haut, blanc et lisse**, comme taillé de main d'homme dans le **marbre ou l'ivoire** ou un bois **précieux** ; large entre-œil, sourcils brunets, les yeux vairs, bien fendus et **riants**. Elle avait le nez droit (...) Pour ravir le cœur des gens, **Dieu** avait fait d'elle la Passe-Merveille. Jamais **Dieu** n'en avait fait telle. Plus jamais n'en devait créer » (Chrétien de Troyes, 1974 : 66,67).

**Otacília** : « Je devinais, là à l'intérieur, dans l'encadrement d'une fenêtre, autant que le permettait la mauvaise lueur d'une chandelle, **la douceur d'un visage de jeune fille**. Une jeune fille avec une petite figure ronde, auréolée de **longs cheveux** (...) si **Notre Dame** devait un jour m'apparaître en rêve ou revenante, ce serait ainsi – cette petite tête, ce tout petit visage, posé sur une auréole en l'air - *D*, 175- (...) Elle était **rieuse** et **ravissante** à décrire (...) Mon Otacília, **beauté réservée**, dans **l'éclat de la jeunesse**, caresse de romarin, sa **ferme présence** (...) Toute jeune fille est délicate, est blanche et douce. Otacília l'était plus que toutes - *D*, 207,208 - (...) Otacília était une jeune fille **droite** et **ayant ses opinions, sensée mais très active** » (*D*, 211)<sup>440</sup>.

Les deux femmes sont d'une beauté surnaturelle. Elles ont, toutes deux, de longs cheveux et une blancheur de teint extraordinaire. Elles sont gracieuses, délicates et originaires de riches familles qui leur ont procuré une éducation et une présence

<sup>439</sup> « Em contraponto à atração física cujo ideal terrestre seria Nhorinhá, a veneração votada à Otacília remete à espiritualidade e se inscreve com toda evidência na tradição do romance de cavalaria ». C'est nous qui traduisons.

<sup>440</sup> « (...) eu divulguei, qual uma luz de candeia mal deixava, **a doçura de uma moça**, no quadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre **compridos cabelos** (...) a **Nossa Senhora** um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar – *GSV*,122 - (...) Ela era **risonha** e descritiva de **bonita** (...) Minha Otacília,  **fina** de recanto, em seu realce de **mocidade**, mimo de alecrim, a **firme presença** (...) Toda moça é **mansa, é branca e delicada**. Otacília era a mais – *GSV*, 146 - (...) era moça **direita e opinosa, sensata** mas de **muita ação** » (*GSV*, 148).



distinguées : Blanchefleur est « élégante » et Otacília possède une « ferme présence ». Toutes deux ont les attributs du sacré : la beauté de Blanchefleur est divine car Dieu n'a pas fait d'être plus éclatant qu'elle ; celle d'Otacília est également céleste parce qu'elle est souvent comparée à l'archétype même de la sainteté féminine selon la religion catholique : la Vierge Marie.

Il faut encore souligner, chez ces deux femmes, leur rôles de propulseurs dans la quête des origines des héros (Perceval et Riobaldo). On peut le voir à travers une même question, posée par les deux femmes :

**Blanchefleur** : « Sire, d'où venez-vous donc aujourd'hui ? » (Chrétien de Troyes, 1974 : 68)

**Otacília** : « D'où est-ce que vous êtes, dites-moi, d'où ? » (*D*, 212)

Santa Catarina et la présence de sa « dame » sont primordiales pour que Riobaldo comprenne son passé et efface de lui tout ce qui peut bloquer son parcours vers l'avant. Ainsi, il doit voir avec d'autres yeux son enfance à São Gregorio à côté de son supposé père Selorico Mendes. Il a fui cette ferme et son patron pour ne pas supporter une telle parenté. Sous l'influence d'Otacília, il perçoit son séjour à São Gregorio autrement :

J'imagine que j'ai dû, en cette occasion, avoir une pensée de regret pour São Gregorio, avec un vain désir d'être maître de la terre sous mes pieds, une terre qui m'appartienne, et gagnée par un travail assidu, un travail qui affermit l'âme et endurecit les mains (*D*, 207)<sup>441</sup>.

Non seulement la « dame » lui inspire une nostalgie positive de son passé, mais elle lui inculque aussi l'envie de construire un avenir lumineux, fondé sur le travail et un profond désir de paix et d'amour :

Ce n'était guère pour longtemps – je me dis – que je prenais congé de cette fazenda Santa Catarina, de ses savoureuses libéralités. Non que je nourrisse en moi l'ambition de bien et d'avoirs ; ce que je voulais, mon désir d'amour c'était vraiment seulement Otacília. Mais, en gage de paix, d'amitié envers tous, et de bonnes règles tranquilles, je pensais : aux prières, aux vêtements de cérémonie, à la fête, à la grande table avec les mets et les

---

<sup>441</sup> « Figuro que naquela ocasião tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser dono de meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos » (*GSV*, 145).

entremets ; et qu'au milieu de la solennité, M'sieur Amadeus, son père, se déferait peut-être – en notre faveur – d'un bois de buritis en dot, conformément aux anciens usages (*D*, 215)<sup>442</sup>.

La richesse et l'abondance de Santa Catarina n'est donc pas ce qui attire le jeune *jagunço*, mais ce qui se trouve à la base de cette prospérité, à savoir un amour divin sous forme humaine, incarné par Otacília<sup>443</sup>. Cet amour anime son esprit d'une sorte de prière sacrée à travers laquelle le personnage pourra connaître la « fortune » spirituelle des initiés. En effet, cette richesse est d'abord spirituelle (« je pensais aux prières ») pour ensuite s'élargir à la matière sous la forme des fêtes, de la variété de nourriture, des amitiés, etc.

La ferme Santa Catarina, et sa patronne, possèdent tous les atouts pour inspirer au candidat à l'initiation un changement radical de son être. Riobaldo comprend intuitivement l'importance du moment : « Mais je sentis ; je me sentis. Des eaux pour attiser ma soif (...) Otacília. Je méritais une pareille récompense ? » (*D*, 175)<sup>444</sup>

Il pressent que dans la ferme Santa Catarina sa soif d'amour sera rassasiée (« Des eaux pour attiser ma soif »). Il perçoit également la force et le mysticisme présents dans l'amour d'Otacília. Cette force ne peut s'acquérir qu'au prix d'un choix : celui de vouloir rester auprès d'elle. Mais le personnage doute de ce mérite : « Otacília. Je méritais une pareille récompense ? ». Ce doute changera le cours des choses. De même que Perceval ne sait pas s'il doit ou non poser la question « pourquoi la lance saigne-t-elle ? » et guérir le roi, de même Riobaldo doute de l'opportunité que lui offre le destin. Ce doute entraîne le départ du personnage vers d'autres aventures :

Mais, le reste, et dont je me souviens, c'était les pensées qui m'assaillaient. Un sentiment prisonnier. Otacília. Pourquoi est-ce que je n'avais pas pu rester là, dès cette fois ? Pourquoi est-ce qu'il me fallait continuer, avec Diadorim et les camarades, à la poursuite, dans ces Hautes-Terres, de quel sort, de quelle mort ? Un destin prisonnier. Nous

---

<sup>442</sup>

« Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de teres e haveres ; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava : nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces ; e, no meio do solene, o sôr Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos » (*GSV*, 151,152).

<sup>443</sup>

Consuelo Albergaria souligne l'existence, dans le nom (OTA)-cília, d'un anagramme de TAO. Ce personnage incarnerait donc un chemin vers l'équilibre des dualités, une voie cosmique qui régulerait l'harmonie du monde (*ALBERGARIA*, 1977 : 120).

<sup>444</sup>

« Mas senti : me senti. Águas para fazerem minha sede (...) Otacília. O prêmio feito esse eu merecia ? » (*GSV*, 122).

traçâmes, Diadorim et moi, je traçai ; à bride abattue. Mais de ce jour, une part de moi resta là-bas, avec Otacília. Le destin (*D*, 216)<sup>445</sup>.

Otacília incarne une sorte d'amour originel que le personnage passera sa vie à chercher dans les recoins du Sertão. Après de ses compagnons et loin de la protection/inspiration d'Otacília, l'ascension de Robinson ne s'accomplit pas. Pour le moment, il se dirige toujours, symboliquement, vers le bas : « dans la remise du moulin » (*D*, 212), « na rebaixa do engenho », « na beira da rebaixa » (*GSV* : 149).

Riobaldo montre ainsi combien sa volonté est encore fragile. Or, pour accomplir toute initiation, le néophyte doit être plein d'une ferme et inébranlable détermination.

---

<sup>445</sup> « Mas, o mais, e do que sei, eram mesmo meus fortes pensamentos. Sentimento preso. Otacília. Por que eu não podia ficar lá, desde vez ? Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus ? Destino preso. Diadorim e eu viemos, vim ; de rota abatida. Mas desse dia desde, sempre uma parte de mim ficou lá, com Otacília. Destino » (*GSV*, 152).

### 3.1.3 La traversée du Liso do Sussuarão<sup>446</sup> ( *D*, 59-71 ; *GSV*, 37-45)

**La traversée du Liso do Sussuarão** est entreprise par Medeiro Vaz et son groupe, dont Riobaldo fait partie. Dès le départ, le narrateur annonce être toujours sous l'emprise de la peur. Le protagoniste, en prenant conscience du prochain itinéraire à suivre, perd de son courage :

Celui qui était le plus inquiet au sujet du lendemain, c'était peut-être moi, j'avoue. Tel que je suis bâti, je n'ai jamais vu le jour se lever avec un grand courage ; c'est-à-dire : le courage chez moi était variable (*D*, 61)<sup>447</sup>.

Il y a, dans la traversée du *Liso*, d'autres indices qui montrent les conflits intérieurs de Riobaldo. Tout d'abord, il faut attirer l'attention sur la personnification du paysage. Le *Liso* rend visible ce qui se passe au tréfond des êtres : « (...) le plan de Suçuarão concevait le silence et engendrait un maléfice – telle une personne ! » (*D*, 66)<sup>448</sup>

La « malveillance » attribuée au paysage est ici clairement exposée comme étant celle des hommes. Elle est le résultat d'une sorte d'hallucination, de demi-raison que tout détruit et assèche :

C'était une terre différente, folle, et un lac de sable (...) Le soleil se déversait sur le sol, nappe de sel, qui étincelait. De loin en loin, des herbes mortes ; et quelques touffes de plante sèche – pareilles à une chevelure sans tête. Au-delà, sur des distances, s'exhalait une vapeur jaune. Et le feu commença à entrer, avec l'air, dans nos pauvres poitrines.

Je vous explique que la souffrance qui allait suivre, on le sut de reste dès le commencement : elle n'allait qu'augmenter (*D*, 63)<sup>449</sup> ;

ou encore :

<sup>446</sup> Dans la traduction française de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, « Sussuarão » s'ortographie de la manière suivante : « Suçuarão ».

<sup>447</sup> « Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso ; isto é : coragem em mim era variável » (*GSV*, 38).

<sup>448</sup> « (...) o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa (*GSV*, 42)! »

<sup>449</sup> « Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia (...) O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As-exalatrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente.

Exponho ao senhor que o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo ; daí só mais aumentava » (*GSV*, 39).

On allait, un cauchemar. Un vrai cauchemar, à faire délirer (...) Et nous étions perdus. On ne rencontrait pas un puits. Nous avions tous les yeux rouges, enflammés, les visages violaçaient. La lumière assassinait trop. Nous tournions en rond, les éclaireurs tâtonnaient, furetaient (*D*, 67)<sup>450</sup>.

Ces citations révèlent les effets de l'illusion sur l'esprit de Riobaldo. La présence de celle-ci est clairement illustrée par les mots « folle », « sans tête » et « délirer ». Dans tout état d'aliénation, la perception du réel est déformée ou erronée. Cette vision nébuleuse est ici représentée par l'image de la lumière qui éblouit : le soleil « étincelle » et la lumière « assassine » toute possibilité de lucidité. L'état intérieur qui se dégage de ce délire est la démence extériorisée par le corps (« des yeux rouges, des visages violacés ») et la souffrance (« la souffrance augmentait »).

Face à l'hallucination, l'être se trouve perdu, sans repères, à errer et tourner en rond (« nous tournions en rond »). Il cherche une échappatoire à l'errance et à la détresse : « les éclaireurs tâtonnaient, furetaient ». La volonté encore trop faible pour pouvoir continuer, Riobaldo souhaite rebrousser chemin, regrettant la facilité des jours insouciantes : « Revenir sur nos pas, vers les monts amènes ! » (*D*, 67)<sup>451</sup> ; ou encore : « Le retour fait toujours plaisir » (*D*, 69)<sup>452</sup>.

Cependant, l'expérience de « l'enfer intérieur »<sup>453</sup> rend sensible notre héros. En désirant la paix (« J'aspirais seulement au chuintement léger d'une source courant sur un lit de pierres » – *D*, 68<sup>454</sup>), il se souvient d'Otacília, la *Blanchefleur* des Sertões, la gardienne de *l'amour humain* dans son expression la plus élevée :

<sup>450</sup> « Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios (...) e nós estávamos perdidos. Nenhum poço se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando » (*GSV*, 42).

<sup>451</sup> « Voltar para trás, para as boas serras (*GSV*, 42)! »

<sup>452</sup> « Pra trás, sempre dá o prazer » (*GSV*, 44).

<sup>453</sup> Dans la traversée du *Liso do Sussuarão*, l'image de « l'enfer » est renforcée par l'évocation du pacte avec le diable réalisé par Hermogènes (*GSV*, 40) et le souvenir de la description de l'enfer faite par Quelemem : « Que là, le plaisir banal de tout un chacun est d'embêter les autres, de bien les tourmenter, et que le froid et le chaud persécutent davantage ; que pour digérer ce qu'on mange, il faut en même temps faire un gros effort au milieu de fortes douleurs, même respirer coûte une douleur. Et on n'y a jamais de repos » (*D*, 64).

« Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar ; e o calor e o frio mais perseguem ; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores ; e até respirar custa dor ; e nenhum sossego não se tem » (*GSV* : 40).

<sup>454</sup> « Eu ambicionava o suixo manso dum corrego nas lajes » (*GSV*, 43).

Le chagrin qui me vint fut de penser que j'allais perdre Otacília. Une jeune fille qui m'aimait, elle vivait dans les monts des Geraís – à Buriti-le-Haut, une palmeraie au fond d'une vallée – dans la fazenda Santa Catarina. Je m'enivrai d'elle, comme d'une musique dingue, je buvais d'une autre eau. Otacília, elle voulait vivre ou mourir avec moi – qu'on se marie (*D*, 67)<sup>455</sup>.

Son aspiration à l'amour s'intensifie et nous voyons surgir la possibilité d'une ascension spirituelle. Il s'engage, une fois dépassées les dures épreuves du moment, à être fidèle et dévoué à la *dame blanche* de la ferme Santa Catarina qui lui a inspiré tout ce qu'il y a de mieux en lui : « Je sors d'ici vivant, je plante là la vie de jagunço, je file et j'épouse Otacília - je me jurai, excédé par toutes mes souffrances » (*D*, 68)<sup>456</sup>.

Riobaldo, de nouveau, peut être comparé à Perceval. Le chevalier arthurien, jeune candidat à l'initiation, ignore encore l'importance de la rencontre avec Blanchefleur et ne tient pas toujours ses promesses. De même Riobaldo, une fois les dangers de la mort dépassés, éloigne ses pensées d'Otacília pour se concentrer d'abord sur sa propre personne (« Mais déjà, à ce moment-là, je n'aimais plus personne : je n'aimais que moi, que moi ! » - *D*, 68)<sup>457</sup>) et ensuite sur Diadorim : « Mais les yeux verts étaient ceux de Diadorim. Mon amour d'argent et mon amour d'or pur. Mes yeux s'embuaient, se brouillaient » (*D*, 67)<sup>458</sup>.

On peut douter de l'authenticité de la déclaration « je n'aimais que moi, que moi ! ». Le sujet humain, selon René Girard, est, en effet, toujours déchiré entre Soi et l'Autre. Riobaldo déclare n'aimer que lui-même mais il est fasciné par Diadorim. Diadorim est le véritable médiateur (ou modèle) de son désir. Sa puissance d'attraction le détourne d'Otacília. Les pensées de Riobaldo se fixent alors sur « l'argent », sa passion pour Diadorim, car son esprit n'est pas encore prêt aux « sacrifices » que requièrent « l'or », son amour pour Otacília. Et son choix est encore très lié à celui du groupe en quête de plaisir et de facilité :

---

<sup>455</sup> « A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Geraís – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse (...) » - *GSV*, 42.

<sup>456</sup> « Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília eu jurei, do proposto de meus todos sofrimentos » (*GSV*, 43).

<sup>457</sup> « Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém : só gostava de mim, de mim ! (...) » - *GSV*, 43.

<sup>458</sup> « Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas vestava, se embaçavam de renovem (...) » - *GSV*, 42.

Un jagunço ne se démonte pas, que ce soit perte ou dérouté – presque tout pour lui est du pareil au même. A ce point, j’ai jamais vu. L’existence pour lui est déjà assurée : manger, boire, apprécier les femmes, guerroyer, et pour finir le final (...) Au point que même moi la difficulté que nous venions de passer, j’oubliais (...) Et je me sortis de l’esprit d’aller chercher Otacília, de la demander en mariage, garantie de vertu (*D*, 71,72)<sup>459</sup>.

\*

La sortie du *Liso* est chaotique. Elle révèle la maladie intrinsèque de Riobaldo et du groupe entier pris dans une profonde illusion. L’état d’égarement prend un nouveau tour lorsque, tenaillés par la faim, les *jagunços* tuent un homme (José Alves – *GSV*, 44) en pensant qu’il s’agissait d’un singe. Ce sacrifice *malgré lui* a un effet déstabilisant sur ses auteurs. Suite à cela, les troubles intérieurs s’extériorisent en malaises multiples. Medeiro Vaz devient fébrile et les hommes vomissent dans la tentative de se libérer de ce qui les empoisonne :

Après Medeiro Vaz se trouva mal, d’autres avaient des douleurs, et ils se dirent que la viande d’humain empoisonnait. Nombreux étaient ceux qui étaient malades, ils saignaient des gencives, ils avaient des taches rouges sur tout le corps et des douleurs dans leurs jambes qui enflaient, à se damner. Et j’avais une telle dysenterie, que je m’écœurerais moi-même au milieu des autres (*D*, 70)<sup>460</sup>.

Ainsi notre héros, dans cet épisode, bien que manifestant l’ébauche d’une élévation intérieure grâce aux pensées dirigées vers Otacília, demeure dans l’illusion par le désordre de ses idées et de ses réflexions, relayé par la faiblesse du corps (« dysenterie ») et le « dégoût » de soi-même. Son parcours de quête et d’errance va donc continuer.

<sup>459</sup>

« Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada : comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final (...) Tudo que eu mesmo, do que mal houve, me esquecia (...) e despaireci meu espírito de ir procurar Otacília, pedir em casamento mandado de virtude » (*GSV*, 45).

<sup>460</sup>

« Medeiro Vaz passou mal, outros tinham dores, pensaram que carne de gente envenenava. Muitos estavam doentes, sangrando nas gengivas, e com manchas vermelhas no corpo, e danado doer nas pernas, inchadas. Eu cumpria uma disenteria, garrava a ter nojo de mim no meio dos outros » (*GSV*, 45).

### 3.1.4 Le jugement de Zé Bebelo à la ferme Sempre-Verde (« Toujours Verte », *D*, 276- 301 ; *GSV*, 196-215)

En accompagnant le cheminement de Riobaldo, nous arrivons au quatrième épisode choisi : le jugement de Zé Bebelo dans la ferme « Sempre-Verde », nom que F. Uteza associe à la « Vie Eternelle », la « Matrice de la Terre par excellence » (UTEZA, 1994 : 307).

Dans ce lieu *central*, nous analyserons le *processus de responsabilisation* vécu par le personnage qui part d'un état intérieur duel, fragilisé par l'ignorance et l'inconscience, vers une prise de conscience de plus en plus affinée.

Pour commencer l'étude d'un *processus de responsabilisation*, il nous semble important d'examiner dans quel état intérieur se trouve le néophyte avant sa *conversion*, c'est-à-dire avant l'expérience du *jugement*. Il est en pleine bataille<sup>461</sup> et, à travers son discours, transparait l'agitation du groupe auquel il appartient :

Ils criaient à s'époumoner, enfiévrés de haine, et nous injuriant de tous les noms. Nous de même. Aïe aïe aïe, notre feu rugissant dès que tremblotait le plus petit signe d'un humain. Les balles fendaient les pierres, ce n'était que des éclats (*D*, 270)<sup>462</sup>.

Au milieu de cette confusion faite de feu, de balles et de pierres, un éclair de conscience : « Ainsi j'étais condamné à tuer ? » (*D*, 270)<sup>463</sup>. Nous pouvons noter ici les conséquences importantes d'une seconde de lucidité. Riobaldo va changer le cours des choses. Prenant conscience non seulement qu'il entretenait la violence, mais aussi qu'il allait contribuer à tuer un homme qu'il admirait, le personnage répand le message selon lequel Joca Ramiro souhaite qu'on épargne la vie de Zé Bebelo.

<sup>461</sup> Il s'agit d'un combat entre le groupe commandé par Joca Ramiro (auquel appartient à présent Riobaldo) et celui de Zé Bebelo (auquel le même Riobaldo a fait parti dans le passé).

<sup>462</sup> « Afa que gritavam, em febre de ódio, xingando todo nome. A gente, também. Anhãnhãe, berrávamos fogo, quando sinal de homem tremelusia. As balas rachavam as pedras, só partiam escalhas » (*GSV*, 192).

<sup>463</sup> « Assim eu condenado para matar (*GSV*, 192) ? »



Commence alors un passage caractéristique de l'épisode de la *Sempre-Verde* : l'aspirant à l'initiation oscille sans arrêt entre la conscience et l'inconscience, l'éveil et l'illusion, l'extase divin et l'existence profane. Ainsi, l'éclat de conscience des moments précédents cède la place au doute :

Zé Bebelo j'allais le sauver. Tous approuvèrent. Je sais ce que je sais ? Ici, vous n'allez plus me comprendre. Le comment des choses. Tous m'approuvèrent – et, là, bizarrement, j'eus une illumination. Mais quoi ? Mais alors, je n'avais pas tout pensé, le réel ?! Ce que j'étais en train de faire, en train de vouloir – c'était qu'ils prennent Zé Bebelo vivant, en chair et en os, pour ensuite le maltraiter, le tuer de la pire façon, et facilement ? La rage me prit. Je me mordis, je m'en voulus, me dégoûtai moi-même. Tout finissait tellement toujours par être ma faute ! Du coup, je m'en remis totalement à mon rifle et à mes cartouchières. Je tirais, je tirais : je voulais, par tous les moyens, atteindre Zé Bebelo, pour l'achever sur-le-champ, lui éviter le martyre d'autres souffrances (*D*, 271)<sup>464</sup>.

Riobaldo désire d'abord sauver Zé Bebelo pour ensuite, après un « extraordinaire saut de l'esprit »<sup>465</sup>, l'abattre. Et ce, parce que le personnage doute encore de son intuition et cette incertitude lui joue des tours. Désormais il ne sait plus ce qu'il fait ou ce qu'il veut. Il succombe à l'illusion laissant place, en lui, à la honte et à la culpabilité : « Je restai coi, distant, me faisant étranger. Je ne voulais pas, ah, je ne voulais surtout pas qu'il [Zé Bebelo] me reconnaisse » (*D*, 272)<sup>466</sup>.

Il veut se cacher, disparaître, oublier sa responsabilité dans le déroulement des événements. Son attitude révèle le malaise de son être : il regarde par terre et il tremble (*GSV*, 193). Il s'éloigne du groupe, demeurant derrière auprès des bêtes (*GSV*, 196) :

Ceci ajouté à cela – là mes idées se ratatinaient. Ceci et si bien, que je fis tout le voyage en queue de cortège, à hauteur de la bande des gentils petits ânes aux grandes oreilles, qui fermaient la marche. Leur pauvreté naturelle me consolait – des petits ânes,

<sup>464</sup>

« Ali Zé Bebelo eu salvasse. Todos aprovaram. Eu sei, eu sei ? O senhor agora vai não me entender. O como são as coisas. Todos me aprovaram – e, aí, *extraordinariamente*, eu dei um salto de espírito. O quê ? Mas, não tinha pensado tudo, o real ?! O que era que eu estava fazendo, que era que eu estava querendo – que pegassem vivo Zé Bebelo, em carnes e ossos, para depois judiarem com ele, matarem de outro pior jeito, a fácil ?! Minha raiva deu em mim. Me mordí, me abri, me-amargo. Tanto tudo ia sendo sempre por minha culpa ! E daí pedi tudo ao rifle e às cartucheiras. Eu atirava, atirava : queria, por toda a lei, alcançar um tiro em Zé Bebelo, para acabar com ele de uma vez, sem martírio de sofrimento (...) » - *GSV*, 192,193. C'est nous qui soulignons.

<sup>465</sup>

Ce qui a été traduit par « j'eus une illumination » correspondrait plutôt à « j'ai fait un extraordinaire saut d'esprit ».

<sup>466</sup>

« Eu parei quieto, vago, se me estranho. Não queria, ah não queria que ele [Zé Bebelo] me reconhecesse » (*GSV*, 193).

pareils à des enfants. Mais je pensai encore : qu'il soit bon ou qu'il soit nocif, quel droit avaient-ils d'achever Zé Bebelo ? Alors, j'éprouvai un profond découragement (*D*, 275).<sup>467</sup>

Cette citation nous révèle le flottement interne vécu par Riobaldo dont la pensée parfois s'élargit, parfois se rétrécit : « là mes idées se ratatinaient ». Il cherche la « Simplicité Première », la « Consolation » mais la voie choisie pour les atteindre est particulière et symbolique. Le protagoniste cherche la compagnie des ânes. Cet animal incarne, nous le verrons par la suite, une dualité identique à celle qu'éprouve Riobaldo car il possède une double connotation, à la fois « positive » et « négative ».

Il est le symbole de l'ignorance, de l'obscurité, de l'imposture, voire des tendances sataniques :

L'âne comme Satan, comme la Bête, signifie le sexe, la libido, l'élément instinctif de l'homme, une vie qui se déroule toute au plan terrestre et sensuel. L'esprit chevauche la matière qui doit lui être soumise, mais qui échappe parfois à sa direction<sup>468</sup>.

En cherchant la présence des ânes, Riobaldo renforce ce que son attitude nous avait déjà révélé : la peur *instinctive* d'être reconnu, d'être le responsable de la mort/torture de Zé Bebelo. Il nous laisse entrevoir la *non-maîtrise de son esprit* qui oscille entre une volonté de *contrôle des* (et la *soumission aux*) circonstances extérieures. Cette oscillation dénote une certaine faiblesse qui se manifeste par l'hésitation. Ne sachant pas quoi faire, ne pouvant ni tuer ni sauver Zé Bebelo, le personnage s'abstient de tout rapport avec le prisonnier ou les événements : « Tout ce que je voulais c'était qu'il ne mette pas l'œil sur moi. J'appréciais tant cet homme, et il ne fallait pas maintenant qu'il devienne mon cauchemar » (*D*, 275)<sup>469</sup>.

En fuyant le conflit intérieur, il préfère se diriger vers l'arrière du groupe et faire « le voyage en queue de cortège », mais à la même « hauteur de la bande des gentils petits ânes » (*D*, 275). En agissant ainsi, Riobaldo rejoint la nature de l'âne par une autre de ses

<sup>467</sup> « Aquilo com aquilo – aí a minha idéia diminuia. Tanto o antes, que fiz a viagem toda na rabeira, ladeando o bando bonzinho de jegues orelhudos, que fechavam a marcha. A pobreza primeira deles me consolava – os jumentinhos, feito meninos. Mas ainda pensei : - ele bom ou ele ruim, podiam acabar com Zé Bebelo ? Quem tinha capacidade de pôr Zé Bebelo em julgamento ?! Então, resenti um fundo desânimo » (*GSV* : 196).

<sup>468</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>469</sup> « O de que eu carecia era de que ele não botasse olhos em mim. Eu apreciava tanto aquele homem e agora ele não havia de ser meu pesadelo » (*GSV*, 195).

caractéristiques : l'indécision « conduisant à ne pas prendre parti et à ne jamais aboutir dans ses entreprises »<sup>470</sup>. L'apprentissage figurant sur ce passage devient alors évident : le néophyte doit prendre conscience et être responsable de ses actes. Titão Passos confirme cette hypothèse : « Je ne suis ici contre l'opinion d'aucun camarade, ni pour contester. Mais je sais en toute conscience, ma responsabilité » (*D*, 287)<sup>471</sup>.

Le jugement de Zé Bebelo est la preuve même de cette prise de responsabilité. Le prisonnier sera, d'une part, jugé pour ses actes et, d'autre part, ne niera pas ses responsabilités. Il deviendra ainsi une source d'inspiration pour Riobaldo qui sera mené, par les circonstances, à prendre parti en faveur du détenu. Cependant, pour le moment, et avant ces événements majeurs, c'est le découragement qui l'envahit : « Alors, j'éprouvai un profond découragement » (*D*, 275). S'éloignant de sa responsabilité, le protagoniste cultive des états d'âme qui sont ceux attribués à l'âne : le découragement spirituel, la dépression morale, l'entêtement et l'obéissance aveugle.

S'il persiste dans cet état en refusant toute prise de conscience, il prend le risque de stagnation dans son parcours évolutif. Cela correspondrait à un blocage qui est symboliquement représenté, dans ce passage, par le nivellement du novice avec les ânes, plus précisément avec leurs « oreilles » : « à hauteur de la bande des gentils petits ânes aux grandes oreilles, qui fermaient la marche » (*D*, 275). Or, les oreilles des ânes renvoie à une symbolique qui ne doit pas être négligée :

L'expression *oreilles d'âne* provient de la légende selon laquelle Apollon changea les oreilles du roi Midas en oreilles d'âne, car il avait préféré à la musique du temple de Delphes les sons de la flûte de Pan. Cette préférence indique, en langage symbolique (les oreilles d'âne), la recherche des séductions sensibles plutôt que l'harmonie de l'esprit et la prédominance de l'âme<sup>472</sup>.

Le néophyte, pour sortir de son engourdissement, doit se diriger vers les vérités de l'âme plutôt que vers les circonstances apparentes. S'il parvient à le faire, il fera naître l'autre polarité de l'âne : symbole de paix, d'humilité, de patience et de courage dont Joca Ramiro, nous le verrons, est l'incarnation même.

---

<sup>470</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 42.

<sup>471</sup> « Não estou contra a razão de companheiro nenhum, nem por contestar. Mas eu cá sei de toda consciência que tenho, a responsabilidade » (*GSV*, 205).

<sup>472</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.42.

Ce deuxième symbolisme de l'âne révèle le degré de maîtrise de soi acquis par le novice. Celui-ci surmonte graduellement ses faiblesses en acquérant la connaissance. Cela est clairement illustré par le rôle de l'âne dans la crèche et lors de l'entrée du Christ à Jérusalem. Il devient ici bénéfique, la monture des immortels qui surmontent les forces maléfiques. Il est alors symbole de *connaissance*.

Cette *connaissance* se manifestera par et dans le « Jugement » à venir. Mais le candidat à l'initiation n'a pas compris tout de suite le sens de ce jugement : « Le juger ? – je ne ris pas, ne compris pas » (D, 272)<sup>473</sup>. Or, le symbolisme du « procès » possède une connotation mystique qui nous renvoie à l'arcane XX<sup>ème</sup> du tarot, précisément intitulé « le jugement » :



Le Jugement, la résurrection ou le Réveil des Morts, le 20<sup>ème</sup> arcane majeur du Tarot, exprime *l'inspiration, le souffle rédempteur (O. Wirth) ; le changement de situation et d'appréciation, les questions juridiques (R. Bost) ; le retour des choses, la fin de l'épreuve, l'amendement, le pardon, le rachat ou rectification d'une erreur, la réhabilitation, la guérison, le renflouement d'une affaire (Th. Terestchenko)*<sup>474</sup>.

Le jugement de Zé Bebelo illustre, certes, un changement de situation : le chef/juge devient prisonnier/jugé. C'est l'heure de la rectification des erreurs passées.

Zé Bebelo est perçu par certains jagunços qui le méconnaissent, comme un guerrier grossier et impitoyable à l'instar de beaucoup d'autres dans la région. Il sera ainsi condamné par certains qui ne voient en lui que leur modèle-rival de cruauté. Nous nous référons, en l'occurrence, à Hermogènes et Ricardão qui, de part leur brutalité, ne sont capables de voir, chez l'autre, que leurs propres caractéristiques. Ainsi, l'accusation d'Hermogènes porte sur la complicité du détenu avec les soldats du gouvernement. Mais

<sup>473</sup> « Julgamento ? – não ri, não entendi » (GSV, 194).

<sup>474</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 544.

cette accusation se révèle vite être un prétexte pour apaiser la soif de plaisir morbide qui anime ce personnage. Il propose pour le condamné une mort affreuse :

- Ce que je dénonce, de l'avis de tout le monde, c'est qu'on devrait attacher ce démon, comme un porc. Le saigner... Ou alors le jeter par terre en travers, et on lui passerait tous dessus à cheval – et voir à ce que, ce qui lui resterait de vie, il ne lui en reste pas ! (*D*, 281)<sup>475</sup>.

Ricardão étant le double d'Hermogènes, il ne pouvait que soutenir les paroles de son « modèle ». Incapable de dégager autre chose du prisonnier qui ne soit une image faussée, Ricardão exprime un désir de vengeance :

Je présente la note de nos camarades qu'il a tués, qu'ils ont tués. Cela peut se reporter ? Et tous ceux qui sont restés invalides blessés, tant et tant... Leur sang et leurs souffrances clament réparation. Maintenant que nous avons saigné, l'heure est venue de cette vengeance de revanche. Je demande à voir, s'il l'avait emporté, et non pas nous, où nous serions à pareille heure ? (*D*, 286)<sup>476</sup>.

Voici une citation tirée d'un long discours argumenté qui a captivé de nombreux *jagunços* : « Bouche bée devant ce qu'il venait d'entendre, le peuple jagunço s'agitait et applaudissait, il approuvait » (*D*, 287)<sup>477</sup>. Les propos de Ricardão séduisent également Riobaldo :

Pensez un peu : et le pire de tout était que j'étais moi-même obligé de trouver correct le raisonnement de Ricardo, de reconnaître la vérité des paroles que j'ai rapportées. Je le pensai, m'en attristai quelque peu (*D*, 287)<sup>478</sup>.

Le narrateur, bien que charmé par les mots de Ricardão, est profondément chagriné sans pour autant être en mesure, dans un premier temps, de saisir les raisons de cet état.

---

<sup>475</sup>

« - Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar ! » (*GSV*, 200, 201).

<sup>476</sup>

« Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou, que eles mataram. Isso se pode repor ? E os que ficaram inutilizados feridos, tantos e tantos... sangue e os sofrimentos desses chamam. Agora, que vencemos, chegou a hora dessa vingança de desforra. A ver, fosse ele que vencesse, e nós não, onde era que uma hora destas a gente estava ? » (*GSV*, 204).

<sup>477</sup>

« A babas do que ele vinha falando, o povaréu jagunço movia que louvava, confirmando » (*GSV*, 204).

<sup>478</sup>

« Mire e veja o senhor : e o pior de tudo era que eu mesmo tinha de achar correto o razoado do Ricardão, reconhecer a verdade daquelas palavras relatadas. Isso achei, meio me entristeci » (*GSV*, 204,205).

Cependant, en cherchant la source de son malaise, il apprendra, petit à petit, à ne pas réduire l'*avenir* au *passé* et la *personne* à ses *actes* :

Pourquoi ? Que tout cela était trop juste, c'était certain. Mais, par d'autres côtés – je ne sais trop lesquels – ça ne l'était pas. Ainsi, en faisant le tri de ma petite idée : certain concernant ce qu'avait fait Zé Bebelo : mais erroné concernant ce qu'était et n'était pas Zé Bebelo. Qui le sait vraiment ce qu'est une personne ? Compte tenu avant tout : qu'un jugement est toujours défectueux, parce que ce qu'on juge c'est le passé. Eh, bê. Mais pour l'écriture de la vie, juger on ne peut s'en dispenser ; il le faut ? C'est ce que font seuls certains poissons, qui nagent en remontant le courant, depuis l'embouchure vers les sources. La loi est la loi ? Mensonges ! Qui juge, est déjà mort. Vivre est très dangereux, vraiment » (D, 287<sup>479</sup>).

Cette citation nous révèle les dangers de tout jugement humain puisque celui-ci s'appuie uniquement sur les actes passés d'une personne. Incapables d'entrevoir l'avenir ou l'être profond de quiconque, les jugements des hommes manifestent souvent leurs limites, leurs défaillances. Ainsi, le véritable juge, comme l'ange de l'arcane XX<sup>ème</sup> du Tarot évoqué plus haut, est celui qui s'inspire d'une intuition provenant de l'âme :

(...) Il [l'ange du Tarot] est enfermé dans un cercle de nuages bleus, couleur lunaire des forces occultes et des vérités de l'âme, d'où partent les rayons rouges de l'esprit et de l'action, pour indiquer qu'il n'y a ni véritable action, ni véritable compréhension, si elles ne procèdent des forces de l'âme, où se mêlent intuition et affectivité, ou peut-être aussi pour signifier que l'intelligence humaine peut aller au-delà de ces spirales et qu'il y a toujours un cercle que nous ne pouvons franchir<sup>480</sup>.

Cet ange/juge, en perçant les vérités de l'âme, peut agir consciencieusement : de lui partent les « rayons de l'esprit et de l'action ». Cette citation nous montre qu'il ne peut y avoir de véritable verdict sans *compréhension*, sans les connaissances qui proviennent d'une *initiation* profonde aux mystères du Cosmos. Le juge, dans ce passage, est incarné par Joca Ramiro car c'est à lui qu'appartiennent le discernement et la sentence : le châtement ou la délivrance du prisonnier. Mais comment ce juge se présente-t-il ?

479

« Por que ? O justo que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos – que bem não sei – não estava. Assim, por curta idéia que eu queira dividir : certo, no que Zé Bebelo tinha feito ; mas errado no que Zé Bebelo era e não era. Quem sabe direito o que uma pessoa é ? Antes sendo : julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa : carece ? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei ? Lôas ! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo » (GSV, 205).

480

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 545.

A l'instar des personnages et des juges historiques et bibliques tels que Moïse, Salomon, Jésus, etc., Joca Ramiro entretient un rapport privilégié avec le Haut. En effet, les initiales du nom de ce personnage (*JR*) coïncident avec celle de *Jesu Rex* (ALBERGARIA, 1977, 56).

Les liens qu'entretient ce juge avec le sacré, au niveau du langage, se manifeste par des adjectifs et des noms tels que « grand majeur », « souveraineté » et « haute bonté »<sup>481</sup>. Même son cheval incarne cette grandeur : « un grand cheval blanc »<sup>482</sup>. Mais la hauteur / supériorité de Joca Ramiro n'est pas que hiérarchique. L'élévation de ce personnage, par rapport au groupe auquel il a affaire, est d'ordre spirituel et se manifeste par sa beauté (« la voix pleine, et belle parce que sereine » - *D*, 278)<sup>483</sup>, sa bonté (« Il suffisait d'un ordre bref et qu'il hausse la voix. Ou qu'il fasse ce bon sourire, sous ses moustaches » - *D*, 279 -<sup>484</sup> ; ou encore : « Il a eu de la chance ! Il a eu affaire à Joca Ramiro – et à sa grande bonté » - *D*, 302)<sup>485</sup> et par une patience illimitée : « Joca Ramiro ne perdait jamais patience (*D*, 278)<sup>486</sup> ; ou encore : « Joca Ramiro était tout le contraire d'un homme pressé » (*D*, 289)<sup>487</sup>.

Toutes ces caractéristiques font de Joca Ramiro un homme à part ou, comme certains prophètes, un homme doté d'attributs divins. Il incarne l'homme dans sa majesté céleste, ou plutôt, la potentialité pour tout homme d'une ascension spirituelle, ce qui nous renvoie à nouveau au XX<sup>ème</sup> arcane du Tarot évoqué plus haut :

Les ailes et les mains de l'ange sont couleur chair, comme l'étaient celles de la Tempérance ; n'est-ce pas dire qu'il est fait de la même matière que les hommes, qu'il est leur frère et que chacun d'eux peut acquérir aussi les ailes de la spiritualité, pourvu qu'il sache garder la mesure et l'équilibre dans son ascension spirituelle ?<sup>488</sup>.

Ainsi Joca Ramiro pourrait-il être représenté, symboliquement, comme un *homme avec des ailes* parce qu'il est l'expression même de la « mesure » et de « l'équilibre » divins. C'est lui le messager de l'ordre qui inspire et contrôle la démesure des hommes :

---

481 « grande maioral » (*GSV*, 202) ; « soberania » (*GSV*, 206) ; « alta bondade » (*GSV*, 216).

482 « cavalo branco » (*GSV*, 217).

483 « (...) voz cheia, em beleza calma » (*GSV*, 198).

484 « Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes » (*GSV*, 199).

485 « Teve sorte ! Entestou foi com Joca Ramiro – com sua alta bondade » (*GSV*, 216).

486 « paciência Joca Ramiro nunca perdia » (*GSV*, 198).

487 « Assim Joca Ramiro era homem de nenhuma pressa » (*GSV*, 206).

488 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 544.

Mais Joca Ramiro savait contenir les excès (...) Aussitôt, pour éviter toute interruption qui laisserait place à de nouveaux troubles, Joca Ramiro donna la parole à Sô Candelario (*D*, 283)<sup>489</sup>.

Il est l'ange à la trompette d'or dont le message doit être entendu, et compris par tous ceux qui aspirent à être initiés. Par lui se concrétise l'expérience du jugement à travers laquelle le néophyte connaîtra non seulement l'importance de ses responsabilités mais aussi toute la portée des forces cosmiques.

Pour pouvoir renaître, en effet, il faut avoir entendu la « trompette d'or » par où passe la voix de Dieu. Dans ce sens, le *jugement* symbolise l'appel de Joca Ramiro, le principe unificateur, encourageant les candidats à l'initiation à sublimer la matière.

Joca Ramiro serait alors ce principe unificateur qui appelle les candidats à l'initiation à sublimer la matière, autrement dit, par le biais du jugement, à dépasser le jugement. Il est, ni plus ni moins, la personnification romanesque de ceux dont l'influence a bouleversé les sociétés humaines parce que leur pouvoir dépassait celui des institutions politiques et religieuses. Ils sont, en effet, gardiens des lois universelles : « - Vous êtes venu dans l'intention de fourvoyer les gens du sertão hors du chemin, de les détourner de leur vieille habitude de la loi... » (*GSV*, 279)<sup>490</sup>. C'est la raison pour laquelle son influence est si grande dans le groupe : « Joca Ramiro avait pouvoir sur eux » (*D*, 279)<sup>491</sup>.

L'équilibre universel qu'il représente s'étend loin : « Le jugement est mon fait, la sentence que je rends vaut pour *tout* ce Nord » (*D*, 298)<sup>492</sup>. Il englobe non seulement la matérialité du sertão mais aussi son essence : « *Tout* le silence appartenait à Joca Ramiro »<sup>493</sup>. Dans les deux derniers passages, le mot « tout » est présent. L'ampleur de son jugement n'est donc pas local mais imprègne *tous* les éléments : « Ah, lorsqu'il se levait, il

---

<sup>489</sup> « Mas Joca Ramiro sabia represar os excessos (...) Imediato, Joca Ramiro deu vez a Sô Candelário, não deixando frouxura de tempo para mais motim » (*GSV*, 202).

<sup>490</sup> Joca Ramiro porte ici une accusation [vis-à-vis de Zé Bebelo] dont la portée symbolique est importante. Les critiques ont, en effet, souligné l'anagramme présent dans le nom Zé Bebelo ("Belzébuth"). Ce personnage incarne donc « la puissance qui s'oppose sur terre à l'implantation du Royaume de Yahvé » [représenté par Joca Ramiro] (*UTEZA*, 1994 : 213).

Texte d'origine : « O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei... » (*GSV*, 198).

<sup>491</sup> « Joca Ramiro tinha poder sobre eles » (*GSV*, 199).

<sup>492</sup> « - O julgamento é meu, sentença que dou vale em *todo* este norte .... » (*GSV*, 213). C'est nous qui soulignons.

<sup>493</sup> « O silêncio *todo* era de Joca Ramiro » (*GSV*, 211). C'est nous qui traduisons et soulignons.



entraînait les choses avec lui, semblait-il – les gens, le sol, les arbres épars. Et tous en même temps, d'un même mouvement » (*D*, 299)<sup>494</sup>.

Voici une citation qui révèle la force *totalisante* et *unificatrice* de ce personnage : il rassemble ce qui est dispersé et entraîne tout dans un seul et unique mouvement vers l'avant. La force motrice est donc la même pour tous. Cependant, l'usage qui en est fait est tout autre. Inspirés par ce juge-guerrier, les jagunços sont amenés à s'exprimer selon leur degré de conscience et de responsabilité. Ainsi, comme nous l'avons déjà dit plus haut, Hermogène et Ricardão ne peuvent que parler de vengeance puisqu'ils sont prisonniers de son cycle. Et tous les chefs, les uns après les autres, exposent leurs opinions sans fausseté car ils sont devant un juge divin qui perce leur conscience et les incite à dire la vérité. Ainsi, Sô Candelário, Titão Passos et João Goanhá partagent le même avis : ayant fait preuve de courage et ayant rempli son rôle de guerrier, Zé Bebelo mérite la vie : « Crime ?... De crime, j'en vois pas (...) Quel crime ? Il est venu faire la guerre, tout comme nous (...) Mais il a combattu en brave, avec mérite... » (*D*, 284)<sup>495</sup>.

A ce moment-là, nous observons la versatilité de la foule qui, auparavant, approuvait les arguments de Ricardão et qui, maintenant, acquiesce à ceux de Sô Candelário : « Interloqués, les hommes, entendant ça, grognèrent ici et là une approbation : le courage plaisait toujours » (*D*, 285)<sup>496</sup>.

Ceci révèle l'inconstance induite par les états d'ignorance qui se basent sur les dires, les rumeurs, le charisme, sur tout ce qui est plus facile à comprendre et à exécuter. Ces états sont changeants selon l'humeur, l'envie et les caprices de chacun mais ils touchent rarement la vérité des choses et des personnes. La dynamique de ces états est un mélange de fascination pour l'orateur et d'imitation réciproque. Entre un jugement en faveur de *la mort* (souhaité par Hermogènes et Ricardão) et un jugement en faveur de *la vie* (proposée par Sô Candelario, Titão Passos et João Goanhá), le reste du groupe demeure donc indécis.

Le juge suprême, dans son rôle responsabilisant, appelle chaque *jagunço* à manifester son avis. Mais personne n'ose parler. Seul l'un des guerriers se risque à

---

<sup>494</sup> « Ah, Quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia – as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo » (*GSV*, 214).

<sup>495</sup> « Crime ?... Crime não vejo (...) Que crime ? Veio guerrear, como nós também (...) Mas brigou valente, mereceu... » (*GSV*, 203). Ceci est le témoignage de Sô Candelario. Celui de Titão Passos se trouve dans la page 205 de *Grande sertão : veredas* et celui de João Goanha à la page 206.

<sup>496</sup> « Ressaltados, os homens, ouvindo isso, rosnaram de bem, cá e lá : coragem sempre agradava » (*GSV*, 203).

défendre l'accusé. Inspiré par ce juge compatissant mais ferme, Riobaldo se fait l'avocat de Zé Bebelo :

Zé Bebelo est un vaillant homme de bien, et intègre, qui honore la parole qu'il donne ! Et d'un. Et il est chef jagunço de première, qui n'a cautionné aucune perversité : ni achevé les ennemis prisonniers, ni permis qu'on les maltraite... Je l'affirme ! (D, 292)<sup>497</sup>

En décidant de témoigner du courage et de la clémence de Zé Bebelo, Riobaldo effectue un nouveau pas dans son parcours initiatique car il ne cherche plus à se cacher et fuir ces responsabilités. C'est lui, en fin de compte, qui déclenche tout l'épisode du jugement en sauvant en premier Zé Bebelo de la mort.

Cette prise de conscience de *l'importance de la vérité* sur le prisonnier (sa personne et son humanité) correspondrait à la « Connaissance » du rôle actif de chacun dans le mouvement des forces de l'univers où chaque action, parole et pensée déplacent et mobilisent des énergies cosmiques. Cette « Connaissance » lui permet de regarder différemment le jugement de la ferme *Toujours-Verte* :

Zé Bebelo n'était pas en réalité un accusé. Ah, mais, au cœur du sertão, ce qui est folie peut parfois être la raison la plus sûre et de plus grand discernement ! Dès lors et pour la suite, je crus en Joca Ramiro. A cause de Zé Bebelo. Parce que, Zé Bebelo, à ce moment-là, s'était révélé en la circonstance plus grand que tous (D, 303)<sup>498</sup>.

« Zé Bebelo n'était pas en réalité un accusé » affirme Riobaldo. Le symbolisme initiatique de ce passage va, en effet, au-delà des notions d'accusateur et d'accusé. Derrière un mouvement d'accusation et de défense assez banal, se manifestent les puissances cosmiques du haut et du bas, « la démesure dionysiaque et la mesure apollinienne » :

*In illo tempore*, l'accusé incarne la puissance créatrice face à la mesure apollinienne symbolisée par le vainqueur. Opposés et complémentaires, les deux visages du père jouent en duo le Mythe Fondateur. Le comportement extravagant et provocateur de Zé Bebelo trouve toujours dans la tranquille assurance de Joca Ramiro le contrepoint adéquat que permet le développement total du drame, en conformité avec un rituel dont l'enjeu est globalement perçu par tous les participants (UTEZA, 1994 : 308)<sup>499</sup>.

<sup>497</sup> « Mas, agora, eu afirmo : Zé Bebelo é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá ! Aí. E é chefe jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento, nem matar os inimigos que prende, nem consentir de com eles se judiar... Isto, afirmo (GSV, 208) ! »

<sup>498</sup> « Zé Bebelo não era réu no real ! Ah, mas, no centro do serão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo ! Daquela hora em diante, eu cri em Joca Ramiro. Por causa de Zé Bebelo. Porque, Zé Bebelo, na hora, naquela ocasião, estava sendo maior do que pessoa » (GSV, 217).

<sup>499</sup> C'est nous qui traduisons.

Parce que le *jugement* a eu lieu, les puissances cosmiques, « opposées et complémentaires », ont pu se manifester lors d'une réactualisation du Mythe Fondateur. Ce genre de réactualisation rejoint directement le sens même du *jugement céleste* : il indique une nouvelle opportunité de changement, de régénération de l'être, de jonction des parties dispersées de l'esprit pour que l'Unité puisse se manifester à nouveau. Ainsi Riobaldo croit en Joca Ramiro, le « porteur de l'harmonie des contraires » (UTEZA, 1994 : 309) par le biais de Zé Bebelo, du jugement de Zé Bebelo.

Le néophyte arrive aux confins du sertão ignorant l'équilibre des forces qui émanent de Joca Ramiro. Il y arrive comme la plupart des personnes, c'est-à-dire, dans l'inconscience, *traîné par et cherchant* une force qu'il méconnaît et qui, pourtant, est celle-là même qui l'anime :

J'étais venu là, dans le sertão du Nord, à la manière dont chacun vient un jour ou l'autre. J'étais venu sans quasiment m'en rendre compte – mais happé, la nécessité de mieux organiser la suite de mon existence (D, 301)<sup>500</sup>.

L'*initiation*, en tant qu'apprentissage des relations entre toutes choses, attirera l'attention de l'homme « un jour ou l'autre ». D'abord inconscient (« j'étais venu sans quasiment m'en rendre compte »), le néophyte sentira petit à petit le besoin de « mieux organiser la suite de son existence », de la comprendre et, dans la mesure de ses capacités et possibilités, de la maîtriser. Cet instant est tellement significatif qu'il a été concrètement décrit à la fin de l'épisode :

A la même heure, Joca Ramiro s'en retournait à São João du Paraiso. Il partait sur son coursier blanc, encadré par Sô Candelário et Ricardão, galopant côte à côte. Tous les chefs partaient, les bandes se dévidaient ainsi, en spirales, avec des cris et des clameurs. C'était bien beau. Diadorim regardait ; il s'est signé, du fond du cœur. « Comme ça, il m'a donné sa bénédiction... » C'est ce qu'il m'a dit. Ça fait toujours un peu de peine que voir

---

« *In illo tempore*, o acusado encarna a potência criadora frente à medida apolínea simbolizada pelo vencedor. Opostas e complementares, as duas faces do pai estão encenando em duo o Mito Fundador. O comportamento extravagante e provocador de Zé Bebelo encontra sempre na tranquila segurança de Joca Ramiro o contraponto adequado que permite o desenvolvimento total do drama, em conformidade com um ritual cujo alcance é globalmente percebido por todos os participantes » (UTEZA, 1994 : 308).

<sup>500</sup> « Eu tinha vindo para ali, para o sertão do Norte, como todos uma hora vêm. Eu tinha vindo quase sem mesmo notar que vinha – mas presado, precisão de agenciar um resto melhor para a minha vida » (GSV, 215).

se disperser une foule de gens. Mais ce même jour, sur de bons chevaux, on a couvert neuf lieues (DD, 208)<sup>501</sup>.

Le juge / messenger ayant rempli son rôle, il retourne maintenant vers un endroit qui inspire de la nostalgie : le paradis (« Saint Jean du Paradis »). Jusqu'à la fin de son séjour à la *Toujours Verte*, Joca Ramiro a travaillé à l'unification des contraires : il a mis sur un pied d'égalité le représentant du « bas » (Ricardão) et celui du « haut » (Sô Candelario), la pesanteur du premier (« Mais on ne pouvait s'empêcher de s'émerveiller du poids de tant de corpulence » - D, 285<sup>502</sup>) et la légèreté de la flamme incarnée par le deuxième : un « Candélabre » s'agitant dans l'air.

Après le jugement et la transmission des messages cosmiques, chacun partira et fera ce qu'il voudra des connaissances acquises selon son degré de conscience : « Tous les chefs partaient, les bandes se dévidaient ainsi, en spirales, avec des cris et des clameurs. C'était bien beau ». Un tel moment ne peut être que plein de majesté. Cela nous fait penser au départ des foules assises autour d'un maître qui vient de délivrer un enseignement sacré : elle part « en spirale ». L'image de la spirale, loin d'être gratuite, donne à ce passage toute l'ampleur du cheminement vécu par chaque jagunço / homme : pour certains, ce parcours est déjà initiatique, pour d'autres, il est encore simplement « parcours ».

L'épisode de la *Toujours-Verte* est donc primordial. Il marque, en effet, le premier pas vers l'ascension spirituelle du personnage : la Connaissance. Suite à ce passage, le personnage avance concrètement à l'intérieur du sertão (« Mais, ce même jour, sur nos très bons chevaux, nous abattîmes neuf lieues » - D, 304<sup>503</sup>) et symboliquement à l'intérieur de lui-même. Il a connu l'importance de la responsabilité individuelle de chacun dans le déroulement des choses et l'harmonie des contraires incarnée par Joca Ramiro. Cependant, ce premier pas est constitué d'une série d'apprentissages que le néophyte vient à peine de commencer. Pour pouvoir entamer un deuxième pas, sa conscience doit s'élargir davantage au travers de nombreuses autres expériences.

---

501

« Naquela mesma hora, Joca Ramiro dava partida também, de volta para o São João do Paraíso. Lá ia ele, deveras, em seu cavalo branco, ginete – ladeado por Sô Candelário e o Ricardão, igual iguais galopavam. Saíam os chefes todos – assim o desenrolar dos bandos, em caracol, aos gritos de vozear. Ao que reluzia o bem belo. Diadorim olhou, e fez o sinal-da-cruz, cordial. – “Assim ele me botou a benção...” – foi o que disse. Dá sempre tristezas algumas, um destravo de grande povo se desmanchar. Mas, nesse dia mesmo, em nossos cavalos tão bons, dobramos nove léguas » (GSV, 217).

502

« Não podia deixar de admirar o peso de tanta corpulência » (GSV, 203).

503

« Mas, nesse dia mesmo, em nossos cavalos tão bons, dobramos nove léguas » (GSV, 217).

### 3.1.5 La bataille de la ferme des *Tucanos* (*D*, 339-388 ; *GSV*, 245-280)

En arrivant à la ferme des Tucanos, les jagunços y trouvent un chat abandonné : « un chat était resté là, oublié » (*D*, 340)<sup>504</sup>. La présence de cet animal symbolique annonce déjà un épisode important dans le parcours du candidat à l'initiation. En effet, le chat est doué de clairvoyance et joue le rôle que les oracles remplissaient dans l'antiquité. Il annonce la confrontation de tendances contradictoires : le bénéfique et le maléfique, l'abus et la pondération. Ainsi, l'épisode débute paisiblement : « Ce qui surprenait c'était la paix » (*D*, 341)<sup>505</sup>. La nature exhale des airs bénéfiques, restaurateurs : « Le meilleur c'était de respirer, de humer toutes les odeurs. De respirer l'âme de ces champs, de ces lieux » (*D*, 342)<sup>506</sup>. Mais la contemplation du personnage est troublée par un coup de feu (*GSV*, 246) qui sème la confusion et souligne l'arrivée de « terribles ennemis » (*GSV*, 246). La prophétie maléfique du chat prend alors forme à mesure que les balles surgissent de tous les côtés et frappent violemment la bâtisse :

Je sentis comme si c'était en moi que les balles venaient mettre à mal cette demeure de fazenda qui ne m'appartenait pas. Je n'ai pas eu peur, je n'eus pas le temps – ce fut une autre impression, différente. Ce qui me sauva ce fut une pensée qui me traversa : Diadorim, le front sévère, allait m'ordonner d'avoir du courage. Il ne dit rien (...) En un éclair, je retrouvai mes esprits, un plus grand sang-froid, ces tranquillités habituelles. Et, quelque part, je savais parfaitement ce qu'il en était : nous étions déjà bel et bien encerclés (*D*, 343)<sup>507</sup>.

Le personnage propose ici une clé d'interprétation autre que l'analyse des événements au premier degré. La ferme des *Tucanos* n'est pas simplement un endroit matériel où a lieu une bataille extérieure, mais elle incarne les expériences intimes du narrateur : « je sentis comme si c'était en moi que les balles venaient mettre à mal cette

<sup>504</sup> « (...) tinham desamparado um gato, ali esquecido » (*GSV*, 245).

<sup>505</sup> « Aí o que pasmava era a paz » (*GSV*, 246).

<sup>506</sup> « Respirar é que era bom, tomar os cheiros. Respirar a alma daqueles campos e lugares » (*GSV*, 246).

<sup>507</sup> « Senti como que em mim as balas que vinham estragar aquela morada alheia de fazenda. Medo nem tive, não deu para ter – foi outra noção, diferente. Me salvei por um espetar de pensamento : que Diadorim, cenho franzindo, fosse mandar eu ter coragem ! Ele nem disse (...) No átimo, supri a claridade completa de idéia, o sangue-frio maior, essas comuns tranquilidades. E, por aí, eu sabia mesmo exato : a gente já estava debaixo de cerco » (*GSV*, 247).

demeure de fazenda qui ne m'appartenait pas ». Le processus de dépossession de soi, le « faire *tabula rasa* », suit son cours et s'intensifie de plus en plus. La vieille *demeure de l'être* doit être détruite pour que le néophyte puisse continuer son apprentissage. Cela est confirmé plus loin par l'emploi du mot « nonada » (traduit par *nenni*) : « Je tirai. Ils tirèrent. Ceci n'est pas cela ? Que nenni » (*D*, 344)<sup>508</sup>. Or, le mot « Nonada », selon *O léxico de Guimarães Rosa*, évoque cette idée de recommencement, de reconstruction des fondements de l'esprit :

Forme archaïque originaire de l'agglutination de non + nada. C'est le terme qui ouvre le roman, constituant à lui seul la première phrase et la première étrangeté. Elle se trouve également au dernier paragraphe. Heloísa V. de Araujo affirme : « le terme "nonada", au début du livre, pourrait, ainsi, indiquer que le monde de *Diadorim* serait, à l'imitation de la Création, en train d'être créé *ex-nihilo* (*Roteiro de Deus*, p. 337) » (MARTINS, 2001 : 354, 355<sup>509</sup>).

L'expérience du *vide* pour une re-fondation de l'esprit, pour la recréation d'un monde intérieur, ne passe pas, cette fois-ci, par la « compréhension de la peur » : « je n'ai pas eu peur ». D'ailleurs Diadorim, qui lui a appris à « avoir du courage », ne lui en rappelle pas l'importance. À présent, il y a de nouvelles étapes que le néophyte doit franchir : « ce fut une autre impression, différente ».

Au départ, Riobaldo est parfaitement serein (« un plus grand sang-froid, ces tranquillités habituelles ») pour affronter encore une preuve initiatique. Mais comprenant vite que la fazenda est encerclée et qu'elle sera assaillie de tous les côtés, il a du mal à conserver son sang-froid : « Mon cœur battait la chamade, j'étais divisé au milieu de cette effervescence »<sup>510</sup>.

Les polarités bénéfique et maléfique du chat se manifestent si intensément que le narrateur se trouve « divisé » et « confus » face aux différentes possibilités d'apprentissage qui s'offrent à lui ; chaque choix portant sur des conséquences différentes, « positives » ou « négatives ».

<sup>508</sup> « Atirei. Atiraram. Isso não é isto ? Nonada » (*GSV*, 248).

<sup>509</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>510</sup> « Meus peitos batendo tresdobro forte, eu dividido naquela alarida » (*GSV*, 247). C'est nous qui traduisons.

De la confusion de son esprit surgissent quelques constats qui, petit à petit, font émerger la *Connaissance*. Nous souhaitons à présent analyser les trois constats de Riobaldo susceptibles de devenir *Connaissance* :

1. Le premier concerne l'obéissance aveugle à autrui par ignorance ou facilité.
2. Le second, l'affranchissement de l'emprise d'autrui par l'observation des éléments de la nature.
3. Le troisième porte sur l'élément *feu* comme double caractéristique de l'intellect liée respectivement à l'absence de conscience et à la *Connaissance*.

**Le premier constat**, l'obéissance aveugle à autrui par ignorance ou facilité, se manifeste par la soumission de Riobaldo vis-à-vis de Zé Bebelo :

Ce qu'il ordonna tout expliqué, je le fis, je m'inclinai : car obéir est plus facile que comprendre. Est-ce sûr ? Je ne suis pas un chien, je ne suis pas une chose (...) « Ah, ce que je ne comprends pas, c'est ça qui peut me tuer... » - je me rappelai cette phrase. Mais cette phrase, qui l'avait prononcée, dans une autre circonstance, c'était Zé Bebelo, justement (...) Le zonzon de la guerre autour de nous était ce qui m'empêchait de penser droit. Et Zé Bebelo n'était-il pas là pour ça, pour penser pour nous tous ? (D, 346)<sup>511</sup>.

Quand Riobaldo affirme qu'« obéir est plus facile que comprendre », il donne au narrataire une clé pour saisir sa nouvelle preuve initiatique, le dilemme auquel il est soumis : obéir sans se poser de questions ou comprendre et peut-être ne pas se soumettre aux ordres.

Le personnage se rappelle d'une déclaration de Zé Bebelo selon laquelle tout ce qu'on ne comprend pas peut être vu comme une menace : « Ah, ce que je ne comprends pas, c'est ça qui peut me tuer ». Cette phrase montre le passage d'un simple constat à une réflexion plus fine qui recherche dans la *Compréhension* un moyen d'échapper à l'emprise qu'autrui exerce sur soi.

Paradoxalement, cet autre est justement Zé Bebelo. En mettant Riobaldo en garde contre la méconnaissance, il révèle son rôle initiatique en tant que guide (après Diadorim, Otacília et Joca Ramiro) : il s'agit d'enseigner au néophyte la *liberté de pensée* et le *pouvoir de commandement* à travers l'intellect.

---

<sup>511</sup> « O que ele explicado mandou, eu fui e principiei ; que obedecer é mais fácil do que entender. Era ? Não sou cão, não sou coisa (...) "Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar..." - me lembrei dessas palavras. Mas palavras que, em outra ocasião, quem tinha falado era Zé Bebelo, mesmo (...) O zonzum da guerra acontecendo era que me estorvava de direito pensar. E Zé Bebelo não estava ali não era para isso, para pensar por todos ? » (GSV, 249).

Mais la question : « Zé Bebelo n'était-il pas là pour ça, pour penser pour nous tous ? » contredit l'aspiration à cette liberté. Riobaldo est, en effet, attaché à la « bonne et juste » pensée de son « supérieur ». Mais pour devenir maître de son esprit, il doit s'affranchir de cette pensée. Il s'agit d'une sorte de lâcher-prise par rapport à toute vérité qui n'est pas ressentie au plus profond de soi.

Pour que cette hypothèse soit pleinement confirmée, il faut que « la bonne et juste » pensée de Zé Bebelo montre ses limites, ce qui ne tarde pas à arriver. Riobaldo, face au raisonnement agité et ambigu de son chef, le croit en effet prêt à la trahison. Le mouvement incessant de la pensée de Zé Bebelo qui avait autrefois inspiré l'admiration du narrateur, semble, lors de ce passage, le fatiguer plus que jamais :

Et quand je l'aurais su, le pire, avec lui, c'était que par métier ou par nature, il ne pouvait pas s'arrêter de penser, ne pouvait un instant arrêter d'inventer pour l'avenir, sans repos, et toujours autre chose (...) Là, j'eus besoin de récupérer mon calme (D, 348)<sup>512</sup>.

Riobaldo aspire maintenant au calme, mais le moment n'est pas propice. Il doit connaître les intentions de Zé Bebelo. Le doute quant à sa trahison<sup>513</sup> le poussera vers une nouvelle quête : en cherchant la vérité derrière les propos de son chef, le personnage apprend sur sa propre vérité. Le début de cette recherche est marqué par un moment d'arrêt: « Le temps d'un éclair, je perdis et récupérai le fil de mes idées, et je m'arrêtai. Se dressait là, devant moi, l'explication, maintenant lumineuse, de ma méfiance » (D, 347)<sup>514</sup> ; ou encore : « Comme je peux plus tenir, je m'arrête et regarde longuement Zé Bebelo » (DD, 240<sup>515</sup>).

La *Conscience* surgit souvent à travers le symbole d'un éclair lumineux qui élucide ce qui était auparavant enveloppé dans le brouillard : « une explication lumineuse ». Et tout à coup le regard porté sur les personnes et les choses se modifie. Pour la première fois, la méfiance de Riobaldo est perceptible. Sa *Conscience* le met alors en garde, vigilant. Cette

<sup>512</sup> « Soubesse, o pior, era que ele, por ofício e por espécie, não podia esbarrar de pensar, não podia esbarrar de pensar inventando para adiante, sem repouso, sempre mais (...) Aí, careci de querer calma » (GSV, 250,251).

<sup>513</sup> Zé Bebelo lui a demandé d'écrire des lettres aux *soldats du gouvernement* en leur disant qu'à la ferme des *Tucanos* se trouvait un grand groupe de *jagunços*... cela serait donc une occasion inouïe pour la police gouvernementale d'attraper *les hors la loi*.

<sup>514</sup> « No pique dum momento, perdi e achei minha idéia, e esbarrei. A em pé, agora formada, eu conseguia a aluminação daquela desconfiança » (GSV, 250).

<sup>515</sup> « Assim como não pude, eu esbarrei, outra vez – e encarei Zé Bebelo » (GSV, 251).



surveillance extérieure des attitudes de Zé Bebelo se prolonge vite vers l'intérieur du narrateur qui commence à observer ses propres actions et pensées. Ainsi, il perçoit sa faiblesse face à l'emprise intellectuelle qu'exerce Zé Bebelo sur son esprit : « Mais j'avais oublié que j'avais affaire dans la discussion à Zé Bebelo. Et qui pouvait contre les cogitations de cet homme ? qui faisait le poids ? » (*D*, 350, 351)<sup>516</sup>. Il obéit alors à cette autorité :

Là, je me remis à écrire. Je m'y remis, simplement parce que je m'y remis ; ah, parce que la vie est misérable. Mon écriture sortait tremblée, au ralenti. Mon autre bras recommençait aussi à me faire mal plus ou moins (*D*, 349,350)<sup>517</sup>.

Son écriture tremblante et lente, la douleur physique qui est le prolongement d'une souffrance d'ordre moral, ne sont que les symptômes du bouleversement intérieur qui grandit chez le narrateur et qui se propage, symboliquement, vers les éléments naturels (l'eau, la terre, l'air et le feu) comme pour montrer les liens profonds qui unissent l'Homme à son environnement :

Non dans ses façons de faire, mais dans celle d'articuler son discours – il était raisonnable. Il rit, pareil à lui. Il rit ? J'aurais été l'eau, il me buvait ; de l'herbe, il me foulait ; et m'aurait soufflé dessus, si j'avais été de la cendre. Ah, non ! Alors, j'étais là, plus bas que terre, acculé cul nu, aux abois ? (*D*, 351)<sup>518</sup>.

Ceci correspond au **deuxième constat** fait par Riobaldo : l'observation des éléments naturels aide dans l'affranchissement de l'emprise que l'autre exerce sur soi.

La nature réalise son œuvre de génération et de destruction au moyen de ces éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu. Chacun d'eux renvoie à un type d'épreuve à affronter au cours de l'existence, et ce, dans une conception évolutive de l'être. Zé Bebelo semble avoir le pouvoir sur l'eau (puisqu'il la boit), la terre (puisqu'il la foule) et l'air (puisqu'il domine son souffle). Si Riobaldo ne dépasse pas ce qui représente ces trois éléments, le rire dominateur/enchanteur de Zé Bebelo se fera toujours entendre et Riobaldo restera « acculé ». Mais pour dépasser quelque chose, il faut d'abord la comprendre.

---

<sup>516</sup> « Mas tinha esquecido que estava era enconstado em Zé Bebelo, no questionar. Aí quem era que podia com a idéia daquele homem, quem era que se sustentava (*GSV*, 253) ? »

<sup>517</sup> « A, fui escrevendo. Simples, fui, porque fui ; ah, porque a vida é miserável. A letra saía tremida, no demoroso. Meu outro braço também começava a doer, quase'que » (*GSV*, 252).

<sup>518</sup> « Não nas artes que produzia, mas no armar de falar assim – ele era razoável. Se riu, qual. Riu ? Eu sendo água, me bebeu ; eu sendo capim, me pisou ; e me ressoprou, eu sendo cinza. Ah, não ! Então, eu estava ali, em chão, em a-cú acôo de acuado (*GSV*, 253) ?! »

Tous les éléments de la nature possèdent, comme la plupart des symboles, une double dimension positive et négative. Ceci nous permet d'affirmer que si Riobaldo est sous la domination intellectuelle de Zé Bebelo, c'est parce que les polarités des éléments ne sont pas équilibrées. Il y a une faille dans son rapport aux symbolismes des éléments. Ce que nous souhaitons à présent, c'est mettre à jour cette faille et la séparation illusoire qu'elle engendre entre le personnage et le monde. Pour ce faire, nous analyserons en quelques lignes la symbolique des éléments cités plus haut.

Tout d'abord « l'eau ». Dans l'infinité des possibilités qu'elle représente, il est possible de l'envisager sur deux plans « opposés » : une promesse de développement, de régénérescence, de réintégration et une menace de résorption, de régression, de désintégration. Elle peut alors aussi bien être source de vie, de création, que de mort et de destruction. La soumission de Riobaldo et le malaise ressenti par lui dénote que le narrateur se trouve plutôt penché vers la phase de résorption et désintégration. Son âme apparaîtrait ainsi comme une terre sèche et assoiffée :

Mais le symbole de l'eau vitale féconde, va plus loin encore (...) Car l'eau – ou la semence divine – est aussi la lumière, la parole, le verbe générateur, dont le principal avatar mythique est la spirale de cuivre rouge. Cependant eau et parole ne se font acte et manifestation, entraînant la création du monde, que sous la forme de parole humide, à quoi s'oppose une moitié jumelle, demeurée hors du cycle de la vie manifestée (...) appelée *eau sèche et parole sèche* (...) la parole non exprimée, la pensée, est dite *parole sèche* ; elle n'a qu'une valeur potentielle, elle ne peut engendrer (...) cette parole première, *parole indifférenciée, sans conscience de soi*, correspond à l'inconscient : c'est la parole du songe, celle dont les humains ne sont pas maîtres<sup>519</sup>.

Si nous nous basons sur cette citation, Riobaldo, de par son inexpression, son inhibition face à Zé Bebelo, manifesterait *l'eau sèche et la parole sèche* (« parole non exprimée »). Il cogite la trahison mais exécute sans mot-dire les ordres de son « supérieur hiérarchique » car le protagoniste n'est pas conscient de lui-même, autrement dit, il n'est pas « maître de lui ». La force de son esprit est potentielle mais ne s'est pas manifestée jusqu'à présent.

L'eau n'est donc pas encore source de fécondation de l'âme car le personnage erre, symboliquement, sur *les surfaces* et ne s'est pas assez aventuré dans *les profondeurs* de sa conscience. La navigation ou l'errance des héros signifie, en effet, qu'ils sont exposés aux

---

<sup>519</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 379, 380.

dangers de la vie, aux monstres mythiques qui surgissent des profondeurs. Riobaldo n'a pas affronté ses « monstres » (Hermógenes ? Zé Bebelo ? Le diable ?) parce que, pour cela, il faut au préalable *humidifier son esprit*, c'est-à-dire qu'il faut comprendre par le vécu, par l'initiation, l'autre facette du symbole de l'eau : celle où cet élément devient fertilité, *materia prima*, sagesse, centre de paix et la représentation de la vie spirituelle pleinement assumée par l'Homme.

Comme pour confirmer l'état de léthargie dans lequel il se trouve, le narrateur utilise, outre le symbole de l'eau, ceux de la terre et de l'air. Le premier incarne les conflits de la conscience dans l'être humain : le désir terrestre oscillant entre ses possibilités de sublimation et de pervertissement.

Ainsi, Zé Bebelo ne pouvait « qu'écraser » Riobaldo-terre car celui-ci, n'ayant pas encore la stabilité, la résistance et la force de la roche, incarne seulement sa polarité conflictuelle.

Quant à l'air, il est avant tout symbole de spiritualité. Si Zé Bebelo peut si facilement, et métaphoriquement, « souffler » sur Riobaldo, c'est parce que ce dernier n'est peut-être pas assez « spiritualisé ». Son manque de connaissance des qualités aériennes lui fait défaut. En effet, la mobilité et légèreté de l'air ne peut pas se manifester dans un être « lourd et confus ». La liberté aérienne, la pureté primordiale qui émane de cet élément, n'a clairement pas été atteinte. Cependant, la suite de la narration nous montre l'effort de Riobaldo pour vaincre la confusion, la lourdeur et la sécheresse de son esprit. Pour cela, il fait appel à un quatrième élément, le feu :

Une ruée de mon sang m'enflamma le visage, le tour des oreilles, une cataracte, je l'entendis cogner. Je calai mon pied dans mon espadrille, m'arc-boutait au plancher. J'oubliai l'avant et l'après – une décision ferme me soulevait. Et je vis, je compris tout : on pouvait me brûler sur le bûcher, je donnerais plein de belles flammes. Ah, si j'en donnerais ! (D, 351)<sup>520</sup>.

Cette citation marque un changement dans la manière d'être du personnage. On peut le « boire » s'il devient eau, le « piétiner » s'il change en terre et lui « souffler dessus »

---

<sup>520</sup>

« Um ror de meu sangue me esquentou as caras, o redor dos ouvidos, cachoeira, que cantava pancada. Eu apertei o pé na alpercata, espremi as tábuas do assoalho. Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. E eu vi, fiquei sabendo : me queimassem em fogo, eu dava muitas labaredas muito altas ! Ah, dava » (GSV, 253).

s'il se transforme en vent. Mais, en tant que « feu », on ne peut l'éteindre ou le brûler véritablement car les flammes viennent de son intérieur. Le *feu des profondeurs de l'âme* est le seul élément qui fait évoluer l'être errant vers l'Esprit divin :

Le feu est souvent considéré comme l'élément moteur, qui anime, transforme, fait évoluer de l'un à l'autre les trois états de la matière, solide (terre), liquide (eau), gazeux (air). L'être de feu symbolise l'agent de toute évolution<sup>521</sup>.

De plus, les « taoïstes entrent dans le feu pour se libérer du conditionnement humain »<sup>522</sup>. Ceci vient éclaircir l'épisode dans le sens où Riobaldo souhaite s'affranchir de son conditionnement vis-à-vis de Zé Bebelo. Pour cela, il faut *brûler le conditionnement de l'intérieur* car « brûler au dehors n'est pas brûler »<sup>523</sup>. Le physique répond ainsi à une transformation interne dont les effets sont les suivants : le sang lui réchauffe le visage (« mon sang m'enflamma le visage, le tour des oreilles ») et ses pieds réagissent (« je calai mon pied dans mon espadrille »). Cette transformation est encore visible sous la forme d'une *déchirure de l'être* qui s'éteint à l'extérieur à travers la douleur aiguë d'une blessure sur le bras :

Mon bras pendant ce temps me faisait un mal de chien, une de ces douleurs, qui m'élançait, on aurait dit qu'un feu déracinait tout, à l'intérieur, répercutait jusque dans mon ventre (D, 354)<sup>524</sup>.

Outre la capacité de libérer l'homme du conditionnement humain, le feu possède encore la fonction de porter les choses à un état plus subtil, par combustion de l'enveloppe grossière. Pour ce faire, le candidat à l'initiation doit être mené, par le feu, de *l'inconscience* (ou *subconscience*) à la « *surconscience* » (ou *Connaissance*). Cependant, il est important de signaler qu'aussi bien la *sub* que la *sur* conscience, font partie de l'élément igné, le feu possédant, comme les autres éléments, un aspect positif et un aspect négatif :

Le symbolisme du feu ainsi orienté marque l'étape la plus importante de l'intellectualisation du cosmos et éloigne de plus en plus l'homme de la condition animale (...) La flamme montant vers le ciel figure l'élan vers la spiritualisation. L'intellect sous sa

---

<sup>521</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 396.

<sup>522</sup> *Idem*, p. 435.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>524</sup> « Como aquele meu braço me doendo, ai dor doía, de arrancado, parecendo que um fogo desenraizava tudo, dos ocos, respondia até na barriga » (GSV, 255).

forme évolutive est serviteur de l'esprit. Mais la flamme est aussi vacillante, ce qui fait que le feu se prête également à figurer l'intellect en tant qu'oublieux de l'esprit. Rappelons que l'esprit est ici entendu au sens de *surconscient*. Le feu fumant et dévorant, tout le contraire de la flamme illuminante, symbolise l'imagination exaltée...le subconscient... la cavité souterraine... le feu infernal... l'intellect sous sa forme révoltée : bref toutes les formes de régression psychique<sup>525</sup>.

Nous en arrivons donc au **troisième constat** : le feu évoque deux types d'intellects incarnés respectivement par Zé Bebelo et Riobaldo. Le premier, nous l'avons dit plus haut, est employé sans relâche, intensément, excessivement. L'intellect de Zé Bebelo est démesuré. Utile à un certain niveau, il représente cependant la fragilité de la « flamme vacillante » qui peut s'éloigner de l'Esprit : « Zé Bebelo : il pensait terriblement à tout » (*D*, 359)<sup>526</sup>. Cette oscillation entre l'utilité et la fragilité de l'intellect est illustrée par le doute de Riobaldo : le chef trahira-t-il ou non le groupe ?

Contrairement à Zé Bebelo, Riobaldo, en plein processus initiatique, s'essaie déjà à un rapprochement de la pensée et de l'esprit. La constante excitation de Zé Bebelo ne lui convient plus et il comprend que la cohabitation de deux intellects si « opposés » n'est peut-être pas possible sans que l'un des deux ne périsse. Il réfléchit alors, pour la première fois, à la possibilité de prendre la direction du groupe, de le guider :

Voyez plutôt comme je pensai : que la suite allait être, et je le décrétais dur comme pierre, tout réfléchi : que dès l'instant où les soldats s'amèneraient, je ne quitterais plus Zé Bebelo d'une semelle ; et que s'il faisait mine de trahir, je lui collerais le canon de mon rifle. J'exécuterais. Je tuerais, sans sommation. Et ensuite... Ensuite, je prendrais le commandement, je le prendrais – moi-même – avec compétence ; je tiendrais la barre, je contraindrais les camarades à l'impossible sortie. Je le ferais, par amour de la rigueur légale, j'en étais capable : au nom de la rectitude que la vie doit être. Bien que n'aimant pas être chef, bien que redoutant l'ennui des responsabilités. Mais je le ferais (*D*, 351-352)<sup>527</sup>.

La prise de décision de Riobaldo est le fruit de son intellect : « je le décrétais dur comme pierre, tout réfléchi ». Sa décision était donc celle de tuer le chef dans le cas d'une trahison et de le remplacer ensuite. Ce qui est significatif dans ce passage, c'est

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 437, 438.

<sup>526</sup> « Zé Bebelo : ele terrivelmente todo pensava » (*GSV*, 259).

<sup>527</sup> « Antes veja, o que eu pensei – o que seguinte ia ser, e ficou formado um decreto de pedra pensada : que, na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo : e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, só uma vez. E daí... Daí eu tomava o comandamento, o competentemente – eu mesmo ! – e represava a chefia, e forçando os companheiros para a impossível salvação. Aquilo por amor do rijo leal eu fazia, era capaz ; pelo certo que a vida deve de ser. Mesmo não gostando de ser chefe, descrendo do enfado de responsabilidades. Mas fazia » (*GSV*, 253).

l'oscillation entre la conviction du personnage vis-à-vis de ses capacités de commandement et son appréhension concernant les nombreuses responsabilités d'un dirigeant. Mais en dépit de ses inquiétudes, le néophyte s'engage à maintenir sa décision jusqu'à son éventuel accomplissement. Cet engagement fait naître en lui une joie et une force d'esprit jusqu'alors inconnues :

Et je sentis que c'était la décision juste, forte, à la joie qui m'envahit : - j'étais Riobaldo ; Riobaldo, Riobaldo ! Je faillis presque clamer ce nom, tant mon cœur le clama. Alors, gare ! tandis que j'éprouvai le tranchant de mes dents, une fois terminé d'écrire le dernier billet, je me sentis totalement moi-même et tranquillisé, et si irraisonnablement résolu, que je crois même que ce fut là, dans ma vie, le point, et le point, et le point. Je remis les écrits à Zé Bebelo – et ma main n'émit aucun tremblement. Ce qui fit la loi en moi fut un courage démuné, de pouvoir dire avec mépris ; ce que je dis :

- « Vous, chef, vous êtes l'ami des soldats du Gouvernement... »

Et je ris, ah, un rire de moquerie, bien envoyé ; je ris afin, de bien montrer ainsi, que d'aucun homme ou chef quelconque je n'avais peur. Et il sursauta, fit une mine stupéfaite (*D*, 352)<sup>528</sup>.

La bonne décision est celle qui procure à Riobaldo une joie à la fois intense (« je faillis presque clamer ce nom, tant mon cœur le clama ») et tranquille (« je me sentis totalement moi-même et tranquillisé ») car elle incarne l'affranchissement du disciple par rapport à son modèle. Il commence à dépasser Zé Bebelo qui fut jusqu'à présent son guide. N'étant plus un simple reflet de ce dernier, le narrateur peut à nouveau être attentif à ses propres intuitions et sentiments : « je sentis que c'était la décision juste, forte ».

Cette prise en charge de soi est perçue comme un moment particulier et majeur dans le processus initiatique (« je crois même que ce fut là, dans la vie, le point, et le point, et le point ») car le néophyte devra, désormais, cheminer seul, pleinement responsable non seulement de lui, mais aussi de tous ceux qui l'entourent. Plusieurs signes trahissent la transformation intérieure du futur initié : sa main auparavant tremblante est désormais ferme (« ma main n'émit aucun tremblement ») et il ose rire de (et devant) Zé Bebelo<sup>529</sup> :

<sup>528</sup> « E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu : - eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo ! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. Arre então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, e ensensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto. E entreguei o escrito a Zé Bebelo – minha mão não espargiu nenhum tremor. O que regeu em mim foi uma coragem precisada, um desprezo de dizer, o que disse :

- "O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo..."

E eu ri, ah, riso de escárnio, direitinho ; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos » (*GSV*, 253,254).

<sup>529</sup> Ce rire irrévérencieux pourrait être mis en parallèle avec celui de Vendredi dans le roman de M. Tournier. Il s'agit d'un rire cathartique qui libère le personnage de l'emprise de l'Autre. Le rire de Vendredi sera analysé dans la partie 3.2.75 intitulée « La déstabilisation de l'ordre ».

« Ah, et je ris, un rire mauvais ; parce que je me savais résolu » (*D*, 353)<sup>530</sup>. Face à l'insoumission de Riobaldo, Zé Bebelo se méfie (« Cet homme me perçait » – *D*, 355) tout en percevant la nouvelle force et la métamorphose inouïe qui émanent de son « subordonné ». Le dépassement de l'élève vis-à-vis du maître devient ainsi de plus en plus clair<sup>531</sup> : « (...) il comprenait mes sentiments, mais seulement jusqu'à un certain point – il ne savait pas l'après-la-fin, l'aboutissement » (*D*, 355)<sup>532</sup>.

La perception de Riobaldo va au-delà de celle de Zé Bebelo qui ne comprend que « jusqu'à un certain point », mais qui possède assez d'intuition pour voir en son « disciple »<sup>533</sup> un être à part, arrivé à un moment-clé de son existence, c'est-à-dire, à la frontière entre le bas et le haut : « Tu es le maximum, Riobaldo Tatarana ! Un serpent volant (...) Ah : le *Crotale Blanc*, c'est comme ça que tu devrais t'appeler... » (*D*, 355)<sup>534</sup>.

Zé Bebelo pressent la métamorphose de Riobaldo, la possibilité d'un retournement de la situation présente, mais ne la saisie pas entièrement car son intellect lui joue des tours. Son intuition est cependant juste : « Tatarana, la chenille de feu », se transformera et « de ses dépouilles » surgira « le serpent mythique qui s'élève de la terre au ciel : l'Urutu branco, serpent volant » (UTEZA, 1994 : 201)<sup>535</sup>.

\*

Une autre citation révèle la récente différence de *degré de perception* entre Zé Bebelo et Riobaldo : l'évocation de l'entrée dans la ville de *Januária*. Zé Bebelo souhaite pénétrer dans cette ville dans la gloire. Il cherche la célébrité : « Attends, qu'un de ces jours nous allons entrer, ensemble, triomphants, dans la rude ville de Januária... » (*D*, 355)<sup>536</sup>. Or, Riobaldo ne recherche pas la notoriété mais le raffinement extérieur sous la forme de la délicatesse, de la courtoisie et de l'élégance :

<sup>530</sup> « Ah, e feio ri ; porque estava com vontade » (*GSV*, 254).

<sup>531</sup> Consuelo Albergaria souligne l'énigme présente dans le nom de famille de Zé Bebelo (José Bebelo Adro Antunes). En effet, le mot « adro » montre que ce personnage « atteint les limites du commandement sans pour autant réussir à le dépasser et conclure ainsi la lutte » (ALBERGARIA, 1977 : 135).

<sup>532</sup> « A ser que entendia meu sentimento, mas só até uma parte – não entendia o depois-do-fim, o confronto » (*GSV*, 256).

<sup>533</sup> « Tu as été mon disciple... Tu l'as été, non (*D*, 621) ? »

« Tu foi meu discípulo... Foi não foi (*GSV*, 459) ? »

<sup>534</sup> «- Tu é tudo, Riobaldo Tatarana ! Cobra voadeira (...) Ah : o *Urutú Branco* : assim é que você devia de se chamar... » (*GSV*, 256).

<sup>535</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>536</sup> « A ver, um dia, a gente vai entrar, juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária... » (*GSV*, 256).

Et, dès lors, dès cette heure, ma pensée se tourna vers la grande ville, là-bas, de Januaria, où je voulais apparaître, mais sans les palmes d'aucune guerre, sans tralalas. Je me souvenais que dans les hôtels et les maisons de famille, à Januaria, les gens utilisent des petites serviettes pour s'essuyer les pieds ; et ils font la conversation. J'eus envie de rencontrer des personnes sensées, de me trouver au milieu des gens qui vivent là, occupés, les uns à des travaux rétribués, les autres à des loisirs de bon aloi (*D*, 355,356)<sup>537</sup>.

Les souhaits de Zé Bebelo et de Riobaldo sont ici clairement différents et reflètent la double caractéristique de l'intellect déjà mentionnée auparavant : tandis que le premier manifeste une sorte d'inconscience, le second laisse transparaître un désir de *Connaissance* plus paisible et spirituel.

Le raffinement souhaité par Riobaldo n'est qu'un prolongement des qualités les plus subtiles de l'esprit comme la sagesse (« j'eus envie de rencontrer des personnes sensées ») et l'amabilité : « ils font la conversation ». Quelques lignes en amont, le narrateur évoque ce que peut devenir un monde dépourvu de ces qualités. Il s'agit de la description du massacre des chevaux pratiqué par les hermogènes pour affaiblir moralement le groupe adverse. Dans la mesure où tout *jagunço* est un prolongement de son cheval avec qui il a un rapport des plus étroits et affectueux, le coup porté est terrible :

Ce qu'on se mit à endurer d'entendre : ce furent ces hennissements sinistres, de souffrance colossale, ce hennissement terrorisé des chevaux à demi à la mort, qui était le glaive de l'affliction (...) les chevaux en sang, l'écume rouge, qui se cognaient, s'aheurtaient, pour mourir et ne pas mourir, et leur hennissement était un long pleur déployé, leur propre voix, qui soulevait leurs flancs, une voix ayant même quelque chose des nôtres : les chevaux souffraient avec urgence, et leur souffrance non plus ils ne la comprenaient pas. Ils imploraient surtout pitié (...) Nous devons rester, retranchés à l'intérieur de la maison, et combattre tout notre possible, cependant que se déroulait l'atroce énorme vilénie (*D*, 358,359)<sup>538</sup>.

L'univers du roman étant celui des prolongements - de l'homme vers la nature et de la nature vers l'homme, par la réification du premier et la personnification de la deuxième -

---

537

« E, desde, naquela hora, a minha idéia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alembrando de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés ; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador » (*GSV*, 256).

538

« Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição (...) os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente : os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade (...) A gente tinha de parar presa dentro de casa, combatendo no possível, enquanto a ruindade enorme acontecia » (*GSV*, 258, 259).



cette citation montre clairement les liens profonds entre les hommes et les chevaux : « une voix ayant même quelque chose des nôtres ». Il est donc possible de faire un rapprochement entre la souffrance des chevaux et celle ressentie par les hommes en tous temps.

A la base de ce supplice se trouve encore et toujours la *méconnaissance* : « leur souffrance non plus ils ne la comprenaient pas ». L'adverbe « non plus » renforce l'hypothèse selon laquelle l'ignorance des animaux en matière de souffrance correspond à celle des hommes. Et c'est par ignorance que se propagent les « énormes atrocités » rendues ici par le champ lexical de la souffrance : affliction, douleur, sang, rouge, pleure, vilénie, etc.

Mais il y a, chez l'homme, une différence par rapport à l'animal : l'aptitude à la prise de conscience. Cela devient vite un atout mais aussi une contrainte car *conscience* implique *responsabilité*, c'est-à-dire que la manifestation des choses n'appartient pas entièrement à « Dieu », mais que chaque individu doit prendre en main une partie de cette manifestation : « (...) Dieu était extrêmement juste – mais seulement pour la seconde partie des événements » (*D*, 359,360)<sup>539</sup>.

Si la seconde partie est réalisée par Dieu, la première doit être l'œuvre de l'homme car celui-ci joue un rôle dans la constitution et l'impact des événements :

Et que Dieu existe, oui, lent bien lentement, et vite. Il existe – mais presque uniquement par l'intermédiaire de l'action des gens : bons et méchants. L'immensité des choses du monde (...) Alors, où est-ce qu'elle est la véritable lampe de Dieu, la vérité lisse et réelle ? (*D*, 360,361)<sup>540</sup>.

Cette citation évoque une sorte de sagesse divine qui responsabiliserait les hommes puisque Dieu existerait et « interviendrait » par le biais de leurs actions. La loi de cause à effet est celle de la *responsabilisation*.

\*

---

<sup>539</sup> « (...) Deus era fortíssimo exato – mas só na segunda parte » (*GSV*, 259).

<sup>540</sup> « Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas : de bons et maus. Coisas imensas no mundo (...) Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade (*GSV*, 260) ? »

Les trois constats de cet épisode (l'obéissance aveugle à autrui, l'affranchissement de l'emprise d'autrui et la double caractéristique de l'intellect) débouchent sur la nécessité d'acquérir trois grands *apprentissages* : approfondir sa responsabilité dans le déroulement des choses, dépasser toute obéissance inconsciente et connaître ses capacités de commandement. La fin de cet épisode nous montre lesquels de ces *apprentissages* ont été véritablement assimilés et si le résultat a été suffisant pour faire progresser le néophyte.

Tout d'abord, la prise de conscience de la responsabilité de chacun, annoncé lors de l'épisode précédent, prend ici un nouvel élan. En effet, Riobaldo ne peut pas accuser entièrement Zé Bebelo d'une trahison dont il fait lui-même partie : en acceptant d'écrire les lettres aux autorités gouvernementales à la demande de Zé Bebelo, le personnage s'implique directement dans l'éventuelle déloyauté qui se prépare : « J'étais exposé, j'avais rempli les lettres et les billets, les languettes de papier, en tant que secrétaire, je partageais les fautes » (*D*, 367)<sup>541</sup>.

Nous pouvons conclure que le personnage est conscient de ses fautes et assume sa part de responsabilité dans les événements présents et futurs. Le processus de responsabilisation semble avoir été compris et mis en pratique.

Nous arrivons, ensuite, aux deuxième et troisième apprentissages de cet épisode : le dépassement d'une obéissance aveugle à autrui et la connaissance de ses capacités de commandement. Cependant, cette fois-ci, ce qui se présentait comme quelque chose d'acquis à un certain moment de la bataille, prend une toute autre tournure à la fin du passage. La liberté ressentie montre sa fragilité :

Mais Zé Bebelo avait besoin de moi, aussi longtemps que durerait ce cercle de feu. Et, tout traître qu'il soit, est-ce que je n'avais pas moi aussi besoin de lui – de la tête qui pensait droit ? Car, à l'époque, je ne savais pas penser avec maîtrise. J'étais en train d'apprendre ? Je ne savais pas penser avec maîtrise – c'est pourquoi je tuais (*D*, 364)<sup>542</sup>.

---

<sup>541</sup> « (...) Eu tinha preenchido aqueles bilhetes e cartas, amanuense, os linguados de papel – eu compartia as culpas » (*GSV*, 265).

<sup>542</sup> « Mas Zé Bebelo carecia de mim, enquanto o cerco de combate desse de durar. Traidor mesmo traidor, e eu também não precisava dele – da cabeça de pensar exato ? Ao que, naquele tempo, eu não sabia pensar com poder. Aprendendo eu estava ? Não sabia pensar com poder – por isso matava » (*GSV*, 262).

Le personnage n'est donc pas encore maître de sa pensée mais subit plutôt les conséquences de sa non-maîtrise : « c'est pourquoi je tuais ». Ce constat le rend vulnérable :

Je n'ai pas eu peur. Sauf que mes courages déclinerent, sauf, oui, comme un feu s'assoupit (...) Tandis que mes jambes flageolaient prêtes à se dérober. Je ne parvenais donc pas à être quelqu'un face à l'autorité de Zé Bebelo ? (D, 367,368)<sup>543</sup>

Après avoir expérimenté, un court instant, le feu ardent qui provient de l'intérieur en anéantissant toute crainte, le néophyte constate qu'il est loin d'être constant. En effet, le feu des profondeurs de l'âme doit mûrir encore et toujours avant que l'initiation acquière des bases solides. Jusque là, l'aspirant n'est qu'instabilité et vulnérabilité, son corps et ses pensées étant tantôt contrôlables tantôt incontrôlables.

Riobaldo est le second de Zé Bebelo et le commandement du groupe lui reviendrait au cas où celui-ci décèderait. Néanmoins, l'idée même de devoir assumer une telle tâche angoisse le héros. Cette appréhension de l'esprit s'étend, encore une fois, au corps : « Mais les jambes n'y étaient pas. Ah, je fus pris d'angoisses » (D, 374)<sup>544</sup> ; ou encore :

Je n'avais, pour diriger, aucune notion sûre ; je n'avais ni le doigté supérieur, ni la confiance d'autrui, ni le capital d'un pouvoir – les pouvoirs normaux pour avoir prise sur les hommes. Même le bras de ma blessure, qui s'était déjà, tout seul, bien amélioré, se remit injustement, au milieu de tout ça, à me faire mal (D, 384)<sup>545</sup>.

Riobaldo, à travers son corps, perd son contrôle habituel : ses jambes vacillent et son bras blessé à nouveau lui fait mal. Le personnage constate encore une fois, derrière ces manifestations physiques, l'existence de la peur : « la peur se maintient d'elle-même, sous mille et une formes » (D, 374)<sup>546</sup>. La première de ces formes, est celle d'affronter Zé Bebelo : « (...) comment est-ce que j'allais affronter un tel homme ? » (D, 385)<sup>547</sup>. Elle se

---

<sup>543</sup> « Tive medo não. Só que abaixaram meus excessos de coragem, só como um fogo se sopita (...) Tive medo não. Tive moleza, melindre (...) Aí como as pernas queria estremececer para amolecer. Aí eu não me formava pessoa para enfrentar a chefia de Zé Bebelo (GSV, 265) ? »

<sup>544</sup> « Mas as pernas não estavam. Ah, fiquei de angústias » (GSV, 270).

<sup>545</sup> « Noção eu nem acertava, de reger : eu não tinha o tato mestre, nem a confiança dos outros, nem o cabedal de um poder – os poderes normais para mover nos homens a minha vontade. Mesmo meu braço do ferimento, que já estava muito melhorado por si, aí tornou a doer, no injusto, em tanto que isto se passava » (GSV, 278).

<sup>546</sup> « O medo resiste por si, em muitas formas » (GSV, 270).

<sup>547</sup> « (...) que modo que eu ia enfrentar um homem assim (GSV, 278) ? »

transforme en une crainte de ne pas être obéi : « Pour commencer, les hommes ne m'obéiraient pas ; et ils étaient incapables de me comprendre » (*D*, 374)<sup>548</sup>.

Ensuite, la peur du regard de l'autre est presque insupportable parce que Riobaldo manque de confiance en lui, en ses capacités de commandement et en son rôle de guide :

Tout talent que j'avais c'était la conclusion d'une bonne mire parfaite, avec n'importe quelle arme. A peine ils m'entendaient ; qu'aussitôt ils me prenaient pour un imposteur ou un cinglé, ou un jean-de-la-lune. Je n'étais même pas capable de parler à bon escient. La conversation sur les sujets pour moi les plus importants assommait les autres, leur cassait les pieds. Je n'étais jamais sûr de rien (*D*, 393)<sup>549</sup>.

Le personnage est pris de doute et *retombe*. C'est la raison pour laquelle les premières étapes du parcours initiatique correspondent à une période longue et ardue. C'est un moment d'apprentissage fragile car les connaissances de base sont en construction et la menace d'une chute rôde toujours. En effet, la confiance en soi, pour s'établir, a besoin de temps et d'expérience : « les choses qu'il fallait que j'enseigne à mon intelligence » (*D*, 375)<sup>550</sup>. Après cette bataille, c'est Zé Bebelo et Diadorim, plus que Riobaldo lui-même, qui semblent avoir saisi les aptitudes du néophyte:

Et il y a ce que je ne t'ai pas encore dit, mais qui est ce que, ces derniers temps, je pressens : que tu peux – mais tu ne laisses pas voir : que, le jour où tu décides toi-même de mettre ferme le pied à l'étrier, la guerre va changer de figure (*D*, 392)<sup>551</sup>.

---

<sup>548</sup> « E baixo, os homens não iam me obedecer ; nem de me entender eles não eram capazes » (*GSV*, 270).

<sup>549</sup> « Talento meu era só o aviável de uma boa pontaria ótima, em arma qualquer. Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolavam o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma » (*GSV*, 284).

<sup>550</sup> « As coisas que eu tinha de ensinar à minha inteligência » (*GSV*, 270).

<sup>551</sup> « (...) E tem o que eu ainda não te disse, mas que, de uns tempos, é meu pressentir : que você pode – mas encobre ; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura... » (*GSV*, 284).

### 3.1.6 Le pacte des Veredas-Mortas (*D*, 436- 455 ; *GSV*, 316-331)

Victorieux dans la ferme des *Tucanos*, le groupe de Zé Bebelo se dirige vers les terres de Seô Habão où se trouve un autre endroit sacré : les *Veredas-Mortas*. Ce passage a été au centre de nos analyses lors de la deuxième partie de cette étude. Nous allons donc l'aborder ici brièvement.

L'épisode de la bataille de la ferme des *Tucanos* a été marquant pour Riobaldo parce que, bien que n'ayant pas réussi à accomplir toutes les épreuves, le protagoniste a ressenti le *pouvoir du feu*, d'une force intérieure qui commence à éclore en lui et à s'intensifier.

Mais il faudra atteindre le lieu-dit des *Veredas-Mortas* pour voir ce pouvoir grandir et permettre la métamorphose de la *chenille de feu* en *Crotale-Blanc*. Cet endroit s'annonce alors comme un point décisif dans le parcours initiatique de Riobaldo :

Et là, redisant ce que fut mon premier pressentiment, j'établis : que c'était l'endroit fixé pour mon destin (...) Ici, faites attention : les *Veredas-Mortas*... J'ai atteint là ma vraie limite (*D*, 418,419)<sup>552</sup>.

Comment atteint-il cette « vraie limite » ? Comme pour les épisodes précédents, le novice doit passer par une série d'étapes inhérentes à l'épreuve du moment. Dans le souci de mieux structurer celles concernant les *Veredas-Mortas*, nous les avons **divisés en quatre thèmes** : la mise en condition, le dépassement de la peur d'Hermogènes et du Démon, l'expérience de l'unité et le dépassement de l'obéissance à Zé Bebelo.

**Le premier thème**, que nous avons intitulée *la mise en condition*, se trouve à la base de (et déclenche) toutes les autres. Tout commence par une prise de décision : « La résolution finale, que je pris en conscience » (*D*, 435)<sup>553</sup>.

<sup>552</sup> « E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho : que era por minha sina o lugar demarcado (...) Aí mire e veja : as *Veredas Mortas*... Ali eu tive limite certo » (*GSV*, 303, 304).

<sup>553</sup> « A resolução final que tomei em consciência » (*GSV*, 316).

La particularité de cette prise de décision est qu'elle montre le cheminement intime parcouru par Riobaldo lors des épisodes précédents. Il décide alors, en connaissance de cause, d'aller à un carrefour rencontrer le démon, celui avec lequel Hermogènes avait prétendument conclu un pacte. Cela représente l'affrontement de la source même du pouvoir de son rival : le diable. C'est-à-dire, l'affrontement d'une des *peurs les plus profondes* de l'imaginaire collectif, personnifiée symboliquement par le démon, entité qui terrifie le personnage et paralyse son parcours évolutif. Ce parcours se trouve ainsi bloqué tant que le néophyte ne parvient pas à contrôler définitivement ses frayeurs et ses doutes.

Tout va donc se jouer aux *Veredas-Mortes* : le blocage ou la continuation du parcours d'apprentissage. C'est un moment de purification de l'esprit par la persistance et le contrôle de la pensée. Ainsi, l'épisode commence par la pratique de *l'attente patiente* : « Attendre, c'était là mon pouvoir » (D, 437)<sup>554</sup> ; ou encore : « Être fort c'est se tenir tranquille : persister » (D, 437,438)<sup>555</sup>.

L'attente sereine amplifie la force intérieure du personnage en lui procurant de la résistance physique : « Et je n'éprouvai ni abattement, ni épuisement » (D, 437)<sup>556</sup>.

Cet *arrêt* physique s'impose également à l'esprit. Le fait de ne pas bouger physiquement encourage le néophyte à diriger toute l'attention sur son esprit. Celui-ci est d'abord le lieu de confrontation entre un désir de quiétude mentale et l'irruption constante des pensées sous la forme de questionnements :

Je n'avais pas en tête d'autres pensées. Je ne voulais me souvenir d'aucune dépendance et appartenance, et même de n'importe quoi d'autre (...) Et qu'est-ce que je voulais ? Ah, je crois que je ne voulais réellement plus rien, tant je voulais tout (D, 437)<sup>557</sup>.

Le début de l'épisode est marqué non seulement par le désir d'autocontrôle mais aussi par une réflexion sur le désir en lui-même : « qu'est-ce que je voulais ? » Cette question laisse transparaître le souhait de *ne rien vouloir* car tout désir (toute *partie*) ne serait qu'un fragment imparfait du grand Tout : « je ne voulais plus rien, tant je voulais tout ». Pour *se combler* véritablement, il faut donc *dépasser les formes* et essayer

---

<sup>554</sup> « Esperar, era o poder meu » (GSV, 317).

<sup>555</sup> « Ser forte é parar quieto ; permanecer » (GSV, 318).

<sup>556</sup> « E não conheci arriação, nem cansaço » (GSV, 317).

<sup>557</sup> « Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso (...) E, o que era que eu queria ? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo » (GSV, 318).

Nous avons juste modifié une phrase dans la traduction de Maryvonne LAPOUGE : « et qu'est-ce que je voulais ? » au lieu de « oublié ce que je voulais ? ».

d'appréhender les éléments à travers les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Mais ces liens font partie d'un univers encore méconnu pour le novice :

Ah, ce qui, je crois, était mien, mais qui était l'inconnu, improbable. Je voulais être plus que moi-même. Ah, je le voulais, je le pouvais. Il le fallait. « Dieu ou le démon ? » - j'endurai un vieux dilemme (D, 438)<sup>558</sup>.

Pour « être plus que soi même », il faut toucher la frontière au-delà de laquelle la partie cesse d'être partie pour devenir Totalité, chaque élément du réel appartenant et faisant partie du Tout. Cependant, cela reste une épreuve difficile et le néophyte s'attache à une dualité qui lui est familière : « Dieu ou le démon ? – j'endurai un vieux dilemme ». Vieux, oui, car ce n'est pas la première fois que cela se produit<sup>559</sup>.

Pour que l'expérience de l'unité puisse avoir lieu, il doit déceler, un à un, les objets de ses appréhensions. Ceci correspond au **deuxième thème** de nos analyses, à savoir *l'emprise qu'il subit de la part d'Hermogènes et du diable*. Riobaldo ressent le besoin de connaître ses capacités intérieures de résistance vis-à-vis d'eux : « Je ne démordais pas d'une nécessité : celle de soupeser le suivi de mes forces, comme on évalue la largeur du fossé à sauter » (D, 428)<sup>560</sup>. Le « fossé à sauter » est celui de la peur et de la superstition face à la présence, concrète ou imagée, d'Hermogènes et du diable.

Tout d'abord, Riobaldo cherche en lui la force intellectuelle, les arguments, pour se convaincre du manque de fondement de ses inquiétudes concernant Hermogènes. Riobaldo désamorce ainsi, petit à petit, ses fausses croyances. Hermogènes devient désormais un alibi qui cacherait la crédulité aveugle de certains jagunços : « Des bobards, des boniments. C'était la peur que tout le monde finissait par avoir d'Hermogènes qui engendrait ces histoires, lui faisait tant de renommée » (D, 426)<sup>561</sup>.

<sup>558</sup> « O que eu agora queria ! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “ Deus ou o demo ? ” - sofri um velho pensar » (GSV, 318).

<sup>559</sup> Ces questionnements nous renvoient, en effet, à l'épisode de *la traversée de la rivière São Francisco*. A l'époque, le candidat à l'initiation n'était pas prêt à dépasser cette frontière car cela impliqueraient l'abandon de sa propre personnalité.

<sup>560</sup> « Uma precisão eu encarecia : aí, de sopesar minhas seguidas forças, como quem pula a largura dum barranco » (GSV, 310).

<sup>561</sup> « As parlandas, bobéia. O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava » (GSV, 309).

En s'affranchissant des illusions quant à l'invincibilité d'Hermogènes, le narrateur le transforme en un homme comme n'importe lequel et même un des plus petits et fragiles :

« En finir avec Hermogènes. Réduire cet homme !... » - ; et cela je l'évoquais par besoin de me trouver une bonne raison quelconque. D'Hermogènes lui-même, de son existence je me rappelai sans plus – comme s'il n'était pour moi qu'un petit garçon pissous et mollasson, qui fait des siennes ; la petite fourmi, le temps qu'elle passe entre votre pied et votre piétinement (*D*, 438)<sup>562</sup>.

La comparaison du téméraire Hermogènes à un « petit enfant » ou une « petite fourmi » passibles d'être blessés ou écrasés pour un rien, confirme la démarche intellectuelle employée par Riobaldo pour se délivrer de ses illusions. Néanmoins, une fois surmontée la fascination que provoquait en lui Hermogènes, une autre peur surgit de la profondeur de son être, plus puissante et effarante : la peur du démon. Les couches d'illusions sont enfoncées profondément dans l'imaginaire collectif et le personnage doit continuer à creuser, à se vider de tout concept. La croyance au diable constitue alors le prochain pas à affranchir :

Mais Lui – le Dé, le Damné – qu'attendait-il : pour se présenter devant moi – moi, plus fort que Lui ; plus fort que ma peur de Lui – et pour lécher le sol, acquiescer à mes ordres ? (*D*, 438)<sup>563</sup>.

Cette citation montre que le personnage continue à utiliser le même type de persuasion que pour Hermogènes. Il essaie de maîtriser sa peur en affaiblissant le pouvoir présumé du diable et en mettant en relief sa propre force : « moi, plus fort que Lui ; plus fort que ma peur de Lui ». Riobaldo tente aussi de faire basculer la hiérarchie entre celui qui fait peur et celui qui ressent la peur :

La peur que j'avais était la peur qu'il avait lui de moi. Qui donc était-il le Démon, le Toujours-Sérieux, le Père-du-Mensonge ? Il n'avait pas de chairs faites des nourritures

---

<sup>562</sup>

« Acabar com o Hermógenes ! Reduzir aquele homem !... » ; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado » (*GSV*, 318).

<sup>563</sup>

« Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim : para se entestar comigo – eu mais forte do que o Ele ; do que o pavor d'Ele – e lambar o chão e aceitar minhas ordens » (*GSV*, 318).



de la terre, il ne possédait pas de sang qui se répande. S'il venait, s'il venait, il viendrait pour m'obéir (*D*, 436)<sup>564</sup>.

Riobaldo démonte la réalité du diable en cherchant à comprendre sa nature mensongère. Le diable est nommé « père du mensonge »<sup>565</sup> parce qu'il incarne une mystification. Ne possédant ni chair ni sang, il n'a pas d'existence concrète. Ainsi, sa présence devant le néophyte ne provoque désormais plus de crainte car celle-ci n'est qu'illusion : « Et mes yeux donnèrent sur un monde de néant » (*D*, 437)<sup>566</sup> ; ou encore : « Il n'existe pas, et il ne se montra pas, ne répondit pas – il n'est que fausseté imaginée » (*D*, 439)<sup>567</sup>.

Ce constat est décisif pour la suite des événements. Riobaldo ressent désormais une liberté, une joie et un apaisement jusqu'à présent méconnus :

Je recueillis alors en retour un battement d'ailes, le plaisir d'une pression et - d'un coup – la tranquillité (...) Je vis des ailes, ce court instant, je bandai mes forces (*D*, 439, 440)<sup>568</sup>.

La découverte de la non-existence du démon libère le personnage d'un poids qui pesait sur son esprit : la croyance en une entité, le diable, comme cause première des malheurs humains. Cette croyance enlève, en effet, la responsabilité des hommes concernant leurs mésaventures car tout serait la faute de cet ange déchu et vengeur. Désormais, c'est dans la pensée et dans l'action des hommes que Riobaldo cherchera des explications aux événements qui l'entourent, ce qui lui procure une grande assurance :

(...) cette fermeté me revêtit : souffle du souffle du souffle – de la super-force, d'une super-vaillance. Celle qui vient, extraite sur commande, de soixante-dix fois soixante-dix longueurs au tréfonds même de chacun de nous (*D*, 439)<sup>569</sup>.

<sup>564</sup> « O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim ! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira ? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viessa, viessa, vinha para me obedecer » (*GSV*, 317).

<sup>565</sup> Terme biblique : « Vous êtes du diable, votre père, et ce sont les désirs de votre père que vous voulez accomplir. Il était homicide dès le commencement et n'était pas établi dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui : quand il profère le mensonge, il parle de son propre fond, parce qu'il est menteur et *père du mensonge* » (*La Bible de Jérusalem*, 2006, L'Évangiles selon Saint Jean : 8-44, p. 1838). C'est nous soulignons.

<sup>566</sup> « Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada » (*GSV*, 317).

<sup>567</sup> « Ele não existe, e não pareceu nem respondeu – que é um falso imaginado » (*GSV*, 319).

<sup>568</sup> « Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades (...) Vi as asas, arqueei o puxo de poder meu, naquele átimo » (*GSV*, 319).

<sup>569</sup> « (...) aquela firmeza me revestiu : fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente » (*GSV*, 319).

La force intérieure qui habite le personnage et qui commençait à éclore lors de l'épisode précédent, commence à présent à s'intensifier. Dorénavant, la dualité entre Dieu et le diable devient *unité*, ces deux concepts ne formant qu'un : « Ce que la nuit contient c'est la clameur d'un seul-être » (*D*, 439)<sup>570</sup>.

Nous arrivons ici au **troisième thème**, c'est-à-dire, à *l'expérience de l'unité* car les épreuves initiatiques qui ne sont pas entièrement assimilées par le novice reviennent cycliquement sous une autre forme. L'apprentissage de l'unité entre toutes choses se manifeste donc à nouveau.

L'épreuve avait été comprise mais n'avait pas été *expérimentée* par Riobaldo lors de la traversée de la rivière São Francisco. Maintenant, le personnage se met en condition pour, enfin, avoir cette expérience. Elle permet au néophyte de se vider de lui même (« vidé de mes intérieurs » - *D*, 440<sup>571</sup>), de se fondre à la vie (cette vie est grande – *D*, 439<sup>572</sup>), au silence (« Vous savez le silence ce qu'il est ? Il est nous-même outrancièrement » – *D*, 439<sup>573</sup>), aux étoiles, à la nuit, au sacré :

(...) ces choses ne sont pas dicibles. Nous ne pouvons même ni les prendre ni les comprendre. Où elles tiennent c'est dans la clarté de la nuit. La brise du sacré. Etoiles absolues ! (*D*, 440)<sup>574</sup>.

Le personnage est à présent sorti du monde des concepts pour entrer dans celui de l'observation, de l'expérience directe de l'unité présente dans le « ciel étoilé ».

Suite à cette initiation, tous les éléments de l'univers deviennent sacrés : même « la brise » le devient et, symboliquement, en se répandant partout, elle inonde le Monde de sacralité. A ce stade, les concepts mêmes de temps et d'espace perdent leur raison d'être et se manifestent en tant qu'« abîme de temps » : « Cela dura un abîme de temps » - *D*, 440<sup>575</sup>.

<sup>570</sup> « O que a noite tem é o vozeio dum ser-só » (*GSV*, 319).

<sup>571</sup> « (...) meus íntimos esvaziado » (*GSV*, 319). Cette expérience n'avait pas été réussie lors de la traversée de la rivière São Francisco. Elle réapparaît ici et est entièrement vécue.

<sup>572</sup> « (...) esta vida é grande » (*GSV*, 319).

<sup>573</sup> « O senhor sabe o que o silêncio é ? É a gente mesmo, demais » (*GSV*, 319).

<sup>574</sup> « As soisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas ! » (*GSV*, 319).

<sup>575</sup> « Aquilo foi um buracão de tempo » (*GSV*, 320).

Quand l'*unité* envahit l'esprit du personnage, il se sent prêt à affronter ce que nous avons appelé le **quatrième thème** : *l'emprise subie par Zé Bebelo*. Après s'être émancipé d'Hermogènes et du diable, le processus de dépassement du maître n'est pas simple. Il a commencé lors de l'épisode précédent mais, encore une fois, il n'a pas été entièrement conclu à ce moment-là. L'épreuve revient alors mais, cette fois-ci, plusieurs signes chez le personnage annoncent un changement intérieur.

D'abord, il ne rêve plus (« dorénavant, jamais plus je ne rêverai » - *D*, 441<sup>576</sup>) et la réalité se montre à lui plus clairement : « Tout maintenant luisait avec clarté » (*D*, 441)<sup>577</sup>. Il se moque ouvertement de ses compagnons :

Je cherchais la bagarre ? Je tiens à ce que vous le sachiez : ça n'était pas, n'avait jamais été, dans mes habitudes. C'était que désormais, je prenais un plaisir de chien à ces insolences et inconvenances. Et, quand certains, parce que c'était dimanche, voulaient y aller d'une prière, rien ne pouvait m'empêcher de ricaner : « Prier c'est commencer le carême... » Ceux que cela fit rire, rirent (*D*, 444)<sup>578</sup>.

Et même de son chef :

Et, dans cette tirade, je reprenais les propos habituels de Zé Bebelo dans tous ses discours. Mais, ce que je m'efforçais de faire, c'était d'imiter pour rire, en les singeant, les tics de Zé Bebelo. Et eux, les camarades, ne m'avaient pas compris. A preuve, à peine ils eurent compris, qu'aussitôt ils éclatèrent de rire (*D*, 442)<sup>579</sup>.

Riobaldo agit d'une manière inhabituelle. Qu'est-il arrivé à l'être indécis et peureux des épisodes précédents ? La « simple » expérience de l'unité a-t-elle pu provoquer cette métamorphose ? En effet, le protagoniste ne ressent plus ni peur, ni doute, ni envie de plaire ou de déplaire. Il est, tout simplement, allé au-delà de toutes ces notions :

---

<sup>576</sup> « ...de lá em diante, jamais nunca eu não sonhei » (*GSV*, 321).

<sup>577</sup> « Tudo agora reluzia com clareza » (*GSV*, 321).

<sup>578</sup> « Eu queria rixar ? Figuro de cientificar ao senhor : o costume meu nunca tinha sido esse. Agora, era que eu me espiritava só para arrelias e inconveniências. E, aí, quando uns estavam querendo tirar oração, por ser dia de domingo, não estive que não falasse : - « reza é começo de quaresma... » Os que riram, riram » (*GSV*, 323).

<sup>579</sup> « E, nesse falar, eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que, foi só entenderem, e logo pegaram a rir » (*GSV*, 321).

J'étais glorieux, sans maître, sûr de moi : qui allait trouver l'audace de me tirer dessus ? Leur audace à tous ne pouvait que se déliter, se défaire, la force dans leurs bras amortie ; je pouvais leur tourner le dos à tous (*D*, 449)<sup>580</sup>.

Il tourne le dos à Zé Bebelo : « Je tournais le dos à Zé Bebelo » (*D*, 449)<sup>581</sup>. Riobaldo ne ressent plus le besoin d'un maître, d'un modèle. Il développe alors une grande confiance en lui et devient son propre maître. Une sorte de sentiment de « supériorité » l'envahit (« je trouvais cette fois Zé Bebelo en dessous de tout » - *D*, 443<sup>582</sup>) lui donnant une aisance inaccoutumée. Il agit aussitôt comme le chef : il indique ce que les jagunços doivent faire (« et je dis ce dont nous avons besoin » - *D*, 442<sup>583</sup>) et les fautes qu'ils avaient commises (« le besoin me prenait de représenter aux camarades toutes les erreurs qu'ils étaient en train de payer » - *D*, 445<sup>584</sup>), il donne des ordres (« mais j'avais donné un ordre » - *D*, 449<sup>585</sup>) et méprise, à la fin, Zé Bebelo : « Je devais déjà, selon moi, considérer Zé Bebelo avec un certain mépris. Qu'il arrive ce qui arriverait, je m'en balançais » (*D*, 448<sup>586</sup>).

Cette citation montre que, outre tous les changements d'attitudes, Riobaldo commence aussi à porter un regard différent sur la vie elle-même. Il existe maintenant chez lui une sorte de lâcher-prise : « qu'il arrive ce qui arriverait, je m'en balançais ». Et ses inquiétudes d'antan désormais l'amuse :

Une pareille nouvelle [Zé Bebelo lui annonce qu'ils avaient pris une mauvaise route], en d'autres circonstances, aurait pu me bouleverser. Mais je trouvais plutôt ça drôle, cette équipée. Que je vous explique : dorénavant, tout ce qui venait à se présenter était du neuf et de la distraction, servait à mettre du mouvement. J'allais ma vie le pied léger (*D*, 446<sup>587</sup>).

---

<sup>580</sup> « O medo nenhum : eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácia para atirar em mim ? As deles haviam de amolecer e retombar, com emortecidos braços; eu podia dar as costas para todos » (*GSV*, 327).

<sup>581</sup> « Eu estava dando as costas a Zé Bebelo » (*GSV*, 327).

<sup>582</sup> « (...) porque eu naquela hora achava Zé Bebelo inferior » (*GSV*, 322).

<sup>583</sup> « (...) e falei o que era que a gente precisava » (*GSV*, 322).

<sup>584</sup> « eu já estava carecendo de declarar aos companheiros todos os erros que vínhamos pagando » (*GSV*, 324).

<sup>585</sup> « Mas eu tinha dado uma ordem » (*GSV*, 327).

<sup>586</sup> « (...) eu já devia de estar fitando Zé Bebelo com um certo desprezo. Ia haver o que ia haver, e eu não me importei » (*GSV*, 326).

<sup>587</sup> « Em outras ocasiões, uma notícia dessas era capaz de me perturbar. Mas dessa viagem, eu achava até divertido. Figuro explicando ao senhor : desde por aí, tudo o que vinha a suceder era engraçado e novo, servia para maiores movimentos. Com essas levezas eu seguia a vida » (*GSV*, 324).

Voici une des conséquences de l'expérience de l'unité : l'abandon total aux mouvements du Cosmos. Tout devient désormais souple. Riobaldo s'adapte aux situations avec malléabilité telle la *materia prima* chez les alchimistes. A tel point que ses compagnons, Diadorim, seu Habão et les animaux (les chevaux) remarquent sa « force » subite et les changements d'attitude<sup>588</sup> qui en découlent.

Zé Bebelo aussi constate la transformation de Riobaldo. Et à la question posée par ce dernier (« ah, maintenant, qui est le Chef ici ? » - *D*, 452), il ne reste à Zé Bebelo qu'à faire la déclaration suivante : « Ça va, Riobaldo ! Chef tu es : Chef tu restes !... C'est ce qui vaut... » (*D*, 454)<sup>589</sup>. Mais il ne s'arrête pas à cette déclaration, Zé Bebelo prend acte également de la réussite du néophyte dans l'épreuve initiatique des *Veredas-Mortas* :

« Mais tu es l'autre homme, tu vas mettre le sertão sens dessus dessous. Tu es terrible, un vrai crotale blanc... ».

L'appellation qu'il me donnait était un nom, un nouveau nom de baptême, mon nom. Tous l'entendirent, ils éclatèrent de rire. En même temps qu'ils lançaient, enthousiastes :

- Le Crotale-Blanc ! Hé, le Crotale-Blanc !... » (*D*, 454)<sup>590</sup>.

Riobaldo est « un autre homme », comme l'atteste son nouveau nom de baptême : « Crotale-Blanc »<sup>591</sup>. L'homme peureux qui manquait de confiance en lui souhaite à présent commander : « Je dois prendre le commandement ! – je me disais, je voulais. Je l'exigeais. Absolument » (*D*, 453<sup>592</sup>).

588

« J'ai remarqué que les camarades se rendaient compte de l'étrangeté de tout cela, de mes façons et de celles des chevaux » (*D*, 446) ; « Il s'ensuivit que Diadorim lui-même s'étonna de mes façons » (*D*, 444) ; « Mais des hommes entièrement vendus [il s'agit ici de Seo Habão] à l'argent et au gain, ce sont ceux-là parfois qui perçoivent les premiers le vrai brandon des choses, avec une subtilité plus vive » (*D*, 447) ; « (...) c'était à cause de moi qu'ils [les chevaux] étaient épouvantés. A peine ils me virent approcher, tous les chevaux se débandèrent » (*D*, 446).

« Notei que os companheiros reparavam a estranhez daquilo, dos cavalos e as minhas maneiras » (*GSV*, 325) ; « Daqui veio que Diadorim mesmo estranhou aqueles meus modos » (*GSV*, 323) ; « Mas eu acho que, homem [Seo Habão] só vendido ao dinheiro e ao ganho, às vezes são os que percebem primeiro o atíço real das coisas, com a ligeireza mais sutil » (*GSV*, 325) ; « (...) era de mim que eles [les chevaux] estavam espantados. Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepoliu » (*GSV*, 325).

589

« - A rente, Riobaldo ! Tu o chefe, chefe, é : tu o Chefe fica sendo... Ao que vale » (*GSV*, 330) ! »

590

« -“Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritaram, entusiasmados :

- O Urutú-Branco ! Ei, o Urutú-Branco ! » (*GSV*, 331).

591

« Tatarana, chenille de feu, s'est métamorphosé : de ses dépouilles surgit le serpent mythique, se soulevant de la terre au ciel : le Crotale-blanc, *serpent* volant » (UTEZA, 1994 : 210). Il est possible de faire une analogie entre le changement de nom du personnage et la mue des serpents.

592

« Tenho de chefiar ! – eu queria, eu pensava. Isso eu exigia. Assim » (*GSV*, 330).

\*

Riobaldo avait besoin d'assurance, de vaincre ses peurs et d'assumer certaines responsabilités. L'épreuve initiatique s'est donc révélée positive. L'épisode annonce une évolution importante dans le parcours d'apprentissage du néophyte.

Il reste maintenant à savoir si cette réussite ne va pas lui jouer des tours. C'est-à-dire que le candidat à l'initiation risque peut-être de croire véritablement en sa *supériorité* et de trop apprécier *la gloire*. D'autant plus que Riobaldo semble s'éloigner, encore une fois, d'Otacília, le seul être susceptible de l'aider à cheminer vers l'*amour divin* :

(...) je ne mentionne pas le nom d'Otacília ? je voulais penser à elle, par moments ; mais chaque fois, cela me paraissait plus difficile. A croire, que la substance du souvenir s'embrumait, la beauté oubliée. Ainsi notre conversation d'amour, là à Santa Catarina, n'avait plus d'autre épaisseur que celle d'une histoire étrangère, qu'on entend rapporter par une autre personne. Je sais que je recherchais une nostalgie (*D*, 427)<sup>593</sup>.

Seule la suite des événements pourra nous éclaircir à ce sujet. Pour l'instant, les risques sont là, comme partout dans le parcours initiatique. Le néophyte semble être engagé dans la bonne voie mais il reste encore à parcourir une longue route vers l'amour divin inspiré par Otacília car dans chaque épisode qui succède à celui de la ferme Santa Catarina, Otacília est réduite à un souvenir. C'est elle que le personnage doit chercher sans relâche, c'est elle le chemin vers le sacré, mais paradoxalement, c'est aussi d'elle dont il s'éloigne le plus.

---

<sup>593</sup>

« (...) Não toco no nome de Otacília ? Nela eu queria pensar, na ocasião ; mas mal que, cada vez, achava mais custoso. A ser que se nublando a substância de recordação, a esquecida formosura. Assim a nossa conversação de amor, lá na Santa Catarina, não consistisse mais do que em uma história alheia, escutada de outra pessoa contar. Sei que eu queria uma saudade » (*GSV*, 310).

### 3.1.7. La deuxième traversée du Liso do Sussuarão (D, 518-530 ; GSV, 380-390)

Lors de l'initiation des Veredas-Mortes, Riobaldo développe les qualités nécessaires pour devenir un chef. Mais comme l'œuvre de Guimarães Rosa comporte souvent un deuxième niveau de compréhension, cette aptitude au *commandement* semble plutôt être l'extériorisation d'une maîtrise de soi qui s'affine de plus en plus.

Lors de la deuxième traversée du Liso do Sussuarão, nous le verrons, ce contrôle de soi évoluera toujours en parallèle à de nombreux dangers qui ont déjà été signalés lors du dernier épisode : un goût excessif pour la gloire (« J'étais déjà un chef glorieux » - D, 518<sup>594</sup>), la croyance en sa supériorité et un excès d'enthousiasme.

Pour l'étude de cet épisode, nous partirons d'une analyse sur la symbolique du nom *Liso do Sussuarão* pour, dans un deuxième temps, aborder les causes (des plus superficielles aux plus profondes) qui justifieraient une telle emprise. Ensuite, nous nous intéresserons aux effets de cette nouvelle traversée / initiation sur l'esprit de Riobaldo.

Le mot « Liso » exprime bien la double facette du parcours de Riobaldo. D'une part, il signifie « une superficie sans aspérité, assez plane »<sup>595</sup>. Le mouvement évolutif suit alors son cours de manière fluide, poussé par le désir de Connaissance. D'autre part, *liso* évoque aussi une superficie « glissante, dangereuse »<sup>596</sup>. La définition du lieu donnée par le narrateur confirme l'aspect périlleux de cet itinéraire :

A distance d'environ cinq petites lieues : de l'immense, énorme *plan* – par-delà les mornes. Et nous arrivions à main gauche du Gouffre-du-Vide et du Gouffre-du-Diable : ces précipices vertigineux : des dépressions où tiendrait la mer, et avec tous ces étages imposants de forêts ; le fleuve passe là bien au milieu, dissimulé tout au fond, sous seulement le fouillis des arbres, noirs à force d'âge, qui forment des bois bel et bien boisés. Ca, c'est un *gouffre* (D, 519)<sup>597</sup>.

<sup>594</sup> « Eu já estava chefe de glórias » (GSV, 380).

<sup>595</sup> Celso Pedro Luft, *Pequeno dicionário da língua portuguesa*, São Paulo, Scipione, 1984.

<sup>596</sup> Il est souvent dit : « faites attention où vous marchez, le sol est trop *liso* ». *Liso* ici signifie bien *glissant* donc *dangereux*.

<sup>597</sup> « Dando a perto dele umas cinco léguas : o desmenso, o *raso* enorme – por detrás dos morros. E a gente dava a banda da mão esquerda ao Vão-do Oco e ao Vão-do-Cúio : esses buracões precipícios – grotão

Nous avons déjà mentionné, lors de la première traversée du *Liso*, qu'il s'agit d'un lieu d'accès difficile, d'une chaleur et d'une aridité mortifères. Cette nouvelle citation nous donne d'autres caractéristiques.

L'objet mystérieux de la quête, de l'apprentissage, n'est pas facilement accessible car il se trouve symboliquement « caché » derrière des mornes, dans un précipice démesuré (« où tiendrait la mer ») au-delà de plusieurs niveaux de forêts (« avec tous ces étages imposants de forêts ») par où passe, au fond, une rivière dissimulée derrière de vieux arbres. Voici une série de mots *hermétiques* qui décrivent les difficultés du *parcours initiatique*.

C'est une révélation surprenante que celle de l'existence de l'eau dans une région connue pour sa sécheresse. Du moins, c'est ainsi que le *Liso* est couramment perçu : une région sèche et abyssale. Mais le mot « *vão* » (traduit ici par « gouffre ») signifie aussi « un espace vide entre deux points »<sup>598</sup>. Quels seraient ces points et que cacherait cette « aridité » ? C'est dans le symbolisme du mot « abîme », par sa proximité avec la définition du *Liso*, que se trouve la réponse à cette question :

Abîme, en grec comme en latin, désigne ce qui est *sans fond*, le monde des profondeurs ou des hauteurs indéfinies (...) Il convient aussi bien au chaos ténébreux des origines qu'aux ténèbres infernales des derniers jours (...) L'abîme intervient dans toutes les cosmogonies, comme la genèse et les termes de l'évolution universelle. Celle-ci, comme les monstres mythologiques, avale les êtres pour les recracher transformés<sup>599</sup>.

Souvent associé au monde des profondeurs, nous ne devons pas négliger l'autre polarité de l'abîme, également sans limites précises, représentée par « les hauteurs indéfinies ». Voici donc les « deux points » entre lesquels se trouverait l'espace vide : le haut et le bas d'une verticale.

En effet, sur le plan initiatique, l'abîme correspond à la « décomposition de la personne » qui s'intègre dans une union mystique par le biais de laquelle le haut et le bas sont à nouveau réunis : « La verticale ne se contente plus de s'enfoncer, elle s'élève : un abîme de bonheur et de lumière, comme de malheur et de ténèbres »<sup>600</sup>. L'inconscient

---

onde cabe o mar, e com tantos enormes degraus de florestas, o rio passa lá no mais meio, oculto no fundo do fundo, só sob o bolo de árvores pretas de tão velhas, que formam mato muito matagal. Isto é um *vão* » (*GSV*, 380,381).

<sup>598</sup> Celso Pedro Luft, *Pequeno dicionário do língua portuguesa*, São Paulo, Scipione, 1984.

<sup>599</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 2, 3.

<sup>600</sup> *Idem*, p. 2.



chercherait alors à explorer les mystères de l'âme, pour en délivrer les fantômes et pouvoir ainsi se *relier* au Cosmos.

Cette quête de liens entre les pôles d'une verticale équivaut au désir de vouloir remplir l'espace qui se trouve entre ces deux points. Si celui-ci est correctement comblé, les polarités en tant que telles n'existeraient plus, elles seraient désormais confondues en un seul et même espace.

L'envie de relier le haut et le bas se manifeste aussi par le biais du langage, à travers plusieurs éléments comme « le fleuve caché au fond » et « les arbres qui se lèvent vers le haut » : « le fleuve passe là bien au milieu, dissimulé tout au fond, sous seulement le fouillis des arbres, noirs à force d'âge » (*D*, 519)<sup>601</sup>. La vieillesse de ces arbres évoque la Genèse. Pour comprendre son sens mystique, il faut symboliquement parcourir des « étages imposants de forêts »<sup>602</sup>, autrement dit, de nombreuses étapes initiatiques.

Outre l'arbre et la rivière profonde, « le soleil » et « la terre » pourraient également rappeler les connexions entre les axes verticaux :

Seulement ce soleil, la clarté étale – et le monde lavé telle une eau qui tremble. Le sertão n'a été fait que pour être toujours ainsi : joie et joie ! Et nous allions. Des terres très déshéritées, non dotées de propriétaire, des champs rutilants. Nous découvrimus une nouvelle piste (*D*, 518)<sup>603</sup>.

Entre les axes du haut (le soleil) et du bas (la terre) se trouve un endroit en processus constant de purification : « le monde lavé telle une eau qui tremble ». La comparaison du « monde » à « l'eau tremblante » renvoie au mouvement d'épuration permanent du Cosmos. Ce lieu n'appartient à personne (« des terres très déshéritées, non dotées de propriétaire ») car il s'agit d'un *axe mundi*, d'une ouverture universelle et « dévoratrice » par où le candidat à l'initiation doit entrer pour ressortir métamorphosé. Selon F. Uteza, le Liso n'est pas seulement un désert physique que tente de traverser un groupe de guerrier, mais une sorte de « bouche d'ombre qui dévore ses victimes », une « *Vagina Dentata* », de « gorge infernale » par où « ressurgissent des hommes métaphysiquement régénérés par l'épreuve » (UTEZA, 1994 : 91).

<sup>601</sup> « (...) o rio passa lá no mais meio, oculto no fundo do fundo, só sob o bolo de árvores pretas de tão velhas » (*GSV*, 381).

<sup>602</sup> Dans le texte d'origine, nous avons le mot « marches » (*degraus*) pour « étages ».

<sup>603</sup> « Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um tremer d'água. Sertão foi feito é para ser sempre assim : alegrias ! E fomos. Terras muito deserddadas, desdoadas de donos, avermelhadas campinas. Lá tinha um caminho novo » (*GSV*, 380).

C'est dans ce *milieu* entre deux polarités que se trouve le *chemin* d'une nouvelle révélation. Mais quelle est cette révélation si « ambivalente » (parce que protégée par l'aridité et purifiée par l'eau) ? La réponse à cette deuxième question se trouve dans le récit même de Riobaldo justifiant la traversée du *Liso*. Avec le recul de l'âge, le vieux fermier qu'est devenu Riobaldo avance trois raisons qui légitimeraient, à l'époque, la traversée du *Liso* : une stratégie de guerre, l'orgueil et la quête d'un équilibre durable.

Il s'agissait d'abord, à un niveau plus superficiel de la narration, d'une manière plus rapide d'arriver chez Hermogènes :

Il faut dire que je ne m'aventurai pas de la sorte gratuitement, mais fort d'une bonne raison. A cause d'Hermógenes ? (...) Aussi j'allais traverser le plan de part en part, et attaquer sa Fazenda, où se trouvait sa famille (...) Pour bien vaincre, inutile de regarder, de fixer l'ennemie, occupez-vous de vos obligations. Je tournais le dos au serpent, mais je trouvais son nid, pour mieux frapper (*D*, 521)<sup>604</sup>.

Cette simple tactique de guerre est remise en question comme étant la seule justification du voyage : « A cause d'Hermógenes ? ». Le *point d'interrogation* rappelle sa vocation : ouvrir des possibilités de réflexions en semant le doute. Si l'attaque de la ferme de l'ennemi n'est pas l'unique raison du voyage, quelles seraient donc les autres ?

Cette stratégie guerrière se prolonge, en effet, à un niveau plus psychologique et touche au deuxième moteur de la traversée : l'orgueil démesuré du protagoniste. Ainsi, lorsque Diadorim essaie de raisonner son ami quant aux périls de la traversée en lui rappelant l'échec de Medeiro Vaz, c'est l'*ego*<sup>605</sup> de Riobaldo qui réagit en premier :

Ce que j'imaginai à ce moment-là fut que Diadorim cherchait à me rappeler que Medeiro Vaz n'avait pas réussi à couvrir la traversée du plan (...) Étant donné que j'étais un homme, de parole, inventif affranchi, tenant ces dangers pour nuls, capable de réussir.

---

<sup>604</sup> « Também eu não ia naquilo sem alguma razão, mas movido merecido. Por conta do Hermégenes ? (...) Então, eu ia, varava o Liso, ia atacar a Fazenda dele, com família (...) Para vencer justo, o senhor não olhe e nem veja o inimigo, volte para a sua obrigação. Mas eu dava as costas à cobra e achava o ninho dela, para melhor acerto » (*GSV*, 382).

<sup>605</sup> Il s'agit ici d'une expérience très personnelle et extérieure des phénomènes : " l'acteur s'imagine sujet d'un scénario objectif indépendant de lui. C'est un **faux « je » personnel** qui s'insère entre le phénomène et le nouménal. Ce « faux je » s'imagine une **conception de lui-même** et il y a **auto-identification**. Cet acteur dit de lui-même : « Je suis un corps », « je suis vivant ». L'affirmation sera contredite par l'inverse. Il y a **SÉPARATION**. Il y a **DUALITÉ**. Il y a une identité corporelle, personnelle, indépendante, autonome et volontaire qui **pense fonctionner indépendamment** du Soi et à l'extérieur du « **JE** » nouménal " (*Ego, phénomène et individu* in <http://www.sagesse.ms11.net/page12.html>).

De remporter la victoire, là où aucun autre avant moi ne l'avait obtenue ! Je lançais constamment de ces étincelles. Moi, non ; la part d'orgueil, d'impossible (*D*, 520<sup>606</sup>).

La motivation de la traversée ne serait alors qu'un défi, celui « de remporter la victoire, là où aucun autre avant lui ne l'avait obtenue ». Cet orgueil est associé, dans cette citation, au mot « étincelle » : « Je lançais constamment de ces étincelles. Moi, non ; la part d'orgueil ». Le narrateur nous renvoie alors à la deuxième symbolique du feu<sup>607</sup>, c'est-à-dire, non pas à sa fonction de moteur faisant évoluer le néophyte dans son parcours initiatique, mais à sa polarité destructrice, parce que le feu est aussi le symbole des passions entretenues par l'âme errante. Ainsi, cet élément est à la fois céleste et souterrain, instrument de démiurge et de démon, ce qui le renvoie à la chute de Lucifer, porteur de la lumière céleste.

Cette double symbolique du feu nous rappelle combien l'itinéraire initiatique comporte des dangers. A mesure que le néophyte avance, il court le risque d'oublier combien il a encore à apprendre et de mépriser ceux qui n'ont pas encore atteint son niveau de compréhension. Le feu, à ce stade, consume presque la raison : « J'étais comme pris d'une longue folie » (*D*, 522<sup>608</sup>). Il domine le narrateur : « la chaleur me dominant », « je brûlais en moi » (« em quentes me regendo » - *GSV*, 381 ; « eu ardia em mim » - *GSV*, 382). Riobaldo doit apprendre à maîtriser ce feu qui règne en lui avant que celui-ci ne le détruise. Pour cela, il cherche l'équilibre auprès de l'eau dont font partie les symboles de la mer, du sel et du sable. Cette recherche équivaut à la troisième et dernière justification de la traversée du Liso do Sussuarão. C'est celle qui nous intéresse le plus par les liens étroits qu'elle entretient avec le *parcours initiatique*.

En effet, c'est dans le symbolisme purificateur et transformateur de l'eau que le personnage semble chercher de l'aide au feu qui le dévore à présent : « Personne ne me

<sup>606</sup> « O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me lembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do raso (...) Pois, por aquela conta, mesma, era que eu queria. Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse ! Respinguei dessas faíscas constantes. Eu, não : o cujo do **orgulho**, de mim, do impossível » (*GSV*, 381).

<sup>607</sup> La première symbolique du feu a été abordée lors des analyses sur la bataille de la ferme des Tucanos (page 282). A ce moment-là, le feu a été étudié en tant qu'élément moteur dans le parcours initiatique. Mais comme tous les éléments possèdent un côté dit « positif » et un côté dit « négatif », la deuxième traversée du Liso explorera la polarité destructrice du feu.

<sup>608</sup> « Era feito se eu estivesse alocado extenso » (*GSV*, 382).

ferait revenir de là bredouille. A ce moment-là, je ne me perdis pas de vue uniquement parce que je m'enivrai à mes propres sources – ces mers » (*D*, 521)<sup>609</sup>.

Le feu interne l'asséchant, le personnage devient à nouveau *assoiffé*. Il semble vouloir *s'abreuver* à ses propres sources, retournant symboliquement aux eaux primordiales figurées par les mers et les abîmes. Il doit y plonger pour remonter ensuite, renouvelé, de ses profondeurs car la mer est le symbole de la dynamique de la vie d'où tout provient et où tout retourne. C'est un lieu des naissances, des métamorphoses et des renaissances. Le seul souci, c'est que la mer, comme tous les autres éléments purificateurs, n'est pas exempte de dangers : eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire d'incertitude et d'indécision qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort.

L'extrait précédent montre cependant que Riobaldo a vaincu cette menace car nul doute n'habite son esprit. Sa décision de traverser le *Liso* est ferme. Selon les traductions aussi bien de Maryvonne Lapouge-Pettorelle que de Jean-Jacques Villard, le personnage affirme que « personne ne le ferait revenir de là bredouille ». Dans le texte d'origine, cependant, le mot *bredouille* correspond, littéralement, à l'expression *à sec* : « personne ne me ferait revenir de là à sec ». L'expression du texte d'origine comporte tout l'enjeu de l'épisode : combattre symboliquement la *sécheresse intérieure* par l'*humidification de l'esprit*, autrement dit, *remplir d'eau* le gouffre qui existe entre Dieu et nous car « la mer se situe entre Dieu et nous »<sup>610</sup>. Dans ce sens, *franchir la mer* correspondrait, encore une fois, à unifier les polarités d'une verticale. Mais pour ce faire, cette traversée doit être pleine d'une confiance inébranlable dans le destin. Riobaldo décide alors de faire le trajet sans aucun préparatif, en s'appuyant sur la croyance des temps anciens<sup>611</sup> :

(...) je voulais tout, sans rien avoir. Sonder ce désert pervers – le sol recuit, les solitudes, une terre fantôme – mais sans aucun préparatif, ni bête de somme convoyant la suffisance de vivres, ni boeufs menés pour l'abattage, ni outres de cuir brut pleines à ras bord, ni la troupe de mulets pour transporter l'eau (...) Je n'étais pas l'homme des choses sûres : j'étais l'homme des choses du destin ! Et je ne dépêchai aucune patrouille en

<sup>609</sup> « Ninguém me fazia voltar a seco de lá. Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim – essas mares » (*GSV*, 382).

<sup>610</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 623, 624.

<sup>611</sup> « Les anciens eux-mêmes le savaient bien qu'un jour va venir où chacun pourra rester couché dans son hamac ou dans son lit, et les bêtes sortiront toutes seules pour labourer les champs, ainsi que les faux pour moissonner toutes seules, et la charrette pour aller de son propre décret charger la cueillette, et tout à l'avenant : car ce qui n'est pas l'homme est à lui, est de son obédience ? » (*D*, 522).

« Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as fôices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência ? » (*GSV*, 383).

éclaireur (...) pour battre le terrain et écouter, voir s'il percevait les secours : quelque improbable point d'eau (*D*, 522)<sup>612</sup>.

C'est avec cette assurance et confiance que Riobaldo décide d'entrer dans le « désert pervers ». Il y rentre dépouillé de toute possession, sans nourriture, sans bête et sans eau. L'initiation suit son cours : le néophyte se dénude des biens matériels pour acquérir les biens de la *Connaissance*. Désormais, le *Liso do Sussuarão* (l'océan extérieur) devient le prolongement du monde intérieur du personnage (l'océan intérieur). Là encore, c'est la pensée pour Otacília qui inspire la traversée de ces « océans » :

Le soleil dans sa gloire. Je pensai à Otacília : je pensai à elle comme si je lui envoyais un baiser. Donnant des rênes, je m'engageai dans ces horizons. Où je m'engageai, dans les sables gris, tous m'accompagnèrent. Et les chevaux, le train lent : ils voyageaient comme dans une mer (...) Aucune eau ne dissolvait ma motte de sel. Ah, et pas une incertitude ne me traversa l'esprit. Nous avançâmes ainsi. Moi en tête, ouvrant la marche (*D*, 523)<sup>613</sup>.

Otacília est « l'ange » qui guide et stimule Riobaldo tout au long de son parcours : « soutenu par de puissants bras d'anges » (*D*, 523). Il pense à elle dans les épisodes les plus importants de sa vie. Cet ange de lumière (« le soleil dans sa gloire. Je pensai à Otacília ») est à la base de l'engagement initiatique de Riobaldo. Grâce à lui, le personnage « donne des rênes » et décide de traverser des « horizons » méconnus qui sont également comparés à la mer : Riobaldo et son groupe « voyageaient comme dans une mer ». Son compromis est donc celui de se confondre aux sables de la mer (« Où je m'engageai, dans les sables gris ») et dépasser ses eaux profondes : « Aucune eau ne dissolvait ma motte de sel ». Autant de symboles réunis ne pouvaient qu'attirer notre attention : que signifient donc la *fusion aux sables* et le *sel résistant à l'eau* ?

La première image, *la fusion aux sables*, de part la multitude de ses grains, évoque l'abondance des « péchés » dont l'on se défait<sup>614</sup>. Il semble ici que *le sable* ait un rôle

<sup>612</sup> « (...) eu queria tudo, sem nada ! Aprofundar naquele *raso* perverso - o chão esturricado, solidão, chão aventêsma – mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carnação, nem bogós de couro-crú derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água (...) Eu não era o do certo : eu era o da sina ! E nem enviei adiante nenhuma patrulha de farejadores (...) para trilhar e entender, ver se divulgava os socorros : alguma grota duvidável d'água » (*GSV*, 382, 283).

<sup>613</sup> « Sol em glória. Eu pensei em Otacília ; pensei, como se um beijo mandasse. Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos : viajamos como dentro dum mar (...) Águas não desmanchavam meu torrão de sal. Ah, nem eu não tivesse incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante » (*GSV*, 383, 384).

<sup>614</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 837.

important à jouer dans le processus de purification du personnage. Et ce, parce qu'il peut se substituer à l'eau dans certaines ablutions : « Il est purificateur, liquide comme l'eau, abrasif comme le feu »<sup>615</sup>. En décidant d'entrer dans le Liso, le personnage intensifie et précipite la purification de son esprit, comme la matière mise dans le four des alchimistes sera également transformée de manière accélérée<sup>616</sup>.

Riobaldo entre alors dans des sables de couleur grise. Cette couleur évoque le mythe du phénix et renforce l'idée selon laquelle il faut devenir cendres pour renaître autrement. Cet oiseau mythique a donc de nombreuses ressemblances avec Riobaldo. D'abord, il renaît après s'être consumé sous l'effet de sa propre chaleur. Il annonce une possibilité de régénération pour le néophyte qui, lui aussi, subit l'action d'un feu intérieur. Ensuite, le phénix rappelle également l'œuvre au rouge des alchimistes<sup>617</sup>. Pour Riobaldo, cela signifierait une nouvelle possibilité de « solidification », d'union avec le Tout. Mais avant cela, il doit se purifier.

Le Liso serait donc la métaphore de l'athanor des alchimistes où la « combustion » du personnage aura lieu : le jour « transpire le soleil » (*GSV*, 382), les étoiles « semblent très chaudes », le personnage a l'impression de cheminer en touchant le soleil (*GSV*, 384). Dans ce four, la matière alchimique (le personnage) devient petit à petit malléable comme le sable. Nous revenons alors aux liens qui existent entre les symboles alchimiques et le sable. Ce dernier incarne, en effet, la même notion de régénération que les premiers :

Facile à pénétrer et plastique, il [ le sable ] épouse les formes qui se moulent en lui : à cet égard, il est un symbole de matrice. Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple – qui se manifeste sur les plages – s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes. C'est effectivement comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération<sup>618</sup>.

---

<sup>615</sup> *Idem*, p. 837, 838.

<sup>616</sup> L'idée de cette accélération est renforcée par le fait que Riobaldo affirme, au départ, traverser le Liso du Sussuarão en neuf jours : « Nous traversâmes, nos neufs jours durant » (*D*, 523). Or, à la fin de l'épisode, il déclare que la traversée a eu lieu en une seule nuit : « au trot et bon train, la distance fut franchie en une grande nuit – et nous déboulâmes là aux premières lueurs de l'aube » (*D*, 530). Le « processus purgatif » s'est donc intensifié de telle manière que les jours ont raccourcis.

<sup>617</sup> « Comme il s'agissait [le phénix], en Égypte, du héron *pourpré*, on peut évoquer le symbole de régénération qu'est l'œuvre au rouge alchimique » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, 747).

<sup>618</sup> *Idem*, p. 837.

Le sable et les cendres, dans l'univers des symboles, font donc partie de la *purification* et de la *combustion* du candidat à l'initiation. Mais ils ne sont pas les seuls éléments à évoquer cette étape de rénovation : on trouve également *le sel*. Cet élément est d'ailleurs présent dans les deux traversées du Liso : « Le soleil se déversait sur le sol, nappe de sel, qui étincelait » (première traversée – *D*, 63 ; *GSV*,39), « Aucune eau ne dissolvait ma motte de sel » (deuxième traversée – *D*, 523 ; *GSV*,384). *Le sel* enrichi davantage le symbolisme de la transformation de part ses vertus purificatrices et protectrices :

(...) le grain de sel, mêlé à l'eau et qui fond en elle, est un symbole tantrique de la résorption du moi dans le Soi universel. Le sel est à la fois conservateur des aliments et destructeur par corrosion. Aussi son symbole s'applique-t-il à *la loi des transmutations physiques comme à la loi des transmutations morales et spirituelles*<sup>619</sup>.

A la fois conservateur et destructeur, le sel provoque l'équilibre des propriétés sur lesquelles il agit. Il annonce ainsi, selon l'*Art Royal* (une des pratiques de l'alchimie au Moyen Âge), le *Suprême Grand Œuvre* — ou union des opposés, réintégration de l'homme dans sa pureté originelle appelée « Œuvre du Phénix ». Cet équilibre entre des forces contraires nous laisse entrevoir une éventuelle transmutation du néophyte. Mais ceci n'est pas possible sans, suite à la décomposition de « l'ancien moi », l'expérience de la solidification (œuvre en rouge) et de la combinaison nouvelle (l'or). Ces deux dernières étapes du processus alchimique sont pressenties mais pas véritablement vécues lors de ce passage. Le personnage ressent, en effet, l'approximation de ces étapes futures à travers l'évocation d'un royaume de lumière : « le soleil dans sa gloire » (*D*, 523 ; *GSV*, 383), « Je sais seulement que ce fut, dans le soleil au zénith, comme si nous nous tenions dans une nuit trop éclairée » (*D*, 526)<sup>620</sup>.

Le néophyte n'accomplit cependant pas l'œuvre au rouge dans cet épisode mais il poursuit l'œuvre au blanc commencé lors du rituel des *Veredas-Mortas*. La présence de cette couleur est d'ailleurs sensible à travers les mots. Elle se trouve en rapport avec la nature : « et je crachais dans le lait blanc d'une maria-brava (*D*, 521 ; *GSV*, 382), ou

<sup>619</sup> *Ibid*, p. 858.

<sup>620</sup> Cette citation peut être rapprochée de l'expérience solaire vécue par Robinson au dernier chapitre de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

« Só sei que, no meio reino do sol, era feito parássemos numa noite demais clareada » (*GSV*, 386).

encore : « le gamélier. Ce ficus à fleur blanche » (*D*, 525 ; *GSV*, 385). Elle repose à l'intérieur de Riobaldo : « j'irais plutôt seul, avec mes os blanchis » (*D*, 522 ; *GSV*, 383) et de son groupe : « les Riobaldo, de la race du Crotale-Blanc » (*D*, 525 ; *GSV*, 385).

\*

Après avoir subi l'influence de l'eau, du sable et du sel, dans quel état intime se trouve Riobaldo à la fin de l'épisode ? Au début de ce passage, le personnage semble chercher la gloire par la réalisation d'une emprise apparemment impossible. Son orgueil est, à ce moment là, mis en valeur par les traducteurs de *Diadorim* : « Traverser le plan du Suçuarão. Je le fis. Le faisant, je devins mémorable » (Lapouge-Pettorelli - *D*, 519) ; ou encore : « Traverser le Ras du Sussuarão. J'y allais. En y allant, je devenais arrogant » (Villard – *DD*, 363)<sup>621</sup>.

Cependant, bien que la vanité soit le moteur de cette traversée, cela n'empêche pas l'apprentissage d'avoir lieu car l'eau salée et le sable possèdent assez de pouvoirs purificateurs pour entraîner une transformation chez le personnage. Pour être un prolongement du paysage, le Liso laisse transparaître ce changement. Au départ sec et vide, il se remplit petit à petit à mesure que le personnage s'approche de l'Unité : « A mesure qu'on avance, la négativité absolue de la première traversée change de signe : du vide qu'il était, le Liso se remplit petit à petit » (UTEZA, 1994 : 125)<sup>622</sup>. Ainsi le désert devient presque une Oasis avec de l'eau et des plantes :

Tant et si bien, qu'on ne souffrit pas trop de la soif. Parce que, par un mystère de l'air, on se débrouilla pour, subitement, arriver dans certains parages. Tels que ni vous ni personne ne croirez : de ces parages, avec des plantes (...) J'ajoute – on trouvait de l'eau. Et pas seulement des bromélias, conservée dans la tige. Mais, à l'endroit d'un cours d'eau mort, une poche d'eau, potable, pour les chevaux. Alors, quelle joie ! (*D*, 524, 525)<sup>623</sup> ;

<sup>621</sup> « A atravessar o Liso do Sussuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso » (*GSV*, 380).

<sup>622</sup> « A medida que se progride, a negatividade absoluta da primeira travessia muda de signo : de vazio que era, o Liso vai-se enchendo ». C'est nous qui traduisons.

<sup>623</sup> « Todo o tanto, que de sede não se penou demais. Porque, solerte subitamente, pra um mistério do ar, sobrechegamos assim, em paragens. No que nem o senhor nem ninguém não crê : em paragens, com plantas (...) Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada, Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d'água, viável, para os cavalos. Então, alegria (...) E buraco-poço, água que dava prazer em se olhar » (*GSV* : 384, 385).



et des animaux :

Eh, nous rencontrâmes de bétail sauvage – des bœufs enfuis (...) Mais on tira également deux cerfs – et ils avaient trouvé moyen d’être gras... Là, alors, il y avait de tout ? Je pense que oui. J’entendis sans arrêt un bourdonnement d’abeille. La présence d’araignées, de fourmis, d’abeilles sauvages qui annonçaient des fleurs (*D*, 524)<sup>624</sup>.

Si Riobaldo découvre l’abondance de vie du Liso do Sussuarão, c’est parce qu’elle se trouve également en lui. Elle est le fruit des efforts du néophyte en quête de liens. Toutefois, cette traversée ne s’achève pas sous le signe de la sagesse suprême et unificatrice car il manque au personnage « une solidification et une renaissance » de l’esprit encore plus profondes.

A ce stade, l’initiation est encore inachevée et la fin de l’épisode le montre bien. Le personnage, loin de plonger dans les « eaux profondes de l’Unité », oscille toujours entre l’existence et la non-existence du démon. Cette dualité, qui semblait avoir été dépassée lors de l’épisode des Veredas-Mortas, revient ici et montre combien la maîtrise interne du néophyte est encore fragile :

Mais, là, une pensée – qui m’était déjà venue de loin en loin, fugitivement, cette pensée alors – s’installa. Vous savez. Combien cela me mortifie, de tant parler de lui, vous le savez. Le démon ! (*D*, 525)<sup>625</sup>.

Si l’existence du démon dérange et influence toujours le personnage, c’est parce que celui-ci n’a pas entièrement intégré l’apprentissage des Veredas-Mortes : l’expérience de l’Unité n’a pas encore atteint tous les recoins du corps et de l’esprit du néophyte. Le démon réapparaît alors dans l’imaginaire de Riobaldo sous la forme d’un homme appartenant à son groupe (Treciziano) :

---

<sup>624</sup> « Eh, achamos reses bravas – gado escorraçado fugido (...) Mas também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo ? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores » (*GSV*, 384).

<sup>625</sup> « Mas, daí, um pensamento – que raro já era que ainda me vinha, de fugida, esse pensamento – então tive. O senhor sabe. O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo (*GSV*, 385) ! »

(...) lui, là, sous mes yeux, il était le démon... Le Démon ! Il fit une grimace. Je sais comme elle reluisait. C'était le Démon, venu me narguer. Le Démon en personne ! (*D*, 528)<sup>626</sup>.

F. Utéza met en exergue l'étymologie du nom Treciziano qui vient du « grec Zizânia : l'ivraie, le mauvais grain, élevé à la dimension archétypique par le préfixe tres [trois] » (UTEZA, 1994 : 128). Le critique souligne encore la présence du nom Treciziano parmi la liste des êtres sataniques présente à la page onze de *Grande Sertão : Veredas* (page vingt-quatre de *Diadorim*).

Le personnage doit à nouveau résoudre un vieux dilemme consistant, d'une part, à désirer ne pas se laisser dominer par le diable (« Premièrement, je voulais supporter : parce que le démon n'était pas homme à m'en remonter et me faire perdre patience » - *D*, 527)<sup>627</sup> et, d'autre part, à nier ce même désir puisque le démon est censé ne pas avoir d'existence propre :

Sa mort fut une bonne chose<sup>628</sup>. Une chose ainsi qu'elle devait être ? Ainsi qu'elle devait être, pour autant que le démon n'existe pas ! Les embûches, les machinations... A dater de ce jour, je n'allais plus jamais vouloir penser à lui (*D*, 528)<sup>629</sup>.

Que pouvons-nous conclure de cet épisode à travers lequel Riobaldo continue à chercher l'Unité et à tomber dans des pièges construits par lui-même (« les embûches, les machinations ») ? Il expérimente pourtant, à un certain moment de la traversée, la *Suprême Unité*. La présence de symboles comme la mer, le sable et le sel confirment cela. La perception des liens entre les éléments de la réalité apaise le feu qui le brûle de manière démesurée : « Un froid pénétrant me fit frissonner. J'endurai l'effroi de constater – que notre main est capable d'agir sans que la pensée ait eu le temps... » (*D*, 528, 529)<sup>630</sup>.

Le feu intérieur atténué, le personnage devrait ressentir de l'apaisement. Cependant, à ce moment-là, un autre conflit subsiste, issu d'un constat : le néophyte ne contrôle pas ses

<sup>626</sup> « Ele era o demo, de mim adiante... O Demo !... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, por escarnir, próprio pessoa (*GSV*, 387) ! »

<sup>627</sup> « Eu queria tolerar, primeiro : porque o demo não era homem para mandar em mim, e me pôr em raiva » (*GSV*, 387).

<sup>628</sup> Riobaldo tue Treciziano avec un couteau.

<sup>629</sup> « (...) A morte dele deu certo. E era, segundo tinha de ser ? E tinha de ser, por tanto que o demo não existe ! As tramóias, armadilhas... Nem nunca mais, daí por diante, eu queria pensar nele » (*GSV*, 388).

<sup>630</sup> « Um frio profundíssimo me tremeu. Sofri os pavores disso – da mão da gente ser capaz de ato sem o pensamento ter tempo » (*GSV*, 388).

actions. Riobaldo tue Treciziano par un geste rapide et inconscient. Son instinct d'auto-défense a commandé le mouvement meurtrier du couteau sans que la pensée consciente soit sollicitée.

La fin de l'épisode nous révèle alors, et encore, les faiblesses du candidat à l'initiation pris entre le souhait profond d'oublier le démon et celui de maîtriser sa pensée. Viennent s'ajouter à cela les éloges du groupe qui risquent de faire tomber le néophyte dans l'orgueil des débuts :

Simplement, tous me félicitèrent, avec force louanges et paroles agréables, parce que mon autorité ne lambinait pas. Je l'aurais fait au rifle, ils ne m'admiraient pas autant, ma réputation à la gâchette étant déjà ce qu'elle était ; au couteau, hein, je l'avais fait ! (*D*, 529<sup>631</sup>).

Il faudra attendre la bataille du Tamanduá-Tão pour savoir si le personnage parviendra ou non à « consolider » sa volonté et sa maîtrise intérieures. Si cela se produit, ses *limites* s'élargiront et il aura plus de ressources pour faire face à l'orgueil et à ses pièges.

---

<sup>631</sup>

« Somente todos me gabavam, com elogios e palavras prezáveis, porque a minha chefia era com presteza. Fosse de tiro, tanto não admiravam a tanto, porque a minha fama no gatilho já era a qual ; à faca, eh, fiz ! » (*GSV*, 388).

### 3.1.8 La bataille du Tamanduá-Tão (*D*, 561- 575 ; *GSV*, 413-423)

Ce nouvel épisode s'annonce positif car, dès le départ, la pensée de Riobaldo se porte vers Otacília :

Réprimant mon orgueil et affermissant mon amour, j'ai senti ce que je désirais, comme déjà déclaré : à la fin, je désirais me marier légitimement avec Otacília... soleil des rivières... L'épouser, mais tel un roi<sup>632</sup>.

Le personnage ressent le besoin de contrôler son arrogance (« réprimant mon orgueil ») en se rapprochant d'Otacília. Cependant, nous pouvons nous demander si cette envie de rapprochement ne se montrera pas comme les précédentes, à savoir qu'elle sera oubliée une fois surmontés les dangers et les malaises.

Le souhait d'union conjugale de Riobaldo semble, toutefois, émerger des profondeurs de son être car l'intuition influence directement les désirs : « j'ai senti ce que je désirais ». Et il désire le « soleil des rivières », métaphore aussi bien d'Otacília que de la Compréhension divine elle-même :

Si la lumière rayonnée par le soleil est la connaissance intellectuelle, le soleil est lui-même **l'Intelligence cosmique**, comme le cœur est dans l'être le siège de la faculté connaissante<sup>633</sup>.

Ceci revient à affirmer que l'intellect de Riobaldo (la lumière émise par le soleil) aspire ardemment à être touché par l'Intelligence cosmique représentée par Otacília (le soleil lui-même). Mais cette aspiration qui ouvre l'épisode sous l'éclat et la chaleur de l'*Or* est vite refroidie par la présence de l'*argent*, Diadorim<sup>634</sup> :

Et Diadorim ? – vous vous inquiétez. L'ingratitude est le défaut qu'on reconnaît le moins en soi ? Diadorim – il allait d'un côté, moi d'un autre côté différent : tout comme, sortant des marais des Terres-Générales, une vereda se forme du côté du levant et une autre

<sup>632</sup> Cette citation correspond à un mélange des traductions de Maryvonne Lapouge-Pettorelli (*D*, 561) et de Jean-Jacques Villard (*DD*, 393) afin que le sens du texte original soit plus précis : « Sofreado de minha soberba, e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado : que, no fim, eu casava desposado com Otacília – sol dos rios... Casava, mas que nem um rei » (*GSV*, 412).

<sup>633</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 892.

<sup>634</sup> Nous rappelons ici qu'Otacília est associée au métal « or » tandis que Diadorim l'est à « l'argent ».

du côté du couchant, petits ruisseaux qui se séparent définitivement, mais courent, eau claire, à l'ombre de leurs palmeraies de buritis... A d'autres moments, je revenais à cette idée : que me souvenir d'Otacília était très légal et fallacieux ; et que Diadorim je l'aimais d'amour, et c'était impossible (*D*, 561)<sup>635</sup>.

Riobaldo avoue ici l'oscillation de son esprit entre Otacília et Diadorim, ou plutôt, entre ce qu'elles représentent symboliquement. La première incarne le soleil, l'or, la chaleur, les principes actifs, la deuxième évoque la lune, l'argent, le froid, les principes passifs. Elles personnifient donc deux chemins « opposés ».

Évidemment, cette opposition ne peut pas être comprise littéralement, au premier degré qui figure dans toute *notion*, car ces deux principes sont *divins*. D'ailleurs, dans la symbolique chrétienne, l'argent « représente la sagesse divine, comme l'or évoque l'amour divin pour les hommes »<sup>636</sup>. La divinité englobant le tout, il serait contradictoire de la diviser ici. Néanmoins, ce que nous dégageons de cette apparente contradiction sont les *différents degrés d'un même parcours*. Si nous partons, par exemple, d'un critère de « chaleur », Diadorim serait à un niveau au-dessous d'Otacília.

Ainsi, quoique aimant Diadorim, Riobaldo doit s'éloigner de la passivité et de la froideur qu'elle évoque. Ce personnage, lors de l'épisode précédent, s'est *refroidi* considérablement pour ne pas être consumé par le feu qui l'habitait. A ce moment-là, il s'était rapproché de Diadorim, tout en s'écartant d'Otacília, car il n'était pas prêt, spirituellement, à être « consumé » par le feu et à intégrer le Tout.

Mais ce n'est pas en « se refroidissant » qu'il avancera dans son parcours initiatique. La *passivité* ne lui permettra pas d'avoir l'énergie nécessaire pour progresser intérieurement. Seule une attitude *active* et la *chaleur* dégagée par l'effort peuvent modifier ou renverser l'état d'inertie<sup>637</sup>. Et c'est à travers son passage par le *Tamanduá-Tão* que

---

<sup>635</sup> « E Diadorim ? – o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si ? Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente ; que nem, dos brejos dos *Gerai*s, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais... Outras horas, eu renovava a idéia : que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã ; e que de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível » (*GSV*, 412,413).

<sup>636</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>637</sup> Roger Bichelberger affirme que toute quête véritable suppose *de l'action* (Association Européenne François Mauriac, *La Quête du Graal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 14). Dans un des livres sacrés de l'hindouïsme, le *Bhagavad Gita*, Krishna conseille également l'*action* : « Agir est ta mission ; mais tu ne dois pas penser aux fruits de tes actions. Ne permets pas que ton action soit inspirée par le désir de ses fruits – mais ne tombe pas dans l'inaction ! » (*Bhagavad Gita*, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 33, verset 47). C'est nous qui traduisons (« Agir é tua missão; mas não deves visar aos frutos da tua atividade. Não permitas que a tua atividade seja inspirada pelo desejo dos seus frutos – mas não caias na inatividade! »).

Riobaldo cherchera à se *réchauffer* à nouveau. Ce réchauffement, dans le roman, se produit à chaque fois que le personnage s'approche de l'Unité et demeure en son sein.

La description topographique du *Tamanduá-Tão* révèle ce désir d'unification avec le Grand Tout. Cette région se trouve dans une sorte de « gorge » de taille démesurée. A plusieurs reprises, son ampleur est évoquée : « les terres du *Tamanduá-Tão* », « un vallon énorme », « le *Grand Bois du Tamanduá-Tão* » (DD, 394)<sup>638</sup>. Francis Utéza a d'ailleurs souligné que le pluriel du mot *campos* (traduit par « terres ») « identifie une extension déjà incommensurable » (UTEZA, 1994 : 239). Cette immensité de terres est telle qu'elle pourrait, hypothétiquement, accueillir « plus de mille bœufs, ou quelque huit cents chevaux et juments » (D, 562). Et tous ces animaux auraient de quoi se nourrir abondamment.

Mais pour arriver au fond de cet immense cavité, il faut y descendre en s'enfonçant dans de sombres forêts :

*Tamanduá-Tão*, c'était une plaine de bord d'eau qu'on voyait d'une crête. On y est descendu par un ravin bien creux, quasi une gorge, qui entaillait le versant (...) D'un côté, y avait une longue bande sombre de bois ; à l'autre bout, une autre avancée de bois. Après avoir contourné ce bois, on était toujours dans ce *Tamanduá-Tão*, un vallon énorme, vu que là tout portait le même nom : le *Grand Bois du Tamanduá-Tão*, le *Petit Bois du Tamanduá-Tão*, et tout comme ça (DD, 394)<sup>639</sup>.

Après avoir contourné les bois, on se trouve toujours dans le *Tamanduá-Tão* car ce lieu va au-delà des notions de loin ou de proche, de haut ou de bas, de *grand* ou de *petit*. Ainsi, le *Grand Bois* et le *Petit Bois* appartiennent à un *topos* plus vaste appelé le *Tamanduá-Tão*, ou simplement le *TAO*. La définition de ce mot confirme le rôle initiatique de l'endroit : il s'agit d'un chemin, d'une voie, d'un principe d'ordre régissant et régulant l'activité mentale et le cosmos.

En allant vers le *Tao*, le narrateur aura l'occasion de « rééquilibrer » non seulement ses excès de froideur ou de chaleur mais aussi tout autre tendance dualiste qui résisterait

---

Selon Francis Utéza (*Metafísica do Grande Sertão, op. cit.*, p. 37), il y avait dans la bibliothèque de Guimarães Rosa des livres sur l'indhouisme.

<sup>638</sup> « Campos do Tamanduá-Tão », « a enorme vargem », « Mata-Grande do Tamanduá-Tão » (GSV, 413).

<sup>639</sup> « *Tamanduá-tão* é o varjaz – que dum topo de ladeira se avistava; e para lá descemos por encanado de cava, quase grota, que a vertente entalha (...) Ao muito escuro, numa banda, existia um travessão de mato. Outro braço de mata, da outra banda. Com que, contornada essa mata, a gente estava sempre naquilo que *Tamanduá-Tão* é : a enorme vagem. Porque, para tudo quanto havia o nome era aquele só – que *Mata-Grande do Tamanduá-Tão*, e *Mata-Pequena do Tamanduá-Tão*, e tudo (GSV, 413).

encore dans son esprit. Cette régulation est nécessaire pour que le néophyte puisse suivre son parcours en toute sécurité et atteindre ainsi la mutation finale.

Nous arrivons au bout des neuf épisodes choisis dans le but de décrire le parcours évolutif du candidat à l'initiation. A présent, nous sommes en mesure de remarquer combien l'esprit de Riobaldo devient de plus en plus malléable : il a été brûlé par le feu, liquéfié et refroidi. Mais le néophyte doit continuer sa métamorphose jusqu'à obtenir une *température équilibrée*, symbole de l'accomplissement initiatique. Pour ce faire, il doit se réapproprier son essence divine et indivisible. Cette essence pourrait être associée à l'image d'une *vieille bâtisse* abandonnée décrite dans la citation suivante :

Y avait de même la Fazenda du Tamanduá-Tão, une vieille bâtisse de l'ancien temps (...) Mais elle était oubliée, les poutres disparues, des pans de murs enfermant une brousse poussée sur des tas de terre et de pierres, une maison abandonnée tirant à sa fin (DD, 394)<sup>640</sup>.

L'image de la maisons pour illustrer l'état intérieur du narrateur n'est pas un procédé nouveau. En effet, lors de l'épisode de *la bataille des Toucans*, la fazenda saccagée était déjà un prolongement du personnage. A présent, l'esprit profond de Riobaldo pourrait être comparé à une fazenda appartenant au Grand Tao : « Y avait de même la Fazenda du Tamanduá-Tão, une vieille bâtisse de l'ancien temps ». L'adjectif « ancien » renvoie à ce qu'il y a « d'essentiel » dans le personnage, l'être primordial existant avant le basculement de la conscience dans la réalité fragmentée. Cependant, cet être a été négligé (« mais elle était oubliée ») de telle sorte qu'on le distinguait à peine : « les poutres disparues, des pans de murs enfermant une brousse poussée sur des tas de terre et de pierre ».

Un symbole nous paraît ici d'une grande importance : celui des pierres qui envahissent la *bâtisse / l'âme* en agissant sur sa forme extérieure et, à un niveau plus profond, sur sa nature, car il existe un rapport étroit entre la *Pierre et l'homme* :

**La pierre et l'homme** présentent un double mouvement de montée et de descente. L'homme naît de Dieu et retourne à Dieu. La pierre brute descend du ciel : transmuée, elle s'élève vers lui. Le temple doit être construit avec de la pierre brute, non de la pierre taillée (...) La pierre taillée n'est en effet qu'œuvre humaine ; elle désacralise l'œuvre de Dieu, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice. La pierre brute était aussi symbole de liberté, la pierre taillée de servitude et de ténèbres<sup>641</sup>.

<sup>640</sup> « Por mesmo, do Tamanduá-Tão era a casa-de-fazenda – de muitos antigos tempos (...) Mas já estava esquecida, arruinada em esteios, e com restos de parede fechando matagalzinho em cima de montes de terra e pedras, em fim de taperada » (GSV, 413).

<sup>641</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 751.

Ainsi, il est possible d'interpréter de deux manières le passage de la fazenda engloutie par la végétation et les pierres. La première est celle citée quelques lignes plus haut : *l'essence de l'âme* aurait été abandonnée par le néophyte qui ne se consacre qu'à son niveau le plus superficiel, corporel ou profane. La deuxième interprétation s'inspire des informations fournies par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Elle complète et approfondit la première car elle montre les risques de se concentrer sur les degrés superficiels de l'être. Ceux-ci pourraient, en effet, être comparés aux constructions humaines fabriquées en pierre taillée et donc fragilisées par les moindres intempéries. La pierre brute incarnée par le *Tamanduá-TAO* absorbe alors ce qui lui a toujours appartenu : la maison, les champs et les hommes. Tout, dans cette région, se trouve donc dans un processus de retour, d'intégration dans le Grand Tout :

La référence à l'œuvre du temps<sup>642</sup>, dans laquelle le pluriel *muitos* n'est pas qu'un simple régionalisme linguistique, évoque la désintégration progressive des constructions humaines qui se réintègrent lentement dans l'unité végétale-minérale de la nature (UTEZA, 1994 : 240)<sup>643</sup>.

A ce monde unifié appartient également la *Vereda* :

Et faisait partie du Tamanduá-Tão, la Vereda, avec sa haute futaie de buritis et le clapotis de l'eau, donzelle en blanc, sans une miette de boue. Il paraît que là, on pêche, et de gros piabas<sup>644</sup>.

Cette citation révèle plusieurs aspects des *veredas* qui méritent une analyse plus détaillée. L'unité entre toutes choses se manifeste ici de deux manières. D'abord, la majuscule féminine de *Vereda* est mise en parallèle avec la majuscule masculine de *Tamanduá-Tão*. Les pôles féminin et masculin sont ainsi réunis. Ensuite, ce sont les axes vertical et horizontal qui convergent par la présence des buritis (arbres qui se dressent vers

---

<sup>642</sup> Le critique fait ici référence à la citation suivante : « Y avait de même la Fazenda du Tamanduá-Tão, une vieille bâtisse de l'ancien temps » (D, 562) ; « Por mesmo, do Tamanduá-Tão era a casa-de-fazenda – de muitos antigos tempos » (GSV, 413).

<sup>643</sup> C'est nous qui traduisons : « A referência à obra do tempo, em que o plural *muitos* não será apenas um regionalismo lingüístico, evoca a desintegração progressiva das construções humanas que vão sendo lentamente reintegradas na unidade vegetal-mineral da natureza. »

<sup>644</sup> Cette citation est un mélange des traductions de Maryvonne Lapouge-Pettorelli (D, 562,563) et de Jean-Jacques Villard (DD, 394) : « E do Tamanduá-Tão era a Vereda, com seus buritis altos e a água ida lambida, donzela de branca, sem um celamim de barro. Diz-se que lá se pesca, e gordas piabas » (GSV, 413).



le haut/la verticale) et les eaux (élément qui fait appel au bas/ l'horizontal). Le pluriel de ces deux termes (*buritis et eaux*) renvoie à l'abondance et à la fertilité des veredas :

La vereda est une oasis. Par rapport aux plateaux, elles sont, les veredas, d'un beau vert clair, bon. Les veredas sont fertiles. Elles sont remplies d'animaux, d'oiseaux (MARTINS, 2001 : 520, 521)<sup>645</sup>.

Les *veredas* se manifestent par la grande quantité de poissons qui vivent dans ses eaux : « Il paraît que là, on pêche, et de gros piabas » (*D*, 562, 563). Cette abondance d'eau et de poissons<sup>646</sup> font des *Veredas* un lieu sacré où se manifeste l'espoir pour tout homme de vivre en harmonie avec les éléments de la nature. Cela est confirmé par le symbolisme de la couleur *vert clair* des *veredas* :

Équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, tous deux absolus et inaccessibles, le vert, valeur moyenne, médiatrice entre le chaud et le froid, le haut et le bas, est une couleur rassurante, rafraîchissante, *humaine*. Chaque printemps, après que l'hiver a convaincu l'homme de sa solitude et de sa précarité, en dénudant et glaçant la terre qui le porte, celle-ci se revêt d'un nouveau manteau vert, qui rapporte l'**espérance**, en même temps que la terre redevient **nourricière**. Le vert est tiède. Et la venue du printemps se manifeste par la fonte des glaces et la chute des **pluies fertilisantes**.

Verte est la couleur du règne végétal se réaffirmant, de ces **eaux régénératrices** et lustrales, auxquelles le baptême doit toute sa signification symbolique. Vert est l'**éveil des eaux primordiales**, vert est l'**éveil de la vie**<sup>647</sup>.

Cette définition de la *couleur verte* fait référence à celle des *veredas* dans le sens où les deux symboliques évoquent l'espoir d'un renouveau. D'ailleurs, les *eaux régénératrices* dont parle la citation pourraient être comparées à « l'eau, donzelle en blanc, sans une miette de boue » présente dans le *Tamanduá-Tão* (*D*, 562). Les *Veredas* avec leur couleur verte et leurs eaux claires invitent l'homme à revenir à ses sources primordiales. Celui qui y parvient, pénètre dans une « oasis » (« la vereda est une oasis »), au plûtôt, dans le paradis suprême :

<sup>645</sup> « São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe : lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros » (MARTINS, 2001 : 520, 521). C'est nous qui traduisons.

<sup>646</sup> Le poisson est symbole de vie et de fécondité en raison du nombre élevé de ses œufs. Cet animal nous rappelle le « Roi Pêcheur » dans le mythe du Graal, celui qui a conduit Perceval, sur une barque, au château du Graal... pêcheur d'hommes ?

<sup>647</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 1002. C'est nous qui soulignons (en gras).

Le paradis est le **paradêsha** sanscrit, la *région suprême*, le Pardes chaldéen. C'est, avec sa source centrale et ses quatre fleuves coulant dans les quatre directions, le centre spirituel premier, l'origine de toute tradition. C'est aussi, universellement, le *séjour d'immortalité*. C'est le centre immuable, le *cœur* du monde, le point de communication entre le Ciel et la Terre<sup>648</sup>.

Les *veredas* en tant que *paradis terrestre* évoquent le symbole principal du christianisme : la croix. De même que le *paradêsha* est désigné comme étant la « source centrale » d'où partent « quatre fleuves dans les quatre directions », de même la *vereda* du *Tamanduá-Tão* se situe en un centre d'où émergent « quatre bras » : « Vous dessinez une croix, bien tracée. Qu'elle ait quatre bras, une pointe à chaque bras : chaque pointe bien nette... » (*D*, 563)<sup>649</sup>.

Le narrateur décrit ensuite ce qui se trouve à chacune des extrémités de cette croix : son groupe et lui viennent du haut, à sa droite se trouvent les Grands-Bois du *Tamanduá-tão*, à sa gauche, les Petits-Bois du *Tamanduá-tão* et à son autre extrémité, une vallée d'aspect terrifiant<sup>650</sup> d'où viendront, plus tard, les hermogènes. Au-delà de cette *croix*, c'est l'infini : « Le reste, le ciel et les champs. Si vastes (...) – *D*, 563)<sup>651</sup>. Face à la force centripète<sup>652</sup> et magnanime du *Tamanduá-tão*, Riobaldo s'éloigne des menaces qui l'entourent (« Des autres, de l'ennemi, on n'avait aucune nouvelle, pas un indice » - *D*, 564) et revient à une candeur et jubilation presque enfantines : « J'étais une terrible innocence. Et ce sont de toutes petites choses que je donnais à manger à ma joie » (*D*, 564)<sup>653</sup>.

L'expérience du *Tao* ne se résume pas seulement à une sensation d'allégresse et de sécurité, elle pousse aussi le personnage de plus en plus vers le haut, vers une ascension d'ordre spirituel. Ainsi, on apprend que Medeiro Vaz avait caché des armes au sommet d'une montagne et que Riobaldo va essayer de les récupérer pour sa cause (*D*, 564 ; *GSV*,

<sup>648</sup> *Idem*, p. 730.

<sup>649</sup> « O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço : cada uma é uma... » (*GSV*, 414).

<sup>650</sup> « Et la pointe en bas, l'extrémité de la vallée, qui était le mur soudain dressé, brutal, de la Chaîne de Tamandua-tan, une horreur, avec des escarpements et des failles. Des escarpements grisâtres, présentant des bosses et des creux, des escarpements très bizarres » (*D*, 563).

« A de baixo, o fim do varjaz – que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebolos e relombos, barrancos muito esquisitos » (*GSV*, 414).

<sup>651</sup> « E tudo. O resto, céu e campo. Tão grandes (...) » - *GSV*, 414.

<sup>652</sup> Cette force centripète était également présente dans l'épisode n°6 (« le pacte des Veredas-Mortes ») qui se passe nous le rappelons, dans une *croisée de chemins*.

<sup>653</sup> « Eu era uma terrível inocência. E tudo miúdo eu dava de comer à minha alegria » (*GSV*, 414).

415). C'est donc derrière un fait en apparence banal que commence le processus d'élévation du néophyte :

Ah, mais je m'arrêtai plus haut – je me trouvai vraiment beaucoup plus haut ; et ce fut ainsi, par surprise. Car on changea aussitôt de chemin, pour remonter la pente, jusqu'à ces grottes. Et de fusils, on n'en trouva pas un à l'intérieur de la caverne, qui était très spacieuse, habitée seulement par quelques chauves-souris. Et moi, une envie qui me prit, je dis que j'allais monter plus haut, jusqu'au sommet. Rares furent ceux qui m'accompagnèrent. Les hauteurs (*D*, 564, 565)<sup>654</sup>.

Les fusils n'existant pas, c'est bien à un autre niveau de lecture que l'auteur veut attirer l'attention de ses lecteurs. À la place des armes, ce sont les chauves-souris qui subsistent dans la grotte. Mais quel est le rapport entre cet animal et le processus ascensionnel du personnage ?

Tout d'abord, il faut rappeler qu'en Extrême Orient le caractère *fou* qui désigne la chauve-souris est l'homophone du caractère qui signifie *bonheur*<sup>655</sup>. Elle représente donc ce que désire tout homme. Cependant, pour atteindre la pleine joie, il faudra non seulement apprendre à voir comme cet oiseau nocturne, c'est-à-dire, voir même dans l'obscurité. Mais il faudra aussi expérimenter l'unité de l'être illustrée par l'hybride de cette *souris-oiseau*.

Si le néophyte ne parvient ni à modifier son regard ni à effacer ses limites, il risque de tomber dans la symbolique « négative » de cet animal : la clairvoyance nocturne peut se transformer en aveuglement face aux vérités les plus lumineuses et égarer l'homme dans les ténèbres.

Cette ambivalence de la chauve-souris correspond à la fragilité du néophyte ne possédant que la « connaissance » mais pas encore « l'amour divin » : cet animal « symbolise encore l'être définitivement arrêté à une phase de son évolution ascendante : il n'est plus le degré inférieur, pas encore le degré supérieur »<sup>656</sup>. Ceci apparaît clairement dans le discours de Riobaldo : « Nous soufflâmes un temps, dans ce transitoire » (*D*, 567)<sup>657</sup>. À ce stade intermédiaire, Riobaldo révèle au narrataire ses intentions les plus profondes : « j'allais monter plus haut, jusqu'au sommet ». Il parle aussi de la motivation

<sup>654</sup> « Eu disse ao senhor : eu não sabia do inimigo, nem o inimigo de mim, e nós vínhamos para se-encontrar. Então ? Ah, mas eu parei mais alto – estive muito mais alto, mesmo ; e foi assim a sol. Pois logo a gente quebrou caminho, trepando encosta, lá para aquelas burguéias. Os nenhuns fuzís não achamos, adentro do cavernal, que era muito espaçoso, só com uns morcegos, que habitavam. E eu, por um querer, disse que ia subir mais, até no cume. Poucos foram os que vieram. As alturas » (*GSV*, 415).

<sup>655</sup> « Cinq chauves-souris disposées en quinconce figurent les *Cinq Bonheurs* : richesse, longévité, tranquillité, culte de la vertu (ou santé), bonne mort » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 219).

<sup>656</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>657</sup> « Respiramos tempo, naqueles transitórios » (*GSV*, 417).

du groupe dans cette démarche ascensionnelle : « Rares furent ceux qui m'accompagnèrent. Les hauteurs ».

Nous remarquons donc une divergence d'aspiration entre le narrateur et son groupe. Vient s'ajouter à ce « déséquilibre » la prophétie négative inspirée par la chauve-souris : cet oiseau-mammifère évoque aussi « l'entassement par grappes des puanteurs et laideurs morales »<sup>658</sup>. Un événement sinistre s'annonce et prend forme à mesure que Riobaldo revient des *Hauteurs* : « On faisait déjà demi-tour pour descendre du sommet »<sup>659</sup>.

L'état de conscience du groupe déclenche un *mouvements vers le bas*. Le *mouvement vers le haut* perd alors de son intensité en même temps qu'il y a un retour en arrière, une descente et une menace de perdre la perception globalisante et précise du sommet, la « belle-vue devant nous, largement décrite » (D, 565)<sup>660</sup>. Petit à petit, les repères visuels se brouillent : « Et je ne distinguais pas le sol » (D, 567)<sup>661</sup>. A ce moment-là, ce que Riobaldo perçoit au loin, grâce au peu de vue qui lui reste, c'est un grand nombre de *cavaliers* : « Et en effet, loin là-bas, sur le versant, en bas de la chaîne de Tamanduá-tan, arrivait un cavalier. Et ils étaient toute une quantité » (D, 565)<sup>662</sup>.

L'arrivée du groupe d'Hermogènes est une conséquence, sur le plan symbolique, de l'éloignement de l'état unifié et du retour à une réalité de conflit. Le mauvais présage inspiré par une des polarités de la chauve-souris prend de plus en plus forme à mesure que les Riobaldos s'approchent du « fond » de la vallée :

Descendant par ce défilé, on avançait par bonheur à couvert. Et, aussitôt en bas, juste à l'entrée de la vallée, c'était un fourrage très vivace, ces étendues de hautes herbes des fonds de vallée bien arrosés. Une herbe plus haute que moi – où l'on disparaissait. Avec cette coïncidence que, mêlés au vert des touffes, on distinguait quelques papillons, pris dans un labyrinthe, et battant des ailes, pour exister (D, 566, 567)<sup>663</sup>.

<sup>658</sup> *Idem, op. cit.*, p. 219.

<sup>659</sup> « Que estávamos já voltando descendo do ponto alto » (GSV, 415). C'est nous qui traduisons.

<sup>660</sup> « (...) bela-vista adiante, muito descrita » (GSV, 415).

<sup>661</sup> « E eu não enxergava o chão » (GSV, 417).

<sup>662</sup> « Como com efeito, acolá, na Serra do Tamanduá-Tão, vertente abaixo, vinha um cavaleiro. E eram muitos outros » (GSV, 415).

<sup>663</sup> « Descendo na cava, por feliz a gente vinha em oculto. E, justo, já em baixo, no principiar da várzea, era um capim com mais viço, capinzal do fresco de pé-de-serra. Capim mais alto do que eu – nele a gente se tapava. Coincidido que, permeio o verde dos talos, a gente via algumas borboletas, presas num lavarinto, batendo suas asas, como por ser » (GSV, 416).

La nature reflète, encore une fois, des états de perception bien humains : les *jagunços* avancent « à couvert » parmi des herbes plus hautes qu'eux, qui les font disparaître et leur font perdre toute visibilité. Ils cheminent donc en aveugle.

Vient s'ajouter à cet univers d'égaré, à la prédiction de la chauve-souris, celle du *papillon* : « mêlés au vert des touffes, on distinguait quelques papillons, pris dans un labyrinthe ». Le papillon annonce aussi l'arrivée d'un nouveau et inquiétant combat puisque les *jagunços* courent le danger d'être enfermés et perdus « dans un labyrinthe ». Cette image renvoie au papillon se brûlant à la chandelle, autrement dit, « à leur mort dans la flamme brillante » - lit-on dans le *Bhagavad Gîta* – comme les hommes courant à leur perte<sup>664</sup>.

Dans cette première comparaison, l'analogie est plutôt négative car elle désigne la *perte* des hommes. En effet, le symbole du papillon est souvent associé au feu de la guerre (« Mais le Tamanduá-tan entière s'embrasa du feu de la guerre » - *D*, 569 ; *GSV*, 418), à la vie des guerriers et aux sacrifices: « (...) je tirai, un coup de feu, un seul. Ricardo baissa les bras, traversé par une balle, les corps scié à mi-hauteur (...) Il tomba, se coucha » (*D*, 574 ; *GSV*, 422).

Ainsi, la guerre éclate entre les Riobaldos et les Hermogènes confirmant définitivement la prédiction de la chauve-souris et du papillon. C'est le désordre et la violence des hommes se déchaînant dans le *Tao* :

Puis la guerre revint lécher de mon côté, telle la flamme tout à coup quand le feu prend. Ils se rapprochèrent. Et les coups de feu – les leurs. Les balles claquaient et reclaquaient. Elles fauchaient l'herbe à hauteur du sol et l'arrachaient avec une poignée de terre (*D*, 570)<sup>665</sup>.

Mais le papillon n'est pas seulement symbole du feu chthonien caché et lié aux notions de destruction et de sacrifice. Il peut aussi être associé à la résurrection : la chrysalide contient la potentialité de l'être ; le papillon qui en sort est un symbole de renaissance. Ainsi, nous observons une sorte de *renaissance du feu* : la chaleur extérieure

<sup>664</sup> Bhagavad Gita, São Paulo, Martin Claret, 2002, chapitre 11, verset 29 : « Como as mariposas alucinadas pela luz encontram morte súbita na chama, assim vão esses mundos, sem cessar, ao encontro da destruição ».

<sup>665</sup> « E quando a guerra para o meu lado relambeu, feito repentina labareda dum fogo. Uns vieram. E os tiros, - deles, - bala batia e rebatia. Cortavam capim do chão, que riscavam com punhado de terra » (*GSV*, 419).

de la guerre se métamorphose en chaleur intérieure chez le personnage : « Mais, le chaud, c'était le long de mes jambes qu'il me remontait dans le corps : car j'avais les pieds en sueur, de chaleur » (*D*, 567)<sup>666</sup>.

Suite au refroidissement de l'épisode précédent (la deuxième traversée du *Liso do Sussuarão*), le réchauffement présent ne peut qu'ouvrir de nouvelles possibilités pour harmoniser les excès de ces polarités. Le personnage cherche désormais la *tempérance* en tant qu'harmonie vitale :

La végétation répartissait tout diversement : la touffeur de l'air et la fraîcheur que l'on trouve dans une grotte – du froid et du chaud, à côté l'un de l'autre, à même les fines feuilles des feuillages (...) Même à l'arrêt, on bambalottait sur la selle, d'un côté, de l'autre, dans ce mou – selon cette modération dont l'esprit avait besoin (*D*, 567)<sup>667</sup>.

Cette citation est fondamentale pour la suite de nos analyses. Elle laisse transparaître la dichotomie du paysage entre étouffement et fraîcheur, froid et chaud. Mais cette dualité n'est qu'illusoire puisque tout fait partie d'un *même corps végétal*. Le protagoniste se trouve alors, encore une fois, entre *division* et *unité* comme l'image d'un homme se balançant sur une selle, d'un côté puis de l'autre, à la recherche de l'équilibre. Riobaldo cherche la « modération », le « suave milieu » (*DD*, 397) qui donnerait à son esprit une vigueur nouvelle. Face au désordre et aux bruits de la bataille, le protagoniste doit prendre des décisions en vue de dépasser les dilemmes :

J'avais hâte d'en finir, mais ce qui se produisait surtout en moi était un labeur de patience : la capacité de pouvoir rester à m'attarder là la vie entière. Pristi – et je pouvais tout autant, d'une bonne détente, bondir brusquement (*D*, 567)<sup>668</sup>.

Il s'agit donc d'un moment décisif dans le parcours initiatique du personnage où il doit choisir entre une « action patiente » ou un « bondissement brusque ». De ce choix dépend la réussite ou l'échec de l'épreuve initiatique. À ce moment crucial, nous remarquons une évolution dans la prise de responsabilité du personnage qui assume

---

<sup>666</sup> « Mas o calor vinha subindo era pernas acima, no meu corpo : o que os meus pés, de tão quentes, suavam » (*GSV*, 417).

<sup>667</sup> « O capinzal repartia tudo diverso : o abafado do ar e o fresco de lugar de grotta – frio e calor, lado dum doutro, nas finas folhas mesmo da folhagem (...) Suspensos no parar, mesmo, a gente se embalançava na sela, banda para banda, na suavidade essa – conforme temperação, de que o espírito necessitava » (*GSV*, 417).

<sup>668</sup> « Eu tinha pressa de um final, mas o que ia mor em mim era um lavorar de paciência : talento com que eu podia ficar tardando lá, a toda a vida. Safas – que eu podia dar também um pulo, enorme, sustirado, repentemente » (*GSV*, 417).

pleinement son rôle de guide : « mais un chef est toujours une décision » (*D*, 565 ; *GSV*, 415). Il doit connaître le bon moment pour agir ( « Mais je savais ce qu'était la minute et que ce n'était pas l'heure » - *D*, 566 ; *GSV*, 416) en donnant des ordres adaptés aux circonstances : « J'avais déjà décrété les ordres nécessaires appropriés » (*D*, 565 ; *GSV*, 416).

Commence alors un lent et graduel processus d'introspection. Pour commander de la manière la plus efficace et juste, Riobaldo ressent un grand besoin de concentration. Il ne s'agit plus, comme lors des *Veredas-Mortes*, de se recueillir pour vaincre la peur. Cette expérience est déjà acquise : « Et ce que j'ai ressenti était pas de la peur, ni de l'étonnement, ni de l'inquiétude. J'ai rien ressenti, rien de rien à l'entour de mes mouvements » (*DD*, 396)<sup>669</sup>.

Il s'agit ici de la quête d'une quiétude maîtrisée qui commence par la perception profonde des déplacements du corps pour, dans un deuxième temps, s'élargir aux mouvements de l'esprit :

Il fallait que je donne des ordres. J'étais seul. Et, quant à moi, je ne guerroyais pas, J'étais Zé Bebelo ? J'attendis. Je pouvais tout observer avec froideur, toute peur drainée. Je n'étais pas en colère. Ma rage était déjà ébranlée. Et même, voir, dans cette confusion, à quoi ça me servait ? Je gardai mon revolver au poing, mais je croisai les bras. Je fermai les yeux. Par la seule pression constante de mes jambes, j'enseignai la quiétude à mon cheval Siruiz. Et tout, passager, passa. Ce qui me regardait, qui était ma part, c'était cela : commander. Autant dire que je pouvais aller là-bas, me mélanger à tous, pour diriger ? Non ! Je commandais seulement. Je commandais le monde, qu'ils étaient en train de démonter totalement. Car commander c'est seulement ceci : rester calme et s'inventer plus de courage (*D*, 569, 570)<sup>670</sup>.

Il est clair que, dans ce passage, la bataille extérieure est un prétexte à d'autres manifestations de l'esprit : « je ne guerroyais pas (...) Je gardai mon revolver au poing, mais je croisai les bras ». Ce n'est pas la guerre en elle-même qui intéresse le néophyte mais ce qu'elle lui permet d'accomplir, c'est-à-dire, le contrôle de ses émotions.

<sup>669</sup> « E o que eu senti, ah, não foi receio, nem estupor, nem arrocho. O que eu senti foi nada, coisa nenhuma : coisa-nenhuma em branco, ao redor da minha movimentação » (*GSV*, 415).

<sup>670</sup> « Eu tinha de comandar. Eu estava sozinho ! Eu mesmo, mim, não guerreei. Sou Zé Bebelo ?! Permaneci. Eu podia tudo ver, com friezas, escorrido de todo medo. Nem ira eu tinha. A minha raiva já estava abalada. E mesmo, ver, tão em embaralhado, de que é que me servia ? Conservei em punho meu revólver, mas cruzei os braços. Fechei os olhos. Só com o constante poder de minhas pernas, eu ensinava a quietidão a Siruiz meu cavalo. E tudo perpassante perpassou. O que eu tinha, que era a minha parte, era isso : eu comandar. Talmente eu podia lá ir, com todos me misturar, enviar por? Não! Só comandei. Comandei o mundo, que desmanchando todo estavam. Que comandar é só assim : Ficar quieto e ter mais coragem » (*GSV*, 419).

Ainsi, il observe les événements avec acuité et un regard distancié (« je pouvais tout observer avec froideur ») en ne permettant pas la montée de la colère : « je n'étais pas en colère. Ma rage était déjà ébranlée ». Sa haine étant maîtrisée, il est alors possible de revenir vers le monde intérieur : « je fermai les yeux ».

Au fur et à mesure que Riobaldo apaise ses pensées, la quiétude se dégage au-delà de son corps et atteint Siruiz, son cheval. Dans cet état d'abandon de l'être, tout ce qui est éphémère disparaît : « Et tout, passager, passa ». Il lui reste ce qui lui appartient véritablement : le pouvoir de commander son propre soi (« Ce qui me regardait, qui était ma part, c'était cela : commander »).

En effet, face à un monde en désordre, la seule chose à faire consiste d'abord à se maîtriser soi-même pour, ensuite, transmettre l'apaisement au monde : « Je commandais le monde, qu'ils étaient en train de démonter totalement ». La subtilité de ce type de commandement est soulignée dans la phrase suivante : « Car commander c'est seulement ceci : rester calme et s'inventer plus de courage ». Commander est donc, bien avant toute chose, un acte d'introspection.

C'est parce que le chaos externe existe que nous pouvons mieux appréhender les efforts d'auto-contrôle et de quiétude réalisés par Riobaldo pour donner de l'ordre à son esprit et, par prolongement, à l'univers qui l'entoure : « Qui allait pouvoir mettre de l'ordre là-dedans, pour à la fin obtenir la victoire ? » (*D*, 569)<sup>671</sup>.

Mais à quelle genre de victoire se réfère le protagoniste ? Elle semble être en rapport avec la présence du *cheval* et aux efforts de Riobaldo pour le contrôler :

Bardé, je fermai les yeux, pour ne pas m'apitoyer sur ces malheurs. Et je n'écoutai pas ; car l'oreille elle aussi se ferme. Je me tenais droit, sur mon cheval. Le domaine qu'il me revenait de commander, celui-ci : tout chez moi, mon courage – ma personne, l'ombre de mon corps sur le sol, ma présence. Ce que je pensai très fort, un millier de fois : que je voulais notre victoire : et je le voulais serein : comme un arbre de belle hauteur ! (*D*, 572)<sup>672</sup>.

<sup>671</sup> « Quem era que ia poder botar naquilo uma ordem, para um fim com vitória (*GSV*, 419) ? »

<sup>672</sup> « Rústico, fechei os olhos, para não me abrandar com pena das desgraças. Nem não escutei; que ouvido também se fecha. No cavalo, eu estava levantado. Campo que me competia comandar, dito. Tudo em mim, minha coragem : minha pessoa, a sombra de meu corpo no chão, meu vulto. O que eu pensei forte, as mil vezes : que eu queria que se vencesse ; e queria quieto : feito uma árvore de toda altura (*GSV*, 420) ! »



Ceci renvoie directement au *Bhagavad Gita*<sup>673</sup>, où « les chevaux sont surtout les symboles des sens attelés au char de l'esprit, l'entraînant ici et là, s'ils ne sont guidés par le Soi, qui est le *maître du char* »<sup>674</sup>. Riobaldo serait alors le *Soi*, le maître du char qui cherche symboliquement à maîtriser son cheval, c'est-à-dire l'*ego* et le monde des sens.

Mais quelle méthode emploie-t-il pour parvenir à la maîtrise de l'*ego* ? D'abord, il essaie de calmer son monde sensoriel : sa vision (« je fermai les yeux ») et son audition (« et je n'écoutai pas ; car l'oreille elle aussi se ferme »). Il suit donc, à la lettre, les conseils que Krishna donne à Arjuna :

Quand l'homme demeure calme et serein au milieu de la souffrance (...) quand le yogui est capable de garder en retrait totalement ses sens des objets sensoriels, de même qu'une tortue ramène à l'intérieur d'elle-même ses membres – alors sa sagesse est solidement établie<sup>675</sup>.

Le candidat à l'initiation ferme les yeux et les oreilles pour garder le calme au milieu de la souffrance : « je fermai les yeux, pour ne pas m'apitoyer sur ces malheurs ». Mais bientôt un autre type de contrôle s'impose, celui du mental, de l'esprit car on peut bloquer les sens sans forcément parvenir à arrêter le déroulement des pensées. Pour ce faire, Riobaldo se concentre sur une unique pensée : la victoire. Il ne s'agit pas de la victoire sur les hermogènes, mais de celle sur son *ego* : « Ce que je pensai très fort, un millier de fois : que je voulais notre victoire : et je le voulais serein : comme un arbre de belle hauteur ! » Ceci fait à nouveau appel aux paroles du dieu hindou :

Ó Arjuna ! Les sens incontrôlés frappent avec violence l'esprit, même celui de l'homme sage en quête de perfection, s'il ne possède pas la juste compréhension (...) Mais l'homme qui acquiert le contrôle sur le monde des sens et de l'esprit, sans haine ni attachement, dirigé par le Moi central, celui-ci trouve la paix (...) Cette paix neutralise

---

<sup>673</sup> « Le mental, ó Krisna, est inquiet, turbulent, obstiné et très fort, et l'assujettir, me semble-t-il, est plus difficile que de contrôler le vent » (*O Bhagavad-Gita, como ele é*, São Paulo, The Bhaktivedanta book trust, 1976, chapitre 6, verset 34, pp. 277, 278).

Il est dit dans les littératures védiques ceci :

« L'individu est un passager dans le véhicule du corps matériel et l'intelligence est le conducteur. Le mental est l'instrument qui dirige et les sens sont les chevaux. Ainsi, le Moi est celui qui prend plaisir ou qui souffre de la rencontre du mental et des sens » (*Idem*, p. 278). C'est nous qui traduisons.

<sup>674</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 230.

<sup>675</sup> *Bhagavad Gita*, São Paulo, Martin Claret, 2002, chapitre 2, versets 56 et 58, p. 34. C'est nous qui traduisons : « Quando o homem permanece calmo e sereno no meio do sofrimento (...) quando o **yogui** é capaz de retrain totalmente os seus sentidos dos objetos sensorios, assim como a tartaruga retrai para dentro de si os seus membros – então está firmemente estabelecido na sabedoria. »

toutes les inquiétudes, et l'homme qui connaît cette paix connaît une véritable béatitude – et parvient à surmonter les maux extérieurs<sup>676</sup>.

Le *Moi* central dont parle Krishna serait “l'arbre de belle hauteur”, la partie divine chez tout homme, qui essaie de rappeler à l'*ego* qu'il n'est pas un roi mais un serviteur. La véritable « bataille », est donc celle qui remplace le domaine de l'*ego* (les sens, l'esprit, les émotions) par celui d'un *Moi unificateur et divin* dont la perception des choses est plus vaste.

Le cheval / l'*ego* est la monture, le véhicule qui permet à l'homme de s'auto-connaître et appréhender le monde, mais il n'est pas le *Moi* suprême ni le Monde lui-même. Ainsi, « le blanc cheval céleste représente l'instinct contrôlé, maîtrisé, sublimé, il est, selon l'éthique nouvelle, *la plus noble conquête de l'homme* »<sup>677</sup>.

Riobaldo, à la fin de cet épisode, semble avoir passé une étape initiatique importante : la connaissance de soi. Il se dirige à nouveau « vers le haut » avec une volonté et un courage de plus en plus solides. Avec la bataille du *Tamanduá-tão*, le néophyte semble désormais prêt à entamer le deuxième pas du parcours initiatique qui le mènera enfin de l'amour humain à l'amour divin.

---

<sup>676</sup> *Bhagavad Gita*, São Paulo, Martin Claret, 2002, chapitre 2, versets 60, 64, 65, p. 35. C'est nous qui traduisons : « Ó Arjuna ! Os sentidos descontrolados arrebatarem com violência a mente, até do homem sábio em demanda da perfeição, se não tiver a devida compreensão (...) Mas o homem que possui domínio sobre o mundo dos sentidos e da mente, sem odiar nada nem se apegar a nada, orientado pelo Eu central, este encontra a paz (...) Essa paz neutraliza todas as inquietações, e o homem que goza de paz goza verdadeira beatitude – e acaba por superar também os males externos. »

<sup>677</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 223.

### 3.1.9- La bataille du Paredão (D, 588-616, GSV, 433-454)

La bataille du Paredão, qui suit de quelques pages celle du Tamanduá-Tão, est le dernier épisode choisi et celui à travers lequel Riobaldo subira sa “dernière” initiation.

Le lieu élu pour ces nouvelles épreuves est un village nommé Paredão, composé d’une unique rue, de quelques maisons et, au centre, d’un “sobrado”<sup>678</sup>.

Riobaldo, certainement motivé par la réussite du Tamanduá-tão, souhaite approfondir davantage sa *Connaissance* du monde : “Mais moi-même je désirais avancer les yeux ouverts, j’en avais besoin” (DD, 404)<sup>679</sup>. Cette fois-ci, cependant, il est conscient des enjeux et sait que la *Connaissance* ne surgit pas sans poursuivre les efforts : “Ce qui m’importait, c’était de tenir jusqu’à ce que se desserre l’étai autour du cœur” (D, 576)<sup>680</sup>.

Il a déjà affronté l’illusion sous les formes de la peur, de l’orgueil, de la violence, etc. Mais que peut-il encore endurer ? Que lui reste-t-il à apprendre?

Pour étudier le conflit du *Paredão*, nous nous sommes inspirés des analyses faites par Francis Utéza dans *A metafísica do grande sertão*<sup>681</sup>. Le critique a proposé une étude de cet épisode basée sur une subdivision en couleur de l’oeuvre alchimique<sup>682</sup>. Il s’agit d’une division en trois phases : *nigredo*, *albedo* et *rubedo*.

De même qu’il existe plusieurs manières de subdiviser l’oeuvre alchimique – chacune étant une sorte de simplification schématique du processus total – il existe une division en deux phases : le “petit oeuvre” et le “grand oeuvre”. Néanmoins, “les divisions en deux et en trois phases se trouvent réunies en une division en **sept phases** sur les

<sup>678</sup> Maison avec deux ou plusieurs étages.

<sup>679</sup> « Mas eu mesmo queria prosperar de olhos abertos, carecia » (GSV, 424).

<sup>680</sup> « O que produzia era eu agüentar até passar o arrocho no coração » (GSV, 424).

<sup>681</sup> *Op. cit.*, lire le chapitre intitulé « A grande obra », pp. 369 à 403.

<sup>682</sup> « La subdivision la plus ancienne est celle qui désigne les différentes phases par des couleurs. Elle relève probablement d’un procédé métallurgique particulier, tel que la purification ou la coloration des métaux. Selon ce schéma, le noircissement (*melanosis*, *nigredo*) de la materia, ou “pierre”, est suivi de son blanchiment (*leukosis*, *albedo*) puis de la “rubification” (*iosis*, *rubedo*) (...) Par la putréfaction, la fermentation et la trituration – opérations qui font toutes partie de l’oeuvre au noir – la matière métallique est dépouillée de sa forme initiale. Elle est ensuite purifiée jusqu’au blanc argent et colorée de nouveau par la rubification » (BURCKHARDT, 1979 : 181, 182).

régimes des planètes et les propriétés des métaux<sup>683</sup>. Nous aimerions donc aborder de façon plus détaillée cette dernière subdivision en montrant son rapport à l'épreuve initiatique vécue par Riobaldo.

Les sept phases possèdent une forme particulièrement claire qui a été ainsi schématisée par Titus Burckhardt<sup>684</sup> :

♿	♄	♃	☾	♀	♂	☉
Mercure vif-argent	Saturne plomb	Jupiter étain	Lune argent	Vénus cuivre	Mars fer	Soleil or

La première phase qui correspond au signe de Mercure ne représentant pas une étape de l'œuvre<sup>685</sup>, nous commencerons nos analyses à partir de la deuxième, qui renvoie au signe de Saturne.

<sup>683</sup> La particularité de la bataille du *Paredão* est due au fait que, ici, le processus alchimique s'est accéléré. Il est désormais possible d'analyser toutes les étapes initiatiques (à travers le symbolisme des planètes, des métaux, des couleurs de l'œuvre, etc.) dans un seul et même épisode.

<sup>684</sup> Titus Burckhardt, *Alchimie : sa signification et son image du monde*, Milano, Arché, p.183. Lire surtout le chapitre XV intitulé *Les phases de l'Oeuvre*.

<sup>685</sup> « Le signe de Mercure, qui vient en premier, ne représente pas une étape de l'oeuvre mais plutôt une clef de celui-ci pris dans son ensemble, de sorte que l'oeuvre lui-même ne comporte que six phases. Les trois premières sont représentées par des signes purement lunaires, tandis que des signes solaires représentent les trois autres. Seul, le signe de Mercure ou du vif-argent est androgyne, comprenant à la fois les signes du soleil et de la lune » (BURCKHARDT, 1979 : 183,184).

### 3.1.9.1 Solidifier l'esprit à travers Saturne et le plomb



Saturne  
plomb

Le « petit œuvre » correspond aux trois premières planètes. La première étape du « petit œuvre » est représentée par Saturne. Cette planète évoque « la couleur noire, celle de la matière dissoute et putréfiée »<sup>686</sup>. Elle renvoie au noircissement et à la *mortification*. En effet, cette couleur est présente dans l'épisode aussi bien en bas (« les pierres noires dans l'herbe » - *D*, 581<sup>687</sup>) qu'en haut : « Mais le ciel était couvert, obscurci » (*D*, 592)<sup>688</sup>. Elle peut caractériser une personne (« sombre, et ne possédant pas de visage » - *D*, 590)<sup>689</sup> ou se répandre en tous lieux : « c'était une nuit des profondeurs » (*D*, 593)<sup>690</sup>.

L'œuvre en noire est aussi celle de la pesanteur du *plomb* : « je ne sentais mes bras qu'à leur poids » (*D*, 609)<sup>691</sup>. Ce métal est le symbole aussi bien de la lourdeur que de l'individualité :

Métal pesant, il est traditionnellement attribué au dieu séparateur, Saturne (la délimitation). C'est ainsi que pour la transmutation du plomb en or, les alchimistes cherchaient symboliquement à se détacher des limitations individuelles, pour atteindre les valeurs collectives et universelles (...) Le plomb symbolise la base la plus modeste d'où puisse partir une évolution ascendante<sup>692</sup>.

L'épisode de la bataille du *Paredão* s'annonce comme une synthèse des phases alchimiques. Il commence par le niveau saturnin, le plus lourd et sombre, mettant en évidence une sorte de *base* dont la solidité doit être construite petit à petit. La transformation du plomb en or est un processus complexe qui doit avant tout passer par un retour à l'élément terre. Basile Valentin dit au sujet de cette phase :

<sup>686</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit, p. 848.

<sup>687</sup> « (...) as pedras pretas no meio do capim » (*GSV*, 428).

<sup>688</sup> « Mas o céu estava encoberto, ensombrado » (*GSV*, 436).

<sup>689</sup> Il s'agit ici d'Hermogènes : « Preto, possuindo a cara nenhuma » (*GSV*, 434).

<sup>690</sup> « Era uma noite de toda fundura » (*GSV*, 437).

<sup>691</sup> « Como os braços me testemunhavam um peso » (*GSV*, 449).

<sup>692</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit, p. 765.

Toute chair née de la terre sera détruite et, de nouveau, sera rendue à la terre, comme, auparavant, elle fut terre, alors le sel terrestre donne une nouvelle génération par le souffle de vie céleste. OÙ, en effet, la terre ne fut pas précédemment, là, ne peut suivre la résurrection dans notre œuvre. Car dans la terre est le baume de la nature et le sel de ceux qui recherchèrent la connaissance de toute chose (VALENTIN, 1956 : 131).

Il s'agit d'une mort symbolique de l'individualité (l'ego). Seule cette mort permet l'intégration à l'unité. Le personnage l'évoque à deux reprises quand, tout en étant le grand chef *Crotale-Blanc*, il se rappelle de son ancien statut de *Tatarana*:

J'étais Crotale-Blanc ; mais il fallait que je sois le rentrayeur, Tatarana, celui dont la mire était la meilleure (D, 597)<sup>693</sup>.

et de celui de *jagunço Riobaldo* :

Je dormis mortellement. Cette nuit fut celle où je dormis : en étant le chef Crotale-Blanc, autant dire – le jagunço Riobaldo... (D, 594)<sup>694</sup>.

L'adverbe « mortellement » indique une décomposition de certains aspects de l'individualité. Le protagoniste descend symboliquement de son piédestal (de sa fascination pour son rôle de chef) vers son essence première (*Tatarana, jagunço Riobaldo*). Dans quelques rites initiatiques, cette mort de l'ego est figurée par des funérailles symboliques où l'on procède à la mise à mort sacrificielle d'un dieu, tué et démembré, rendant ainsi à la nature ses membres et ses facultés (BURCKHARDT, 1979 : 185).

Chez Guimarães Rosa, ce sacrifice se produit également mais de manière plus subtile. Ce n'est pas le candidat à l'initiation qui est mis à mort mais, en quelque sorte, son double (Diadorim). L'expérience marque ainsi d'autant plus le néophyte qu'il est le spectateur de l'assassinat de celui à qui il tient le plus au monde et pour qui il serait capable de donner sa vie.

La scène de la mort de Diadorim tué par Hermogènes est sûrement le moment le plus « dense » de l'épisode - ce qui nous renvoie à la symbolique du *plomb* et de la *terre* - à travers lequel nous apercevons des changements physiques chez le narrateur comme s'il était lui-même en train de souffrir et de mourir à la place de Diadorim.

---

<sup>693</sup> « Aí eu era Urutú-Branco : mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava » (GSV, 440).

<sup>694</sup> « Dormi mortalmente. Essa, foi noite que eu dormi: sendo o chefe Urutú -Branco, mesmo dizer – o jagunço Riobaldo... » (GSV, 438).

L'identification entre Riobaldo et Diadorim est telle qu'ils semblent posséder un seul et même corps. La mort symbolique de l'ego est alors décrite de manière progressive. D'abord, le visage tremble de manière incontrôlée :

Car, alors que j'allais continuer de parler, je sentis que ma langue se retournait contre mon palais, et que chaque partie de mon visage se mettait pareillement à trembler: les lèvres, les joues, jusqu'à la pointe de mon nez, de mon menton, agitées de petites secousses (*D*, 607)<sup>695</sup>.

Ce tremblement paralyse la voix et fait apparaître, chez le personnage, une profonde angoisse caractéristique d'une crainte de la mort : « J'entendis clairement la peur dans mes dents » (*D*, 610 ; *GSV*, 450). Avec la peur, resurgit la notion d'*enfer* :

Je voulus pousser mille cris, et je restai sans voix, démis de moi, j'avais le vertige, le coeur au bord des lèvres. Et il y avait l'enfer de cette rue, comme une longue souricière... On m'avait enlevé ma voix (*D*, 609)<sup>696</sup>.

Riobaldo incarne le « demi-mort » conscient de tout ce qui se passe dans son environnement mais incapable de la moindre interaction. Il voit, entend et ressent « l'enfer » de la guerre et la brutalité des hommes :

Eux tous, en furie, avec une telle animosité. Sans moi ! Qui m'arrachais les cheveux de n'être capable ni de tramer une consigne ni de clamer un conseil. Pas même de me chuchoter quoi que ce soit. Ma bouche s'emplit de glaires. Je bavai (...) Et je vomis, dans la hantise d'une délivrance (*D*, 610)<sup>697</sup>.

Le narrateur plonge dans un état de conscience éveillée, résultat de l'abandon du corps par l'âme (« âme qui a perdu son corps » – *D*, 610). Le corps se vide - sous la forme de la bave et du vomissement – de toutes les entraves au développement de l'être. Il agonise, ou plutôt, l'*individualité*, l'*ego*, l'*orgueil*, la peur, et les diverses manifestations de

---

<sup>695</sup> « Conforme que, quando ia principiar a falar, pressenti que a língua estremeceia para trás, e igual assim todas as partes de minha cara, que tremiam – dos beijos, nas faces, até na ponta do nariz e do queixo » (*GSV*, 448).

<sup>696</sup> « Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me torteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurrular comprido... Tiraram minha voz » (*GSV*, 450).

<sup>697</sup> « Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei...(...) e eu arrevessei, na ânsia por um livramento... » (*GSV*, 450).

*l'illusion*, se vident de leur substance. C'est le début du processus de « délivrance » de l'esprit : « et je vomis, dans la hantise d'une délivrance ».

Suite aux convulsions du visage et à la disparition de la voix, c'est le corps tout entier qui se paralyse complétant ainsi le dernier stade de la mort symbolique de Riobaldo et de celle, sacrificielle, de Diadorim :

Tirer, j'aurais pu ? Une crampe me tordit et m'engourdit les bras, me neutralisa. Du haut en bas de ma colonne vertébrale, je suai un long filet vertigineux. Qui me paralysait les bras et m'entravait, broyant mes forces ? (...) - je gémiss au fond de moi: âme qui a perdu son corps. Le fusil m'échappa des mains, et je ne pus le bloquer ni sous mon menton, ni avec ma poitrine. Je vis que mes prises ne valaient plus rien. Je faillis m'abîmer d'horreur dans un blanc précipice (D, 610)<sup>698</sup>.

Cette citation illustre l'abandon total du corps et des désirs : « je vis que mes prises ne valaient plus rien ». C'est l'épouvante avant l'entrée dans le vide, le Tout : « je faillis m'abîmer d'horreur dans un blanc précipice ». C'est aussi le stade le plus avancé de la mort symbolique à travers lequel le néophyte réintègre l'élément terre duquel il était sorti. Ceci équivaut à un retour aux origines : « La première étape de l'oeuvre correspond au mythe de Saturne. Chronos qui, dévorant ses propres enfants, réintègre le monde dans son origine informelle » (BURKHARDT, 1979 : 186). Au début de l'épisode, ce retour terrestre à la source, à la solidité du plomb, est évoqué par l'image de la dureté des pierres :

Qui sait ce que ces pierres autour de moi sont en train de réchauffer, et si elles ne vont pas à un moment donné se transformer, au coeur de leur dureté, comme naît un oiseau? (D, 578)<sup>699</sup>.

Avec cette citation, nous finissons la première étape du « petit oeuvre ». Le processus de renaissance du candidat à l'initiation est ici évoqué par l'image d'une pierre se « dé-solidifiant » (« se transformant au coeur de sa dureté ») et devenant légère comme un oiseau. Cela renvoie à la purification que subit l'oiseau mythique, le phœnix, transformé et renaissant de ses propres cendres. Or, « La matière la plus précieuse obtenue par l'alchimiste est la cendre résiduelle de la calcination du métal vil. Par cette cendre

<sup>698</sup>

« Atirar eu pude ? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças ? (...) – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem ! Até que trespassei de horror, precipício branco » (GSV, 450).

<sup>699</sup>

« Quem sabe o que essas pedras em redor estão aquecendo, e que em um hora vão transformar, de dentro da dureza delas, como pássaro nascido (GSV, 425) ? »



dépouillée de toute “humidité” passive, il [l’alchimiste] pourra fixer l’esprit volatil » (BURKHARDT, 1979 : 186).

Le néophyte part de la base, du côté obscur et lourd de l’être. Il se « solidifie » petit à petit et commence le long parcours de « mort de l’ego ». Pour donner suite à son expérience et avancer sur le chemin initiatique, il devient « cendre » en s’affranchissant de sa pesanteur. Riobaldo permet ainsi à son esprit de « se liquéfier » et de « s’aérer » davantage.

### 3.1.9.2 Liquéfier et aérer l'esprit à travers Jupiter et l'étain



La deuxième étape du “petit œuvre” est dominée par Jupiter. Cette planète occupe une place centrale parmi les astres qui tournent autour du Soleil. Ainsi, par « analogie avec cette place de choix, Jupiter incarne en astrologie le principe d'équilibre, d'autorité, d'ordre, de stabilité dans le progrès, d'abondance, de préservation de la hiérarchie établie »<sup>700</sup>.

Pour que cet équilibre soit atteint, le néophyte doit « liquéfier et aérer » sa solidité / pesanteur. Après le plomb et la terre, il doit incarner à présent les propriétés de l'eau et de l'air car la bataille du *Paredão* est une quête d'équilibre entre le solide et le volatile :

Sachez, monsieur : j'étais là, dominant tout (comme le parâtre de tous), venant de l'air, à l'affût (...) Ça faisait bien deux heures que la bataille avait commencé. On était aux environs de midi<sup>701</sup>.

La *bataille* renvoie au *plomb* dont proviennent les balles. Elle est la manifestation des forces terrestres qui retiennent les hommes au sol par la gravité et, symboliquement, par l'ignorance. Riobaldo rappelle ici le pôle contraire de cette force, celui qui provient du haut, de l'air (« dominant tout, venant de l'air »). La quête de stabilité entre ces deux axes est illustrée par le mot « midi ». La guerre se déclenche « aux environs de midi » :

Midi et minuit sont, comme les solstices dans le cycle annuel, les points d'intensité maximum du yang et du yin, mais aussi l'origine du mouvement ascendant des principes opposés (...) Midi marque une sorte d'instant sacré, un arrêt dans le mouvement cyclique, avant que se rompe un fragile équilibre et que la lumière bascule vers son déclin. Il suggère

<sup>700</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 549.

<sup>701</sup> C'est nous qui traduisons en nous inspirant des traductions réalisées par Maryvonne Lapouge-Pettorelli et par Jean-Jacques Villard.

« Saiba o senhor : eu estava ali, assim em padastro de todos, de do ar, de recheço (...) Fazia bem duas horas que aquela batalha tinha principiado. Se estava no poder do meio-dia » (GSV, 444).

une immobilisation de la lumière dans sa course – le seul moment sans ombre – une image d'éternité<sup>702</sup>.

Ceci équivaut, par la fragilité et l'intensité, à un moment de transition. Le candidat à l'initiation peut basculer à n'importe quel moment « vers le bas » ou « vers le haut ». Il cherche la puissance jupitérienne et la résistance de l'étain<sup>703</sup> qui lui permettront, après avoir été *terre* et avoir plongé dans la nuit du chaos initial, de devenir *eau* et *air*, c'est-à-dire, de se « sublimer »<sup>704</sup>. Mais comment se manifeste alors cette sublimation dans l'épisode ?

L'*air* est un élément intermédiaire entre la *terre* et le *ciel*. La bataille du *Paredão* constitue donc une étape importante à travers laquelle le candidat à l'initiation doit, comme nous l'avons déjà dit, se dépouiller de toute pesanteur pour toucher l'expansion aérienne et la régénération aquatique. Expansion, ici, signifie se dépasser, aller au-delà du sens commun et toucher la Totalité, ou le *Verbe*, qui est lui-même le *souffle*. L'*air* peut devenir alors un *mobile universel* qui rendra l'esprit léger et vibrant. L'eau, à son tour, incarne un *moyen de purification* et une source de vie.

Ainsi, dès les premières pages de l'épisode, l'élément *air* est présent et annonce subtilement les changements à venir :

Ce qui est sûr c'est que nous parlâmes seulement de choses quelconques, sans autre implication. Jusqu'au moment où le vent tourna ; il changea totalement de bord, ne venant plus que du nord (*D*, 593-594)<sup>705</sup>.

---

<sup>702</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit, p. 631, 632.

<sup>703</sup> « Son éclat, sa résistance à l'eau et à l'air, ses propriétés, intermédiaires en quelque sorte entre celles du plomb et celles de l'argent, toutes ces circonstances nous expliquent comment les alchimistes ont pris si souvent l'étain comme point de départ de leurs procédés de transmutation » (Marcelin Berthelot, « Les origines de l'alchimie » in [http://hdelboy.club.fr/origine\\_alchimie.htm](http://hdelboy.club.fr/origine_alchimie.htm)).

<sup>704</sup> La définition du verbe « sublimer » porte aussi bien sur le perfectionnement et la purification d'un corps que sur la transformation de celui-ci d'un état solide à un état gazeux (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Nova Franteira, 1975) :

« En nous référant à la terminologie hindoue concernant les tendances fondamentales de la *materia* (les *gunas*), nous pourrions dire que la puissance de l'âme (vif-argent) a été libérée de *tamas* pour être unie à *rajas*. Or, *rajas* équivaut à l'expansion et au développement, ce qui signifie, dans le cas présent, que la puissance subtile, incluse dans la conscience corporelle, a été délivrée de ses coagulations et qu'après avoir été, pour ainsi dire, terre, elle devient eau et air ; ce qui correspond à la sublimation » (BURKHARDT, 1979 : 186).

<sup>705</sup> « Como certo é que só do sem-mais de coisas falamos, sem nenhuma expedição. Até que o vento revirou : mudando inteiro, que vinha era só do norte » (*GSV*, 437).

Le vent attire l'attention de Riobaldo : au départ, il parlait « de choses quelconques », « jusqu'au moment où le vent tourna ». Deux verbes indiquent que, pendant la bataille du *Paredão*, une nouvelle possibilité de métamorphose se présentera : *tourner* (« le vent tourna » - « revirar », en portugais) et *changer* (« il [le vent] changea totalement de bord » - « mudar », en portugais).

Symboliquement, c'est par l'intensité du souffle du vent que le changement pourra se faire, c'est-à-dire, par la force du message qu'il procure et la réceptivité du néophyte. Ainsi, ce dernier doit être attentif aux changements de direction (« ne venant plus que du nord ») et de son (« le sertão venta rauque » - *D*, 594) du vent. Ceci renvoie à la dimension religieuse de l'air en mouvement : « C'est pourquoi les *Psaumes*, comme le *Coran*, font des vents les messagers divins, l'équivalent des Anges »<sup>706</sup>. Mais quel serait ce message ? Nous savons qu'il ne peut être dissocié de *l'oeuvre en noir* car le *vent*, dans cet épisode, est souvent associé à cette couleur : « C'était une  *nuit*  des profondeurs. Il soufflait un  *vent*  étrange pour la saison » (*D*, 593)<sup>707</sup> ; ou encore :

Tout cela un peu *lugubre*, l'impression<sup>708</sup> qui se dégageait était celle d'un dimanche d'autrefois. Je m'aperçus que je *soufflais* un peu et que j'avais soif. Il devait bien y avoir par là – j'imaginai – une cruche d'*eau fraîche* (*D*, 601)<sup>709</sup>.

Le message provient d'un temps ancien et sacré, d'un « dimanche d'autrefois », où le langage était celui des *mystères* célestes : « c'était une nuit des profondeurs ». Le *comprendre* est ce qui motive la quête.

Dans cet épisode, le personnage exprime sa quête de sens à travers le mot *soif* : « j'avais soif ». Riobaldo commence alors à chercher intensément ce qui pourrait le rassasier : « Il y a une jarre avec de l'eau, par là ? – je dis, j'étais en proie à une hâte désordonnée, faut croire » (*D*, 601)<sup>710</sup>. Or le mot *soif* est souvent associé à la quête de *Compréhension*, symbolisée ici par l'eau fraîche : « Il devait bien y avoir par là –

<sup>706</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 997.

<sup>707</sup> « Era uma *noite* de toda fundura. Estava dando um *vento*, esquisito para aquele tempo » (*GSV*, 437). C'est nous qui soulignons.

<sup>708</sup> Dans le texte d'origine, l'auteur emploie le mot "air" pour "impression" : « L'air était comme celui d'un dimanche d'autrefois » (c'est nous qui traduisons »).

<sup>709</sup> C'est nous qui soulignons : « Aquilo meio *sombrio*, o *ar* que dava era como de ser antigo dia-de-domingo. Aí, notei que eu mesmo *arfava* um pouco e estava com uma sede. Por lá devia de ter algum *pote fresco* » (*GSV*, 443)

<sup>710</sup> « Tem talha d'água por aqui ? – eu disse, eu tinha uma pressa desordenada, de certo » (*GSV*, 443).

j'imaginai – une cruche d'eau fraîche ». Le symbolisme de l'eau équivaut pleinement à la fraîcheur, à la plénitude procurée par la *Compréhension*.

Ainsi, en annonçant l'arrivée de l'eau (l'air siffle de telle façon, que l'on « s'avisait immédiatement que pouvait survenir une grosse pluie » - *D*, 594)<sup>711</sup>, le vent préfigure en même temps une nouvelle opportunité de régénération corporelle et spirituelle pour le protagoniste. Entrer dans l'eau, c'est toucher la substance originelle de la vie, celle qui nous procure sagesse et Grâce. La citation suivante est, à ce sujet, particulièrement éloquente :

(...) et le temps que je pris pour me déshabiller et me tremper les poignets, et me disposer à entrer confortablement dans l'eau – ces gestes tenaient à l'état où je me trouvais, soulagé d'aise. J'étais persuadé d'avoir devant moi des heures de paix (*D*, 595)<sup>712</sup>.

Le message aérien est une invitation pour le néophyte à chercher l'équilibre jupitérien entre le solide et le volatile, ce que la purification aquatique, symbolique, rend possible. L'esprit du candidat à l'initiation se libère ainsi de sa pesanteur et peut désormais entamer la troisième étape du « petit œuvre », dominée par la *lune*.

---

<sup>711</sup> « O sertão ventou rouco. Com formas que logo se ajuizou de poder supravir chuva forte » (*GSV*, 437).

<sup>712</sup> « (...) e o vagar de tirar a roupa e remolhar os pulsos, e fazer menção para entrar na água com conforto – essas ações tiravam conta do meu estar, como um alívio de sossego. Eu tinha a certeza de paz, por horas » (*GSV*, 438).

### 3.1.9.3 Le dépassement des dualités à travers la lune et l'argent



Les première et deuxième étapes du « petit oeuvre » sont dominées, respectivement, par Saturne et Jupiter. Ces étapes correspondent à la putréfaction, la fermentation et la trituration – opérations qui font toutes partie de l'oeuvre au noir. La troisième étape est celle de la purification : la matière métallique, après avoir été dépouillée de sa forme initiale, est ensuite purifiée jusqu'au blanc argent avant d'être à nouveau colorée par la rubification. Avec cette étape, on parvient à la blancheur intégrale qui se répand partout, comme en atteste le champ lexical : sa tête blanchie (*D*, 585), pâleur de poudre (*D*, 614), draps blancs (*D*, 618), Terre-Blanche (*D*, 620), coton (*D*, 622), joliment blanc (*D*, 622)<sup>713</sup>.

Cette blancheur intense contribue à défaire toutes sortes d'opposition. Comme l'atteste le mouvement de la *lune* sur la *croix des éléments*. Dans le signe de Saturne, le croissant de lune est situé à l'extrémité inférieure de l'axe vertical (☾). La deuxième étape du « petit oeuvre », celle dominée par Jupiter, le montre déjà attaché à l'axe horizontal de la croix (♃). Lors de la troisième étape, le croissant de lune se détache de la croix des éléments ou tendances cosmiques et dissout leurs oppositions (☾). C'est la raison pour laquelle il existe, dans cet épisode, plusieurs figures qui dépassent les dualités :

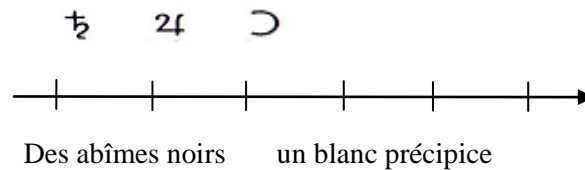
(...) ce qui était dans la terre meuble, sous un rosier, un petit chat noir-et-blanc, dormant, lové, parfaitement tranquille, comme s'il était sourd, il avait même joint les pattes (*D*, 600)<sup>714</sup>.

Le « petit chat noir-et-blanc », grâce à l'harmonie de sa couleur, unifie la première étape (le noircissement) et la deuxième (le blanchissement) du « petit oeuvre » car la matière métallique, quoique changeant de couleur et de forme, reste toujours la même. Du noir elle passe au blanc, tout en gardant son essence de base. C'est donc juste une question de polarité, ce qu'une autre image rend davantage clair. Il s'agit du passage des abîmes

<sup>713</sup> Cabeça branquenta (*GSV*, 430), pó de palidez (*GSV*, 453), lençóis alvos (*GSV*, 456), Terra-Branca (*GSV*, 458), algodão (*GSV*, 460), tudo branquinho (*GSV*, 460).

<sup>714</sup> « (...) o que era, no fofo da terra, debaixo de uma roseira, um gatinho preto-e-branco, dormindo seu completo sossego, fosse surdo, refestelado : dormindo seu completo sossego » (*GSV*, 442).

noirs (« C'est vraiment de bien sombres trous que tout sort » - *D*, 611<sup>715</sup>) aux blancs précipices : « J'ai failli m'abîmer d'horreur dans un blanc précipice » (*D*, 610)<sup>716</sup>. Nous pouvons décrire ce dépassement de la manière suivante :



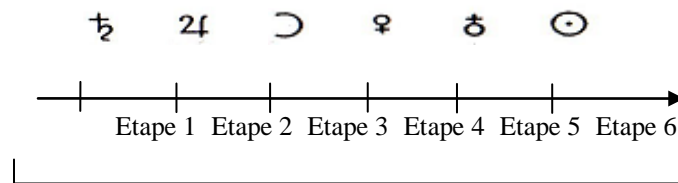
Les sombres trous deviennent de blancs précipices sur une même ligne. C'est juste leur polarité qui se modifie. Ceci rappelle directement la symbolique du *yin* et du *yang*. En représentant le *versant ombragé* et le *versant ensoleillé* d'une même vallée (ligne), ils incarnent la dualité dans l'unité :

Terre [yin, perfection passive] et Ciel [yang, perfection active], c'est la polarisation de l'unité primodiale, du Grand Faîte **T'ai-Ki** : *Un produit deux* dit le *Tao*. L'Unité se polarise, se détermine en **yin** et **yang** : c'est le processus de la manifestation cosmique, la séparation en deux moitiés de l'Oeuf du Monde (CHEVALIER/GUEERBRANT, 2004 : 1032, 1033)

Outre le chat, les abîmes/précipices noirs et blancs, le yin et le yang, il y a dans cet épisode d'autres polarités en apparence séparées, telles la lune (l'argent) et le soleil (l'or). Dans le système de correspondance des métaux et des planètes, c'est l'*argent*, blanc et lumineux, qui est en rapport avec la *lune*. Il évoque le principe passif, féminin, lunaire, aqueux, froid. Cependant, en suivant la progression des planètes par rapport au soleil, l'argent se révèle être « l'opposé » de l'or, qui est principe actif, mâle, solaire, diurne, ardent (CHEVALIER/GUEERBRANT, 2004 : 75). Dans le roman, des personnages tels que Diadorim (l'argent, la lune) et Otacília (l'or, le soleil) incarnent ces deux principes, ou plutôt, deux différents aspects d'un même parcours initiatique :

<sup>715</sup> « Tudo sai é mesmo de escuros buracos » (*GSV*, 451).

<sup>716</sup> « Até que trespassei de horror, precipício branco » (*GSV*, 450).



### Vision globalisante

La dualité entre la lune et le soleil s’efface à mesure que le néophyte développe une vision linéaire et totalisante du processus initiatique plutôt qu’une fixation sur ses parcelles fragmentées (les différentes *étapes* sur le dessin). Cette perception élargie est possible à partir de la sixième étape (l’initiation solaire) qui sera abordée plus tard.

Pour que le soleil règne et que le candidat à l’initiation puisse poursuivre son parcours ascensionnel, il faut qu’il transcende l’étape purificatrice symbolisée par l’*argent*, en d’autres termes, Diadorim. Ce qui expliquerait la mort de celui-ci et le fait que Riobaldo, suite à cette mort, ait réalisé un grand pas en avant, comme nous le verrons dans les analyses ultérieures.

Au moment où Diadorim tombe, blessée mortellement par Hermogènes, Riobaldo s’évanouit, il *se dépasse* (idée incarnée par le verbe « trespassar » - *GSV*, 451), il va au-delà des notions de naissance et de mort (idée présente à travers le verbe « sobrenascer » - *GSV*, 449). C’est parce que Diadorim est morte, ou plutôt parce que ce qu’elle représente est mort, qu’elle peut enfin (ou, par transfert, *que Riobaldo peut* ) devenir *or* :

Diadorim, Diadorim, oh, ah, mes buritis fringants, verts de ce vert... Buritis, aux ors de fleur... Ils montèrent l’escalier avec lui, il fut déposé sur la table. Diadorim, Diadorim – je ne l’avais peut-être mérité qu’à moitié ? Les yeux brouillés de larmes, je regardai confusément – comme à travers un vol d’aigrettes... Et qu’ils s’arrangent pour trouver des bougies ou une torche de cire, et allument de hauts feux de bon bois, autour des ténèbres du village (*D*, 614)<sup>717</sup>.

<sup>717</sup> « Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verde.. Burití, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amerei só por metade ? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do arraial... » (*GSV*, 453).



Plusieurs indices, dans cette citation, montrent que Riobaldo se dirige vers une ascension (d'ordre spirituel) : le verbe « monter », l'adjectif « haut » et le nom « vol ». Cette élévation rapproche le personnage du symbolisme de l'or avec son caractère igné, solaire et divin : « des bougies ou une torche de cire », « allumer de hauts feux de bon bois ». Ainsi, Diadorim / Riobaldo passe de la passivité de l'*argent* (« Les cheveux qu'elle [Diadorim] avait coupés avec des ciseaux d'argent » - *D*, 615<sup>718</sup>) à l'*action* de l'élément or : « Diadorim, Diadorim, oh, ah, mes bunitis fringants, verts de ce vert... Bunitis, aux ors de fleur... ». C'est le début des trois prochaines étapes, celles du « grand oeuvre ».

\*

Que pouvons-nous conclure des trois étapes du “petit oeuvre” ? Tout d'abord qu'elles correspondent, selon Titus Burckhardt, à la spiritualisation du corps car celui-ci se dirige vers l'Esprit dans un mouvement ascendant. Ce mouvement a pour but le retour de l'âme à son état de pureté et de réceptivité originelle :

Toutes les possibilités de l'âme, contenues dans le chaos initial, ont atteint désormais leur plein développement et ont été réunies en un état d'indivisible pureté. C'est la limite suprême de la « solution » qui doit être suivie d'une « coagulation » nouvelle (BURCKHARDT, 1979 : 187).

Cela équivaut à l'accomplissement de la « Connaissance » dont les analogies sont les suivantes :

Premier pas de la spirale<sup>719</sup> = petit oeuvre = l'argent = Diadorim = Connaissance

Le néophyte doit, à présent, poursuivre son chemin ascensionnel qui, sous les signes de Vénus, de Mars et du Soleil, peut être représenté de la façon suivante :

Deuxième pas de la spirale = grand oeuvre = or = Otacília/ l'amour humain = amour divin

---

<sup>718</sup> « Cabelos que cortou [Diadorim] com tesoura de prata » (*GSV*, 454).

<sup>719</sup> Selon les analyses de la spirale faites dans la première partie de ce travail.

Cette deuxième étape équivaut au « grand œuvre » dont le but est l'illumination du corps par l'Esprit qui descend en quelque sorte en lui. Ce mouvement descendant est celui du soleil se situant « d'abord au-dessus de la croix [ ♀ ], puis au-dessous de celle-ci [ ♂ ] pour, finalement, régner seul [ ☉ ], ramenant ainsi toutes les choses vers le centre » (BURCKHARDT, 1979 : 188).

#### 3.1.9.4 Le processus de fusion des contraires avec Vénus et le cuivre

♀  
Vénus  
cuivre

La quatrième étape – la première du « grand œuvre » - est dominée par Vénus. Cette planète est une transition entre le « petit œuvre » et le « grand œuvre ». Les premières étapes du « petit œuvre » ont rendu l'esprit malléable, purifié et volatile. Ceci équivaut à une « spiritualisation du corps ». Sous le signe de Vénus, l'esprit commence un processus de cristallisation pour se rematérialiser à nouveau dans le corps. Mais un corps, cette fois-ci, lumineux et accompli. Cette nouvelle solidification n'est cependant pas encore idéale :

Dans son signe, le soleil de l'or ou de l'esprit, le soufre incombustible, apparaît au-dessus de l'arbre de la croix. Le soleil dévore la lune, et sa puissance informante marque de façon nouvelle la croix des éléments (...) Cette « nouvelle création », cependant, n'est pas encore parfaite, car le soleil spirituel qui apparaît ici, est encore attaché à la croix des éléments, et c'est pourquoi les alchimistes disent du cuivre, métal de Vénus, que la puissance colorante du soufre (essence de l'or) devient visible en lui mais reste encore instable et grossière (BURCKHARDT, 1979 : 189)

Pourquoi Vénus, bien qu'appartenant au cycle solaire, est-elle encore instable et grossière ? Ceci est peut-être dû à l'oscillation des pôles qu'elle incarne (jour / nuit, guerre / amour, souffrance / bonheur) car Vénus représentait Quetzalcoatl, une divinité aztèque qui avait ressuscité à l'Est, après sa mort à l'Ouest<sup>720</sup>. Il s'agit là des deux aspects de la

<sup>720</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 999.

dualité symbolique : mort et renaissance. Cette dualité se concrétise, dans l'épisode du *Paredão*, par l'image de la « fin et du recommencement » :

J'étais découragé à l'idée qu'ils [le groupe d'hermogènes] ne viendraient pas – et de devoir remettre à plus tard la fin, le recommencement<sup>721</sup> ;

et par les actions de déglutir et d'expulser :

Le sertão m'a produit, ensuite il m'a englouti, ensuite il m'a recraché de la chaleur de sa bouche (*D*, 601)<sup>722</sup>.

Le cycle de Vénus, surgissant alternativement à l'Est et à l'Ouest correspond respectivement à l'étoile du matin et à l'étoile du soir. D'ailleurs, le personnage fait un lien entre ces deux apparitions au moment où il suit le « parcours des étoiles » de leur naissance à leur disparition dans le ciel : « Vous vous souvenez que la nuit précédente je l'avais passée à voyager le parcours entier des étoiles » (*D*, 594)<sup>723</sup>.

Ainsi, en s'inspirant du cycle de Vénus, le personnage arrive au *Paredão* juste avant le coucher du soleil (« et j'arrivai à Parados, avec les derniers bons rayons de l'après-midi » - *D*, 588)<sup>724</sup> et part tard la nuit, certainement proche de son lever : « et cette heure était celle la plus tardive » (*D*, 616 / *GSV*, 454). Entre ces deux points, le coucher de l'arrivée et le lever du départ, il existe d'autres nuits (« c'était une nuit des profondeurs » - *D*, 593 / *GSV*, 437) et jours (« je m'éveillai le dernier. Le soleil haut à pouvoir s'y ébattre » - *D*, 594 / *GSV*, 438). Cette répétition du processus du lever et du coucher du soleil n'est autre qu'une réactualisation constante d'un mouvement plus vaste, cyclique, qu'est la vie elle-même : « Jamais la vie des gens n'a de terme réel » (*D*, 615)<sup>725</sup>.

Nous pouvons à présent mieux comprendre le statut d'intermédiaire de la planète Vénus entre soleil et lune, jour et nuit. Néanmoins, son symbolisme ne se limite pas à ses paires. Cette planète incarne encore les liens entre l'amour et la guerre :

<sup>721</sup> « Chegou a me dar desânimo, fato que não viessem – e a gente ter de adiar fim, recomeço » (*GSV*, 438). C'est nous qui traduisons.

<sup>722</sup> « O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca » (*GSV*, 443).

<sup>723</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant affirment que, « déjà pour les Sumériens, Vénus était *celle qui montre la route aux étoiles* » (p. 1000).

<sup>724</sup> « Consabido que na noite antes eu tinha viajado em todo regime das estrelas » (*GSV*, 437).

<sup>725</sup> « Eu cheguei no Paredão, na derradeira boa-luz da tarde » (*GSV*, 433). C'est nous qui traduisons.

<sup>725</sup> « A vida da gente nunca tem termo final » (*GSV*, 454).

Déesse du soir, elle favorisait l'amour et la volupté ; déesse du matin elle présidait aux oeuvres de guerre et de carnage. Elle était fille de la lune et soeur du soleil. Se montrant à l'aube et au crépuscule, il était naturel qu'elle apparaisse comme une sorte de lien entre les divinités du jour et celles de la nuit<sup>726</sup>.

Dans l'épisode de la bataille du *Paredão*, ce lien entre l'amour / le bonheur et la guerre / la souffrance est particulièrement visible. L'épisode est partagé entre des scènes de grand conflit et d'autres de tendresse. Nous analyserons, dans un premier temps, les scénarios de guerre pour, dans un deuxième temps, aborder les thèmes liés à l'amour et au bonheur.

Les scènes de guerres sont, en effet, nombreuses : « (...) et cette rue devient un couloir de balles... et la guerre dérapait, hors de mon pouvoir » (*D*, 596)<sup>727</sup>; ou encore : « Chacun faisait le compte des munitions, le rifle et le fusil étaient passés en revue, la guerre était affaire de tous » (*D*, 589)<sup>728</sup>.

Ces scènes évoquent le *cuivre*, métal associé à Vénus. Ce métal « vient du cinquième ciel, le ciel rouge, pays du sang, du feu, de la guerre et de la justice divine »<sup>729</sup> :

Il se courba, le corps pratiquement cassé en deux, alla heurter le sol du front ; il s'affaissa comme un pantin, les mains ballantes, et plusieurs gerbes de sang, de son sang, lui jaillirent de la bouche (*D*, 597, 598)<sup>730</sup>.

Le *sang* apparaît à plusieurs reprises dans l'épisode (des couteaux rouges, *GSV*, 450) du gros sang sur le visage, *GSV*, 453 - saigner Hermogènes, *GSV*, 451, etc.). Il constitue, en effet, un élément fondamental de nos analyses puisque sa couleur annonce la troisième étape du processus alchimique : la rubification<sup>731</sup> (*la rubedo*), moment où le blanc argent est coloré de nouveau : par l'œuvre au rouge s'opère le mûrissement, la régénération de l'homme ou de l'œuvre. Cette couleur, analogue au feu et au sang, peut être considérée comme un principe essentiel de vie, de part sa force, sa puissance et son éclat. Mais elle est aussi ambivalente. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le rouge caché

<sup>726</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 1000.

<sup>727</sup> « (...) e aquilo ficou de enfiada, um cano de balas (...) a guerra descambava, fora do meu poder » (*GSV*, 439).

<sup>728</sup> « Tudo se media munição, e era fuzil e rifle se experimentando. A guerra era de todos » (*GSV*, 434).

<sup>729</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 329.

<sup>730</sup> « Curvou o corpo [Marcelino Pampa] quase se quebrando em dois, ia encostar testa no chão; e largou tudo, espairoseu as mãos, e bofou da boca diversos dois feixes de sangue. Sangue dele » (*GSV*, 440).

<sup>731</sup> La rubification apparaît surtout à la troisième étape du « grand œuvre » et possède un rapport direct au soleil.

est la condition de la vie. Toutefois, répandu, il signifie la mort car il s'agit d'une couleur guerrière qui incarne l'ardeur de la jeunesse.

De cette manière, Vénus semble inspirer au néophyte le choix entre la *sagesse* et la *conquête*. Riobaldo choisit, plus tard, la première en abandonnant définitivement sa vie guerrière : « je mis fin au jagunço Riobaldo ! Je dis à tous, pour toujours, adieu » (*D*, 616 – *GSV*, 455). Il contrôle ainsi la puissance symbolique du rouge qui pouvait le mener à l'égoïsme, à la haine et à la passion aveugle. Néanmoins, pour aboutir à ce juste choix, le personnage passe par la souffrance. Des douleurs qui ont aussi un rôle purificateur. Elles se manifestent, premièrement, à cause des bruits de la guerre :

Tout ici tournait à la malédiction ; les semences de mort. À force d'entendre les balles crépiter ouim-ouim à ras de nos cheveux – ils se soulèvent, d'eux-mêmes – on finit par en avoir mal aux nerfs ; mais une douleur réelle, à croire que certaines balles traversent les orbites jusqu'au fond de l'oeil, le genre de douleur qui transperce le palais et atteint les os, stridente (*D*, 597)<sup>732</sup>.

La souffrance est provoquée, dans un deuxième temps, par le décès de Diadorim : « je suffoquai, étranglé de douleur » (*D*, 614 – *GSV*, 453), « je restai atterré. La douleur ne peut pas plus que la surprise » (*D*, 615 – *GSV*, 453), « et je levai la main pour me signer – mais c'est un sanglot que je bâillonnai, des larmes plus fortes que j'essayai. Je criai » (*D*, 615 – *GSV*, 454). Ce déchirement n'est autre que le reflet de la passion que ressentait Riobaldo pour Diadorim. Nous touchons ici à la polarité « opposé » de la guerre car Vénus, outre sa vocation guerrière, est aussi la déesse de l'amour, le cuivre rouge étant également la couleur de l'âme, de la libido, du cœur<sup>733</sup>. C'est donc pour cette raison que Riobaldo avoue au narrataire son immense affection pour le jeune jagunço aux yeux verts car Vénus est aussi « l'étoile des douces confidences »<sup>734</sup> :

Je laissai mon corps – mon âme ? – désirer Diadorim. Je me souvenais de son odeur. Même ainsi, dans l'obscurité, je savais la délicatesse de ses traits, que je ne pouvais distinguer, mais me remémorais, évoquée au gré de ma fantaisie. Diadorim – tout preux valeureux qu'il fût – appelait beaucoup la tendresse : mon envie soudaine était de baiser ce parfum, là, dans son cou, où se dissolvait et s'apaisait la dureté du menton, du visage... la beauté – qu'est-ce que c'est ? (...) Il aurait été une femme, aussi dédaigneuse fût-elle et le

---

<sup>732</sup> «Tudo ali era a maldição, as sementes de matar. De ouvir o renje uim-uim dessas, perto de nossos cabelos – eles sobem, de si -; e chega a doer de nervoso: mas dói real, como se umas daquelas atravessassem até buracal do olho da gente, mas feito dor que vara do céu-da-boca, por dentro dos ossos, pontudamente » (*GSV*, 440).

<sup>733</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 831.

<sup>734</sup> *Idem*, p. 1000.

prenant de haut, je me faisais courage : je disais ma passion, et dans l'action je la prenais, l'amadouais : la serrais dans mes bras (*D*, 592-593)<sup>735</sup>.

Sous le signe de Vénus, le personnage souhaite confesser sa fouguese attraction pour Diadorim : « il aurait été une femme (...) je disais ma passion ». Ce genre de citation devient possible parce que le monde vénusien de l'être humain est constitué d'un complexe affectif de sensations, de sentiments et de sensualité. C'est l'astre de l'acuité sensorielle : olfactive (« je me souvenais de son odeur »), olfactive et tactile (« mon envie soudaine était de baiser ce parfum, là, dans son cou »), visuelle (« même ainsi, dans l'obscurité, je savais la délicatesse de ses traits »). Les sentiments amoureux deviennent alors désir de fusion sensuelle : « dans l'action je la prenais, l'amadouais : la serrais dans mes bras ».

L'univers de Vénus est celui du plaisir autant que de la beauté : « la beauté – qu'est-ce que c'est ? » La beauté traverse plusieurs niveaux : elle oscille de l'amour à l'amitié (« Mais j'avais déjà transformé mon sentiment, qui n'était plus maintenant que de l'amitié, une amitié envers Diadorim » - *D*, 593, *GSV*, 437) », pour retourner à nouveau à l'amour :

J'y allai, la joie au coeur, j'étais très épris d'Otaclia. Ainsi, je me mariaï, et je n'aurais pu mieux faire, puisque aujourd'hui encore elle est ma très proche compagne (*D*, 619 ; *GSV*, 457).

Sous le symbole de Vénus, règne en l'être humain la joie de vivre (« la joie au coeur ») et la tendresse : « elle est ma très proche compagne ». Ce symbole permet ainsi, avec Otaclia, l'apparition d'un plaisir plus raffiné et spiritualisé, une paix de coeur plus proche du bonheur parce qu'elle donne suite au processus de fusion des contraires : jour et nuit, soleil et lune, amour et guerre, etc.

Cependant, pour que cette fusion soit pleinement accomplie, elle doit transcender toutes ces manifestations extérieures de la dualité. La véritable et durable union est, en

---

<sup>735</sup>

« Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho : minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço : a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queijo, do rosto... Beleza – o que é? (...) Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava : no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía : ela no meio de meus braços! » (*GSV*, 436).

effet, celle qui provient du plus profond de l'être, de « l'ego et du Moi ». Pour que cette expérience puisse avoir lieu, le candidat à l'initiation doit mieux connaître le fonctionnement de ces notions. Ainsi, les deux chapitres qui suivent, sous les signes de Mars (le fer) et du Soleil (l'or), seront l'occasion d'analyser les mécanismes de l'*ego* et du *Moi* par le biais desquels l'ascension spirituelle du personnage pourra enfin être achevée.

### 3.1.9.5 Le parcours ascensionnel de l'ego au Moi illustré par Mars et le fer



Mars  
fer

L'oeuvre de Guimarães Rosa, comme on l'a dit, comporte toujours deux grands niveaux de lecture : l'un superficiel (l'intrigue proprement dite, l'aventure romanesque), l'autre de fond mystique et ésotérique (au sens de « caché »). La bataille du *Paredão* n'est pas une exception à cette double présentation de la réalité car, sous le signe de Mars, la guerre contre les hermogènes est la manifestation extérieure d'un conflit interne :

Tous étaient là pour faire preuve de courage contre courage, jusqu'à épuiser toutes les munitions. De cette façon embrouillée : comment mener une bataille de l'intérieur, et une autre de l'extérieur, chacun étant à la fois celui qui encercle et celui qui est encerclé. Comment recomposer cela, pour le final ? Seulement par la victoire. Je ne balançai pas. Je suis né pour être (*D*, 606, 607)<sup>736</sup>.

La guerre des *urutús brancos* contre les *hermogènes* est extérieure et demande des armes et des munitions variées. Le dernier épisode du roman racontera la fin d'une guerrilla qui aura duré presque toute la vie du personnage jusqu'à la victoire du groupe mené par Riobaldo. Toutefois, l'objet de notre intérêt concerne surtout les conquêtes intérieures du néophyte (« une bataille de l'intérieur ») et la *victoire*, nous le verrons, de

<sup>736</sup> « E ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir a toda munição. Dessa guisa enrolada : como que lavar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercando e cercando. Recompor aquilo, no final ? Só com a vitória. Duvidei não. Nasci para ser » (*GSV*, 447).

son *Moi spiritualisé* sur son *ego ignorant*<sup>737</sup> : « je suis né pour être ». Être pleinement, c'est réaliser le *Moi* tout en contrôlant l'*ego*.

Nous nous proposons maintenant d'analyser ce parcours de l'*ego* vers le *Moi* à travers l'étude de la planète Mars et de l'élément fer, en partant du symbolisme le plus superficiel de la guerre jusqu'au plus complexe et métaphysique.

Tout d'abord, la bataille du *Paredão* ne peut qu'être tendue car Mars, encore plus que Vénus, se compose le visage de la passion et de la violence, que parachève la mythologie avec le dieu de la guerre. De cette manière, à un niveau apparent, règne uniquement dans cet épisode le désordre des émotions et de l'agressivité : « Les tirs, les cris, l'écho, le fracas des corps qui tombent, les hurlements et les choses fracassables » (*D*, 603 ; *GSV*, 445).

La couleur rougeâtre de Mars, ardente comme la flamme, provoque de l'inquiétude car elle évoque les rivalités, les hostilités et toute l'énergie démesurée mise pour « conquérir ses places, défendre ses intérêts, se dépenser en vue de satisfaire ses désirs »<sup>738</sup>.

Mars représente donc la volonté, l'ardeur et l'agressivité. À la tension engendrée par cette planète, vient s'ajouter celle du *fer* : « occis par la vertu du fer » (*D*, 613 ; *GSV*, 452), « marquer au fer » (*D*, 604 ; *GSV*, 446). L'omniprésence de ce métal dans le récit ne fait que confirmer l'importance, et la « dureté »<sup>739</sup>, de l'emprise.

Les manifestations du *fer* sont variées : elles passent par des mots dérivés tels que le nom « ferramenta » (outils - *GSV*, 452) ou le verbe « ferrar » (ferrailler - *GSV*, 450) et elles s'étendent à de nombreuses armes fabriquées avec ce métal (fusils, carabines, mausers, etc. - *D*, 608 ; *GSV*, 448). Le *fer* est également visible dans d'autres instruments guerriers comme le couteau et le poignard (faca, esfaqueante, faqueavam, *GSV*, 452,450 – punhal, *GSV*, 450).

<sup>737</sup> Nous nous basons ici sur la distinction du *Moi* et de l'*ego* présentée dans le *Bhagavad Gita*. L'*ego* incarne l'homme duel, enchaîné dans un cycle de naissance et de mort perpétuel car toutes ses actions sont inspirées par l'orgueil et l'ignorance. Le *Moi divin* serait l'homme unifié dans le tout, pleinement conscient du lien entre toutes choses : c'est le sage, le yogui des hindous.

<sup>738</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 613.

<sup>739</sup> D'ailleurs, Mars représente, symboliquement, une nouvelle **solidification** de l'esprit dans le corps (BURCKHARDT, 1979 : 189, 190). Cette dureté transparaît à travers les mots : « **endureci** no rifle » (*GSV*, 444), « o corpo me tivesse meio **duro**, as pernas teimavam em se entessar, num emperro, que às vezes me empalhavam » (*GSV*, 452). C'est nous qui soulignons.



Toutefois, le symbolisme du fer est ambivalent : « il protège contre les influences mauvaises, mais il est aussi leur instrument ; il est l'agent du principe actif modifiant la substance inerte (charrue, ciseau, couteau), mais il est aussi l'instrument satanique de la guerre et de la mort »<sup>740</sup>. Ainsi, le *fer* peut non seulement représenter la matérialité et la régression vers la force brutale de l'inconscience, mais aussi devenir un précieux outil de transformation de la conscience.

\*

Les enjeux sont, en effet, énormes (« la guerre, maintenant, était devenue énorme » - *D*, 606 ; *GSV*, 447- « un tir général » - *D*, 597 ; *GSV*, 440) et nous pouvons les aborder de deux manières.

Une lecture au premier degré nous ferait voir seulement l'occasion unique de venger l'assassinat de Joca Ramiro, ce qui représenterait une des polarités du fer, l'inconscience. Mais, au deuxième degré, au niveau métaphysique, c'est le passage de l'inconscience à la conscience, de l'*ego* au *Moi* unifié, qui émerge du discours de Riobaldo.

Nous développerons à présent ce deuxième niveau avec une attention particulière car l'ardeur de la planète Mars et la dureté du fer deviennent maintenant synonymes de *ferme volonté*<sup>741</sup> et sont susceptibles de favoriser la transformation du personnage. Bien que représentant une sorte de mort ou d'extinction, Mars incarne aussi une polarité positive :

Il ne peut être question d'état chaotique. Il s'agit, au contraire, ici d'une descente active de l'Esprit vers les plans inférieurs de la conscience humaine, de sorte que le corps lui-même se trouve complètement pénétré par le « Soufre incombustible » (...) C'est la coagulation extrême et le seuil de l'accomplissement final, la transformation du corps en esprit-devenu-forme (BURCKHARDT, 1979 : 189,190).

---

<sup>740</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 433.

<sup>741</sup> *Mars* et le *fer* incarnent une volonté et un courage exceptionnels : « J'ignorai toute espèce de peur. Vivant, en vie, je rejoignis les camarades. Mes hommes – je donnai des ordres. Les balles crépitaient » (*D*, 596, *GSV*, 439) ; « Je ne courais pas après la mort – comprenez-moi bien. Je m'entraînais à plus de courage » (*D*, 605 ; *GSV*, 446).

La plus haute signification que recèle le régime de Mars, nous dit Titus Burckhardt, n'est autre que la descente « avatarique » de l'Esprit dans le corps, autrement dit, de la conscience dans l'inconscience, du Moi dans l'ego. Il s'agit là de la *grande bataille* du roman : le Moi qui essaie de ré-instaurer son royaume de paix dans l'agitation de l'ego (« je raconte pour que vous sachiez la quantité de choses bizarres, qu'agite l'esprit, au cœur du tourbillon de la guerre » - *D*, 602)<sup>742</sup>.

Le conflit entre le Moi et l'ego est provoqué, bien évidemment, par l'ignorance de l'ego<sup>743</sup>. Cette ignorance est vouée à la disparition, à être remplacée par la sagesse du Moi. De cette manière, sous le signe de Mars, ce n'est pas seulement le village du *Paredão* qui change de forme par la puissance des balles (« tout autour explosait, volait en éclats sous les balles » - *D*, 598 ; *GSV*, 441), l'ego se décompose aussi, se défait sous l'influence du Moi.

La principale bataille du roman est donc celle qui provient de l'intérieur du personnage (une « guerre de l'intérieur », *GSV*, 447), c'est-à-dire, celle directement liée à l'agitation de l'esprit (*GSV*, 444). Une bataille qui ne serait pas forcément un danger pour le corps (« Je ne mourus pas, et je tuai. Et je vis. Sans danger pour ma personne » - *D*, 605, *GSV*, 446) mais qui mettrait à l'épreuve les capacités internes d'auto-connaissance du néophyte. Comment agissent le Moi et l'ego dans ce processus d'auto-connaissance et dans le discours de Riobaldo ?

Premièrement, c'est l'ego qui domine la scène. Il représente « l'ennemi » intérieur sous la forme des pensées. « Ennemi » parce que ces pensées-arguments proviennent de l'inconscience, d'un recoin de l'esprit que le personnage connaît mal ou peu et que, pour cette raison, il contrôle médiocrement :

Mes gens – bramant, et qui s'interpellaient, qui déchargeaient : et déboulaient également de là-haut, essaim-essaimant d'abeilles sauvages. Mais, pourquoi ? – je ne compris pas ; puis de nouveau je compris, et beaucoup trop vite : que l'ennemi venait de surgir, totalement à l'improviste, de l'autre côté, l'endroit d'où il ne devait pas venir, où on ne pouvait imaginer s'attendre à lui. Ils étaient un monde (*D*, 595)<sup>744</sup>.

<sup>742</sup> « Conto para o senhor conhecer quanta espécie de causa, no mover da mente, no mero da tragagem de guerra» (*GSV* : 444).

<sup>743</sup> « La philosophie orientale a synthétisé cette sagesse à travers la formule suivante : " L'ego est le pire ennemi du Moi – mais le Moi est le meilleur ami de l'ego". Ne peut être ennemi que celui qui est ignorant, comme l'ego ; l'ami est celui qui est sapient, comme le Moi » (Huberto Rohden, dans ses commentaires du *Bhagavad Gita*, *op. cit.*, p. 60).

<sup>744</sup> « A minha gente – bramando e avisando, e descarregando: e também se desabalando de lá, xamenxame de abelhas bravas. Mas, por que ? – eu desentendi; e tornei a entender, depressa demais : que o

Il serait ici trop simpliste de considérer que les « ennemis » sont ceux qui se présentent sous la forme des hermogènes. Nous rappelons qu'avec Guimarães Rosa, le symbolique est plus important que les faits proprement dits. Ainsi, nous aimerions proposer un parallèle entre l'arrivée des ennemis et l'apparition des pensées.

Les ennemis correspondraient alors au bouillonnement des pensées qui surgissent d'un coup (« totalement à l'improviste ») et en grand nombre (« ils étaient un monde ») dans l'esprit de l'homme non-avisé. Le mental se saisissant d'une idée derrière l'autre, cela rappelle le bruit produit par les « abeilles sauvages ». L'adjectif « sauvage » renforce l'image de l'indiscipline, d'un manque de raffinement de l'être qui n'est acquis que par la connaissance de soi. Sans ce savoir, c'est le désordre de l'ego qui règne à travers des idées surgissant d'un « endroit d'où elles ne devaient pas venir, où on ne pouvait imaginer s'attendre à elles » :

(...) et la guerre dérapait, hors de mon pouvoir... Et je finis de me rhabiller, mal maladroit, et j'entendais ces voix : *N'y va pas, tu es fou ? Ça ne sert à rien...N'y va pas et laisse-les s'en tirer eux-mêmes tous tant qu'ils sont, vu que maintenant ils ont tout commencé de travers et autrement, sans aucune perfection, tu n'as plus rien à voir avec ça, puisque la guerre ils te l'ont gâchée...* Voilà ce que j'entendis, un susurrement très doux, une petite voix très amicale en train de me mentir. Ma peur ? Non. Ah, non. Mais mes poils se hérissaient sur tout mon corps. Cette horripilation. Due à l'écœurante douceur de cette voix. Et je sentais mon corps immense. Je me traitai de tout (D, 596)<sup>745</sup>.

Cette citation reflète les mouvements d'une pensée qui provient de l'ego. Elle est remplie de charmes et de douceurs pour mieux convaincre : « un susurrement très doux ». Quiconque observe son propre univers mental sera confronté à ce mécanisme d'auto-persuasion mensongère que Riobaldo tente de décrire ici. L'ego proposera toujours les solutions les plus confortables et faciles, en l'occurrence, Riobaldo essaie de se persuader que le mieux à faire est de s'en aller et d'abandonner les jagunços à leur sort : « *N'y va pas, tu es fou ? Ça ne sert à rien...N'y va pas et laisse-les s'en tirer eux-mêmes tous tant*

---

inimigo dera de se estourar, todo de-repentemente, da banda outra, lugar donde não devia de vir, nem ali possível de ser esperado. Eles eram quantidade » (GSV, 438, 439).

<sup>745</sup> « (...) e a guerra descambava, fora do meu poder... E eu acabei de me enroupar, mal mal, e escutava essas vozes: *Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos une e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e deferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra...* Assim ouvi, sussuro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo ? Não. Ah, não. Mas meus pêlos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância. Daquela doçura nojenta de voz. E senti meu corpo muito grande. Me xinguei » (GSV, 439).

*qu'ils sont* ». Sous une apparence agréable et juste, ces arguments manquent souvent de pertinence et de sagesse. Il s'agit, comme l'a si bien dit le narrateur, d'« une petite voix très amicale en train de lui mentir ».

Tôt ou tard, toutefois, ces faux arguments sont soumis à la lumière de la conscience et, petit à petit, les mensonges se déconstruisent. Dans un premier temps, le néophyte manifeste une réaction de dégoût et d'irritation vis-à-vis de lui-même : « Cette horripilation. Due à l'écœurante douceur de cette voix ». Le candidat à l'initiation s'efforce alors de devenir plus attentif, de surveiller davantage son mental. A partir de là, comme une conséquence de sa persistance, les moments d'inconscience diminuent, mais ne disparaissent pas. Ces moments laissent désormais la place à quelques éclairs de conscience :

Maintenant ce moment en arrêt, j'étais moi, une bonne fois, au nom de tous, j'étais, colossal, ce qui se dressait le plus en vue. Et je sus : la tâche, réelle, de mon destin, était de ne pas avoir peur. De n'avoir aucune peur. Je n'en eus pas. Que je n'en aie pas, et tout allait se démonter délicatement, loin de moi, pour ma victoire : île baignée d'eaux claires... Je sus. Je remplis mon office. Jusqu'à ce que quelqu'un, comme j'entendis, se mette à rire de moi. C'était un rire dissimulé, un rire aussi net en moi que moi-même, mais étouffé. Ce qui m'alerta. Ce à quoi je ne voulais pas penser, je n'y pensai pas ; et je flairai que c'était une bonne idée fausse, facile. Et comme j'allais dévoiler le nom, lâcher la formule :...Satanas ! (D, 607)<sup>746</sup>.

Nous observons ici l'oscillation du protagoniste entre son *Grand Moi* et son *ego*. Au départ, l'attention est dirigée vers son Moi totalisant (« j'étais moi... j'étais colossal ») qui lui procure sécurité (« la tâche, réelle, de mon destin, était de ne pas avoir peur ») et apaisement (« l'île baignée d'eaux claires »). Mais les pensées de Riobaldo le mènent rapidement vers son ego par le biais d'un rire intérieur et sarcastique : « c'était un rire dissimulé, un rire aussi net en moi que moi-même, mais étouffé ». Les adjectifs *dissimulé* (*étouffé*) et *net* révèlent déjà le caractère instable et sournois qui accompagne l'entrée en scène de l'ego.

Néanmoins, le néophyte est dorénavant plus avisé par rapport aux intrusions subites et subtiles de l'ego : « ce qui m'alerta ». Il s'efforce rapidement de contrôler les nouvelles

<sup>746</sup>

« Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita:... Satanão! » (GSV, 447, 448).

pensées qui l’envahissent (« ce à quoi je ne voulais pas penser, je n’y pensai pas ») car elles manquent de pertinence et de vérité : « je flairai que c’était une bonne idée fausse, facile ». Ces fausses idées sont associées à « Satanas » qui signifie entre autres choses, nous le rappelons, « père du mensonge »<sup>747</sup>.

Cette pratique d’observation interne constitue une étape importante dans le parcours initiatique de Riobaldo qui cherche de plus en plus à demeurer dans la présence intense et paisible de son Moi. C’est la raison pour laquelle il recommence le processus d’élévation de l’ego vers le Moi (de Mars vers le Soleil, du fer en direction de l’or). Ce processus correspond, dans le récit de la bataille proprement dit, à la tentative d’arriver au point le plus ancien et élevé du village (la tour d’une vieille maison) pour, soit disant, mieux viser l’ennemi et tirer. C’est d’ailleurs Diadorim qui lui suggère cela quelques lignes avant sa mort :

« - Vas-y, Riobaldo. C’est là-bas, en haut, qu’est la place du chef. Et c’est ton devoir, à cause de ta mire imbattable, de là-haut, tu porteras plus loin... Ici, l’affaire est déjà garantie... » (D, 599)<sup>748</sup>.

Demeurer en bas, au niveau de l’ego, n’est pas une affaire prometteuse car c’est du haut, du Grand Moi, que la victoire doit s’accomplir. Atteindre la tour (« Cette demeure était la tour » – D, 599 ; GSV, 442) signifie contempler la guerre depuis le sommet en ayant une perception globale aussi bien des *mensonges* que des *vérités* de l’esprit : « C’était de là-haut qu’un chef, supérieur s’assumant, devait commander – régenter le canton entier de la guerre (D, 599 ; GSV, 442) ». C’est un processus lent qui exige de la patience : « Prenez patience, mes fils. Le monde est à moi, mais il prend son temps » (D, 606 ; GSV, 447). Plusieurs images évoquent l’ascension du personnage : « je rampai » (D, 600 ; GSV, 442), « je gravis l’escalier » (D, 601 ; GSV, 443), ou encore : « Je montai aux abîmes... De plus loin, arrivaient maintenant quelques coups de feu, ces coups de feu venaient de profondeurs profondes. Je m’évanouis » (D, 611)<sup>749</sup>.

Le point culminant de cette ascension correspond à une « montée aux abîmes » sur laquelle les bruits et toutes les influences extérieures s’éloignent petit à petit : « ces coups

<sup>747</sup> Expression issue des Évangiles et employée par René Girard dans son livre *Je vois Satan tomber comme l’éclair*, op. cit. Voir les Évangiles de Saint Jean (8-44) : « Quand il [le diable] ment, c’est de son propre fonds qu’il parle, car il est menteur, et le père du mensonge. »

<sup>748</sup> « - Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba de lá mais alcança...Constante que, aqui, o negócio está garantido » (GSV, 441).

<sup>749</sup> « Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas, Trespassei » (GSV, 451).

de feu venaient de profondeurs profondes ». Le récit de Riobaldo ne révèle pas ce qui s'est passé réellement dans la tour, métaphore de son monde intérieur. Nous savons seulement qu'il s'est évanoui et qu'il a été réveillé par le petit « Le-Jaco » et l'aveugle « Borromée » :

Je raconte encore. Comment, beaucoup plus tard, je revins à moi, ne m'y retrouvant plus, et cherchant à refaire un nœud dans le temps, tâtonnant encore de mes yeux sous mes paupières closes. J'entendis les suppliques du petit Le-Jaco et de l'aveugle Borromée, qui me frottaient la poitrine et les bras, et je compris à leurs dires que j'étais resté sans mes esprits à cause d'une attaque, mais sans avoir ni bavé ni écumé. Je surnageai (*D*, 611, 612)<sup>750</sup>.

L'expérience d'union de l'ego au grand Moi est sur le point d'être accomplie, le corps « fixant » l'esprit, et l'esprit rendant la conscience au corps : « ceci est la solution du corps et la coagulation de l'esprit qui ont une même et semblable opération » (BURCKHARDT, 1979 : 190). Cette opération a des conséquences physiques importantes. Le néophyte subit une sorte d'attaque, ressent une douleur intense qui le rend turpide :

(...) mais la douleur qui m'étourdit fut telle, que je dus m'asseoir sur le banc contre le mur. J'entendis vaguement comme dans une torpeur, dans une demi-conscience, des bribes de conversation agitée (*D*, 613)<sup>751</sup>.

L'ego perd la conscience limitée et dualiste qu'il avait de lui et du monde. Il rentre petit à petit dans la conscience unificatrice du Moi. La « mort de l'ego » correspond, dans le récit, à la disparition de Diadorim dont le décès provoque un choc si profond chez Riobaldo qu'il en oublie son nom et son statut : « je restais de longs intervalles, sans me souvenir de rien, ni de qui j'étais ni de mon nom » (*D*, 616, *GSV*, 455). Statut social et nom sont justement ce qui maintiennent l'ego en vie car toute action est réalisée en vue de les garder, les perpétuer, les glorifier. Tout statut et nom représentant une division (le chef et le subalterne, toi et moi), se détacher d'eux signifie accepter d'être « un » avec le Tout : « (...) je retirerai le ceinturon à cartouchière – je mis fin au jagunço Riobaldo ! Je dis à tous, pour toujours, adieu » (*D*, 616)<sup>752</sup>.

L'épisode de la bataille du *Paredão* se termine ainsi : le jagunço se dépossédant de son ego et se rapprochant davantage de son Moi. Toutefois, cette étape reflète toujours

<sup>750</sup> « Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, Tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei » (*GSV*, 451).

<sup>751</sup> « Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência » (*GSV*, 453).

<sup>752</sup> « (...) retirei o cinturão-cartucheiros – aí ultimei o jagunço Riobaldo ! Disse adeus para todos, sempremente » (*GSV*, 455).

l'imperfection de Mars et du fer où le soleil se trouve encore attaché à la croix des éléments ( ☿ ) : « Le temps est la vie de la mort : l'imperfection » (*D*, 603)<sup>753</sup>. C'est la raison pour laquelle il faut continuer à avancer. L'épisode suivant, nous le verrons, correspond à l'expérience de l'amour d'abord humain puis divin symbolisée par la lumière du *soleil* et de l'*or*, c'est-à-dire, par un perfectionnement de l'esprit qui devient de plus en plus raffiné.

---

<sup>753</sup>

« Tempo é a vida da morte: imperfeição » (*GSV*, 445).

### 3.1.9.6 L'accomplissement de l'initiation avec le soleil et l'or



Soleil  
or

Le signe du soleil représente l'accomplissement du « grand œuvre ». Selon Titus Burckhardt, il « se distingue du cercle solaire contenu dans les autres signes planétaires par l'adjonction d'un point central » (BURCKHARDT, 1979 : 190) qui concentre tout ce qui s'était manifesté auparavant :

Ainsi, ce qui n'était présent que de façon principielle et seulement en puissance dans les étapes précédentes, est maintenant manifesté. Dans la forme parfaite, qui reste toutefois limitée, l'essence infinie est présente, visible et invisible en même temps.

Ce signe, en accord avec le symbolisme génétique de l'alchimie, évoque aussi le noyau dans le fruit et l'embryon dans le sein maternel.

Cette phase de l'œuvre est aussi celle qui fait apparaître la couleur rouge (BURCKHADT, 1979 : 190,191).

Nous avons analysé, avec Mars et le fer, le cheminement de l'ego vers le Moi. Mais c'est seulement sous l'influence du soleil et de l'or que ce lien sera consolidé. Le Moi correspond, symboliquement, à une forme parfaitement cyclique où « l'essence infinie est présente ». Le point à l'intérieur du cercle serait alors le petit ego, le « noyau dans le fruit », « l'embryon dans le sein maternel ». En nous basant sur cette citation, le Moi représenterait la Conscience, l'invisible, qui engloberait en même temps l'ignorance et le visible (l'ego). Mais pour que cette unification soit accomplie, l'ego doit entamer un « deuxième pas » vers le Moi, il doit élargir sa perception et sa compréhension du Moi. Sans ce « deuxième pas », l'existence de l'ego sera celle du petit point à l'intérieur du cercle qui se croit sépare de lui, à l'extérieur de lui et isolé de tout.

Ce qui nous intéresse à présent, c'est d'étudier l'élargissement de la conscience de l'ego vers le Moi. Cela s'effectue à travers *trois étapes*. D'abord Riobaldo fait l'expérience d'une purification inédite (que nous appellerons ici *initiation solaire*). Il expérimente ensuite l'amour humain pour Otacília, pour enfin élargir cet amour vers le divin.



L'initiation solaire correspond à un retour sans précédent du symbolisme de l'élément feu sous diverses formes. Le *feu* et le *soleil* sont, en effet, liés par leur caractère igné et, dans la plupart des sociétés, purificateur : « Ce fut un **feu** serré. La dévastation qui surgit de là où on ne regarde pas ; tel un soldat féroce ; et qui surgit comme le **soleil** naissant ! » (*D*, 596)<sup>754</sup>.

Il est possible de faire une analogie entre cette dévastation et celle de l'ego qui « périt », ou plutôt, qui se transforme pour que le « soleil du Moi » renaisse. Cette déconstruction des fondements de l'ego est progressive, se manifestant tout d'abord à travers la guerre :

Et la fureur de la guerre, là-dehors, là en bas, d'une certaine façon s'emparait de moi, au point que je cessai de m'apercevoir du mal-de-tête qui me faisait si mal, qui me faisait très mal depuis le voile du palais, d'où il avait gagné peu à peu, dès que le combat avait commencé. Et je n'avalai pas une goutte d'eau, ne fumai pas une cigarette (*D*, 608)<sup>755</sup>.

« Le combat avait commencé » à l'extérieur sous la forme d'un conflit contre les hermogènes. Il commence à « s'emparer » du néophyte au fur et à mesure que celui-ci se met en condition pré-rituelle : « je n'avalai pas une goutte d'eau, ne fumai pas une cigarette ». Riobaldo se prépare ainsi pour accueillir en lui l'élément purificateur par excellence, le feu, celui qui, par sa flamme, « éclaire en premier l'itinéraire de l'âme » et « veille sur les deux rives de la mort, celle de là-bas et celle d'ici »<sup>756</sup>. C'est donc à travers le feu que l'ego fusionnera définitivement avec le Moi.

Cette fusion a des conséquences sur le corps. Suite à la guerre, les fondements de l'ego continuent à être ébranlés par une fièvre typhoïde (*D*, 617, *GSV*, 455) aussi dévastatrice que purificatrice. Elle provoque des délires (« tresvariava » - *GSV*, 456) et de

<sup>754</sup> « Foi **fogo** posto. Arrasar que vem de para onde não se olha : feito forte **sol**; e vem como sol nascendo! » (*GSV*, 439). C'est nous qui soulignons.

<sup>755</sup> « E que o furor da guerra, lá fora, lá em baixo, tomava certa conta de mim, que a quase eu deixava de dar fé da dor de cabeça, que forte me doía, que doesse vindo do céu-da-boca, conforme desde, aos poucos, que o fogo tinha começado. E que água não provei bebido nem cigarro pitei » (*GSV*, 449).

<sup>756</sup> « Et une bougie allumée, une seule au besoin, afin que la flamme éclaire le premier itinéraire de son âme [de Marcelino Pampa] – puisque, dit-on, seule la flamme veille sur les deux rives de la mort, celle de là-bas et celle d'ici » (*D*, 598).

« E uma vela acesa, uma que fosse, ali ao pé, a fim de que o fogo alumiar a primeira indicação para a alma dele [de Marcelino Pampa] – que se diz que o fogo somente é que vige das duas bandas da morte : da de lá, e da de cá » (*GSV*, 440,441).

perdes de mémoire (« deslembrado » - *GSV*, 456). L'intensité de la chaleur ressentie est telle que, une fois revenu à la raison, le personnage se souvient de l'histoire suivante:

Et de l'entendre raconter [Alaripe décrit à Riobaldo ce qui lui était arrivé] me rappela l'histoire d'un fazendeiro, le pire des mécréants, auquel, étant donné ses vilenies, le démon finit par s'en prendre : et qui possédé par le maudit, et hurlant au loup dans sa chambre, dans la maison, suppliait qu'on le soulage de cette chaleur d'enfer, au point qu'il fallait même constamment que les esclaves l'arrosent de pleins récipients et seaux d'eau, afin d'éviter qu'il finisse, à force de brûler de ce feu dévorant, par propager l'incendie, et mettre le feu à la chambre... (*D*, 617)<sup>757</sup>.

La maladie de Riobaldo est comparée au feu dévorant de l'enfer. Pendant cette période, Riobaldo est emmené dans une pauvre maison (« Puis ils me mirent dans une très pauvre maison. Je m'abîmais dans la maladie » - *D*, 617<sup>758</sup>) où il demeure jusqu'à récupérer la raison. Cette habitation est une métaphore de l'ego et de sa « pauvreté », c'est-à-dire, de la limite de ses perceptions. Après avoir guéri de sa « brûlure intérieure » et élargi son champ de perception, le narrateur change de maison et se réfugie dans une *grande fazenda*, métaphore, cette fois-ci, du *grand Moi*<sup>759</sup> :

Mais, lorsque je revins à moi, guéri et mes esprits retrouvés, le jour<sup>760</sup> sans soleil, écoutez bien monsieur, je n'étais plus dans le refuge de cette pauvre maisonnette, mais ailleurs, dans une grande fazenda, où l'on m'avait transporté sans que je le sache (*D*, 617, 618)<sup>761</sup>.

Riobaldo, purifié, retrouve ses esprits mais son initiation n'est pas entièrement achevée car il lui manque l'expérience de l'amour sous ses deux manifestations : humaine et divine. Il a atteint, en effet, son immense Moi avec d'infinies possibilités mais, sans amour, cette « grande fazenda » est vouée à la disparition : « Je laissai du lest à mon être.

<sup>757</sup> « Recordei a história de um fazendeiro, o mais maldoso, que o demônio por fim salteou, por suas ruindades : e que, endemoninhado, no quarto de sua casa, uivando lobúm, suplicava alívio do calorão, e carecia mesmo que os escravos os despejassem nele latas e baldes d'água, ao constantemente, até para evitar que, de tudo devorante tão quente, não viesse e desse de pegar fogo no cômodo, de incêndios » (*GSV*, 456).

<sup>758</sup> « (...) me botaram para dentro numa casa muito pobre. Desembestei doente » (*GSV*, 455).

<sup>759</sup> Il est également possible de faire une analogie entre l'ego et le Moi non seulement en tant que *petite* et *grande* demeure mais aussi comme étant les « Veredas-Mortes » et les « Veredas-Hautes ». L'ego (Les Veredas-Mortes) agit, en effet, comme un mort qui ignore la substance même de la vie tandis que le Moi (les Veredas-Hautes) observe du haut, de manière globalisante, et s'intègre consciemment aux mouvements les plus vitaux : « Où nous nous rendions, ne s'appelait pas le moins du monde *Veredas-Mortes*, mais bien *Veredas-Hautes* » (*D*, 617) ; « (...) aonde íamos, se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*... » (*GSV*, 455).

<sup>760</sup> Dans le texte d'origine, il s'agit littéralement d'une « lumière sans soleil ».

<sup>761</sup> « Mas, quando dei acordo de mim, sarando e conferindo o juízo, a luz sem sol, mire e veja, meu senhor, que eu não estava mais no asilo daquela casinha pobre, mas em outra, numa grande fazenda, para onde sem eu saber tinham me levado » (*GSV*, 456).

J'étais comme en train de m'attendre, au frais, sous un arbre. Sauf qu'un quelque chose, une chose, me manquait. J'étais un sac de pierres » (*D*, 618)<sup>762</sup>.

L'être humain souffre d'une carence ontologique qui lui fait rechercher l'amour sous ses deux formes. Ce manque constitutif (« un quelque chose, une chose, me manquait ») lui permet de grandir mais le mène aussi potentiellement à sa perte car, dans sa quête inconsciente pour « Dieu », il se trompe constamment de chemin.

Cet état d'égarement et de détresse est clairement décrit à travers l'image d'un « jour sans soleil ». Or, le symbolisme du soleil est celui d'une clarté qui dévoile à l'homme l'exacte mesure de lui-même, de ses possibilités, et la vérité sur le monde.

Le soleil se manifeste, à la fin du roman, de deux manières : à travers la figure d'Otacília et l'évocation de Dieu.

Dès le début de l'épisode, Otacília réapparaît. Quand Riobaldo se dirige au village du Paredão, il apprend qu'un homme dénommé Abrão conduit une « jeune fille bien habillée » (*D*, 580 ; *GSV*, 427). Il pense alors qu'il s'agit de Seô Habão et d'Otacília. C'est vers elle qu'il dirige toute son attention : « Et ce fut, de ma vie, la chose la plus imprévue. Otacília ! » (*D*, 580 ; *GSV*, 427) ; ou encore : « Otacília n'était-elle pas ma fiancée, que je devais choyer comme bientôt ma femme ? Le milieu du monde » (*D*, 581)<sup>763</sup>.

La présence de cette femme n'est pas fortuite car nous savons qu'Otacília symbolise l'*or*. Elle annonce la rédemption de Riobaldo favorisée par son long parcours initiatique de transmutation du *plomb* en *or*, ou plutôt, « la transformation de l'homme *par Dieu en Dieu* » car « tel est le but mystique de l'alchimie spirituelle » (BURCKHARDT, 1979 : 705).

La recherche d'Otacília, c'est celle de l'amour humain dans toute sa splendeur. Dans un premier temps, cet amour n'est que vague et imaginaire :

<sup>762</sup> « Sosseguei de meu ser. Era feito eu me esperasse debaixo de uma árvore tão fresca. Só que uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras » (*GSV*, 456).

<sup>763</sup> « E foi a coisa mais de repente, na minha vida. Otacília ! (*GSV*, 427) » ; « Otacília era minha noiva, que eu tinha de prezar como vinda minha mulher ? Meio do mundo » (*GSV*, 428).

Comme la vision fugitive que sur le moment, sans trop de raison, j'eus d'Otacília. Et j'allai à la fenêtre, imaginant presque y mettre l'œil et, pour ne pas rater de voir d'aussi loin, l'endroit où elle menait sa vie (*D*, 602)<sup>764</sup>.

Mais la guerre suit son cours occupant entièrement l'esprit de Riobaldo, il n'accorde alors à Otacília que quelques rares pensées. C'est seulement après que l'élément feu ait fait « table rase » en lui (« Le sertão m'a produit, ensuite il m'a englouti, ensuite il m'a recraché de la chaleur de sa bouche » - *D*, 601 ; *GSV*, 443) qu'il se dirige à nouveau vers elle. Pendant sa convalescence, l'arrivée d'Otacília est le seul événement qui le réveille de sa torpeur et apaise ses tourments :

Jusqu'au jour, où, tandis que je me reposais, le jour étale, dans un hamac de coton brodé, un sentiment heureux me réveilla, un pressentiment. Lorsque je regardai, je vis, une jeune fille arrivait. Otacília.

Mon cœur recommença à battre, et ce qu'il me disait : le vieux est chaque jour nouveau. Je vous affirme, mon Otacília me parut encore plus belle, elle me salua d'une caresse secourable, gage d'amour. Elle était venue avec sa mère. Et sa mère, ses parents, tous autour d'elle se réjouissaient, tous me donnaient, mon Otacília, ma promise (*D*, 618)<sup>765</sup>.

La « promise » est présente dans tous les épisodes à travers la pensée de Riobaldo. Sa réapparition physique ne peut que marquer un moment d'extrême importance dans le parcours initiatique du narrateur. En effet, elle n'est pas seulement « promise ». Elle est aussi promesse d'illumination, de recommencement sur d'autres bases parce que, cette fois-ci, le néophyte *connaît*. Cela est confirmé par le verbe « recommença » (« mon cœur recommença à battre ») et l'adjectif « nouveau » : « le vieux est chaque jour nouveau ».

En tant que représentante de l'*or*<sup>766</sup>, c'est elle qui inspire la métamorphose de Riobaldo car l'*or* évoque « la gestation lente d'un embryon, ou de la transformation, du perfectionnement de métaux vulgaires »<sup>767</sup>, autrement dit, *Riobaldo embryon* (ou *métal*

<sup>764</sup> « Como o reslumbre, que, no tento da hora, eu prezei em Otacília, juízo vago. Como ara a janela eu fui, quase que na imaginação de botar meu olhar e haver de ver, no longe, o lugar aonde ela andava » (*GSV*, 444).

<sup>765</sup> « Até que, um dia, eu estava repousando, no claro estar, em rede de algodão rendada. Alegria me espertou, um pressentimento. Quando eu olhei, vinha vindo uma moça. Otacília.

Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo. Afirmando ao senhor, minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adiante de amor. Ela tinha vindo com a mãe. E a mãe dela, os parentes, todos se praziam, me davam Otacília, como minha pretendida » (*GSV*, 456).

<sup>766</sup> Dans cet épisode, d'autres manifestations de l'*or* annoncent l'arrivée d'Otacília et la métamorphose de Riobaldo : « Marcelino Pampa était de l'*or* » (*GSV*, 440), « l'*or* de la fleur » (*GSV*, 453), « poudre d'*or* » (*GSV*, 459).

<sup>767</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 705.

*vulgaire*) s'est perfectionné et il a accepté d'accueillir en lui un amour de plus en plus sublimé : « Otacília me parut encore plus belle, elle me salua d'une caresse secourable, gage d'amour ».

Réveillé enfin de ses illusions par la présence d'Otacília (« un sentiment heureux me réveilla »), Riobaldo lui déclare son amour (« je déclarais très grand et véridique l'amour que je lui portais » - *D*, 618 ; *GSV*, 457) et retourne à la ferme Santa Catarina renouveler sa demande en mariage. C'est aussi grâce à cette femme que Riobaldo dépasse sa détresse et l'absence de Diadorim :

Et, pauvre de moi, ma tristesse me retardait, me consumait. Je n'avait pas compétence pour vouloir vivre, tant j'étais exténué, même l'effort de respirer m'éreintait. Et Diadorim, je me rendis compte que le regretter, bien souvent ne m'apaisait pas (...) Mais l'amour de mon Otacília croissait également, au berceau tout d'abord, et s'ébauchant lentement. Il était. (*D*, 620)<sup>768</sup>.

Suite à la *Connaissance* (le premier pas de la spirale), l'*Amour* (le deuxième pas) ne surgit pas rapidement mais apparaît graduellement : « au berceau tout d'abord, et s'ébauchant lentement ». C'est justement cette évolution progressive qui caractérise les parcours initiatiques car il faut que le candidat à l'initiation ait conscience, dans un premier temps, de son état (« ma tristesse me retardait ») et des dangers potentiels de celui-ci (« je n'avais pas compétence pour vouloir vivre ») pour pouvoir véritablement avancer.

L'amour pour Otacília est comme un principe actif qui fait sortir Riobaldo de sa torpeur en lui redonnant goût à la vie. Mais l'amour humain ne possède pas toutes les réponses. Il n'incarne pas la Totalité des phénomènes. Il semble alors que le candidat doit aller encore plus loin, vers une sorte de « divinité », de « spiritualité » que seule sa *soif d'être* pourrait rassasier.

Suite à tant de conflits, l'être cherche désormais rencontrer un apaisement plus durable, par exemple, chez *sieur Ornelas* et les siens, parce qu'il s'agit de gens intrinsèquement religieux : « Je remerciai pour tout, je pris congé, de sieur Ornelas et des siens – gens à coucher dans les Évangiles » (*D*, 619)<sup>769</sup>. D'ailleurs, la *grande fazenda* où Riobaldo a vécu pendant sa convalescence est celle de *sieur Ornelas*. Etant une métaphore

<sup>768</sup> « E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso (...) Mas o amor de minha Otacília também se aumentava, aos berços primeiro, esboço de devagar. Era » (*GSV*, 458).

<sup>769</sup> « (...) dei a despedida, ao seu Ornelas e os dele – gente-do-evangelho » (*GSV*, 457).

du grand Moi, cette fazenda permet au narrateur de se restaurer de l'intérieur par le biais, par exemple, de la prière :

Mais personne ne peut m'empêcher de prier ; qui le pourrait ? L'exister de l'âme c'est la prière... Quand je prie, je suis à l'abri des malpropretés, à l'écart de n'importe quelle folie. Ou peut-être prier est-il le réveil de l'âme ? (*D*, 620)<sup>770</sup>.

Le contact avec le divin ne se fait plus à travers *l'amour humain* mais par la *prière*. C'est elle qui permet au néophyte de se lier à la Totalité et devient ainsi la raison d'être de l'âme. Elle agit comme un antidote contre toute folie, ou plutôt, contre toute illusion.

Nous observons alors le parcours progressif qu'est le passage de l'amour humain à l'amour divin. Mais pour que ce dernier soit entièrement accompli, il reste encore une question à régler, un doute qui tourmente toujours le personnage : a-t-il vraiment vendu son âme au diable ? Cette question semblait avoir été résolue lors des épisodes précédents. Elle resurgit cependant subtilement ici ou là comme pour montrer la fragilité des réponses trouvées. C'est à ce moment-là que Riobaldo renonce à l'illusion de ne pas avoir besoin d'un maître et s'adresse, angoissé, à Quelemém.

Selon Zé Bebelo, Quelemém est un homme « différent de tout le monde » (*D*, 622 ; *GSV*, 459) le portrait d'un guide spirituel assis dans son *ashram*, apaisant la souffrance de tous par sa présence sereine et ses conseils bienveillants : « Vous allez voir une personne d'une telle rareté, que tout le monde auprès de lui s'attarde rasséréiné, et souriant, bienveillant » (*D*, 622 ; *GSV*, 460).

Quelemém, par sa pratique religieuse, le spiritisme, croit profondément au progrès spirituel de l'homme et relativise constamment les notions de bien et de mal. Ses paroles apportent ainsi un grand soulagement à Riobaldo car, selon lui, « acheter ou vendre » l'âme (au diable) ne sont pas deux notions séparées mais, à un certain niveau de compréhension, elles deviennent une seule et même chose :

Mon compère Quelemém m'accueillit, il me laissa raconter mon histoire jusqu'au bout. Je vis comme il me regardait avec cette infinie patience – le temps que passe ma douleur ; et comme il pouvait attendre un très long temps. Ce que voyant, j'eus honte, énormément.

Mais à la fin, je me refis courage, je demandai tout :

« Mon âme, vous croyez que je l'ai vendue, que j'ai fait pacte ? »

Alors il a souri, prompt et sincère, et il m'a payé de cette réponse :

« Ne t'en fais pas. Pense à ce qui t'attend. Vendre ou acheter sont des actions, parfois, presque identiques » (*D*, 623)<sup>771</sup>.

<sup>770</sup>

« Mas ninguém não podia me impedir de rezar; pode algum ? O existir da alma é a reza... Quando estou rezando, estou fora de sujindade, à parte de toda loucura. Ou o acordar da alma é que é (*GSV*,458) ? »

La patience de Quelemém est celle des sages : une « infinie patience » qui attend la complète guérison du disciple (« le temps qui passa ma douleur »). Face à lui, Riobaldo révèle son tourment le plus caché : la réalité ou non-réalité de son pacte avec le diable. Cette révélation le remplit de honte car elle montre les *limites de l'homme* à retarder constamment son parcours évolutif par un attachement, voire une obsession, aux événements passés. Quelemém l'invite à oublier ce genre d'angoisse car il faut toujours penser en avant (« pensar para adiante ») en dépassant les dualités évoquées par les verbes « vendre et acheter ».

Les conseils de cet homme simple et sage agissent profondément sur l'esprit de Riobaldo. Quelemém lui inspire les propriétés solaires que sont l'amour divin et l'Intelligence cosmique. En tant que source de la lumière, de la chaleur et de la vie, le symbolisme du soleil illustre la renaissance spirituelle de Riobaldo et son nouveau statut d'initié : « Je raconte ce que j'ai été, ce que j'ai vu au lever du jour, à mon aurore » (*DD*, 439 ; *GSV*, 460).

*L'aurore*, dans toutes les civilisations, est symbole d'éveil et de la lumière retrouvée, ce qui correspond au nouveau statut de Riobaldo-initié. La dernière phrase du roman révèle l'accomplissement de l'initiation : « Y a pas de diable ! Ce qui existe, c'est l'homme, l'être humain. Traversée » (*D*, 623)<sup>772</sup>.

Cette affirmation, à elle seule, détruit la notion de mal (« Y a pas de diable »), de vie et de mort (la vie est un « passage ») et appelle l'homme à s'auto-connaître (ce qu'existe, c'est l'homme, l'être humain »). L'insistance sur *l'être humain* n'est pas fortuite puisqu'il s'agit de la principale Quête du roman : comprendre l'homme, son ignorance, sa souffrance, son errance, ses mécanismes mentaux et affectifs, etc. De même qu'il existe un chemin à parcourir entre *l'amour humain* et *l'amour divin*, il y a un lien à établir entre la *créature* et le *Créateur*. Riobaldo part de la partie, de *l'homme*, pour arriver à quelque chose de plus vaste, à *l'humain*. Ce processus s'élargit de plus en plus jusqu'à ce que *l'humain* devienne le *Tout*.

---

<sup>771</sup> « Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei :

–“O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário ?”

Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu :

–“Tem cisma não. Pensa para adiante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (*GSV*, 460). »

<sup>772</sup> « O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia » (*GSV*, 460).

Cette expérience entraîne, chez l'initié, la libération par rapport à toutes ses entraves. Il a fallu un long cheminement d'errance pour que les rayons du soleil puissent atteindre le néophyte et l'affranchir de toutes peurs et illusions :

Ainsi l'épanouissement d'une fleur est entièrement l'œuvre du soleil, bien que celui-ci ne commence à produire son véritable et plein effet que lorsque la fleur a atteint un développement suffisant pour s'ouvrir d'elle-même à ses rayons (BURCKHARDT, 1979, 188).



### 3.2. Les guides et les symboles dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Après l'analyse chronologique de *Diadorim*, à travers laquelle nous avons pu mieux comprendre le rôle des guides et des symboles dans un roman dit initiatique, nous souhaitons étudier le roman de M. Tournier sous le même angle afin qu'un parallèle puisse être établi de manière pertinente.

*Vendredi ou les limbes du Pacifique* sera étudié, comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette troisième partie, en sept chapitres. Les quatre premiers seront consacrés à l'enseignement de l'île (de la Nature) et les trois derniers à celui de Vendredi.

Nous regarderons, dans un premier temps, comment le personnage arrive, au fur et à mesure des épreuves initiatiques, à dépasser sa pesanteur, sa peur et sa culpabilité sous l'influence de celle qu'il nommera *Speranza*.

Nous décrirons son arrivée sur l'île (premier chapitre), la construction de l'*Evasion* (deuxième chapitre), le processus de domination de l'île (troisième chapitre) puis de son administration forcée (quatrième chapitre).

Lors de ces quatre premières parties, il nous semble important de saisir le monde intime du personnage et les symboles qui lui sont attribués. Ceux-ci révèlent sa lourdeur et ses troubles psychiques. Cette compréhension est essentielle, nous semble-t-il, pour appréhender sa quête d'équilibre (cinquième chapitre) et son désir d'unification avec *Speranza* (sixième chapitre).

Dans un deuxième temps, l'étude de l'enseignement de Vendredi sera divisée en trois parties<sup>773</sup> correspondant à deux sortes d'initiations : aérienne et solaire. La première montrera comment Vendredi déstabilise peu à peu l'ordre établi par Robinson en le faisant passer d'une réalité relative à une réalité absolue, de la contrainte du corps à l'épanouissement de celui-ci. Nous mettrons en exergue tous les symboles renvoyant à

<sup>773</sup>

Ces trois parties constituent un résumé des six derniers chapitres du roman

Vendredi dans l'univers de l'île et susceptibles d'amener le néophyte à une prise de conscience plus « élevée » du monde et de lui-même : le cerf-volant, la harpe, l'albatros, tous liés à l'air. Nous verrons comment ces symboles aident Robinson à accomplir son « initiation aérienne ».

Ensuite, nous nous consacrerons à l'étude des dernières épreuves initiatiques du roman qui déboucheront, nous le verrons, sur la connaissance de l'unité. Cette expérience directe du monde se manifestera sous la forme d'autres symboles tels le soleil, l'or, la couleur rouge, liés entre eux par l'élément feu.

Nous tenterons de comprendre comment l'enseignement de Vendredi, et celui de *Speranza*, passe par l'utilisation d'un univers symbolique visant la « maturation » spirituelle du candidat à l'initiation. Nous nous interrogerons, par exemple, sur ce qui permet le passage du rat à l'albatros, des rochers au cerf-volant, de l'obscurité à la lumière de l'esprit.

### 3.2.1 L'initiation aquatique

Afin d'approfondir les enjeux de l'*initiation aquatique* dans le roman, nous deviserons ce chapitre en deux parties : l'arrivée sur l'île et l'expérience de la souille.

#### 3.2.1.1 L'arrivée sur l'île (VLP, 15-25)

Dès les premiers mots du chapitre, l'auteur « plonge » déjà le lecteur dans un univers à la fois aquatique et rocheux. Le symbole de la *vague* ouvre ainsi le chapitre : « Une vague déferla, courut sur la grève humide et lécha les pieds de Robinson qui gisait face contre sable » (VLP, 15).

La *vague* marque l'arrivée de Robinson sur l'île. C'est elle qui le réveille en lui baignant les pieds. Par ailleurs, elle révèle l'état intérieur du personnage lors du naufrage. La vague, symbolisant « le principe passif, l'attitude de celui qui *se laisse porter*, qui *va au gré des flots* »<sup>774</sup> annonce la passivité du personnage se laissant porter par l'inconscient.

Cette attitude est dangereuse car elle peut, à l'instar des vagues, être agitée à n'importe quel moment par une force étrangère, et permettre l'irruption soudaine des « monstres des profondeurs », des pulsions instinctives qui débouchent sur des actions incontrôlées.

Passivité et inconscience provoquent une sorte d'inertie trompeuse : « Ainsi ne sut-il jamais précisément au bout de combien de jours, de semaines ou de mois, son inactivité et sa surveillance passive de l'horizon commencèrent à lui peser » (VLP, 22).

La pesanteur se manifeste de différentes manières dans le premier chapitre. Elle est présente dans les outils employés par Robinson (« Robinson s'avança en faisant tourner sa lourde trique » - VLP, 20) et même dans sa façon d'être : « Il était plus grave – c'est-à-dire plus lourd, plus triste » (VLP, 19). On la perçoit également à travers les oiseaux qui,

<sup>774</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 990.

d'habitude, incarnent la légèreté : « Les oiseaux se dispersèrent en courant pesamment sur leurs pattes torses et parvinrent à décoller laborieusement un par un » (*VLP*, 20).

Les dangers de cette pesanteur ont été signalés par la présence des *récifs*<sup>775</sup> car ils sont « l'ennemi implacable sur la voie du destin, l'obstacle à tout accomplissement »<sup>776</sup>. Les récifs sont redoutables pour les navigateurs qui sont déjà déstabilisés par les tempêtes, la nuit, les brouillards :

C'était là, à deux encablures environ, que se dressait au milieu des brisants la silhouette tragique et ridicule de la Virginie dont les mâts mutilés et les haubans flottant dans le vent clamaient silencieusement la détresse (*VLP*, 15).

Le naufrage de la Virginie est un signal d'alerte pour le néophyte. Ayant été brisé par les récifs, le bateau ne fait que lui rappeler, d'un point de vue alchimique, les risques d'une « pétrification », c'est-à-dire, l'endurcissement de la conscience dans une attitude de stagnation sur la voie du progrès spirituel. Or, pour qu'il y ait progression, changement et évolution, il faut de la souplesse, du mouvement et de l'action. Ce qui est symboliquement évoqué par *la mer* : « (...) il put embrasser tout l'horizon circulaire du regard : la mer était partout » (*VLP*, 18).

Contrairement aux récifs qui symbolisent la stagnation, la mer évoque la dynamique de la vie. Ses eaux en mouvement reflètent un état transitoire entre « les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal »<sup>777</sup>. D'où le fait que la mer soit à la fois l'image de la vie et celle de la mort.

Robinson est entouré par la mer, c'est-à-dire qu'il est dans un univers transitoire qui renvoie à l'image des « limbes » figurée dans le titre du roman. Cet état lui ouvre deux sortes de chemins : celui de l'égarement et de l'illusion (illustrés par la « mort » et le « mal ») ou celui de la quête et de l'initiation (qui évoqueraient la « vie » et le « bien »).

---

<sup>775</sup> « Au nord et à l'est, l'horizon s'ouvrait librement vers le large, mais à l'ouest il était barré par une falaise rocheuse qui s'avancait dans la mer et semblait s'y prolonger par une chaîne de récifs » (*VLP*, 15).

<sup>776</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 803.

<sup>777</sup> *Idem*, p. 623.

L'ouverture du roman confronte déjà le personnage au dilemme que comporte tout choix. Dans tous les chapitres du roman, Robinson doit prendre une décision. Ainsi, dans le premier chapitre, il doit décider de laisser la vie ou de donner la mort à un *bouc* :

Aussi songea-t-il à une souche à peine plus bizarre que d'autres lorsqu'il distingua, à une centaine de pas, une silhouette immobile qui ressemblait à celle d'un mouton ou d'un chevreuil. Mais peu à peu l'objet se transforma dans la pénombre verte en une sorte de bouc sauvage, au poil très long. La tête haute, les oreilles dardées en avant, il le regardait approcher, figé dans une immobilité minérale. Robinson eut un frisson de peur superstitieuse en songeant qu'il allait falloir côtoyer cette bête insolite, à moins de faire demi-tour. Lâchant sa canne trop légère, il ramassa une souche noire et noueuse, assez lourde pour briser l'élan du bouc s'il venait à charger (...) Sa peur s'ajoutait à son extrême fatigue, une colère soudaine envahit Robinson. Il leva son gourdin et l'abattit de toutes ses forces entre les cornes du bouc. Il y eut un craquement sourd, la bête tomba sur les genoux, puis bascula sur le flanc. C'était le premier être vivant que Robinson avait rencontré sur l'île. Il l'avait tué (VLP, 17).

Robinson est ici en proie à la panique (il « eut un frisson de peur superstitieuse », « sa peur s'ajouta à une extrême fatigue, une colère soudaine envahit Robinson »). On peut voir, à travers cette frayeur et la présence du bouc tué, l'influence d'un imaginaire mythique de la peur, représenté par le dieu grec Pan.

Ce dieu se cache dans les bois et s'amuse à effrayer les voyageurs. Il provoque en eux, par son seul aspect, une véritable terreur qui rappelle celle provoquée par le diable cornu dans la religion chrétienne.

Mais le bouc tué par Robinson n'évoque pas seulement le dieu Pan, il incarne le tragique<sup>778</sup> :

(...) Sa vertu sacrificielle apparaît aussi dans la *Bible*, où le bouc du sacrifice mosaïque sert à expier les péchés, les désobéissances, les impuretés des enfants d'Israël (...) La tradition du *bouc émissaire*<sup>779</sup> est quasi universelle ; elle se retrouve dans tous les continents et s'étend jusqu'au Japon. Elle représente cette tendance profonde de l'homme à projeter sa propre culpabilité sur un autre et à satisfaire ainsi sa propre conscience, qui a toujours besoin d'un responsable, d'un châtement, d'une victime<sup>780</sup>.

<sup>778</sup> Étymologiquement, ce mot d'origine grecque signifiait le chant du bouc, ou le chant religieux qui accompagnait le sacrifice du bouc aux fêtes de Bacchus. La racine vient de *τράγος*, le *bouc* (Dictionnaire de l'Académie Française).

<sup>779</sup> L'expression bouc émissaire apparaît pour la première fois dans le *Lévitique* (16, 5-10) et renvoie au rituel du même nom qui consistait à immoler un bouc en l'honneur de Yahvé et à en envoyer un autre dans le désert à destination d'Azazel, démon censé habiter le désert. Par extension, l'expression décrit les rituels sacrificiels identiques ainsi que les phénomènes psycho-sociologiques spontanés au cours desquels une foule s'en prend arbitrairement à une victime jugée responsable d'une crise ou devant « payer » pour tous ceux qui lui sont liés.

<sup>780</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 138.

La « peur superstitieuse » que Robinson ressent en présence de cet animal est certainement reliée à l'imaginaire mythique et biblique qu'il dégage. Imaginaire qui, comme nous l'avons observé, peut être associé aux mots culpabilité, châtement et peur. Rien de surprenant donc que le naufragé, par crainte, abatte le bouc. Un sacrifice en plus qui renforce ce symbole.

Autrement dit, le geste sacrificiel de Robinson révèle combien le personnage, lors de son arrivée sur l'île, vit dans un monde de dualités. La plus éclatante d'entre elles, est celle de se croire séparé de l'île et de n'envisager le salut qu'en s'éloignant d'elle :

En vérité il éprouvait une insurmontable répugnance pour tout ce qui pouvait ressembler à des travaux d'installation dans l'île. Non seulement il persistait à croire que son séjour ici ne pourrait être de longue durée, mais, par une crainte superstitieuse, il lui semblait qu'en faisant quoi que ce fût pour organiser sa vie sur ces rivages, il renonçait aux chances qu'il avait d'être rapidement recueilli. Tournant le dos obstinément à la terre, il n'avait d'yeux que pour la surface bombée et métallique de la mer d'où viendrait bientôt le salut (*VLP*, 21).

Cette volonté de se séparer de l'île est d'autant plus profonde qu'elle comporte un sens d'ordre spirituel. L'île est, en effet, le symbole d'un *centre spirituel et sacré* comme le temple et le sanctuaire. Elle est aussi, par la solitude qu'elle impose, un lieu d'initiation.

Vouloir s'échapper de l'île, c'est s'éloigner de ce centre primordial, autrement dit, choisir l'ignorance et l'agitation du monde profane. Quitter l'île, c'est encore nier l'unité entre toutes choses (car elle serait le refuge où la conscience et la volonté s'unissent), seule manière de dépasser l'état d'*inconscience*. Mais Robinson n'atteint pas, à la fin du premier chapitre, ce degré de *conscience*. Il se complait dans son statut de victime du destin, au point de nommer l'îlot « île de la Désolation » : « Puisque ce n'est pas Mas a Tierra, dit-il simplement, c'est l'île de la Désolation » (*VLP*, 18). Ainsi, dès le lendemain, « il entreprit la construction d'une embarcation qu'il baptisa par anticipation l'*Evasion* » (*VLP*, 25).

### 3.2.1.2 L'expérience de la souille (VLP, 26 – 42)

Ce chapitre traite des premières conséquences de l'éloignement entre le néophyte et son « île intérieure », ce qui aboutit à un écart entre lui et l'île extérieure :

Il regagna la clairière de l'*Évasion*, confirmé dans le sentiment que cette terre lui demeurait étrangère, qu'elle était pleine de maléfices, et que son bateau – dont il voyait à travers les genêts la silhouette massive et sympathique – était tout ce qui le rattachait à la vie (VLP, 34).

L'île extérieure lui apparaît « étrangère » et même « maléfique », de la même manière que Robinson est *étranger à lui-même*. Le salut ne peut que venir d'ailleurs (« ...l'horizon marin d'où pouvait venir le salut » - VLP, 26). La libération doit se manifester, pour Robinson, non seulement à travers ses souvenirs du passé :

Seul le passé avait une existence et une valeur notables. Le présent ne valait que comme source de souvenirs, fabrique de passé. Il n'importait de vivre que pour augmenter ce précieux capital de passé (VLP, 39),

mais aussi par le biais de projets pour l'avenir, comme la construction de l'*Évasion* :

Cent fois le bois se fendit sous l'action, soit de la flamme, soit de l'eau, mais il recommençait inlassablement, ne vivant plus que dans une sorte de torpeur de somnambule, au-delà de la fatigue et de l'impatience (VLP, 28-29).

Le personnage n'est jamais pleinement conscient du moment présent. Cet état le maintient dans une sorte de « torpeur », caractéristique de l'*illusion*, ici comparée au somnambulisme. Le présent est associé à l'image de la prison : « ... il se comparait à quelque prisonnier limant avec un instrument de fortune les barreaux de sa fenêtre » (VLP, 27). Pour s'en affranchir, Robinson se concentre sur l'*Évasion* dont l'obsédante construction le plonge encore plus dans l'égarément : « Au bout de trois jours d'efforts, la fatigue et la colère lui brouillaient la vue » (VLP, 36).

Les perceptions « brouillées » aboutissent à une série d'hallucinations. Il croit ainsi apercevoir un bateau d'où proviendrait une « symphonie céleste » et « irréelle »<sup>781</sup>. Fou de joie à l'idée d'être sauvé, il court « avec des ricanements de dément » à la recherche d'un habit (VLP, 40). C'est ensuite sa sœur Lucy, « morte adolescente il y avait deux lustres » (VLP, 42), que Robinson croit distinguer sur l'embarcation.

Robinson réalise alors qu'il est victime d'une « imagination insane » (VLP, 42), qu'il est tombé dans les « ténèbres de la démence » (VLP, 42). Pour y échapper, il dirige son regard sur l'île et toutes ses possibilités :

Il fallait sous peine de mort trouver la force de s'en arracher [aux ténèbres de la démence]. L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il consommerait sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude (VLP, 42).

La description de l'île comme un univers « plein de promesses limitées » révèle déjà les paradoxes vécus par le néophyte. Il s'agit, pour lui, certes d'un univers rempli de possibilités mais austère, c'est-à-dire, un univers opposé au mode de vie et de pensée adopté jusqu'à présent.

La coupure entre la situation présente et les habitudes passées plonge Robinson dans une « accablante solitude » et révèle ainsi combien il n'est pas encore prêt à la *connaissance de soi* et à la *plénitude du présent* car ceux-ci sont envisagés comme étant sources de souffrance. D'ailleurs, ces tourments sont visibles sur le corps de Robinson :

L'*Évasion* était terminée, mais la longue histoire de sa construction demeurait écrite à jamais dans la chair de Robinson. Coupures, brûlures, estafilades, callosités, tavelures indélébiles et bourrelets cicatriciels racontaient la lutte opiniâtre qu'il avait menée si longtemps pour en arriver à ce petit bâtiment trapu et ailé. A défaut de journal de bord, il regarderait son corps quand il voudrait se souvenir (VLP, 35).

La construction de l'*Évasion* représente une « lutte » acharnée contre le *présent* et la *connaissance de soi*. Toutes les blessures endurées par Robinson ne sont que la preuve

---

<sup>781</sup>

« Il était en train de brouter une touffe de cresson dans un marigot lorsqu'il entendit de la musique. Irréelle, mais distincte, c'était une symphonie céleste, un chœur de voix cristallines qu'accompagnaient des accords de harpe et de viole de gambe. Robinson pensa qu'il s'agissait de la musique du ciel, et qu'il n'en avait plus pour longtemps à vivre, à moins qu'il ne fût déjà mort » (VLP, 40).



d'une *coupure* avec l'univers environnant et avec sa véritable nature. Il s'agit d'une perception du monde fractionnée qui a deux conséquences majeures : un malaise face à la *nudité* et une sorte de chute spirituelle représentée par l'image de la *souille*.

Le naufragé se déshabille après une averse inattendue : « Robinson voulut d'abord ignorer ce contretemps imprévu, mais il dut bientôt retirer ses vêtements dont la pesanteur trempée gênait ses mouvements » (*VLP*, 29).

La nudité du corps indique un retour à l'état primordial, à la perspective centrale, c'est l'abolition de la séparation entre l'homme et le monde qui l'entoure, en fonction de quoi les énergies naturelles passent de l'un à l'autre sans écran. Pour que cela puisse se concrétiser davantage, le néophyte doit être réceptif aux énergies vitales qui le traversent constamment. Or, cette réceptivité ne semble pas être entièrement atteinte :

L'élan de gaieté puéril qui avait emporté Robinson était tombé en même temps que se dissipait l'espèce d'ébriété où l'entretenait son travail forcené. Il se sentait sombrer dans un abîme de dérégulation, nu et seul, dans ce paysage d'Apocalypse, avec pour toute société deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave. Il ne devait comprendre que plus tard la portée de cette expérience de la nudité qu'il faisait pour la première fois (*VLP*, 30).

L'expérience de la nudité provoque d'abord un moment d'arrêt dans le travail acharné de Robinson. Il s'agit ici, pour reprendre un terme des « philosophes sceptiques » et des « phénoménologues », d'une sorte *d'époché*, c'est-à-dire, de pause, de suspension qui permet la rupture avec une attitude routinière et fournit à la conscience intuitive la possibilité d'avenir<sup>782</sup>.

---

<sup>782</sup> « La description de la pratique de l'*époché* s'inscrit dans un travail plus large qui vise à ressaisir les différentes étapes du processus par lequel advient à ma conscience claire quelque chose de moi-même qui m'habitait de façon confuse et opaque, affective, immanente, bref, pré-réfléchi. Selon les disciplines convoquées, pour l'essentiel philosophie, psychologie, sciences cognitives plus généralement, traditions spirituelles (...), on a nommé cet acte d'avènement à la conscience "réduction phénoménologique", "acte réfléchi", "prise de conscience/becoming aware", pratique de la présence attentive (*mindfulness*).

(...) l'*époché*, se déploie selon trois phases principales :

- Une phase de suspension préjudicielle qui est la possibilité même de tout changement dans le type d'attention que le sujet prête à son propre vécu, et qui représente une rupture avec une attitude naturelle.
- Une phase de conversion de l'attention de "l'extérieur" à "l'intérieur".
- Une phase de lâcher-prise ou d'accueil de l'expérience » (« Die phänomenologische epoche als praxis » Francisco Varela (<http://heraclite.ens.fr/~roy/GDR/DVV.rtf>).

Cependant, cette intuition agit de manière différente selon la connaissance que le futur initié possède de *lui* et du *monde*.

Dans le cas présent, cette intuition paraît plutôt réduite car le protagoniste, au lieu de s'épanouir dans un sentiment d'unité, se sent « sombrer dans un abîme de dérégulation », « nu et seul », « dans un paysage d'apocalypse »<sup>783</sup>. D'autant plus qu'il ne perçoit pas les différentes manifestations de la vie sur l'île mais se concentre uniquement sur « deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave ».

La nudité ne semble donc pas être, pour le moment, une expérience de lien mais davantage une coupure entre l'homme et le monde :

Certes, ni la température ni un sentiment de quelconque pudeur ne l'obligeaient à porter des vêtements de civilisé. Mais si c'était par routine qu'il les avait conservés jusqu'alors, il éprouvait par son désespoir la valeur de cette armure de laine et de lin dont la société humaine l'enveloppait encore un moment auparavant. La nudité est un luxe que seul l'homme chaudement entouré par la multitude de ses semblables peut s'offrir sans danger. Pour Robinson, aussi longtemps qu'il n'aurait pas changé d'âme, c'était une épreuve d'une meurtrière témérité. Dépouillé de ces pauvres hardes – usées, lacérées, maculées, mais issues de plusieurs millénaires de civilisation et imprégnées d'humanité –, sa chair était offerte vulnérable et blanche au rayonnement des éléments bruts. Le vent, les cactus, les pierres et jusqu'à cette lumière impitoyable cernaient, attaquaient et meurtrissaient cette proie sans défense. Robinson se sentit périr. Une créature humaine avait-elle été jamais soumise à une épreuve aussi cruelle ? Pour la première fois depuis le naufrage, des paroles de révolte contre les décrets de la Providence s'échappèrent de ses lèvres (*VLP*, 30, 31).

Les vêtements sont donc considérés comme « une armure » construite par les sociétés humaines contre les agressions du monde. Étant donné que nous nous déplaçons ici dans un univers de symboles, ces « habits » en apparence protecteurs peuvent aussi entretenir deux illusions : celle d'une « nécessité » humaine de se défendre constamment contre son environnement et son prochain, et celle de se croire vulnérable une fois « dépouillé de ces pauvres hardes » et de se sentir presque périr face aux éléments bruts et à la lumière.

---

<sup>783</sup> Le mot apocalypse comporte deux sens : « Au sens propre, il désigne le dernier livre canonique du Nouveau Testament contenant les révélations sur la fin des temps. Passé à la désignation de la fin des temps elle-même, le mot a pris le sens au XIXe s. de : “ catastrophe, chaos d'une ampleur comparable à ceux qui marqueront la fin du monde”. D'où l'emploi figuré moderne d'*apocalyptique* (une vision *apocalyptique*) » (DUBOIS et alii, 2005 : 46). L'expérience de la nudité aurait dû être *révélatrice* d'une vérité (premier sens du mot apocalypse) mais, par manque probable de maturité spirituelle du candidat à l'initiation, cette expérience reprend le sens de *destruction, de chaos* (deuxième sens du mot apocalypse).

Cette attitude méfiante révèle, à un niveau plus profond, le besoin humain d'être rassuré face à l'inconnu, constitué à la fois par son propre environnement et par sa propre intériorité. Les sciences cognitives et les spiritualités essaient d'appréhender les rapports de l'homme à cet inconnu en vue de mieux maîtriser l'angoisse qu'il déclenche et de combler ce manque d'être. La tâche n'est cependant pas facile car cela exige une *conversion du regard* que M. Tournier a souligné comme étant un *changement d'âme* : « Pour Robinson, aussi longtemps qu'il n'aurait pas changé d'âme, c'était une épreuve [la nudité] d'une meurtrière témérité » (*VLP*, 30).

Par l'expérience de la nudité, l'île invite le néophyte à la réceptivité, à une ouverture totale de son être aux éléments naturels. C'est sur son sol que le candidat à l'initiation « se déshabille », selon le sens gnostique donné à ce terme :

Les gnostiques se séparent nettement des écrivains bibliques, en regardant la nudité comme un symbole de l'idéal à atteindre. Il s'agit alors d'une nudité de l'âme qui rejette le corps, son vêtement et sa prison, pour retrouver son état primitif et remonter à ses origines divines<sup>784</sup>.

Robinson doit ainsi retrouver la simplicité et la clarté premières de la relation de l'homme avec son environnement, avec ses semblables et avec lui-même. Pour atteindre ce but, le néophyte doit dépasser le malaise provoqué par la nudité physique pour, dans un deuxième temps, accéder à celle de l'âme. Dans le parcours qui va de l'une à l'autre, une étape périlleuse doit être franchie. Elle a été appelée, dans le roman, *la souille*. Il s'agit d'un retour à un « degré zéro » (*VP*, 233) de la vie après quoi Robinson « reprendra en main son destin » (*VP*, 233). Selon M. Tournier, cette étape est incontournable car elle fait partie d'une « logique romanesque » qui mène le personnage de la déchéance à une sorte d'apothéose spirituelle<sup>785</sup> :

---

<sup>784</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 681. À ce propos, l'Évangile apocryphe de Saint Thomas nous éclaire davantage : « Nus ils sont venus au monde, nus ils en sortiront. A cette heure ils sont ivres. Quand ils auront vomi leur vin, ils retrouveront leur esprit » (verset 28). Ou encore : « Le jour où vous serez nus comme des enfants nouveau-nés qui marchent sur leurs vêtements, alors vous verrez le Fils du Vivant. Pour vous, il n'y aura plus de crainte » (verset 37). La nudité de l'âme permettrait alors au candidat à l'initiation de dépasser ses illusions et d'acquérir une Connaissance (« la vue claire ») qui anéantirait toute crainte.

<sup>785</sup> Cette apothéose spirituelle ne sera pas analysée à présent. Elle est surtout perceptible aux derniers chapitres du roman qui seront étudiés ultérieurement.

Il était dans la logique romanesque qu'après avoir vainement espéré qu'on viendrait le chercher et tenté de signaler sa présence ou de construire un canot, Robinson connût une période de désespoir et de déchéance. Il découvre une mare boueuse où une harde de pécaris vient s'engloutir pendant les heures les plus chaudes de la journée. Il imite ces bêtes et se souille, comme un cochon, ne laissant émerger de l'eau croupie que son nez et sa bouche, cependant que les émanations délétères des marais le plongent dans un abrutissement proche de la mort (VP, 233).

La souille manifeste le triomphe de la pesanteur du corps et de l'abrutissement de l'esprit. Cela pourrait correspondre, en alchimie, à l'œuvre au noir qui est représentée par le plomb. Il s'agit d'un « noircissement », d'une « putréfaction », d'une « mortification » car, selon Basile Valentin, la destruction est nécessaire pour que le candidat à l'initiation puisse naître à nouveau et autrement<sup>786</sup>. En effet, cette phase alchimique commence aux premiers chapitres du roman et se prolonge jusqu'au cinquième, moment où le néophyte rentre dans une grotte et atteint l'apothéose d'un cycle dit « terrestre ». Mais, pour l'instant, nous nous concentrerons sur les premières manifestations de la souille dans le roman. Voici comme M. Tournier décrit cette expérience initiatique :

(...) il ne craignait plus l'ardeur du soleil, car une croûte d'excréments séchés couvrait son dos, ses flancs et ses cuisses. Sa barbe et ses cheveux se mêlaient, et son visage disparaissait dans cette masse hirsute. Ses mains devenues des moignons crochus ne lui servaient plus qu'à marcher, car il était pris de vertige dès qu'il tentait de se mettre debout. Sa faiblesse, la douceur des sables et des vases de l'île, mais surtout *la rupture de quelque petit ressort de son âme* faisaient qu'il ne se déplaçait plus qu'en se traînant sur le ventre. Il savait maintenant que l'homme est semblable à ces blessés au cours d'un tumulte ou d'une émeute qui demeurent debout aussi longtemps que la foule les soutient en les pressant, mais qui glissent à terre dès qu'elle se disperse. *La foule de ses frères*, qui l'avait entretenu dans l'humain sans qu'il s'en rendît compte, *s'était brusquement écartée de lui, et il éprouvait qu'il n'avait pas la force de tenir seul sur ses jambes*. Il mangeait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. *Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase*, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes *lui obscurcissaient l'esprit*. Seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient dans le tapis flottant des lentilles d'eau et des œufs de crapaud (VLP, 38)<sup>787</sup>.

<sup>786</sup> « Toute chair née de la terre sera détruite et, de nouveau, sera rendue à la terre comme, auparavant, elle fut terre, alors le sel terrestre donne une nouvelle génération par le souffle de vie céleste. Où, en effet, la terre ne fut pas précédemment, là, ne peut suivre la résurrection dans notre œuvre. Car dans la terre est le baume de la nature et le sel de ceux qui recherchèrent la connaissance de toute chose » (Basile Valentin, *Les douze clefs de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 131).

<sup>787</sup> C'est nous qui soulignons.

Pour Robinson, la souille est avant tout la « rupture de quelque petit ressort de son âme ». Ceci nous renvoie à la première étape de l'*époque* évoquée plus haut, à savoir celle de la *suspension*, d'une *rupture* avec les habitudes entretenues jusqu'à présent. Ainsi, au niveau physique, il ne se déplace plus à la manière de l'homme, droit sur ses jambes : « il ne se déplaçait plus qu'en se traînant sur le ventre ». Au niveau interne, il rompt avec le respect de soi.

En tant que phase initiale de l'avènement de la conscience, la *rupture* constitue l'amorce de la dynamique de l'ensemble. Etant *nu et seul*, le néophyte s'abandonne à la tiédeur de la vase<sup>788</sup>. La faiblesse corporelle et la détresse psychique deviennent alors des éléments constructifs qui mettent l'aspirant<sup>789</sup> à l'initiation en condition d'entamer les deux prochaines étapes : la *conversion du regard* (deuxième phase de l'*époque*) et un *accueil* ou lâcher-prise de l'expérience (troisième phase de l'*époque*).

Cependant, l'extrait précédent laisse entrevoir que le personnage ne parvient pas à effectuer, pour l'instant, les deux étapes consécutives car elles demandent un changement plus radical de l'être. L'inachèvement de l'épreuve initiatique est perçu à travers plusieurs signes. D'abord par une sorte de stagnation d'ordre spirituel associée à l'image des eaux immobiles : « les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit ». Les eaux inactives, mélangées à la terre (la vase, la boue, le marais), contrairement à la rivière, au fleuve, à la mer, ont perdu leurs propriétés vivifiantes, créatrices et purifiantes. Elles sont le reflet de la stagnation psychique.

Le parcours initiatique est donc stationnaire car, pour le personnage, la perception du monde reste limitée, ce qui transparaît à travers la dernière phrase de cette citation : « Seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient dans le tapis flottant des lentilles d'eau et des œufs de crapaud ». Le néophyte est presque complètement immergé dans une eau stagnante dont la surface recouverte de lentilles empêche tout aperçu de l'intérieur aquatique de même que Robinson ignore les mouvements de son être.

Robinson n'arrive pas à accueillir et à refléter la lumière car, pour le faire, il faut une attitude active et créatrice de l'esprit. Le personnage, au contraire, se complaît dans la passivité : « Il mangeait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de

<sup>788</sup> Celle-ci constitue, à nos yeux, une espèce de *four alchimique*.

<sup>789</sup> Dans la mesure où Robinson n'aspire pas consciemment à l'initiation, on peut dire qu'il est « aspirant », ou candidat, à son *corps défendant*.

ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille ».

Le *repliement sur soi* est tel que le personnage n'arrive même plus à être debout : « il était pris de vertige dès qu'il tentait de se mettre debout ». Cet état est suivi d'une grande « faiblesse », d'une sensation de perte de vitalité.

A ce stade, Robinson se sent désemparé sans le soutien de la communauté humaine. Il n'arrive pas à envisager une existence qui soit dépourvue du « social », du bourdonnement des groupes. Il perçoit la solitude comme une expérience destructrice imposée par le destin. Ce processus correspond toujours à un mouvement vers le bas, le sol (« le nez au sol »). Le personnage se mêle à ses propres « déjections », à la boue de la vase car son esprit est, nous l'avons dit plus haut, pris dans la pesanteur et l'obscurité.

Nous devons cependant veiller à ne pas confondre les causes de ce repliement : ce n'est pas *l'expérience de la souille* qui le provoque mais l'attitude du néophyte face à cette épreuve. L'initiation en elle-même comporte toujours un apprentissage, de plus en plus profond, de connaissance de soi et du monde, comme le montre la citation suivante, présentant la souille comme *révélatrice* :

La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur, lui apprit qu'il était, davantage qu'il n'avait cru, le fils du petit drapier d'York (*VLP*, 38, 39).

Elle mène Robinson au plus bas de lui-même pour, dans un deuxième temps, le relever<sup>790</sup>. L'initiation aquatique réveille, chez le personnage, la conscience de son état de repliement et de « bassesse ». Elle lui montre, en outre, son véritable statut : il n'est pas le puissant Roi de « l'île de la Désolation » mais « le fils du petit drapier d'York ».

Le voyage *au plus bas de lui-même* peut aussi être interprété comme un parcours d'introspection. Ainsi, le « repliement sur lui-même » serait un moyen de mieux s'abandonner, s'unifier au monde : ce que veulent peut-être dire les mots « démission en face du monde extérieur ».

---

<sup>790</sup> Ceci est perceptible lors des trois derniers chapitres du roman (dix, onze et douze). Les neuf chapitres précédents correspondent à une oscillation entre le haut et le bas.

\*

Toute épreuve initiatique, même celle qui n'a pas été menée à son terme, laisse des traces dans l'esprit des aspirants. L'expérience de l'unité, quoique superficiellement expérimentée par le biais de la nudité et de la souille, permet à Robinson de reprendre de nouvelles énergies. Il y a d'abord un passage « irrémédiable » par la faiblesse et le découragement avant de pouvoir « remonter la pente ». A la fin de l'épreuve, le personnage manifeste une étonnante force vitale. La fin du chapitre nous laisse deviner l'utilisation qu'il en fera. Tout sera consacré au travail de domestication de l'île : « Robinson retrouva avec ses vêtements le sens et l'instance de son travail » (*VLP*, 31). Ou encore : « Il remonte la pente, s'impose une discipline, organise et cultive l'île comme une colonie anglaise » (*VP*, 233).

### 3.2.2 Domination et administration de l'île

Le troisième chapitre du roman décrit le processus de domestication de l'île entrepris par Robinson. Le quatrième, celui de son administration. Nous les analyserons dans les lignes qui suivent en observant les symboles qui préparent petit à petit le novice à l'initiation tellurique.

#### III- La domination de l'île (*VLP*, 43-70)

Le troisième chapitre du roman peut être divisé en deux parties. La première aborde quelques étapes typiques de construction des communautés humaines et traite des ambitions du personnage : dominer la nature et le temps. La deuxième concerne les limites de cette ambition.

Au début du chapitre, Robinson fait une « exploration méthodique de l'île » et « recense ses ressources » (*VLP*, 43). Il dessine une carte de l'archipel (*VLP*, 46) et constate, à nouveau, qu'il est un exilé des sociétés humaines (*VLP*, 43). Il commence alors à reproduire, probablement inconsciemment et surtout par peur de perdre son « humanité », certaines étapes qui ont permis le passage du nomadisme à la sédentarité : découverte du blé, de la moisson, fabrication du pain, construction des maisons, domestication des animaux, désir de contrôler la nature et le temps avec la clepsydre, création de l'argent.

Le processus de panification (*VLP*, 61) comporte trois symboles importants : le blé (« Mais l'orge et le blé prospéraient » - *VLP*, 57), la moisson (« Le temps de la moisson » - *VLP*, 58) et le pain (« (...) il attachait un prix infini au pain » - *VLP*, 46). Ces trois symboles étant liés au parcours initiatique, demandent une analyse plus détaillée.

*Le blé* évoque la pérennité des saisons, le retour des moissons, l'alternance de la mort du grain et de sa résurrection en de multiples grains. Il représente une promesse de vie



et la garantie d'une permanence cyclique, d'une harmonie entre la vie humaine et la vie végétale.

Ainsi, moudre le blé, rappelle à Robinson la communion entre l'Homme et la Nature. En outre, il sacralise le moment présent puisque cet aliment primordial est à la base d'un autre symbole aussi fondamental : *la moisson*. Il s'agit d'un moment déterminant où l'on saura si l'individu a semé pour son seul intérêt ou au profit d'une harmonie totalisante<sup>791</sup>. C'est, autrement dit, une tentative de compréhension du « destin » qui semble infliger à tout homme de dures épreuves. Pour Robinson, l'œuvre de Dieu se manifeste à travers le travail purificateur de la moisson :

Ayant égrené ses épis en les battant au fléau dans une voile pliée, il vanna son grain en le faisant couler d'une calebasse dans une autre, en plein air, un jour de vent vif. La balle et les menus déchets voltigeaient au loin. Il aimait ce travail de purification, simple mais non pas fastidieux, pour les symboles spirituels qu'il évoquait. Son âme s'élevait vers Dieu et le suppliait de faire voltiger au loin les pensées frivoles dont il était plein pour ne laisser en lui que les lourdes semences de la parole de sagesse (VLP, 59-60).

La moisson est un moment de rapprochement entre l'humain et le divin. Ce travail est comme une prière adressée à Dieu par le biais de laquelle le néophyte désire atteindre une sagesse essentielle. Il permet de « purifier » les pensées de Robinson à travers la concentration de l'esprit sur le tri des grains.

Néanmoins, la moisson n'est pas l'unique étape du processus de purification. Elle est suivie de la cuisson de la pâte à pain (matière à transformer) dans un four (alchimique) : « (...) et le four était garni pour la première cuisson. C'est alors que sur une inspiration subite il prit la décision de ne rien consommer de cette première récolte » (VLP, 60).

La cuisson est également un procédé sacré qui renvoie à l'unité primordiale : « Le fourneau est ce creuset où s'élabore l'union, le sein maternel, où se prépare la renaissance (...) La substance y meurt pour renaître sous une forme sublimée »<sup>792</sup>. En effet, *le pain* n'est pas qu'une nourriture matérielle. C'est aussi une nourriture spirituelle, faite des matières subtiles de l'esprit, et qui, dans le christianisme, représente la chair du Christ, *le pain de vie* : « il [Robinson] attachait un prix infini au pain, symbole de vie, unique

---

<sup>791</sup> Voir Proverbes (22,8) : « Qui sème l'injustice récolte le malheur et le bâton de sa colère le frappera » (*La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2006, p. 1080).

<sup>792</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 461.

nourriture citée dans le Pater » (*VLP*, 46). Le pain, comme la moisson, est alors la manifestation d'un désir de lien entre l'humain et le divin.

Après la panification, c'est vers la construction d'une *maison* que se porte son attention : « Mais Robinson ne devait recouvrer pleinement son humanité qu'en se donnant un abri qui soit autre chose que le fond d'une grotte ou un auvent de feuilles » (*VLP*, 65).

L'abri auquel songe Robinson, le seul qui le protégera contre toutes sortes « d'intempéries » ne doit donc pas être une simple construction extérieure mais, en langage symbolique, un *temple intérieur*. Toute bâtisse extérieure serait, ainsi, une manifestation de l'incomplétude et de la dualité, comme l'atteste la citation ci-dessous :

De l'extérieur cette première demeure avait un air surprenant d'isba tropicale, à la fois fruste et soignée, fragile par sa toiture et massive par ses murs, où Robinson se plut à retrouver les contradictions de sa propre situation. Il était sensible, en outre, à l'inutilité pratique de cette villa, à la fonction capitale, mais surtout morale, qu'il lui attribuait (...) Peu à peu cette maison devint pour lui comme une sorte de musée de l'humain où il n'entraît pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel (*VLP*, 65-66).

Le caractère limité de la construction de Robinson transparait à travers la définition même de cette demeure. Il s'agit d'une « sorte de musée de l'humain ». Autrement dit, elle reflète quelque chose de figé car liée à un passé révolu. Autre est la dynamique du « centre du monde » (dont la maison, comme la cité et le temple, se fait le symbole) d'où tout sort et où tout revient dans un perpétuel mouvement. Toutefois, la maison du naufragé indique, là encore, une tentative de proximité avec le divin : n'ayant pas « d'utilité pratique », la maison existe pour combler un besoin profond d'unité (« il n'entraît pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel »). Mais, étant toujours dans la dualité<sup>793</sup>, Robinson ne semble pas être prêt à une véritable intégration dans l'île :

Cette journée de fauchaison qui aurait dû célébrer les premiers fruits de mon travail et de la fécondité de Speranza a ressemblé davantage au combat d'un forcené contre le vide (*VLP*, 58).

---

<sup>793</sup>

Robinson se croit, en effet, séparé de l'humanité toute entière. Il s'agit d'une coupure qui aura des conséquences sur son rapport à l'île : « Il ne se passait pas de jour que quelque incident surprenant ou sinistre ne ravive l'angoisse qui était née en lui à l'instant où, ayant compris qu'il était le seul survivant du naufrage, il s'était senti orphelin de l'humanité » (*VLP*, 47). Le personnage cherchera alors, désespérément, à dépasser ce statut d'orphelin.

Suite à la panification et à la construction d'une maison, c'est vers une meilleure connaissance de la nature que se dirige Robinson, toujours, nous semble-t-il, dans une quête d'unité. Mais ses tentatives d'atteindre le Tout, bien que nombreuses, restent souvent maladroites parce que le candidat à l'initiation commet une tragique erreur : il confond *quête d'unité* avec *maîtrise de la nature*. Il impose son mode de vie sur l'île par le biais de la force, en essayant inlassablement de la dominer : « Il s'en fallait pourtant que l'île lui parût désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su maîtriser, puis apprivoiser pour en faire un milieu tout humain » (VLP, 47).

Commence alors l'époque de la démesure qui peut se traduire par la manifestation malhabile d'un désir d'intégration. Robinson souhaite réduire Speranza à son champ de vision – parcours plus pratique et commode – plutôt que d'élargir celui-ci aux nombreuses possibilités qui émanent de l'île : « La prairie était une masse qu'il fallait attaquer, entamer, réduire méthodiquement en tournant autour pas à pas » (VLP, 59).

Il méprise la « sauvagerie » de l'île, la « simplicité » de son autonomie apparente. Elle semble n'avoir besoin de rien tandis que Robinson éprouve constamment la nécessité de trouver une raison à l'existence. Le processus *de repliement sur soi* semble être déclenché : le personnage veut *rétrécir* la Réalité, *l'emboîter* dans sa perception du monde (« Ma vision de l'île est réduite à elle-même » - VLP, 54). En agissant de la sorte, il s'enferme petit à petit dans « son île ». Le symbole de l'île est ici parlant : l'île extérieure est une sorte de microcosme de *l'enfermement intérieur* de Robinson. Il devient un prototype de l'homme occidental<sup>794</sup> dans sa course effrénée pour conquérir et dominer son environnement. C'est à un travail acharné qu'il se consacre :

Dès lors Robinson s'appliqua à vivre de rien tout en travaillant à une exploitation intense des ressources de l'île. Il défricha et sema des hectares entiers de prairies et de forêts (VLP, 63).

M. Tournier nous rappelle ici les étapes par lesquelles se sont fondées les communautés humaines, à savoir le passage « du stade de la cueillette et de la chasse, à celui de l'agriculture et de l'élevage » (VLP, 47). Robinson « sème des hectares

---

<sup>794</sup> « Bien de tous les hommes, Robinson est l'un des éléments constitutifs de l'âme de l'homme occidental.

C'est qu'en effet sous quelques aspects qu'on l'envisage, il est présent et vivant en chacun de nous » (VP, 221).

entiers » avec une fierté et une frénésie qui ne peuvent manquer d'évoquer les pratiques du monde occidental :

Je veux, j'exige que tout autour de moi soit dorénavant mesuré, prouvé, certifié, mathématique, rationnel. Il faudra procéder à l'arpentage de l'île, établir l'image réduite de la projection horizontale de toutes ses terres, consigner ces données dans un cadastre. Je voudrais que chaque plante fût étiquetée, chaque oiseau bagueé, chaque mammifère marqué au feu. Je n'aurai de cesse que cette île opaque, impénétrable, pleine de sourdes fermentations et de remous maléfiques, ne soit métamorphosée en une construction abstraite, transparente, intelligible jusqu'à l'os ! (VLP, 67).

Le désir de Robinson est clair : il souhaite transformer l'inconnu (« l'île opaque, impénétrable ») en connu (« une construction transparente, intelligible »). Pour cela, il utilise un moyen qui lui est familier : la raison. Il n'accepte que ce qu'il peut « mesurer, prouver et certifier » par la raison. Au-delà de cet outil de la pensée, il n'existe que l'irréel, le faux, le mal. L'univers inconnu, il le nomme d'ailleurs « remous maléfiques ». Celui-ci englobe tout ce que Robinson ne comprend pas :

Ce que je n'en vois pas est un inconnu absolu. Partout où je ne suis pas actuellement règne une nuit insondable (...) Le langage relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers *peuplé* où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à l'intérieur duquel tout est – sinon connu – du moins connaissable (...) Maintenant, c'en est fait, les ténèbres m'entourent (VLP, 54).

Le langage, l'autre, la société le guidaient, le protégeaient, l'encadraient. Au-delà de ces éléments, ce sont « les ténèbres » qui règnent. Dans ce contexte, l'envie de *transparence* et d'*intelligibilité* est légitime et propre à l'homme. Elle se traduit souvent par une curiosité aiguë qui peut être un élément moteur dans la quête de sens. Cependant, cette même curiosité qui le pousse en avant peut le desservir, le piège étant justement un excès de rationalité face à un monde qui possède des connections beaucoup trop nombreuses pour être entièrement saisies par la logique. Le néophyte ressent, d'ailleurs, la difficulté de la tâche qu'il se propose de réaliser :

Mais aurai-je la force de mener à bien cette tâche formidable ? Cette dose massive de rationalité que je veux administrer à Speranza, en trouverai-je la ressource en moi-même ? (VLP, 67).

Par le biais de la rationalité, le personnage transforme petit à petit l'île. Mais il se sent toujours insatisfait ; sentiment assez prévisible puisque toute l'énergie et l'action de

Robinson sont consacrées à la métamorphose externe de l'île et non à un *changement profond de l'être*. La maîtrise de l'île ne le satisfaisant point, il cherche autre part à combler sa nostalgie du Tout. C'est vers le *temps* qu'il dirige à présent son attention :

Ce qui m'est apparu tout à coup avec une évidence impérieuse, c'est la nécessité de lutter contre le temps. Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. Au fond tout le problème dans cette île pourrait se traduire en termes de temps, et ce n'est pas un hasard si – parlant du plus bas – j'ai commencé par vivre ici comme hors du temps. En restaurant mon calendrier, j'ai repris possession de moi-même (VLP, 60).

L'insatisfaction de Robinson est de plus en plus flagrante à mesure qu'il transfère sur le temps son incapacité à dominer l'île : « Tout le problème dans cette île pourrait se traduire en termes de temps ». Il se trouve constamment de fausses excuses pour justifier la médiocrité de ses désirs et demeurer ainsi dans une dualité qui lui est familière. Celle-ci est d'ailleurs perceptible à travers la nécessité du personnage de « lutter contre le temps ». Le verbe *lutter* traduit bien la démarche de Robinson en conflit avec le monde. Maîtriser le temps, c'est trouver une activité pour chaque instant.

Accepter un temps indéfini constitue, dans la pensée de Robinson, un danger qui se traduirait par un « laisser aller », une négligence du corps et de l'esprit. Il aurait l'impression de « perdre son temps » et, par conséquent, de « se perdre ». La seule solution pour « reprendre possession de soi », selon lui, est d'abord celle d'établir un calendrier et, dans un deuxième temps, de fabriquer une horloge :

(...) il serait judicieux d'y installer [à l'intérieur de la ville] une horloge ou une machine propre à mesurer le temps à tout moment. Après quelques tâtonnements, il choisit de confectionner une manière de clepsydre assez primitive (VLP, 66).

La construction de la clepsydre est un moyen d'occulter l'éphémère et de masquer le mouvement continu du Cosmos qui altère inéluctablement toutes choses en faisant émerger des changements et des doutes. Il sait intuitivement que l'inertie sera secouée, un jour ou l'autre, par le mouvement du temps et qu'il est impossible de véritablement le figer:

Pour tenter d'exorciser l'angoisse et l'éphémère, l'horlogerie contemporaine n'a pas trouvé mieux, inconsciemment, que de donner aux montres et aux réveils une forme

carrée, plutôt que ronde, symbolisant ainsi l'illusion humaine d'échapper à la roue inexorable et de maîtriser la terre, en lui imposant sa mesure<sup>795</sup>.

Mais le protagoniste ne semble pas avoir compris ce message et se bat sans cesse contre la métamorphose des éléments et de sa propre nature. La peur du changement et du nouveau le maintient dans l'illusion de vouloir mesurer le temps de manière « objective » et « contrôlable » :

Désormais, que je veille ou que je dorme, que j'écrive ou que je fasse la cuisine, mon temps est sous-tendu par un tic-tac machinal, objectif, irréfutable, exact, contrôlable. Comme j'ai faim de ces épithètes qui définissent autant de victoires sur les forces du mal ! (VLP, 67).

Le narrateur exprime ici son soulagement en écoutant le rythme régulier de l'horloge. En se sentant rassuré, il se concentre alors sur le temps présent. Mais comment maîtriser une notion si floue et inconstante que le temps ? Le personnage trouve une solution à cette impasse : le *temps* devient une clepsydre. De cette manière, l'abstraction *se concrétise* et l'homme peut intervenir dans le monde en ayant l'impression de dominer quelque chose.

Mais que domine-t-il ? Un temps *socialement défini* perd son sens dès lors qu'il n'est plus en société. En voulant le mesurer, Robinson recherche la société, l'*Autre*. Cependant, la notion de Temps va bien au-delà du social. Sortir du temps social, c'est entrer dans un autre ordre, un ordre universel. Le contrôle du temps, nous révèle l'auteur, appartient à ces envies trompeuses dont les hommes se vantent inlassablement et qu'il dénonce à travers l'orgueil et l'*illusion temporelle* de son personnage :

Lorsqu'il entendait – le jour ou la nuit – le bruit régulier des gouttes tombant dans le bassin, il avait le sentiment orgueilleux que le temps ne glissait plus malgré lui dans un abîme obscur, mais qu'il se trouvait désormais régularisé, maîtrisé, bref domestiqué lui aussi, comme toute l'île allait le devenir, peu à peu, par la force d'âme d'un seul homme (VLP, 67).

La non-maîtrise du temps est inacceptable pour le solitaire. Pour renforcer sa domination, il décide de « thésauriser le temps » : « Perdre son temps est un crime, thésauriser du temps est la vertu cardinale » (VLP, 61).

---

<sup>795</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 938.

Après la moisson, la panification, la construction d'une maison, la tentative de domination de la nature et du temps, Robinson se consacre à une autre étape spécifique aux communautés humaines, l'utilisation de l'*argent* :

Quant à moi, hélas, ma misérable solitude me prive des bienfaits de l'argent dont je ne manque pourtant pas !

Je mesure aujourd'hui la folie et la méchanceté de ceux qui calomnient cette institution divine : l'argent ! L'argent spiritualise tout ce qu'il touche en lui apportant une dimension à la fois rationnelle – mesurable – et universelle (*VLP*, 61).

Le narrateur, après s'être tant investi dans l'exploitation intense de l'île, pourrait en effet être considéré comme un homme riche de biens : des hectares de prairies cultivées et d'énormes provisions de fruits sont quelques exemples de son travail infatigable. Ses provisions pourraient nourrir un village entier mais il est seul sur l'île.

La valeur de l'argent devenant absurde sur une île déserte, cet état de fait provoque chez lui un tel désarroi (des « moments de dépression » - *VLP*, 48) qu'il se noie, peu à peu, dans ses certitudes. Toute son énergie étant dirigée vers la production d'une abondance extérieure, le personnage s'éloigne de lui-même et devient donc moins conscient du travail que réalise la solitude sur son esprit.

Le candidat à l'initiation expérimente ainsi plusieurs manières de combler son manque d'être mais aucune ne se montre satisfaisante. Bien au contraire, il est de plus en plus confronté à ses propres *limites* et à un univers de symboles en apparence impénétrables parce que méconnus.

Nous consacrerons à présent quelques lignes à l'observation de certains symboles susceptibles d'ouvrir Robinson non seulement à la compréhension de ses limites mais aussi à celle de sa perpétuelle insatisfaction.

\*

Sa domination sur l'île dissimule une fragilité psychique accablante qui se révèle lors de la fuite d'une chèvre. Cet événement le plonge, pour la deuxième fois, dans les *eaux boueuses de l'inconscience* :

Ce matin-là, Robinson avait brisé sa houe et laissé échapper sa meilleure chèvre laitière. Cette scène acheva de l'abattre. Pour la première fois depuis des mois, il eut une défaillance et céda à la tentation de la souille. Reprenant le sentier des pécaris qui conduisait aux marécages de la côte orientale, il retrouva la mare boueuse où sa raison avait tant de fois déjà chaviré. Il ôta ses vêtements et se laissa glisser dans la fange liquide (VLP, 49).

Le premier point à soulever, à partir de cet extrait, c'est le fait que Robinson associe toujours la souille à un lieu maléfique<sup>796</sup>, une menace envers le monde *logique*. Il ne semble pas comprendre qu'il s'agit peut-être là du côté bénéfique de la souille : renverser l'autosuffisance de la raison. D'ailleurs, il cite ensuite quelques bienfaits de son immersion dans le marécage et du lâcher-prise vis-à-vis de ses contrariétés et angoisses :

Dans les vapeurs méphitiques où tournoyaient des nuages de moustiques se desserra peu à peu le cercle des poulpes, des vampires et des vautours qui l'obsédaient. Le temps et l'espace se dissolvaient (...) Une faiblesse d'une déchirante douceur envahit Robinson. Un sourire se dessina sur sa bouche qui affleurait au milieu des herbes pourrissantes et des feuilles de nénuphars. A la commissure de ses lèvres s'était soudé le corps brun d'une petite sangsue (VLP, 49, 50).

Les premières phrases de cette citation ne peuvent pas nous laisser indifférents puisqu'elles évoquent trois animaux (le pieuvre, le vautour et la sangsue) et un être imaginaire (le vampire) dont le symbolisme correspond à l'état intérieur du personnage<sup>797</sup>.

En allant vers la souille, Robinson a l'esprit torturé. Les vapeurs d'eau font alors « desserrer peu à peu le cercle de poulpes ». Or, cet animal équivaut justement, sur le plan symbolique, aux monstres infernaux qui hantent l'esprit, voire l'enfer intérieur lui-même<sup>798</sup>.

<sup>796</sup> Comme le personnage se perçoit selon une vision duelle, la souille se présente toujours comme sa « pente funeste » (« La souille est ma défaite, mon vice » - VLP, 50). Le salut serait l'imposition d'un ordre moral sur l'île. Il se trouve donc à la base du parcours initiatique où se manifeste une *réalité discriminante*. Il n'est pas encore allé *l'au-delà* de « la souille » et de « la morale », c'est-à-dire qu'il n'a pas encore véritablement touché la réalité totalisante.

<sup>797</sup> Les poulpes, les vampires et les vautours entourent à présent le personnage car ils sont le reflet de sa vision négative de la nature. Cependant, au chapitre dix, le candidat à l'initiation sera entouré par des albatros, des oiseaux blancs qui symbolisent l'inversion de sa perception du monde.

<sup>798</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 758.



La *souille* le libère également des vautours et des vampires qui l'obsédaient. Cependant, s'il réussit à se dégager de leur emprise, c'est probablement parce que l'action révélatrice de ces symboles a opéré. Ne percevoir, dans *le vautour*, qu'un mangeur d'entrailles, un charognard, est, en effet, une vision bien réductrice de l'animal. Ce qui est frappant, c'est sa représentation en tant qu'agent régénérateur des forces vitales, qui sont contenues dans la décomposition organique et les déchets de toutes sortes, autrement dit comme un purificateur qui assure le cycle du renouveau, en transmutant la mort en vie nouvelle. Ainsi, nous pouvons dire que Robinson commence lentement à se débarrasser de la polarité « négative » de l'oiseau pour laisser émerger sa polarité « positive », régénératrice. C'est la raison pour laquelle le néophyte ressent du bien-être sous la forme de la douceur: « Une faiblesse d'une déchirante douceur envahit Robinson ». Mais la « négativité » de ce symbole ne disparaîtra complètement qu'au neuvième chapitre, à travers la fabrication d'une harpe éolienne dotée de plumes de vautour<sup>799</sup>.

L'état intérieur du personnage peut être encore mieux compris et enrichi à travers la symbolique du vampire. Celle-ci fait appel à « l'appétit de vivre, qui renaît chaque fois qu'on le croit apaisé et que l'on s'épuise à satisfaire en vain, tant qu'il n'est pas maîtrisé. En réalité, on transfère sur l'*autre* cette faim dévoratrice, alors qu'elle n'est qu'un phénomène d'autodestruction »<sup>800</sup>.

Nous avons dit antérieurement que Robinson essayait constamment de satisfaire sa nostalgie du Tout. Pour cela, toute son énergie (« son appétit de vivre ») a été dirigé vers la domination de l'île (« l'*autre* »). Mais ses tentatives ont été vaines car sa « faim dévoratrice » d'Unité a induit une dévastation de l'environnement et le début de son autodestruction.

L'aspirant à l'initiation ne progressera pas tant qu'il ne sera pas conscient des mécanismes qui provoquent son échec, parmi lesquels ceux de l'insatisfaction. Le vampire invite le néophyte à maîtriser sa *soif*.

La présence d'un autre animal, la sangsue (« A la commissure de ses lèvres s'était soudé le corps brun d'une petite sangsue »), montre que le personnage est engagé dans une voie initiatique. Cet invertébré n'est pas seulement un parasite qui suce le sang et suscite le

<sup>799</sup> L'épisode de la harpe éolienne sera analysé ultérieurement. Voir la partie intitulée « l'initiation aérienne » (3.2.6).

<sup>800</sup> *Idem*, p. 993.

dégoût, voire le rejet, il donne « quelque chose en retour à ses victimes entre guillemets, ou à ses patients »<sup>801</sup> à travers les vertus curatives de leurs morsures. Son apparition sur le corps de Robinson n'est pas surprenant vu que, sur le plan physique, la sangsue guérit les infections et soulage les dépressions, ce qui est ressenti par le personnage comme un soulagement manifesté par un sourire : « un sourire se dessina sur sa bouche ». En outre, sur le plan des symboles, la sangsue « serait de ces nombreux animaux géophores ou cosmophores, qui symbolisent les éléments primordiaux dont est composé l'univers »<sup>802</sup>. Son apparition dans les marécages évoque un retour aux formes primitives et primordiales de la vie, sans la compréhension desquelles nulle véritable évolution n'est possible.

En conséquence, après l'expérience de la moisson, de la domestication de l'île (et du temps) et les promesses de libération représentées par la polarité « positive » des pieuvres, du vautour et de la sangsue, Robinson commence à manifester des signes plus concrets de métamorphose : « dès lors je suis avec une horrible fascination le processus de *déshumanisation* dont je sens en moi l'inexorable travail » (*VLP*, 53). Cette transformation va de pair avec une prise de conscience de ses propres limites.

Face à son insatisfaction perpétuelle, il commence à s'interroger sur *les limites de la pensée et du langage* : « Il est inutile de le dissimuler : tout mon édifice cérébral chancelle. Et le délabrement du langage est l'effet le plus évident de cette érosion » (*VLP*, 68) ; ou encore sur *les limites des sens* dans la démarche d'appréhension du monde : « De plus en plus, je suis assailli de doutes sur la véracité du témoignage de mes sens » (*VLP*, 55).

D'abord, il résiste à ce constat : « Je sais ce que je risquerais en perdant l'usage de la parole, et je combats de toute l'ardeur de mon angoisse cette suprême déchéance » (*VLP*, 53). Cependant, le processus de « déshumanisation » a largement été renforcé par la solitude rendant, ainsi, toute révolte inutile : « Mais mes relations avec les choses se trouvent elles-mêmes dénaturées par ma solitude » (*VLP*, 53). Ses nombreuses limites deviennent désormais une vérité incontestable :

(...) Je vois de jour en jour s'effondrer des pans entiers de la citadelle verbale dans laquelle notre pensée s'abrite et se meut familièrement, comme la taupe dans son réseau de

<sup>801</sup> Manfred Roth, « Le retour des sangsues », émission du 28 mars 2000, in <http://archives.arte-tv.com/hebdo/archimed/20000328/ftext/sujet1.html>, page 1.

<sup>802</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 845.

galeries. Des points fixes sur lesquels la pensée prend appui pour progresser – comme on marche sur les pierres émergeant du lit d'un torrent – s'effritent, s'enfoncent. Il me vient des doutes sur le sens des mots qui ne désignent pas des choses concrètes (VLP, 68).

La métaphore architecturale est à la fois claire et éloquente (« édifice, délabrement, pans entiers de la citadelle, le rempart. »). Robinson fait la douloureuse expérience de la perte de fondements. « L'édifice cérébral », l'intellect, la raison, subissent une véritable « érosion » par « l'usure et les transformations<sup>803</sup> » de leurs structures.

Dans la mesure où nous percevons le monde à travers les catégories d'*Etre* et de *Non-être*, lorsque les éléments qui nous ont servi de fondements dans la construction de notre identité viennent à être perturbés, mis en question, déstabilisés, c'est tout notre temple intérieur (pour reprendre la métaphore architecturale) qui s'en trouve ébranlé.

Lorsque le sujet vient à douter de la réalité solide de l'*Etre*, l'attraction vers l'autre pôle (le *Non-être*) est si puissante que celui-ci exprimera son expérience douloureuse en termes de néant<sup>804</sup>, tombant par là-même dans un piège ontologique au second degré, en faisant du *néant* un nouveau fondement, une nouvelle niche. Ainsi, pour faire face à ses angoisses, le sujet se réfugiera parfois en l'*Autre* qui peut aussi jouer le rôle d'un « fondement » :

Contre l'illusion d'optique, le mirage, l'hallucination, le rêve éveillé, le fantasme, le délire, le trouble de l'audition... le *rempart* le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou notre ennemi (VLP, 55)<sup>805</sup>.

C'est parce que Robinson a pris connaissance de ses propres limites qu'il pourra peut-être les franchir et essayer de construire une relation différente avec Speranza : « il ne doutait pas que tout se jouait désormais sur ses relations avec elle » (VLP, 56). Ce processus de reconnexion avec l'île commence à prendre forme à la fin du chapitre. À croire que l'expérience de reconstruction de quelques étapes vécues par la communauté humaine, la connaissance de certains symboles et des limites de la raison ont permis au personnage de douter de l'existence d'une séparation entre l'intérieur et l'extérieur des choses :

<sup>803</sup> Le dictionnaire *Le Robert* définit ainsi le mot « érosion » : « usure et transformation que les eaux et les actions atmosphériques font subir à l'écorce terrestre ».

<sup>804</sup> « C'est un milieu [la solitude] corrosif qui agit sur moi lentement, mais sans relâche et dans un sens purement destructif » (VLP, 52).

<sup>805</sup> C'est nous qui soulignons.

Un mécanisme analogue – qui grince depuis peu quand ma pensée veut en user – valorise l'intériorité aux dépens de l'extériorité. Les êtres seraient des trésors enfermés dans une écorce sans valeur, et plus loin on s'enfoncerait en eux, plus grandes seraient les richesses auxquelles on accéderait. Et s'il n'y avait pas de trésors ? Et si la statue était *pleine*, d'une plénitude monotone, homogène, comme celle d'une poupée de son ? Je sais bien, moi, à qui plus personne ne vient prêter un visage et des secrets – que je ne suis qu'un trou noir au milieu de Speranza, un point de vue sur Speranza – un point, c'est-à-dire rien. Je pense que l'âme ne commence à avoir un contenu notable qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et qu'elle s'enrichit indéfiniment à mesure qu'elle s'annexe des cercles plus vastes autour du point-moi. Robinson n'est infiniment riche que lorsqu'il coïncide avec Speranza tout entière (*VLP*, 70).

Cette citation laisse entrevoir l'apparition d'un nouveau type de désir : celui d'aller au-delà de la nature superficielle des êtres : « les êtres seraient des trésors enfermés dans une écorce sans valeur et plus loin on s'enfoncerait en eux, plus grandes seraient les richesses auxquelles on accéderait ». Ou encore : « je pense que l'âme ne commence à avoir un contenu notable qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur ». Les *écorces* et le *rideau* sont ici une métaphore de l'*illusion* qui consiste à valoriser « l'extériorité aux dépens de l'intériorité ». Et nous pouvons invoquer aussi le processus inverse, c'est-à-dire valoriser à l'excès l'intériorité en négligeant l'extériorité. En effet, l'âme commence à s'accomplir, à « s'enrichir infiniment » selon les mots de M. Tournier, lorsqu'elle « coïncide avec Speranza tout entière », quand les barrières entre l'intérieur et l'extérieur se désagrègent.

C'est sur cet apprentissage de l'humilité que s'achèvent les analyses du troisième chapitre du roman. Il nous indique déjà une possibilité de progrès car Robinson s'est un peu plus éloigné de son « point de vue [figé] sur Speranza » pour s'ouvrir davantage aux messages qui proviennent de l'île : « Il avait toujours l'oreille tendue vers les messages qui ne cessaient d'émaner d'elle sous mille formes, tantôt chiffrés, tantôt symboliques » (*VLP*, 56). L'attention portée au monde des symboles révèle que Robinson cherche à aller au-delà du monde connu et souhaite atteindre un autre degré de sensibilité et de perception du monde.

### 3.2.2.2 L'administration de l'île (VLP, 71-100)

Les trois premiers chapitres de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* sont clairement liés à *l'œuvre au noir* des alchimistes, dans le sens où ils mettent l'accent sur une cassure entre *Robinson et lui-même* et entre *Robinson et l'île*. Il existe, certes, des éclairs d'intuition mais ils restent peu nombreux. Le désespoir ressenti par le protagoniste au premier chapitre, l'expérience de la souille au deuxième et celle des limites de la pensée, du langage et des sens au troisième confirment la présence de freins multiples qu'il impose à son évolution spirituelle.

Nous nous proposons d'observer, à présent, comment *l'œuvre au noir* est directement liée à la phase de solidité et de pesanteur vécue par le personnage. Cette étape dense, nous le verrons, est incontournable pour que la matière brute (les métaux en langage alchimique) atteigne à l'état de « dissolution ». Dans le cadre du roman, il s'agit de l'assouplissement de l'ego du néophyte permettant le passage de « l'ancien Robinson » au « nouveau Robinson ». Ceci est rappelé par M. Tournier dans les lignes introductives du roman quand Robinson discute avec le capitaine Van Deyssel. Celui-ci lui révèle la symbolique du Tarot :

« Une autre carte encore. La voici. Malheur ! Vous venez de retourner l'arcane vingt et unième, celui du Chaos ! *La bête de la Terre* est en lutte avec un monstre de flammes. L'homme que vous voyez, pris entre des forces opposées, est un fou reconnaissable à sa marotte. On le deviendrait à moins (VLP, 9)<sup>806</sup>.

Cette phase de *l'œuvre*, outre son association à l'élément « terre », évoque aussi la réalité duelle (« pris entre des forces opposées ») existante à la base de toute *peur des changements*. Cette peur, présente déjà dans les chapitres précédents, prend désormais d'autres formes.

D'abord, elle se manifeste par la crainte de s'éloigner des instances juridiques, religieuses et financières sur lesquelles s'est fondée la culture des communautés dites « civilisées » telles le Palais de Justice, le Temple, le Pavillon des Poids et Mesures<sup>807</sup>, etc. Le héros essaie alors de construire des bâtiments destinés à représenter toutes ces

---

<sup>806</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>807</sup> Le « Pavillon des Poids et Mesures » représente, d'ailleurs, la rationalité qui veut maîtriser le rapport à l'espace et aux objets. Démarche absurde, bien sûr, puisqu'il n'y a pas de possibilité de commercer sur l'île.

institutions (VLP, 78). Il crée, en outre, une « Charte de l'île de Speranza » (VLP, 71) et un « Code Pénal » (VLP, 73) dans lequel il interdit « tout séjour dans la souille » (VLP, 73).

Robinson éprouve ensuite la peur de perdre l'usage de la parole. Afin d'éviter cela, il s'impose de parler à haute voix :

Perdre la faculté de la parole par défaut d'usage est l'une des plus humiliantes calamités qui me menacent. Déjà j'éprouve, quand je tente de discourir à haute voix, un certain embarras de langue, comme après un excès de vin. Il importe donc désormais que le discours intérieur que nous nous tenons aussi longtemps que nous demeurons conscients parvienne jusqu'à mes lèvres pour les modeler sans cesse (VLP, 72).

Ne pas accepter les changements signifie faire obstacle à toute progression et, de cette manière, obscurcir « symboliquement » l'esprit. Ceci se traduit par le grand nombre de mésaventures et malheurs dont le néophyte croit toujours être victime.

Selon les philosophes hermétiques, la *couleur noire*, souvent associée aux chagrins et aux épreuves de la vie, est celle de la matière qui doit être dissoute et transformée par la « putréfaction ». L'extrait suivant montre les rapports entre cette couleur, les mauvais présages et la dualité :

C'est ainsi qu'il ne pouvait se défendre d'attribuer une signification fatidique aux cris du cheucau. Cet oiseau toujours profondément dissimulé dans les taillis – invisible mais souvent à portée de la main – faisait éclater à son oreille deux cris dont l'un promettait à n'en pas douter le bonheur, tandis que l'autre résonnait comme l'annonce déchirante d'une calamité prochaine. Robinson en était arrivé à redouter comme la mort ce cri de désolation, mais il ne pouvait s'empêcher de s'aventurer dans les halliers sombres et humides qu'affectionnent ces oiseaux, le cœur à l'avance broyé par leur noir présage (VLP, 82,83).

La dualité se manifeste ici par deux images en rapport au cheucau : cet oiseau est à la fois « invisible » et « à la portée de main », ses cris « promettent le bonheur » et « annoncent le malheur ». Mais Robinson semble être davantage impressionné par son « cri de désolation » qui l'attire dans d'*obscurs* buissons, angoissé par de « *noirs* présages ». Cette attirance pour ce qui évoque le penchant sombre de l'existant est une attitude tout à fait naturelle puisqu'il se trouve encore dans la phase « noire » de son initiation, autrement dit, de son itinéraire « alchimique ».

Cependant, cette couleur n'est pas seulement celle des buissons où vivent les cheucaux ni celle des mauvais augures annoncés par leurs cris. Elle est aussi celle de l'une des deux variétés de rats présents sur l'île :

(...) deux variétés bien différentes : l'un très noir, rond et pelé, était semblable en tous points à ceux qu'il avait accoutumé de pourchasser sur tous les navires où il s'était trouvé. L'autre gris, plus allongé et de poil plus fourni, sorte de campagnol rustique, se voyait dans une partie de la prairie qu'il paraissait avoir colonisée. (*VLP*, 86).

Que le *rat noir* provienne de la Virginie, embarcation qui représente la « civilisation », est un événement assez significatif quand nous observons la symbolique de cet animal :

Affamé, prolifique et nocturne tout comme le lapin, le rat pourrait, à l'instar de cet autre rongeur, être le sujet d'une métaphore galante, s'il n'apparaissait aussi comme une créature redoutable, voire infernale. C'est un symbole chthonien.

(...) le rat, insatiable fureteur, est aussi considéré comme un voleur (...) Mais ce *voleur* est l'**Atmâ**, à l'intérieur du cœur. Sous le voile de l'illusion, il tire seul bénéfice des jouissances apparentes de l'être, et même du profit de l'ascèse<sup>808</sup>.

En tant que « symbole chthonien », ou « tellurique », le rat accentue les forces d'attraction vers le sol, le corps, le bas. Les qualités de *voleur* qui lui sont attribuées correspondent à celles de l'*ego* discriminant qui ne vit qu'en se nourrissant de multiples erreurs de perceptions (« en tirant bénéfice des jouissances apparentes de l'être ») et qui parvient même, au sommet de son égarement, à « tirer profit de l'ascèse ».

Robinson supporte mal l'invasion de ces bêtes, de leurs yeux « intelligents et haineux » (*VLP*, 86), qui le renvoient à une partie de lui-même (à sa fragilité, à son hostilité) : « La solitude l'avait rendu infiniment vulnérable à tout ce qui pouvait ressembler à la manifestation d'un sentiment hostile à son égard, fût-ce de la part de la plus méprisable des bestioles [les rats] » (*VLP*, 86).

Pour échapper à un univers obscur et pesant (symbolisé par la couleur noire, les cheucaux et les rats), il se propose un grand nombre d'activités distrayantes et de multiples raisons de les exécuter : « (...) construire, organiser et légiférer étaient des remèdes souverains (*VLP*, 79).

\*

---

<sup>808</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 801, 802.

A mi-chapitre, le narrateur fait une synthèse de l'état intérieur de son personnage en révélant ses luttes pour sauvegarder sa souveraineté :

Ainsi, pour Robinson, l'organisation frénétique de l'île allait de pair avec le libre et d'abord timide épanouissement de tendances à demi inconscientes. Et il semblait bien en effet que tout cet échafaudage artificiel et extérieur – branlant, mais sans cesse fiévreusement perfectionné – n'avait pour raison d'être que de *protéger la formation d'un homme nouveau qui ne serait viable que plus tard*. Mais cela, Robinson ne le reconnaissait pas encore pleinement, et il se désolait des imperfections de son système. En effet, l'observation de la Charte et du Code pénal, la purge des peines qu'il s'infligeait, le respect d'un emploi du temps rigoureux qui ne lui laissait aucun répit, le cérémonial qui entourait les actes majeurs de sa vie, tout ce corset de conventions et de prescriptions qu'il s'imposait pour ne pas tomber ne l'empêchait pas de ressentir avec angoisse *la présence sauvage et indomptée de la nature tropicale et, à l'intérieur, le travail d'érosion de la solitude sur son âme d'homme civilisé*. Il avait beau s'interdire certains sentiments, certaines conclusions instinctives, il tombait sans cesse dans des superstitions ou des perplexités qui ébranlaient l'édifice dans lequel il s'efforçait de s'enfermer (VLP, 82)<sup>809</sup>.

*L'homme ancien en Robinson*, en encourageant l'organisation frénétique de l'île, renforce ses propres « tendances demi-inconscientes » et rend difficile la formation de *l'homme nouveau*. En effet, il s'agit ici d'une totale *méconnaissance*, de la part de Robinson, de ses mécanismes cognitifs, ce qui explique son profond état de désolation : « Robinson ne le reconnaissait pas encore pleinement [l'homme nouveau], et il se désolait des imperfections de son système ».

*L'homme nouveau* serait, pour *l'homme ancien*, comparable à une « nature sauvage » dont la présence l'entoure sans cesse et qu'il faut, à tout prix, contrôler. Mais tous ses efforts ne parviennent pas à empêcher la « présence indomptée de la nature » et, à l'intérieur, le « travail d'érosion de la solitude sur son âme d'homme civilisé ». Cette présence angoisse profondément Robinson car la corrosion provoquée par *l'homme nouveau* lui apparaît intuitivement inévitable<sup>810</sup>. L'action corrosive de *l'homme nouveau* est encore perceptible dans la citation suivante :

L'armure d'indifférence et d'ignorance réciproques dont les hommes se protègent dans leurs rapports entre eux avait disparu, comme un cal fond peu à peu dans une main devenue oisive (VLP, 86).

<sup>809</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>810</sup> Ceci correspondrait à la « putréfaction » de la matière alchimique, à sa désolidification.



*L'homme nouveau* en Robinson est donc celui qui apporte la *Connaissance* puisqu'il défait « l'armure d'indifférence et d'ignorance ». Mais Robinson n'est pas tout à fait prêt pour l'accueillir car il exige une certaine ouverture, une envie profonde de *s'assouplir*, ce qui n'est pas le cas pour le moment, comme en témoigne la citation suivante :

Aucun changement notable n'avait altéré ses traits, et pourtant il *se reconnut à peine*. Un seul mot se présenta à son esprit : *défiguré*. « Je suis défiguré », prononça-t-il à haute voix, tandis que **le désespoir lui serrait le cœur**. C'était **vainement** qu'il cherchait, dans la **bassesse** de la bouche, la **matité** du regard ou l'**aridité** du front – ces défauts qu'il se connaissait depuis toujours -, l'explication de la **disgrâce ténébreuse du masque** qui le fixait à travers les taches d'humidité du miroir. C'était à la fois plus général et plus profond, une certaine **dureté**, quelque chose de **mort** qu'il avait jadis remarqué sur le visage d'un **prisonnier** libéré après des années de **cachot sans lumière**. On aurait dit qu'un **hiver** d'une **rigueur impitoyable** fût passé sur cette figure familière, effaçant toutes ses nuances, **pétrifiant** tous ses frémissements, simplifiant son expression jusqu'à la **grossièreté** (VLP, 89, 90)<sup>811</sup>.

Les termes « dureté et grossièreté » ainsi que le verbe « pétrifier » suggèrent la pesanteur et la densité de *l'ancien Robinson*. En outre, quelques traits du visage du personnage dévoilent son âme dévitalisée, sèche et assoiffée : « la bassesse de la bouche, la matité du regard ou l'aridité du front ». Dans ce contexte, la « disgrâce ténébreuse du masque » est révélée par l'auteur comme étant l'illusion qui provoque le « désespoir » et entretient le personnage dans une sorte de « prison » des sens (« Il lui arrivait de plus en plus souvent de soupçonner ses sens de le tromper » - VLP, 83). Le romancier souligne d'ailleurs l'adjectif « défiguré » en montrant ainsi non seulement les effets du temps sur le visage du personnage mais aussi son regard déformé sur le monde.

C'est en se regardant dans un miroir que Robinson constate avoir un visage « éteint » en plein processus « d'extinction » (VLP, 90). Ceci nous rappelle qu'en alchimie, pour être véritablement transformée avant d'être « détruite », la matière doit arriver à un tel degré de solidité que le néophyte souhaitera, presque naturellement, s'alléger, soulager ses angoisses : « En vérité il y avait quelque chose de gelé dans son visage et il aurait fallu de longues et joyeuses retrouvailles avec les siens pour provoquer un dégel » (VLP, 90). Il commence alors à chercher les causes de ses « fixations », de ses incessantes insatisfactions :

<sup>811</sup> C'est nous qui soulignons en gras. Le mot en italique (« défiguré ») a été souligné par l'auteur.

N'avait-il pas tout ce qu'il lui fallait sur cette île ? Il pouvait éteindre sa soif et apaiser sa faim, pourvoir à sa sécurité et même à son confort, et la Bible était là pour satisfaire ses exigences spirituelles. Mais qui donc, par la simple vertu d'un sourire, ferait jamais fondre cette glace qui paralysait son visage (VLP, 90, 91) ?

La démarche de Robinson est d'abord celle de chercher, chez l'*autre*, l'atténuation de ces inquiétudes et frustrations. Il croit qu'un sourire venu d'ailleurs le dégagerait de tout le poids qu'il porte. Mais comme cet *autre* est absent, le personnage est obligé de quérir autre part une éventuelle solution à ses angoisses. Le remède ne venant pas de l'extérieur, il est poussé, par une logique implacable, vers son univers intérieur :

(...) j'aurais sans doute continué à confondre sans le destin extraordinaire qui me donne une vue absolument neuve des choses : la connaissance *par autrui* et la connaissance *par moi-même* (VLP, 96).

La « connaissance par soi-même » implique non seulement une meilleure *conscience du monde intérieur* mais également une manière différente d'appréhender le *monde extérieur*. Les phénomènes externes prennent une toute autre valeur : ce qui est banal devient porteur de symboles et induit de nouvelles réflexions. C'est dans ce contexte que survient une expérience inouïe :

Cette nuit, mon bras droit tendu hors de ma couche s'engourdit, « meurt ». Je le saisis entre le pouce et l'index de ma main gauche et je soulève cette chose étrangère, cette masse de chair énorme et pesante, ce lourd et gras membre d'autrui soudé à mon corps par erreur. Je rêve ainsi de manipuler tout mon cadavre, de m'émerveiller de son poids mort, de m'abîmer dans ce paradoxe : *une chose qui est moi*. Mais est-elle bien moi (VLP, 87) ?

Robinson traverse ici une épreuve capitale dans le parcours initiatique : la première perception du *Moi*. Ceci se produit par et à travers son corps physique, d'où l'importance de la matière concrète et solide dans l'éveil du néophyte : « je soulève cette chose étrangère [son bras], cette masse de chair énorme et pesante ». Puis survient le déclic, l'envie d'émerveillement : « Je rêve ainsi de manipuler tout mon cadavre, de m'émerveiller de son poids mort ». Il s'agit de la confrontation entre une *idée culturelle de ce qu'est le moi* et une *expérience intime de celui-ci*. De ces deux confrontations surgit subséquemment un paradoxe essentiel : « une chose qui est moi. Mais est-elle bien moi ? ».

Ce paradoxe est également perçu dans le dédoublement de Robinson où le *nouvel homme* se dégage progressivement de *l'ancien*, ce qui transparait, selon A. Bouloumié, sur le plan de la forme :

L'originalité de Michel Tournier sur le plan de la forme de son récit apparaît dans cette analyse de la dualité narrative où l'on peut estimer que la forme même du récit reflète la division de Robinson (et pas seulement l'opposition narrateur / personnage) et disparaît avec elle. La voix du narrateur ne se confond-elle pas avec celle de son personnage pour commenter les actes de Robinson, redoublant ainsi le journal de celui-ci (*VLP*, 66-77) au lieu de se contenter d'en rendre compte ? Inversement n'arrive-t-il pas à Robinson de parler de lui-même à la troisième personne ? « Alors Robinson est Speranza » ? (*VLP*, 98). La métamorphose de Robinson, cause de la « fissure » de son âme monolithique, tend aussi à résoudre et à dépasser cette division: narrateur-écrivain et personnage se rejoignent au chapitre 10 dans le triomphe d'une seule voix narrative (BOULOUMIE, 1991 : 43-44).

La *dualité* et l'*unité* sont des thèmes centraux dans ce quatrième chapitre et semblent inséparables de la *question du soi*. M. Tournier consacra au *soi* de nombreuses lignes pour souligner l'importance de la thématique dans le parcours initiatique de son personnage. Mais il nous semble impossible d'avancer dans cette réflexion sans aborder la notion d'un « *soi impermanent* ». À ce propos, se demande Francisco Varela<sup>812</sup>, dans *L'inscription corporelle de l'esprit*, « qu'entendons-nous par « soi » ? (VARELA, 1993 : 97). Cette interrogation a intrigué bien des domaines de la recherche tels que les sciences cognitives, la philosophie, la tradition méditative, etc. Ce chercheur a essayé de comprendre la problématique en s'interrogeant sur les fondements du *soi* :

A chaque instant de notre vie il se passe quelque chose, nous vivons quelque expérience. Nous voyons, entendons, touchons, pensons. Nous pouvons être contents, fâchés, effrayés, fatigués, perplexes, intéressés, affreusement timides, ou absorbés dans une tâche. Je peux *me* sentir submergé par *mes* propres émotions, me sentir conforté dans ma propre valeur quand quelqu'un fait mon éloge, me sentir affecté par la perte d'un objet. Quel est donc ce soi, ce moi central qui affleure et disparaît, qui semble si constant et pourtant si fragile, si familier mais si fuyant ?

Nous sommes pris dans une contradiction. D'une part, une attention ne serait-ce que sommaire au vécu nous montre que notre expérience se modifie sans cesse et, en outre, est toujours tributaire d'une situation particulière. Être humain, et même être vivant signifie toujours être dans une situation, un contexte, un monde. Rien de permanent, rien d'indépendant de telles situations ne peut être pour nous objet d'expérience. Pourtant, nous sommes pour la plupart convaincus de notre identité : nous avons une personnalité, des souvenirs, des projets et des anticipations, qui semblent se rassembler en un point de vue cohérent, un centre à partir duquel nous observons le monde, un sol sur lequel nous nous

---

<sup>812</sup> Francisco Varela était directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique et membre du Centre de recherche en épistémologie appliquée (CREA) de l'Ecole polytechnique (Paris). Il était l'un des fondateurs de la théorie de l'autopoïèse en biologie théorique.

tenons debout. Comment ce point de vue serait-il possible s'il n'était ancré dans un soi ou un moi unique, indépendant et réellement existant ?

(...) C'est ce qu'exprime Hume dans des lignes célèbres : « Pour ma part, quand je pénètre plus intimement dans ce que j'appelle moi-même, je trébuche toujours sur l'une ou l'autre perception particulière de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne puis à aucun instant me saisir moi-même sans une perception, et je ne puis jamais rien observer d'autre que la perception ». Cette réflexion contredit directement notre impression qu'il existe un soi permanent (VARELA, 1993 : 97, 98).

Le *soi* serait alors impermanent car il incarne le résultat d'une agglomération de perceptions qui seraient, elles aussi, impermanentes. Cette problématique est à la base de toute réflexion sur la *connaissance* vu que *l'acte de connaître* n'est possible, pensons-nous spontanément, qu'à travers un « *je* » qui perçoit le monde :

Que se passe-t-il en effet de façon primaire et immédiate ? Eh bien, les objets sont tous là, brillants au soleil ou tapis dans l'ombre, rugueux ou moelleux, lourds ou légers, ils sont connus, goûtés, pesés, et même cuits, rabotés, pliés, etc., sans que moi qui connais, goûte, pèse, cuis, etc., n'existe en aucune manière, si l'acte de réflexion qui me fait surgir n'est pas accompli – et il l'est en fait rarement (VLP, 97).

Robinson confirme, à travers cette citation, ce qu'avait dit F. Varela à propos du *soi* : celui-ci n'existerait que par les sensations et les perceptions. Les objets ne subsisteraient pas ou, du moins, pas comme le personnage les appréhende si son « acte de réflexion n'est pas accompli ». Cela signifie que tout ce que l'homme perçoit n'est que le fruit d'un « moment de reconnaissance, d'identification ou de discernement lors du surgissement d'un objet distinct ; ce moment s'accompagne de l'activité d'une impulsion fondamentale envers l'objet discerné » (VARELA, 1993 : 107). Ainsi, la perception d'un objet incitera directement les sensations (qui peuvent être *agréables, désagréables ou neutres*) et déclenchera des émotions<sup>813</sup>. Mais, dans le discours de Robinson, transparait

---

<sup>813</sup> « Dans le contexte de la pratique de l'attention vigilante, le couplage du discernement et de l'impulsion à un moment déterminé de l'expérience est particulièrement important. Trois impulsions sont réputées essentielles – la passion / désir (envers les objets désirables), l'agression / la peur (à l'égard des objets indésirables), et l'illusion / ignorance (envers les objets neutres). Dans la mesure où les êtres sont captifs de l'habitude de s'agripper au moi, les objets physiques ou mentaux sont discernés dès le premier instant en relation avec le moi, soit comme désirables, soit comme indésirables, soit encore comme non pertinents pour le moi ; c'est dans ce discernement même que réside l'impulsion automatique d'agir de la manière congrue. Ces trois impulsions de base sont aussi nommées les trois poisons parce qu'elles marquent le début d'actions qui conduiront à un nouvel agrippement au moi. Mais qui est ce moi à qui l'on se cramponne (VARELA, 1993 : 107,108) ? »

déjà une certaine préoccupation concernant les limites de ses sens pour comprendre la véritable nature des objets :

Mon œil est le cadavre de la lumière, de la couleur. Mon nez est tout ce qui reste des odeurs quand leur irréalité a été démontrée. Ma main réfute la chose tenue. Dès lors le problème de la connaissance naît d'un *anachronisme*. Il implique la simultanéité du sujet et de l'objet dont il voudrait éclairer les mystérieux rapports. Or le sujet et l'objet ne peuvent coexister, puisqu'ils sont la même chose (VLP, 99, 100).

Le personnage exprime ici, d'une autre manière, le paradoxe que nous avons cité précédemment : « une chose qui est moi. Mais est-elle bien moi ? ». Il s'agit ici, selon lui, d'un anachronisme, c'est-à-dire, dans ce contexte, d'une contradiction temporelle entre la *réalité ultime* et la *réalité relative* où on conçoit encore le monde séparément, en tant qu'objet distinct du sujet. Or, la *réalité ultime* est unificatrice, elle ne peut pas coexister avec elle-même vu que sujet et objet « sont la même chose ». De cette manière, les couleurs, les odeurs, les sensations tactiles ne sont que les manifestations d'une *réalité relative* puisque limitée aux sens.

Pour atteindre la *réalité ultime*, Robinson doit percer les nombreux « agrégats » qui ont formé sa personne et *solidifié* sa vision du monde. Nous entendons ici par agrégat les cinq dimensions qui, dans la tradition bouddhique, constituent une personne, à savoir le corps, les sensations, les perceptions, les formations du caractère<sup>814</sup> et les consciences<sup>815</sup> (VARELA, 1993 : 103). Dans la citation préalable, par exemple, le personnage utilise l'œil, le nez et la main pour percevoir la lumière, les odeurs et les formes. Mais pour comprendre la véritable nature des êtres et des objets, il doit aller au-delà de ses perceptions. Il faudrait comprendre les mécanismes qui forment ses agrégats et enlever, un à un, les obstacles qui bloquent l'accès à la *réalité ultime* :

Depuis quelque temps en effet je m'exerce à cette opération qui consiste à arracher de moi successivement les uns après les autres tous mes attributs – je dis bien *tous* -

---

<sup>814</sup> Les formations du caractère sont les « automatismes habituels de pensée, de sentiment, de perception et d'action – mécanismes usuels tels que la confiance, l'avarice, la paresse, le souci, etc. (...) Nous nous situons à présent dans le domaine des types de phénomènes que l'on pourrait appeler cognitifs dans le langage des sciences cognitives, ou traits personnels dans la psychologie de la personnalité » (VARELA, 1993 : 108).

<sup>815</sup> « La conscience est l'expérience mentale qui accompagne les quatre autres agrégats ; techniquement, elle consiste dans l'expérience qui provient du contact de chaque organe sensoriel avec son objet (ainsi qu'avec le sentiment, l'impulsion et l'habitude qui en découlent). La conscience (...) se réfère toujours au sens dualiste de l'expérience selon lequel il y a un sujet de l'expérience, un objet de l'expérience et une ou plusieurs relations qui le lient entre eux » (VARELA, 1993 : 108, 109)

comme les pelures successives d'un oignon. Ce faisant, je constitue loin de moi un individu qui a nom Crusoé, prénom Robinson, qui mesure six pieds, etc. Je le vois vivre et évoluer dans l'île sans plus profiter de ses heurs, ni pâtir de ses malheurs. Qui *je* ? La question est loin d'être oiseuse. Elle n'est même pas insoluble. *Car si ce n'est lui, c'est donc Speranza*. Il y a désormais un *je* volant qui va se poser tantôt sur l'homme, tantôt sur l'île, et qui fait de moi tour à tour l'un ou l'autre (VLP, 88, 89).

Robinson essaie de se « dédoubler », de prendre du recul vis-à-vis de ses « agrégats », de se distinguer de *l'homme ancien* afin de mieux l'observer : « je constitue loin de moi un individu qui a nom Crusoé, prénom Robinson ». Il examine les formations mentales (quatrième agrégat) d'une manière impassible, sans plus partager « ses heurs, ni pâtir de ses malheurs ». Il s'agit d'une expérience d'observation qui peut être mise en parallèle avec l'attitude méditative de certains courants orientaux tels que le bouddhisme ou l'hindouisme. Ces courants ont, en effet, minutieusement décrit les processus mentaux auxquels l'individu s'identifie et dont il est possible de comprendre les mécanismes par des pratiques méditatives.

Robinson reproduit ces processus de quête de *l'homme nouveau* à travers l'observation minutieuse de *l'ancien*. Il constate ainsi que ce qu'il nomme « je », a plus de ressemblances avec l'île qu'il ne l'imaginait : « Qui *je* ? (...) *Car si ce n'est lui, c'est donc Speranza* ». Cette ressemblance le renvoie à la nature instable du *soi* : « Il y a désormais un *je* volant qui va se poser tantôt sur l'homme, tantôt sur l'île, et qui fait de moi tour à tour l'un ou l'autre ». Cependant, le néophyte manifeste encore une certaine dualité marquée par la conjonction « ou » (« l'un *ou* l'autre »). Il faudra encore attendre quelques pages pour que cette dualité commence à se diluer :

Il y a à ce stade naïf, primaire et comme primesautier qui est notre mode d'existence ordinaire une solitude heureuse du connu, une virginité des choses qui possèdent toutes en elles-mêmes – comme autant d'attributs de leur essence intime – couleur, odeur, saveur et forme. Alors Robinson *est* Speranza. Il n'a conscience de lui-même qu'à travers les frondaisons des myrtes où le soleil darde une poignée de flèches, il ne se connaît que dans l'écume de la vague glissant sur le sable blond (VLP, 97, 98).

Cette citation dévoile une expérience marquante dans la vie de l'aspirant à l'initiation : le premier contact conscient avec l'Unité. Tout dans la description de ce contact évoque un retour aux origines, un « stade primaire » de l'existence, qui se caractérise par une « solitude heureuse du connu, une virginité des choses ». Dans cet état

originel, il n'existe pas *Robinson ou Speranza* mais *Robinson et Speranza* : « alors Robinson *est* Speranza ». Le rôle de l'île, du monde matériel, est donc celui d'éveiller les perceptions du personnage pour qu'il ait conscience de lui : « il n'a conscience de lui-même qu'à travers les frondaisons des myrtes (...), il ne se connaît que dans l'écume de la vague glissant sur le sable blond ».

L'île est un agent actif de transformation car elle incarne une matière, jusqu'à présent synonyme de pesanteur, d'obstacle, d'entrave au bonheur et donc équivalent de souffrance. En tant que telle, elle représente le seul levier que Robinson puisse utiliser pour se libérer de sa souffrance car c'est par elle et sur elle qu'il agit. Ainsi *l'île de la Désolation* devient-elle *Speranza* (l'espoir), ce qui équivaut à une nouvelle inversion. Ceci provoque ce que M. Tournier a appelé un « déclic » ou une « convulsion » :

Et tout à coup un déclic se produit (...) Quelque chose a craqué dans le monde et tout un pan de choses s'écroule en devenant *moi*. Chaque objet est disqualifié au profit d'un sujet correspondant. La lumière devient œil, et elle n'existe plus comme telle : elle n'est plus qu'excitation de la rétine. L'odeur devient narine – et le monde lui-même s'avère inodore (...) A la fin le monde tout entier se résorbe dans mon âme qui est l'âme même de *Speranza*, arrachée à l'île, laquelle alors se meurt sous mon regard sceptique.

Une convulsion a eu lieu (*VLP*, 97, 98).

Voici la description d'un moment de « pleine conscience »<sup>816</sup> vécu par Robinson. Cet instant se caractérise par un sentiment d'appartenir à toutes les choses et vice versa : « un pan de choses s'écroule en devenant *moi* ». Ainsi, les *sens* prennent une toute autre ampleur car il n'y a plus de distinction entre, par exemple, « l'œil et la lumière », « le nez et la narine ». L'observateur et l'élément observé ne font qu'un dans une compréhension du monde globalisante : « le monde tout entier se résorbe dans mon âme qui est l'âme même de *Speranza* ».

Ce « déclic » et cette « convulsion » ont été renforcés par une autre image : l'arrêt de la clepsydre. Robinson ayant oublié de la remplir, elle s'est soudain arrêtée (*VLP*, 93). A la suite de cet événement, se produisent une inversion et une suspension du cours du temps (*VLP*, 93) dont la description rejoint celle de la « pleine conscience » citée auparavant :

---

<sup>816</sup> Thich Nhat Hanh (moine zen vietnamien, poète, philosophe, ancien professeur à l'Université de Columbia et à la Sorbonne), donne une définition de la pleine conscience dans son livre *Transformation et Guérison*. Pour lui, "Le terme pali *sati* (sanskrit, *smṛti*) signifie « arrêter » et « maintenir la conscience de l'objet ». Le terme pali *vipassana* (sanskrit, *vipasyana*) signifie « aller en profondeur dans l'objet pour l'observer ». Pendant que nous sommes pleinement conscients d'un objet et l'observons avec profondeur, la frontière entre le sujet qui observe et l'objet observé se dissout progressivement, sujet et objet deviennent un. Ceci est l'essence de la méditation. Nous ne pouvons comprendre un objet qu'en le pénétrant et en devenant un avec lui. L'observer en restant à l'extérieur ne suffit pas" (HANH, 1999 : 44).

Il [Robinson] se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle. Plus tard, réfléchissant sur cette sorte d'extase qui l'avait saisi et cherchant à lui donner un nom, il l'appela un *moment d'innocence*. Il avait d'abord cru que l'arrêt de la clepsydre n'avait fait que desserrer les mailles de son emploi du temps et suspendre l'urgence de ses travaux. Or il s'apercevait que cette pause était moins son fait que celui de l'île tout entière. On aurait dit que cessant soudain de s'incliner les uns vers les autres dans le sens de leur usage – et de leur usure – les choses étaient retombées chacune de son essence, épanouissaient tous leurs attributs, existaient pour elles-mêmes, naïvement, sans chercher d'autre justification que leur propre perfection. Une grande douceur tombait du ciel, comme si Dieu s'était avisé dans un soudain élan de tendresse de bénir toutes ses créatures. Il y avait quelque chose d'heureux suspendu dans l'air, et, pendant un bref instant d'indicible allégresse, Robinson crut découvrir une *autre île* derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps, plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle, et que lui masquait ordinairement la médiocrité de ses préoccupations (VLP, 93,94).

L'expérience de « pleine conscience » est ici associée à un moment « d'extase », à une sorte d'« éblouissement heureux » de l'esprit lié à l'oubli de soi et à une démarche d'introspection. Cette expérience rappelle les deuxième et troisième phases de l'*epochè*. Après la conversion de l'attention de l'*extérieure* vers l'*intérieure* (deuxième phase), le néophyte atteint un état de lâcher-prise ou d'accueil de l'expérience (troisième phase). C'est un « moment d'innocence » où nulle préoccupation, attente ou envie particulière ne retient l'attention de l'esprit qui plonge dans une « grande douceur » et une « indicible allégresse ». Les incessants mouvements mentaux laissent alors place à deux intuitions : d'abord, que l'usure que Robinson impose aux choses s'oppose à l'épanouissement de leur véritable essence ; ensuite, que ses inquiétudes sont bien médiocres comparées à « la fraîcheur, à la chaleur et à la fraternité » qui émanent de l'île quand celle-ci n'est plus sous le joug de son unique habitant.

On se demande maintenant si cet état extatique sera ou non de longue durée. Jusqu'à quand le personnage gardera-t-il sa conscience éveillée ? Un moment de conscience suffit-il à écarter pour toujours les assauts de l'*ego* avide de reconnaissance et de pouvoir ?

L'écriture de M. Tournier révèle, cependant, que c'est précisément maintenant que l'*homme ancien* en Robinson sera assailli, plus que jamais, par « des hallucinations, des fièvres cérébrales, des illusions optiques, etc. » (VLP, 99, 100). Les forces psychiques du néophyte sont davantage mises à l'épreuve : « Tant d'insanités n'étaient pas viables » (VLP, 99). Il reconnaît, plus que jamais, que la voie qui mène au salut est « étroite et escarpée » (VLP, 100), qu'un équilibre comme il envisage (une île « harmonieuse,



parfaitement cultivée et administrée » - *VLP*, 100) est un idéal aussi fragile que lui-même : « O subtil et pur équilibre, si fragile » (*VLP*, 100). La preuve la plus remarquable de cette fragilité, est l'oscillation continue du personnage entre l'*ancien* et le *nouveau* moi :

Désormais il recourut souvent à l'arrêt de la clepsydre pour se livrer à des expériences qui dégageraient peut-être un jour le Robinson nouveau de la chrysalide où il dormait encore. Mais son heure n'était pas encore venue. *L'autre île* ne sortit plus du brouillard rose de l'aurore, comme ce matin mémorable. Patiemment il ramassa sa vieille défroque et reprit le jeu où il l'avait laissé, oubliant dans l'enchaînement des menues tâches et de son étiquette qu'il avait pu aspirer à autre chose (*VLP*, 94, 95).

M. Tournier décrit ici le va-et-vient de la conscience humaine entre les moments d'éveil et d'illusion. On remarque que cette résistance aux changements provoque « l'endormissement » du néophyte (« la chrysalide où il dormait encore ») et couvre l'île de « brouillards » : « *L'autre île* ne sortit plus du brouillard rose de l'aurore ». Ces deux mots, *dormir et brouillard*, évoquent directement l'état d'illusion car, dans le sommeil, l'esprit se relâche et perd toute vigilance. Or, l'une des caractéristiques de la « pleine conscience » est l'attention constante portée aux mouvements de l'esprit sans jamais se laisser accaparer par les sensations corporelles et par les impressions mentales.

L'expérience de l'assoupissement l'éloigne de l'éveil en gommant le conflit intérieur. Cependant, cette expérience momentanée de l'unité n'a pas été vaine et dérisoire. C'est parce que le candidat à l'initiation a connu la pesanteur et l'illusion qu'il pourra s'en libérer. C'est en voulant s'en détacher que Robinson essaie de trouver « une voie d'accès concrète à l'intimité la plus secrète de l'île » (*VLP*, 100) et de lui-même. Même si le néophyte ne demeure pas dans l'*Unité*, cette expérience l'a incontestablement transformé :

Indiscutablement il venait de gravir un degré dans la métamorphose qui travaillait le plus secret de lui-même. Mais ce n'était qu'un éclair passager. La larve avait senti dans une brève extase qu'elle volerait un jour. Enivrante, mais passagère vision (*VLP*, 94) !

Cette citation évoque une image récurrente dans le roman, celle de la chrysalide devenue papillon, qui rappelle la métamorphose du Robinson tellurique en Robinson éolien et solaire<sup>817</sup>, avec l'inversion des valeurs (du bas vers le haut) que cela représente.

---

<sup>817</sup> Cette métamorphose sera analysée aux chapitres 3.2.6 (« L'initiation aérienne ») et 3.2.7 (« L'initiation solaire »).

### 3.2.3 Quête d'équilibre dans l'intimité de la grotte : l'initiation tellurique (VLP, 101 – 122)

Le cinquième chapitre de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* décrit le séjour du personnage à l'intérieur d'une grotte. *L'œuvre au noir*, nous le montrerons, atteindra ici son apogée et révélera, au sein du chaos environnant, la quête d'équilibre du personnage.

Nous aborderons le symbolisme de la *grotte* en nous appuyant sur les travaux de Gilbert Durand. En outre, nous nous interrogerons sur les liens entre ce symbole et le symbolisme de *la descente*, de *l'obscurité* (la nuit) et du *centre*.

Mais le véritable équilibre ne sera réalisé que si le personnage parvient à maîtriser sa propre puissance intérieure. Pour acquérir ce contrôle de soi, le personnage ou l'âme doit « sortir de la terre, où elle était retournée, et de la nuit du chaos initial » (BURCKHARDT, 1979 : 186). Ce qui explique le désir de Robinson de vaincre la confusion (intérieure, des sens) grâce à l'imposition d'un ordre exemplaire sur l'île :

Il y a en moi un cosmos en gestation. Mais un cosmos en gestation, cela s'appelle un chaos. Contre ce chaos, l'île administrée – de plus en plus *administrée*, car en cette matière on ne reste debout qu'en avançant – est mon seul refuge, ma seule sauvegarde (VLP, 117).

L'île administrée représente alors une quête d'équilibre et d'ordre. Néanmoins, c'est la qualité de cet équilibre, *la maîtrise* des forces qui le maintiennent, comme nous l'avons dit plus haut, qui permettra la réussite de l'épreuve. Pour que l'harmonie soit durable, le candidat à l'initiation doit se libérer de la pesanteur et de la solidité de son être par le dépassement de l'expérience *tellurique* :

Au-delà de la poudrière le tunnel se poursuivait par un boyau en pente raide où il ne s'était jamais engagé avant ce qu'il appellerait plus tard sa période tellurique (VLP, 102).

Aller « au-delà de la poudrière », descendre « un boyau en pente raide », c'est pénétrer le royaume de la densité. Rappelons ici qu'au quatrième chapitre, le naufragé commence déjà à se « solidifier ». Cependant, il faudra attendre le cinquième chapitre pour

que ce durcissement prenne tout son sens et toute son ampleur car c'est à ce moment-là que le candidat à l'initiation doit commencer à dissoudre, en langage alchimique, « ses coagulations ». C'est seulement après avoir connu la pesanteur absolue que le néophyte pourra « se sublimer » en devenant, par la suite, air et feu.

Ainsi, pour dépasser « la période tellurique », il faut d'abord l'expérimenter. C'est pourquoi Robinson entame une étape initiatique supplémentaire dans laquelle la solidité se manifeste sous une nouvelle forme : *la grotte*. En effet, au cinquième chapitre, le personnage descend dans une caverne qui se trouve au centre de l'île. Mais avant d'aborder l'imaginaire de la grotte proprement dit, nous observerons les autres symboles qui gravitent autour : *la descente, l'obscurité (la nuit) et le centre*.

\*

Selon Gilbert Durand, certains psychothérapeutes recommandent, « dans la pratique ascensionnelle du rêve éveillé, de ne pas “lâcher” le rêveur au sommet de son ascension, mais de le faire redescendre progressivement à son niveau de départ, de le ramener en douceur à son altitude mentale habituelle » (DURAND, 1992 : 219). En effet, toute *évolution* n'est possible que par une prise de conscience du commencement, de l'état d'unité primordiale de l'être. Cette démarche exige une ouverture aux changements et une grande rigueur :

Ayant pris conscience de la métamorphose où il était engagé, il était prêt maintenant à s'imposer les plus rudes conversions pour répondre à ce qui était peut-être une vocation nouvelle (VLP, 102).

La descente en soi apparaît comme un moment solennel :

Puis il se leva et sans hésitation ni peur, mais pénétré de la gravité solennelle de son entreprise, il se dirigea vers le fond du boyau (VLP, 105).

Cependant, le voyage au « fond du boyau » comporte de nombreux dangers, car « la *descente* risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute » (DURAND,

1992 : 227). Quand Robinson doit-il arrêter de descendre ? A partir de quel moment une expérience « positive » de *connaissance de soi* peut-elle devenir « négative » par l'excès, la démesure des actions entreprises ? C'est ce que M. Tournier a essayé de décrire lorsqu'il aborde la fine frontière entre la vie et la mort :

La vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre (*VLP*, 109).

Le parcours involutif nécessite « plus de précautions que celui de l'ascension » (DURAND, 1992 : 227) parce qu'on ne pénètre pas à l'intérieur de l'être sans détruire une partie de ses « *résidus* » - telles la vision erronée et l'illusion - ce qui procure au néophyte une sensation momentanée de fragilité et de déséquilibre :

Robinson s'avança à demi courbé, grelottant de froid et serrant l'une contre l'autre ses cuisses humides de lait caillé. Sa dérélition au milieu de ce paysage de ronces et de silex coupants l'écrasait d'horreur et de honte. Il était nu et blanc. Sa peau se granulait en chair de poule, comme celle d'un hérisson apeuré qui aurait perdu ses piquants (*VLP*, 110).

La vulnérabilité du personnage est croissante. L'esprit envoie à tout le corps un *signal d'alarme* car, privé de ses repères habituels, il se retrouve en quelque sorte plongé dans *l'obscurité*.

Les premiers périls de la descente sont liés effectivement au problème de l'éclairage. Pour accéder au centre de la grotte, il faut traverser un tunnel sombre :

L'entreprise présentait, il est vrai, une difficulté majeure, celle de l'éclairage. S'avancer dans ces profondeurs avec à la main une torche de bois résineux – et il ne disposait de rien d'autre –, c'est courir un risque redoutable par la proximité des tonneaux de poudre dont il n'était même pas sûr que le contenu ne se fût pas quelque peu répandu sur le sol. C'était aussi saturer de fumées irrespirables l'air raréfié et immobile de la grotte (*VLP*, 102).

Les difficultés de la descente sont nombreuses : la pente est beaucoup trop raide, il y a un « risque redoutable » d'explosion et d'asphyxie. Mais parmi tous ces obstacles, c'est le manque de lumière qui semble être le plus inquiétant car il est la cause de tous les autres désagréments : « une difficulté majeure, celle de l'éclairage ». L'obscurité étant inévitable pour pouvoir accéder à « l'alvéole », Robinson doit, à contrecœur, s'y « habituer » :

Il tenta d'abord tout superficiellement de s'habituer à l'obscurité pour pouvoir progresser à tâtons dans les profondeurs de la grotte. Mais il comprit que ce propos était vain et qu'une préparation plus radicale s'imposait (VLP, 103).

Vouloir *s'habituer* à l'obscurité est, selon l'auteur, une démarche vaine car cette attitude n'aboutit pas à la transformation de l'être. Il faut, pour cela, « une préparation plus radicale », c'est-à-dire, aller *au-delà de l'habitude* et prendre entièrement conscience de *l'obscurcissement de l'esprit*, « l'assumer », accepter le fait de marcher sur un terrain inconnu : « (...) il ne lui restait plus qu'à *assumer l'obscurité*, c'est-à-dire à se plier docilement aux exigences du milieu qu'il voulait conquérir » (VLP, 102). Or, le néophyte ne peut pas vouloir maîtriser un espace qu'il ne connaît pas. Si nous établissons par conséquent une analogie entre *la grotte* et le monde intérieur, nous comprenons que c'est par la connaissance intime de ce monde que Robinson pourra poursuivre son parcours initiatique. En effet, c'est dans l'obscurité de la cavité, « au sein de la nuit même, que l'esprit quête sa lumière et la chute s'euphémise en descente » (DURAND, 1992 : 224). Étant la substance de l'intime et de l'Être, *la nuit* favorise les réminiscences et permet à l'esprit de chercher les causes premières de son sentiment d'incomplétude : « (...) la nuit est symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de "remonter au cœur" pareils aux brouillards du soir » (DURAND, 1992 : 249). Robinson plonge ainsi dans son passé, et son premier souvenir est celui de sa mère qui, symboliquement, se rapproche le plus de la solidité et de l'équilibre recherchés :

Or c'était sous cet aspect [celui d'un arbre solide] que Robinson revivait le souvenir de sa mère, pilier de vérité et de bonté, terre accueillante et ferme, refuge de ses terreurs et de ses chagrins. Il avait retrouvé au fond de l'alvéole quelque chose de cette tendresse impeccable et sèche, de cette sollicitude infaillible et sans effusions inutiles (VLP, 108, 109).

La *nuit* n'est plus ici le signe des ténèbres de l'esprit. Elle devient au contraire le lieu privilégié de communion non seulement entre Robinson et sa mère biologique, mais aussi entre lui et la *Grande Mère* dont les attributs divins sont la solidité (« *pilier de vérité* », « *terre accueillante et ferme* »), l'équilibre psychique (« *refuge de ses terreurs et de ses chagrins* ») et affectif ( incarné par sa « *tendresse* » et sa « *sollicitude* »).

Cet équilibre construit au sein de la grotte peut encore être perçu dans le dépassement de deux importantes dichotomies : la lumière / l'obscurité et le bien / le mal.

C'est en cherchant la *lumière* dans les *ténèbres* que Robinson ressent la nécessité d'aller au-delà de ces deux polarités : « Il fallait dépasser l'alternative lumière-obscurité dans laquelle l'homme est communément enfermé » étant donné que « l'œil qui crée la lumière invente aussi l'obscurité » (*VLP*, 103). Les yeux sont alors, à eux seuls, un facteur d'unification. La compréhension de cela se produit au cours d'un bref moment d'éveil illustré par l'image de « l'éclair » :

(...) un éclair qui avait traversé l'obscurité sans la blesser ? Il avait attendu le lever d'un rideau, une aurore triomphante. Cela n'avait été qu'un coup d'épingle de lumière dans la masse ténébreuse où il baignait (...) Les deux regards s'étaient heurtés, le regard lumineux et le regard ténébreux. Une flèche solaire avait percé l'âme tellurique de Speranza (*VLP*, 104).

Le *heurt des regards* signifie que l'esprit n'appréhende qu'une unique réalité, ni lumineuse ni ténébreuse. Ceci est confirmé deux pages plus loin par l'affirmation suivante : « désormais c'était dans des ténèbres blanches qu'il flottait » (*VLP*, 107). Cet oxymore reflète le processus de sublimation du personnage, exprimé par le verbe « flotter ». L'ancien moi se dissout au fur et à mesure que Robinson pénètre la cavité souterraine et unifie les « dualités », ce qui renvoie, en alchimie, au passage de l'œuvre au noir (« nigredo ») à l'œuvre au blanc (« albedo ») : « A l'œuvre au noir succède ici l'œuvre au blanc. C'est la phase de purification, de renaissance. Le texte évoque "cette nuit lactée" (*VLP*, 109) associée à l'idée d'une maternité de Speranza enceinte de Robinson » (BOULOUMIE, 1991: 136).

Le dépassement de la dichotomie lumière/ténèbres va de pair avec celle du *bien et du mal*. Dans son *log-book*, Robinson révèle ne plus savoir où se trouve la véritable limite de ces notions :

Cette descente et ce séjour dans le sein de Speranza, je suis encore bien loin de pouvoir en apprécier justement la valeur. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Ce serait tout un procès à instruire pour lequel il me manque encore les pièces capitales. Certes le souvenir de la souille me donne des inquiétudes : la grotte a une indiscutable parenté avec elle. Mais le mal n'a-t-il pas toujours été le singe du bien ? Lucifer imite Dieu à sa manière qui est grimace. La grotte est-elle un nouvel et plus séduisant avatar de la souille, ou bien sa négation ? Il est certain que, comme la souille, elle suscite autour de moi les fantômes de mon passé, et la rêverie rétrospective où elle me plonge n'est guère compatible avec la lutte

quotidienne que je mène pour maintenir Speranza au plus haut degré possible de civilisation (VLP, 110, 111).

Une inversion<sup>818</sup> des valeurs positives et négatives a lieu, par laquelle Lucifer devient une imitation de Dieu. La *souille*, souvent associée par Robinson à la décadence et au péché, se métamorphose en *grotte* mais, à présent, celle-ci possède des attributs positifs : « la grotte est un nouvel et plus séduisant avatar de la souille ». Gilbert Durand a observé cette progressive conversion du négatif en positif, de la chute en descente :

Ce ventre polyvalent peut, certes, facilement engouffrer des valeurs négatives comme nous l'avons déjà noté, et venir symboliser l'abîme de la chute, le microcosme du péché (...) L'épingle épithétique de « doux », « tiède », vient rendre ce péché si agréable, constitue un moyen-terme si précieux pour l'euphémisation de la chute, que cette dernière se freine, se ralentit en descente, et finalement convertit les valeurs négatives d'angoisse et d'effroi en délectation de l'intimité lentement pénétrée (DURAND, 1992 : 229).

Selon l'anthropologue, le froid, la peur et le malaise provoqués au départ par l'obscurité se transforment, petit à petit, en souvenirs tendres et chaleureux qui, dans le roman de M. Tournier, s'appliquent au sol de la cavité : « Le sol était dur, lisse, étrangement tiède » (VLP, 105). Pour Gilbert Durand, il s'agit « d'une chaleur douce, d'une chaleur lente avons-nous envie de dire, éloignée de tout éclat trop ardent » (DURAND, 1992 : 228).

La qualité thermique est d'ailleurs un des signes, en alchimie, de la transformation des métaux (de l'être) car elle indique que la combustion dans le four, l'Athanor, est entamée : « Levain vivant, quel horrible mûrissement n'aurait-il pas provoqué dans ce four gigantesque, la grotte (VLP, 114) ! » La température est certes d'abord tiède mais peut s'intensifier à mesure que la transformation interne du néophyte<sup>819</sup> a lieu, comme l'explique Basile Valentin dans *Les douze clefs de la philosophie* :

Dans notre Pierre, par moi et longtemps avant moi élaborée, sont contenus tous les éléments, toutes les formes minérales et métalliques, bien plus, toutes les qualités et propriétés de l'univers entier, car en elle doit être trouvée une grande et très forte chaleur, attendu que, par son puissant feu intérieur, le corps (...) s'échauffe et, par son action ignée, est changé en excellent or (VALENTIN, 1956 : 197).

---

<sup>818</sup> L'inversion, dans l'œuvre de Tournier, est une thématique qui a déjà été observée par de nombreux critiques. A ce propos, lire « Inversion bénigne, inversion maligne » d'Arlette Bouloumié, 1990 et « Tournier et le détournement du mythe biblique » de Pierre-Marie Beaude, 2003.

<sup>819</sup> Ceci aura lieu au neuvième chapitre du roman quand la grotte subira une intense explosion.

A travers cette citation, Basile Valentin nous fournit de nombreuses pistes pour comprendre le rôle symbolique de la « pierre » qui rejoindrait, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, celui de la grotte : « Ou bien ces péripéties n'étaient-elles pas plutôt le rêve sans consistance de la petite larve molle tapie de toute éternité dans cette énorme urne de pierre ? » (VLP, 106).

La grotte est comparée à une « urne de pierre » parce que toutes deux seraient détentrices d'un pouvoir d'ordre cosmique : elles accueillent en leur sein « toutes les formes minérales et métalliques » et manifestent « les qualités et propriétés de l'univers ». Une de ces propriétés est *l'Unité entre toutes choses* souvent décrite par l'image du *noyau*<sup>820</sup>.

La pierre et la grotte incarnent ainsi des forces centripètes car leur « action ignée » se concentre à un endroit central. Basile Valentin nous rappelle les liens existants entre le symbole du *centre*, du « feu intérieur » et celui de la « pierre ». Ce rapprochement est également évoqué par M. Tournier dans le passage suivant :

La solitude de Robinson était vaincue d'étrange manière – non pas *latéralement*, - par abords et côtoiements, comme quand on se trouve dans une foule ou avec un ami – mais de façon *centrale*, nucléaire, en quelque sorte. Il devait se trouver à proximité du *foyer* de Speranza d'où partaient en étoile toutes les terminaisons nerveuses de ce grand corps, et vers lequel affluaient toutes les informations venues de la superficie. Ainsi dans certaines cathédrales y a-t-il souvent un point d'où l'on entend, par le jeu des ondes sonores et de leurs interférences, les moindres bruits, qu'ils proviennent de l'abside, du chœur, du jubé ou de la nef (VLP, 103, 104).

La comparaison de la grotte avec certaines cathédrales renforce la symbolique sacrée du centre car il représente « un foyer d'intensité dynamique. Il est le lieu de condensation et de coexistence des forces opposées, le lieu de l'énergie la plus concentrée »<sup>821</sup>. Pour dépasser la solitude, il faut la connaissance du *centre*, c'est-à-dire, des mécanismes qui régissent le monde interne en lien avec l'universel. En effet, du centre part « le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel, tous les processus d'émancipation et de divergence, et où se rejoignent, comme en leur principe, tous les processus de retour et de

---

<sup>820</sup>

Au cinquième chapitre, Michel Tournier aborde la thématique du centre, entre autres, à travers la figure de l'*emboîtement* qui, selon Gilbert Durand, peut être associée à l'œuf philosophique des Alchimistes (DURAND, 1992 : 239). Il s'agit de l'*archétype du contenant et du contenu* (DURAND, 1992 : 243). Ceci est notamment perceptible lors du passage suivant : « Il se souvint de poupées gigognes emboîtées les unes dans les autres : elles étaient toutes creuses et se dévissaient en grinçant, sauf la dernière, la plus petite, seule pleine et lourde et qui était le noyau et la justification de toutes les autres » (VLP, 106).

<sup>821</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 189.



convergence dans leur recherche de l'unité »<sup>822</sup>. La description que M. Tournier fait de la grotte rejoint entièrement cette description : c'est un endroit « d'où partaient les terminaisons nerveuses de ce grand corps, et vers lequel affluaient toutes les informations venues de la superficie ». La manifestation de ce lieu nucléaire est renforcée, dans le roman, par l'emplacement de la grotte :

Située au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux, la grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson (*VLP*, 101).

C'est à l'intérieur de ce « chaos rocheux » que Robinson ressent, pour la première fois depuis son arrivée sur l'île, un certain apaisement : « Quelle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue ! » (*VLP*, 106). Et ce, parce que le chemin vers le centre, comme le thème de l'exil insulaire lui-même, évoque une sorte de retraite et est le synonyme du retour à la mère.

Après avoir abordé les symboles de la *descente*, de l'*obscurité* (la *nuit*) et du *centre*, tous intimement liés à celui de la *grotte*, nous aborderons ce dernier en tant qu'image de la *mère*, une sorte de *materia* primordiale, de « nombril de la terre » ou centre d'où vient la vie.

\*

Chaque initiation présente une période floue, où le sens et le but de la démarche ne sont pas bien déterminés. En ce qui concerne l'expérience de la grotte, le personnage pressent la présence d'un « grand corps » mais il est, pour le moment, incapable de le définir :

Dès lors il se demandait confusément si la grotte était la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps, et si son exploration poussée à son terme ne le

---

<sup>822</sup>

*Idem*, p. 189.

conduirait pas dans quelque repli caché répondant à quelques-unes des questions qu'il se posait (VLP, 102).

Ce « Grand Corps » lui est certes inconnu mais, intuitivement, Robinson sait pouvoir y trouver des réponses à sa quête de sens. Une fois à l'intérieur de cet univers clos, la première impression est celle d'une complète tranquillité : « Le calme le plus absolu régnait autour de lui. Aucun bruit ne parvenait jusqu'au fond de la grotte » (VLP, 103). Cet univers tellurique, selon Gilbert Durand, incite à la rêverie et au repos (DURAND, 1992 : 207) auxquels aspire Robinson.

Comme un enfant inquiet et peureux est attiré par les bras et les seins de sa mère, Robinson l'est également par le creux de la grotte, avec ses « tétons lapidifiés » (VLP, 105), d'où il pressent venir le réconfort. Pour renforcer son besoin inconscient de protection maternelle et de quiétude, le personnage se souvient qu'il lui restait encore « un peu de lait » (VLP, 105). Or, le lait est un aliment primordial. Le personnage, en se nourrissant de cette boisson sacrée, commence à modifier son regard sur la grotte et, par conséquent, sur l'île. Désormais, Robinson tend progressivement à personnifier le corps de l'île :

Mais depuis quelques semaines, la grotte se chargeait d'une signification nouvelle pour lui. Dans sa vie seconde – celle qui commençait lorsque, ayant déposé ses attributs de gouverneur-général-administrateur, il arrêta la clepsydre – Speranza n'était plus un domaine à gérer, mais une *personne*, de nature indiscutablement féminine (VLP, 101, 102).

En accordant à Speranza le statut d'une personne, Robinson se relie plus profondément à elle (« il vivait intensément avec elle » - VLP, 103) car il met dans cette relation davantage d'affection, au point de s'identifier au corps de l'île dont la grotte serait le ventre. Celui-ci est « destiné à informer une chose fort complexe » que le personnage affirme être « son propre corps » (VLP, 106).

Une fois déclenchée cette fusion, l'environnement ne cesse de se manifester sous une forme maternelle par une série d'images qui, chronologiquement, tracent le parcours de gestation et de naissance du personnage. Tout d'abord, c'est le souvenir de sa propre mère qui surgit dans la mémoire de Robinson :

Mais je suis tenté de reconnaître dans cette bénéfique discipline la manière de ma mère qui ne concevait pas le progrès qui ne soit précédé – et comme payé – par un effort douloureux (VLP, 111).

Le surgissement de l'image maternelle plonge immédiatement le néophyte dans le monde de sa pré-naissance :

(...) et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée (VLP, 106).

En choisissant la position fœtale, Robinson tente ainsi d'inverser les sensations et sentiments négatifs, telles la peur et l'angoisse, provoquées par un environnement inconnu. Et ce, parce que cette posture est celle de l'embryon, de *l'abandon* non seulement de l'enfant vis-à-vis de sa mère, mais aussi du néophyte face à toute sorte d'inquiétude et de limite<sup>823</sup>. L'univers obscur et dangereux qui entourait la cavité change progressivement de valeur et devient terre d'accueil. A ce sujet, l'auteur évoque l'image biblique et idyllique d'une terre où le lait et le miel coulaient en abondance : « Enfants d'Israël, je vous ferai entrer dans une terre ruisselante de lait et de miel » (VLP, 113)<sup>824</sup>.

Le retour au ventre tellurique n'est donc plus seulement quête de repos mais également quête d'origine car, dans tous les mythes, la terre joue un rôle primordial. Elle est « le ventre maternel dont sont issus les hommes (...) la terre est la mère des pierres précieuses, le giron où le cristal mûrit en diamant » (DURAND, 1992 : 262). Cette quête d'origine se manifeste non seulement par l'évocation de quelques aliments essentiels, tels le lait et le miel cités plus haut, mais aussi par le désir de restaurer une « innocence » enfouie :

La grotte ne m'apporte pas seulement le fondement imperturbable sur lequel je peux désormais asseoir ma pauvre vie. Elle est un retour vers l'innocence perdue que chaque homme pleure secrètement (VLP, 112).

Le séjour dans la grotte correspond au processus de *gestation*, de maturation et préparation de l'être à l'expérience de l'Unité. La grotte incarne l'innocence et le repos

<sup>823</sup>

Certains peuples « ensevelissent les morts dans la posture du blotissement fœtal, marquant ainsi nettement leur volonté de voir dans la mort une inversion de la terre naturellement éprouvée et un symbole du repos primordial » (DURAND, 1992 : 269).

<sup>824</sup>

M. Tournier emprunte cette référence au livre biblique « Le Deutéronome », *La Bible de Jérusalem*, 31-20 : « Lui que je conduis en cette terre que j'ai promise par serment à ses pères, et qui ruisselle de lait et de miel, il se rassasiera, il s'engraissera (...) ».

avant la *naissance qui serait l'avènement de la Connaissance*. A ce stade, le néophyte hiberne, il sommeille dans le ventre maternel ou, autrement dit, dans la *chrysalide* de l'ignorance. Pour s'en libérer, il doit expérimenter une sorte d'*accouchement* dont nous ne pouvons pas négliger la symbolique car il représente le réveil / l'éveil de l'aspirant à une réalité non-discriminante, après une longue période d'endormissement.

Dans le récit, la *naissance* est symboliquement illustrée par la sortie proprement dite de la grotte<sup>825</sup> / de l'utérus / de la chrysalide :

Il progressait en titubant vers l'orifice quand une épée de feu le frappa soudain au visage. Une douleur fulgurante lui dévora les yeux. Il couvrit son visage de ses mains (VLP, 110).

Cette citation rappelle certes la lumière que perçoit l'enfant en quittant le ventre de sa mère, mais elle évoque aussi la manifestation de la *Connaissance* sur l'esprit de Robinson car « la lumière est la connaissance »<sup>826</sup>. Cette hypothèse est renforcée par l'image de « l'épée de feu » qui frappe le visage du néophyte et rappelle l'éclat primordial du Verbe : « Il était la lumière véritable, qui éclaire tout homme, venant dans le monde »<sup>827</sup>.

Cette lumière serait prise de conscience de l'Unité, révélation faite aux hommes de leur substance originelle commune. En effet, il s'agit d'une intuition directe par laquelle le retour à l'origine ne peut s'exprimer que par la résolution de la dualité, la reconstitution de l'unité première.

Cette dualité peut être décrite de bien des manières. Une des plus répandues et anciennes est « l'opposition » entre *le bien et le mal* dans les premiers chapitres de la Genèse : suite à l'infraction d'une règle divine, celle de ne pas goûter au fruit de l'arbre de la connaissance, Adam et Eve se perçoivent nus et ressentent désormais de la honte (« Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes »<sup>828</sup>). Dans le roman de M. Tournier, cette prise de conscience du « bien et du mal » est également marquée, à la sortie de la grotte, par un moment de nudité et de honte : « Sa déréluction au milieu de ce

---

<sup>825</sup> Cependant, il est important de souligner l'ambivalence de la grotte, symbole aussi bien de naissance que de mort car elle « réunit miraculeusement la paix des douces ténèbres matricielles et la paix sépulcrale, l'en-deçà et l'au-delà de la vie » (VLP, 112). C'est en quoi la grotte ressemble à la souille, il y a aussi un passage par la mort pour renaître autre.

<sup>826</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 585.

<sup>827</sup> *La Sainte Bible*, L'Évangile selon Saint Jean, 1-9.

<sup>828</sup> *Idem*, La Genèse, 3-7.

paysage de ronces et de silex coupants l'écrasait d'horreur et de honte. Il était nu et blanc » (VLP, 110).

L'expérience du *bien et du mal* étant celle de la dualité, la vie dans le Paradis représenterait alors celle de l'*unité*. Arnaud Desjardins, dans *Les chemins de la sagesse*, résume ces deux expériences lorsqu'il affirme que quand l'homme est totalement détaché de ses intérêts personnels, « il est situé au-delà du bien et du mal, au-delà de cette dualité dont la connaissance<sup>829</sup>, nous dit la Genèse, exila l'homme du paradis de la non-dualité » (DESJARDINS, 1999 : 461). L'homme vivrait alors dans la nostalgie de l'*Unité*. Son sentiment d'incomplétude l'entraînerait, tôt ou tard, dans un processus de spiritualisation et de métamorphose du corps :

Il s'arracha à l'alvéole. Il n'était vraiment ni ankylosé ni affaibli, mais allégé plutôt et comme spiritualisé (VLP, 109).

Ou encore :

(...) le journal régulièrement tenu attestait le cheminement d'une méditation sur la vie, la mort et le sexe qui n'était elle-même que le reflet superficiel d'une métamorphose de son être profond (VLP, 115).

Robinson est à présent réceptif à la *Connaissance / la lumière*, mais l'expérience est loin d'être facile : « certes l'épreuve est rude, et plus encore le retour à la lumière que l'ensevelissement dans les ténèbres » (VLP, 111). Vient s'ajouter à la conscience de sa fragilité corporelle et psychique, celle d'un déséquilibre dans ses rapports avec l'île : « Mais un déséquilibre se faisait sentir dans les relations d'une subtile sensibilité qu'il entretenait avec Speranza » (VLP, 112).

Le protagoniste sait, intuitivement, qu'une existence basée sur un tel déséquilibre ne peut perdurer sans entraîner la destruction de l'une ou de l'autre partie. La déshumanisation de Robinson et son rôle de gouverneur sont, en effet, deux processus incompatibles :

Il viendra fatalement un temps où un Robinson de plus en plus déshumanisé ne pourra plus être le gouverneur et l'architecte d'une cité de plus en plus humanisée. Déjà je surprends des passages à vide dans mon activité extérieure. Il m'arrive de travailler sans croire vraiment à ce que je fais, et la qualité et la quantité de mon travail ne s'en ressentent même pas. Au contraire, il y a dans certains efforts une ivresse de répétition qui a tout à gagner à une désertion de l'esprit : on travaille pour travailler sans penser au but poursuivi. Et pourtant on ne creuse pas indéfiniment un édifice par l'intérieur sans qu'il finisse par

<sup>829</sup>

Le terme « connaissance » étant à prendre ici au sens d' « expérience ».

s'effondrer. Il est probable qu'un moment viendra où l'île administrée et cultivée cessera complètement de m'intéresser (VLP, 117).

Après la *connaissance du bien et du mal*, du monde de la dualité, Robinson annonce ici la poursuite de sa transformation intérieure. Tout d'abord, la métamorphose se manifeste par des coupures, des « passages à vide » dans ses tâches quotidiennes. Fervent défenseur d'un travail acharné, infatigable et ininterrompu, ces moments de « pauses » vont à l'opposé de la logique du personnage qui commence à ne plus croire au rôle rédempteur de l'organisation instaurée sur l'île.

Ensuite, Robinson comprend que la démesure de ses activités est une sorte d'ivresse où l'esprit n'a plus de maîtrise sur le corps (« Il y a dans certains efforts une ivresse de répétition qui a tout à gagner à une désertion de l'esprit »).

Le troisième signe de sa transformation consiste en l'observation des effets d'un état dominé par l'*ego* : le candidat à l'initiation ressent l'absence de vraies motivations (« on travaille pour travailler ») car il ne distingue pas le sens de sa quête (« sans penser au but poursuivi »). Par conséquent, il exécute un travail *vide de sens*. Nous remarquons que cette situation ne pourra pas durer longtemps puisque la nostalgie de l'Unité et le besoin d'un but feront basculer, tôt ou tard, l'édifice qu'il s'était construit : « Et pourtant on ne creuse pas indéfiniment un édifice par l'intérieur sans qu'il finisse par s'effondrer ». Il pressent enfin que ses centres d'intérêt sont voués aux changements : « Il est probable qu'un moment viendra où l'île administrée et cultivée cessera complètement de m'intéresser ». Mais alors, comme dit Robinson, « pourquoi attendre ? » (VLP, 117). La réponse à cette question laisse entrevoir que la *métamorphose de l'être* est parfois un processus lent passant par plusieurs détours :

Pourquoi ? Parce que dans l'état actuel de mon âme, ce serait fatalement retomber dans la souille. Il y a en moi un cosmos en gestation. Mais un cosmos en gestation, cela s'appelle un chaos. Contre ce chaos, l'île *administrée* – de plus en plus administrée, car en cette matière on ne reste debout qu'en avançant – est mon seul refuge, ma seule sauvegarde. Elle m'a sauvé. Elle me sauve encore chaque jour. Cependant le cosmos peut se chercher. Telle ou telle partie du chaos s'ordonne provisoirement. Par exemple, j'avais cru trouver dans la grotte une formule viable. C'était une erreur, mais l'expérience a été utile. Il y en aura d'autres. Je ne sais où va me mener cette création continuée de moi-même. Si je le savais, c'est qu'elle serait achevée, accomplie et définitive (VLP, 117,118).

Certes l'expérience de la descente dans la grotte a approfondi les rapports entre Robinson et Speranza. Les premiers fruits de ce rapprochement ont été la disparition de la souille<sup>830</sup> et de la souffrance liée à la solitude<sup>831</sup>. Mais l'esprit du néophyte n'est pas encore suffisamment « sublimé », il est en formation (« il y a en moi un cosmos en gestation) et peut, à tout moment, « retomber dans la souille », dans une sorte de « chaos ». Pour éviter cela, le personnage continue à administrer et à construire (« contre le chaos, l'île administrée ») car il est à présent conscient de sa propre fragilité et sait que la souille et la solitude « le guettent » toujours. En fait, « l'île de plus en plus administrée » serait analogue à un esprit de plus en plus occupé, c'est-à-dire, à un esprit qui cherche à fuir ses problèmes. C'est la raison pour laquelle Robinson a l'impression, en occupant son esprit, qu'il le protège et le « sauve » : « elle [l'île administrée] le sauve encore chaque jour ».

Mais ce qui est le plus significatif dans cette citation, c'est qu'elle annonce une *révélation* : « le cosmos peut se chercher ». Robinson expérimente ici une autre manière, outre la domestication de l'île, de « sauver » son équilibre mental car, par l'initiation dans la grotte, il parvient à *ordonner le chaos*. Cette expérience est toute nouvelle pour lui. La paix et la joie qu'elle lui a procurées sont certes celles du « cosmos », mais le néophyte remarque aussi que cette paix et cette joie sont éphémères, que la sensation d'*ordre* est provisoire : « telle ou telle partie du chaos s'ordonne provisoirement ». Il pensait, en effet, que ce bien-être serait désormais constant (« j'avais cru trouver dans la grotte une formule viable ») mais cela ne se produit pas ainsi : « c'était une erreur ». Cependant, dorénavant, le personnage sait qu'il y a d'autres chemins vers la *Connaissance*, d'autres manières de trouver l'équilibre sans pour autant tomber dans le « chaos ». C'est la raison pour laquelle la descente dans la grotte a été, pour lui, une démarche positive qui sera reproduite à plusieurs reprises (« [...] mais l'expérience a été utile. Il y en aura d'autres. ») jusqu'à ce qu'il sente son propre inachèvement : « Je ne sais où va me mener cette création continuée de moi-même. Si je le savais, c'est qu'elle serait achevée, accomplie et définitive ». En attendant *l'avènement de la Conscience* en lui, il oscille entre l'administration de l'île et l'introspection tellurique.

---

<sup>830</sup> « Il en conclut aussitôt que la souille avait dû disparaître, et il en éprouva une profonde satisfaction » (VLP, 113).

<sup>831</sup> « Je sais maintenant que si la présence d'autrui est un élément fondamental de l'individu humain, il n'en est pas pour autant irremplaçable. Nécessaire certes, mais pas indispensable » (VLP, 116).

\*

Que pouvons-nous conclure de cet épisode ? Tout d'abord, que l'oscillation entre l'île administrée et l'île maternelle n'est que le reflet d'un état duel vécu par le personnage.

Nous pouvons alors en déduire que le candidat a eu, à travers l'initiation de la grotte, un aperçu de cette Unité mais ne l'a pas vécu intégralement, d'où le côté passager de l'expérience. Et ce, parce qu'il n'a pas atteint la maturité spirituelle requise, puisqu'il vient tout juste d'intégrer les qualités de solidité et d'équilibre :

Et comme je me sens conforté par cette retraite ! Ma vie repose désormais sur un socle d'une admirable solidité, ancré au cœur même de la roche et en prise directe avec les énergies qui y sommeillent. Il y avait toujours eu auparavant en moi quelque chose de flottant, de mal équilibré qui était source de nausée et d'angoisse. Je me consolais en rêvant d'une maison, de *la* maison que j'aurais pour finir mes jours – et je l'imaginai montée en blocs de granit, massive, inébranlable, assumée par des fondations formidables. Je ne fais plus ce rêve. Je n'en ai plus besoin (VLP, 111, 112).

L'esprit « flottant et mal équilibré » éprouve un besoin d'ancrage solide. Robinson doit rentrer dans la grotte avant de rentrer « dans sa propre maison » (DURAND, 1992 : 269), c'est-à-dire, dans sa propre intériorité, pour y restaurer la *solidité*, une base sur laquelle il pourrait désormais continuer à construire. Il s'agit désormais non pas d'une souveraineté sur l'île mais sur le personnage lui-même. La construction de Robinson, à présent, ne doit plus être uniquement extérieure mais surtout intime, seule garante d'un refuge durable et consistant

Le monstre chthonien représenté par la grotte devient symbole de l'équilibre et de la force maternelle nécessaires à la prochaine étape de l'initiation alchimique : l'expérience durable de l'Unité. A la fin du cinquième chapitre, il est possible de remarquer les premiers signes de cette démarche vers l'absolu. En effet, le personnage relie deux symboles souvent perçus comme opposés : le berceau et le sépulcre. La grotte incarne l'union de ces deux pôles :

(...) j'ai exploré la voie de la terre maternelle. Plus tard peut-être, quand la sénilité aura stérilisé mon corps et desséché ma virilité, je redescendrai dans l'alvéole. Mais ce sera



pour n'en plus remonter. Ainsi j'aurai donné à ma dépouille la plus tendre, la plus maternelle des sépultures (*VLP*, 114, 115).

L'isomorphisme sépulcre-berceau est l'un des premiers signes d'un désir profond de dépassement des pôles « distincts ». La terre devient ici « berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos » (DURAND, 1992 : 270). Ainsi, nous pouvons dire avec Gilbert Durand que « l'avalage ne détériore pas, bien souvent même il valorise ou sacralise » le néophyte (DURAND, 1992 : 234).

### 3.2.4. L'union avec l'île (VLP, 123 – 138)

Le cinquième chapitre décrit le parcours du personnage qui va de l'intérieur de la grotte à l'intimité de l'être. Nous avons montré qu'une « dissolution » de *l'ancien Robinson* doit s'opérer pour que le *nouveau Robinson* puisse enfin « s'envoler », s'alléger et comprendre l'essence profonde des choses. Et qui dit *essence profonde des choses*, dit *unité avec toutes choses*. L'expérience de la grotte marque ainsi le premier contact conscient avec l'Unité. Mais la démarche n'a pas été durable et, à la fin de l'épisode, l'expérience se dilue au fur et à mesure que le personnage reprend ses tâches quotidiennes habituelles.

Cependant, on ne sort pas indemne d'un contact avec l'Unité, aussi faible soit-il. Cette épreuve, et les mystiques en sont témoins, laisse des marques profondes dans l'être qui n'est plus et ne peut plus agir comme auparavant : « Il fallait continuer à travailler patiemment, tout en guettant en lui-même les symptômes de sa métamorphose » (VLP, 125).

Ces « symptômes », parfois nommés « blessures » par les mystiques, nous nous proposons de les observer dans ce sixième chapitre à travers ce que nous appellerons, premièrement, « les signes d'une insatisfaction ». Ce mécontentement ouvrira, dans un deuxième temps, les portes à un nouveau type de relation entre Robinson et Speranza. En effet, *l'amour maternel* subira une métamorphose car l'île deviendra non pas une mère mais une *amante*. Cette nouvelle expression de l'amour aura, nous le montrerons, de nombreuses conséquences pour la suite du parcours initiatique de Robinson.

#### 3.2.4.1 Les signes d'une insatisfaction

Nous avons mentionné, quelques lignes plus haut, les « blessures » ou les « symptômes » provoqués par l'expérience de l'Unité. Comment se manifestent-ils dans ce sixième chapitre ? Les premières pages de l'épisode comportent une longue description des interrogations de Robinson stimulé par l'expérience décrite au cinquième chapitre.

Tout d'abord, c'est toute son *œuvre de civilisation* qui est mise en question par la réapparition de la *souille* et de la *solitude* que le personnage pensait avoir éradiquées de l'île après son séjour dans la grotte :

La souille : « (...) toute cette atmosphère marécageuse évoquait puissamment la souille dans son esprit, et il était partagé entre un sentiment de triomphe et une faiblesse nauséuse. Cette rizière n'était-elle pas la domestication définitive de la souille et une ultime victoire sur ce qu'il y avait de plus sauvage et de plus inquiétant en Speranza (VLP, 124)? »

La solitude : « Une fois de plus sa solitude condamnait à l'avance tous ses efforts. La vanité de toute son œuvre lui apparut d'un coup, accablante, indiscutable. Inutile ses cultures, absurde ses élevages, ses dépôts une insulte au bon sens, ses silos une dérision, et cette forteresse, cette Charte, ce Code pénal ? Pour nourrir qui ? Pour protéger qui (VLP, 124)? »

Les effets de la souille et de la solitude reviennent ici en force. Ils confirment l'inachèvement de l'épreuve initiatique précédente. Par leur présence, le solitaire prend conscience que *quelque chose* - car il ne semble pas encore être tout à fait conscient de ce qu'il recherche - n'a pas encore été atteint.

Ainsi, en aménageant une rizière à l'endroit où se situaient les eaux marécageuses, le candidat à l'initiation envisageait de maîtriser, une fois pour toutes, la souille : « Cette rizière n'était-elle pas la domestication définitive de la souille et une ultime victoire sur ce qu'il y avait de plus sauvage et de plus inquiétant en Speranza ? ». L'entreprise semble être en apparence une réussite mais pourquoi alors Robinson, dans les lignes qui suivent, se sent-il si insatisfait de tout ce qu'il a bâti sur l'île ? Peut-être parce qu'il est retombé dans les pièges de toujours : il souhaite contrôler l'île de l'extérieur. Deux erreurs fondamentales : celle de *vouloir contrôler* et celle de le faire de *l'extérieur*. En agissant de la sorte, Robinson va droit à l'échec, vers la destruction de l'île et de lui-même. Mais ce mouvement vers la dévastation est paradoxalement freiné par un *sentiment d'insatisfaction* éprouvé par le néophyte, ou plutôt, par *l'insatisfaction de son insatisfaction*<sup>832</sup>.

Nous touchons ici à une question cruciale. Nous nous situons littéralement à la croisée des chemins. Lorsqu'un être humain commence à être insatisfait de sa propre insatisfaction, il peut sombrer dans la dépression en rajoutant à ces deux niveaux d'insatisfaction un troisième, vers une régression sans fin.

En revanche, lorsque l'on est fatigué de son mal-être, cela peut aussi marquer le début d'une *inversion* de la dynamique par une *conversion* du regard. Débute alors un

---

<sup>832</sup> Dans le bouddhisme, *l'insatisfaction de l'insatisfaction* est la souffrance existentielle par excellence. C'est le type d'expérience qui ternit toutes les autres de son *goût amer*. Mais c'est aussi le pré-requis pour la guérison. Les *quatre nobles vérités* du bouddhisme ne commencent-elles pas par la reconnaissance de l'existence de la souffrance, nommée *dukkha* ?

travail de transformation. C'est parce que Robinson est fatigué d'être insatisfait qu'il est à même de vouloir entreprendre une démarche vers la libération.

Dans un premier temps, nous décrivons les multiples manifestations de la détresse robinsonienne puis nous montrerons en quoi ces souffrances ont constitué le matériau privilégié grâce auquel Robinson commencera à guérir.

\*

Vivre dans ce monde en tant qu'être humain implique de connaître, ou de faire l'expérience, d'une insatisfaction existentielle. Parmi les manifestations de celle-ci se trouve la peine sous toutes ses formes. Dans le cas de Robinson, c'est d'être obligé de vivre dans un endroit où il ne voulait pas demeurer. C'est encore la souffrance ressentie face aux difficultés de la vie lorsque, par exemple, le personnage est saturé de plaisir, à tel point que *l'objet du plaisir* devient dégoûtant et répulsif. Robinson éprouve de la satisfaction en construisant la rizière et beaucoup d'autres bâtiments sur l'île. Ceux-ci étaient, en effet, *l'objet de son désir*. Mais cette joie demeure éphémère et ces objets deviennent alors source d'une détresse plus profonde au point que la même énergie employée pour leur construction est utilisée pour leur destruction :

Il sauta sur la digue, franchit d'un bond une gouttière d'irrigation et s'élança droit devant lui, la vue brouillée par le désespoir. Détruire tout cela. Brûler ses récoltes. Faire sauter ses constructions. Ouvrir les corrals, et fouailler les chèvres et les boucs jusqu'au sang pour qu'ils foncent éperdument dans toutes les directions. Il rêvait de quelque séisme qui pulvériserait Speranza, et la mer refermerait ses eaux bénéfiques sur cette croûte purulente dont il était la conscience souffrante. Des sanglots l'étouffaient. Après avoir traversé une forêt de gommiers et de santals, il se trouvait sur un plateau de prairies sablonneuses. Il se jeta sur le sol et, pendant un temps infini, il ne vit plus que des phosphènes qui traversaient comme des éclairs la nuit rouge de ses paupières, il n'entendit plus que le chagrin dont l'orage grondait en lui (VLP, 124, 125).

Le passage révèle le désarroi d'un être esseulé et l'intensité de l'énergie requise pour accomplir la métamorphose<sup>833</sup>. Mais pour qu'il y ait *changement de regard*, il faut que le futur initié prenne conscience de son état intérieur et de ses actions extérieures.

L'auteur montre, par le biais du langage, combien son personnage a une vision erronée du monde car l'existence n'est perçue qu'à travers une sorte de voile épais qui déforme la réalité. Ce voile, dans le roman, prend la forme de la *souffrance* de Robinson. C'est parce que celui-ci a une « conscience souffrante » que sa « vue devient brouillée par le désespoir ». Le naufragé peut ainsi s'auto-détruire : « des sanglots l'étouffaient », « le chagrin dont l'orage grondait en lui », « la nuit rouge de ses paupières ». Il souhaite désormais tout anéantir, ce que reflètent les verbes « détruire, brûler, faire sauter » et le mot « séisme ». Il s'agit d'une volonté de faire *tabula rasa* sur deux niveaux : extérieur (les constructions présentes sur l'île) et intérieur (peurs, illusions, angoisses, etc.). Mais il s'agit d'un moment délicat car toute *descente peut se transformer en chute*, ou plutôt, toute destruction peut devenir *irréversible* ou *constructive*. Voilà pourquoi le néophyte se trouvait à une *croisée des chemins*. Nous avons voulu évoquer, à travers cette image, l'importance du moment vécu par Robinson car il doit à présent choisir entre l'anéantissement et l'initiation proprement dite. Son choix semble porter sur la seconde option :

Certes ce n'était pas la première fois que l'achèvement d'une entreprise de longue haleine le laissait vidé et épuisé, proie facile du doute et du désespoir. Mais il était certain que l'île administrée lui apparaissait de plus en plus souvent comme une entreprise vaine et folle. C'était alors que naissait en lui un homme nouveau, tout étranger à l'administrateur. Ces deux hommes ne coexistaient pas encore en lui, ils se succédaient et s'excluaient, et le pire danger eût été que le premier – l'administrateur – disparût pour toujours avant que l'homme nouveau fût viable (VLP, 125).

La phrase « c'était alors que naissait en lui un homme nouveau, tout étranger à l'administrateur » exprime clairement le choix initiatique fait par Robinson car toute initiation entraîne une *métamorphose*. Mais la citation nous montre également que cette transformation n'a pas été entièrement accomplie vu que le naufragé oscille entre *l'homme nouveau* et *l'administrateur*. Etant donné le non-accomplissement de l'épreuve, les dangers demeurent présents. En effet, tant que *l'homme nouveau* n'est pas *spirituellement* prêt, ou alors, en langage alchimique, que la matière métallique n'a pas assez chauffé pour

---

<sup>833</sup> Une expérience de détresse profonde n'est sans doute pas le seul moyen qui mène à un *changement de regard*. Il s'agit d'un des moyens possibles, dont l'occurrence est non négligeable, car c'est par cette détresse que Robinson ainsi que Riobaldo atteignent un autre niveau de sensibilité. Nous attirons l'attention ici non sur la tristesse en elle-même mais sur *l'intensité de l'expérience*.

permettre la combustion définitive, l'expérience risque d'échouer, comme l'affirme Basile Valentin :

(...) que le chercheur de la vérité ne souffre d'être détourné par le désir excessif d'arracher et de cueillir avant le temps, de sorte que la pomme ne lui échappe et que ne lui soit rien laissé dans la main que la queue. Car, en vérité, si notre Pierre n'est pas suffisamment mûrie elle ne pourra rien faire mûrir (VALENTIN, 1956 : 198, 199).

L'alchimiste ne pouvait être plus clair : aucune étape de l'évolution / maturation ne doit être négligée car elles ont toutes une fonction précise dans le développement du néophyte / de la matière alchimique, afin que la démarche initiatique ne puisse pas être « imputée à mensonge et jugée impropre » (VALENTIN, 1956 : 198, 199)<sup>834</sup>. A un certain stade du parcours, le futur initié se montre *insatisfait* d'être un « fruit vert », une simple pâte d'argile. Il souhaite alors, intensément, que cette argile soit pétrie et transformée, qu'elle devienne comme un ouvrage dans les mains d'un potier. A ce moment précis, et pas avant, il est apte à entamer un pas supplémentaire dans sa quête de sens :

Une lueur de sagesse lui revint. Il comprit que l'île administrée demeurait son seul salut aussi longtemps qu'une autre forme de vie – qu'il n'imaginait même pas, mais qui se cherchait vaguement en lui – ne serait pas prête à se substituer au comportement tout humain auquel il était resté fidèle depuis le naufrage (VLP, 125).

En quoi consiste ce *pas supplémentaire* ? Il est d'abord associé à une « lueur de sagesse » qui voit dans l'île administrée un moyen artificiel et éphémère de garder un certain équilibre psychique. L'auteur nous laisse entendre que ce moyen n'est pas durable car il sera probablement « remplacé » par une « autre forme de vie », encore méconnue du personnage, mais qui modifiera son comportement et, par conséquent, sa manière de percevoir le monde. Cette « autre forme de vie », l'écrivain l'a nommée « *l'autre île* » :

Le vent passa dans l'herbe avec une rumeur miséricordieuse. Trois pins nouaient et dénouaient fraternellement leurs branches dans de grands gestes apaisants. Robinson sentit son âme légère s'envoler vers une lourde nef de nuages qui croisait dans le ciel avec une majestueuse lenteur. Un fleuve de douceur coulait en lui. C'est alors qu'il eut la certitude d'un changement, dans le poids de l'atmosphère peut-être, ou dans la respiration des choses. Il était dans *l'autre île*, celle qu'il avait entrevue une fois et qui ne s'était plus montrée depuis (VLP, 125, 126).

---

<sup>834</sup>

De même la littérature dite « révélatrice » doit d'abord « mûrir » avant de pouvoir véritablement appréhender le parcours initiatique universel par lequel passent tous les hommes. Les écrivains qui s'engagent dans ce genre d'écriture doivent d'abord atteindre un certain niveau de réflexion et de vécu pour être en mesure de transmettre, le plus fidèlement possible, les enjeux de certaines expériences.

Jusqu'à présent, l'île était plutôt un endroit de conflit avec la présence constante d'une nature sauvage non acceptée et des marécages (nommés la « souille ») qui étaient l'incarnation du mal. Nous remarquons, à travers cette dernière citation, une *inversion des valeurs*. L'île commence à présenter, aux yeux de Robinson, de nouveaux attraits. Ainsi, le vent s'exprime par une « rumeur miséricordieuse », les arbres s'enlacent « fraternellement » et « paisiblement ». Cette nouvelle perception de l'environnement a un impact sur l'esprit du personnage qui semble se défaire de la pesanteur de ses peines : « son âme légère s'envole ». Apaisé (« un fleuve de douceur coulait en lui »), le néophyte peut enfin constater et observer « un changement dans le poids de l'atmosphère », « dans la respiration des choses ». Cette observation l'éveille à l'existence d'une île si différente de celle connue jusqu'à présent : ni sauvage ni maternelle. Une autre île, avec d'autres attributs et offrant de nouvelles opportunités d'évolution.

### 3.2.4.2 La manifestation de l'amour humain

Au sixième chapitre de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, la figure de la femme occupe toujours une place centrale et récurrente : « les femmes » (VLP, 131), « un dos de femme » (VLP, 127), « les voies féminines » (VLP, 133), le « circuit utérin » (VLP, 133), les « seins » (VLP, 135), « l'épouse » (VLP, 136, 137), etc. Mais l'écrivain ne se contente pas uniquement d'évoquer la femme, il nous renvoie au sens profond du symbole qu'est « l'éternel féminin ».

Nous avons mis en exergue, lors des analyses du roman de G. Rosa, combien l'image de la femme joue un rôle important dans le parcours initiatique. C'est par elle que le néophyte sera guidé vers la sublimation de ses désirs. En effet, *l'éternel féminin* désigne « l'attrait qui guide le désir de l'homme vers une transcendance »<sup>835</sup>. Ceci parce que la femme « est plus liée que l'homme à l'âme du monde, aux premières forces élémentales et c'est à travers elle que l'homme communique avec elles »<sup>836</sup>. A ce propos, le narrateur rappelle les liens entre la femme et les énergies primordiales :

<sup>835</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 431.

<sup>836</sup>

*Idem*, p. 431.

Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates. Plus bas, cette belle plaine de chair tourmentée se resserrait et s'aplanissait en une plage étroite, cambrée, très ferme, divisée par une cluse médiane qui couvrait un pâle duvet orienté en lignes de force divergentes. Les LOMBES ! Ce beau mot grave et sonore avait brusquement retenti dans sa mémoire, et Robinson se souvenait en effet que ses mains s'étaient jadis rejointes et reposées dans ce creux où dorment les énergies secrètes de la détente et du spasme, râble de la bête et centre de gravité de l'animal humain. Les lombes... Il regagna sa résidence, les oreilles pleines de ce mot qui y grondait comme un bourdon de cathédrale (VLP, 127).

Selon cette description, Speranza posséderait « un dos de femme » avec une région lombarde : « les lombes »<sup>837</sup>. Dans ce creux sommeillent des « énergies secrètes ». Il s'agit d'un centre primordial. Les mots « divisée, médiane et force divergentes » renforcent la position centrale de ce lieu. La fin de la citation ajoute encore deux informations qui enlèvent tout doute quant à la valeur essentielle de cette image : les lombes sont associées au « centre de gravité de l'animal humain » dont le souvenir rappelle à Robinson le grondement « d'un bourdon de cathédrale ». Or, les cathédrales sont des lieux, des centres sacrés par excellence, qui font le lien entre deux régions cosmiques : la Terre et le Ciel.

Ce « dos de femme » possède un « port majestueux » car il évoque un lieu solennel, un axe non seulement entre le bas et le haut du corps, mais aussi entre l'enfer, la terre et le ciel. Il a le rôle primordial de ce qui, auparavant, était nommé *Arbre Cosmique*<sup>838</sup>.

Voici un des symboles les plus significatifs de *l'éternel féminin* : il représente l'amour en tant que grande force cosmique, l'aspiration humaine qui, sublimée, attire tout homme vers les hauteurs. *L'amour humain* que Speranza inspire à Robinson est donc la promesse d'un futur amour sublimé<sup>839</sup>.

Speranza éveille en Robinson sa capacité à aimer, un amour certes humain, mais qui cherchera tôt ou tard son propre dépassement car cet amour est une énergie qui s'enrichit de mille nuances de plus en plus délicates. Il se reporte sur des objets multiples, et finalement sur Dieu dont la Vierge-Mère, Notre-Dame, est la représentation féminine la plus parfaite. Le Féminin authentique est un idéal de courage et de bonté, il est lumineux et chaste.

<sup>837</sup> Il s'agit d'une « femme-paysage » comme celle décrite par Baudelaire dans *La Géante*.

<sup>838</sup> Pour en savoir davantage sur la symbolique du centre, lire *Images et symboles*, Mircea Eliade, Paris, Gallimard, 1980, pp. 33-72.

<sup>839</sup> Nous aimerions attirer l'attention sur le fait que ce chapitre (le sixième) se trouve également au centre du roman (qui possède douze chapitres). Il est la transition entre l'avant et l'après-arrivée de Vendredi.



Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, la sacralisation de *l'amour humain* s'illustre par la citation de deux livres bibliques : le *Cantique des Cantiques* (7, 11-14) et le livre d'*Isaïe*<sup>840</sup> (62, 3-4). Le Choix de ces deux textes n'est pas fortuit car ils reflètent un changement dans la relation entre Robinson et l'île qui passe du rôle de mère (cinquième chapitre) à celui d'épouse :

« Tu seras une couronne d'honneur dans la main de Yahweh,  
Une tiare royale dans la main de notre Dieu.  
On ne te nommera plus Délaissée  
et on ne nommera plus ta terre Désolation,  
Mais on t'appellera Mon-plaisir-en-elle et la terre l'Epousée.  
Car Yahweh mettra son plaisir en toi, et ta terre aura un époux... Isaïe, LXII » (VLP, 134).

L'extrait du livre d'Isaïe confirme le changement de regard de Robinson vis à vis de l'île : « On ne nommera plus ta terre Désolation ». En effet, « Robinson se souvenait qu'un jour très lointain il avait baptisé cette île *Désolation* » (VLP, 134). Désormais, elle est signe de plaisir : « on t'appellera Mon-plaisir-en-elle ». La terre épouse devient alors lumineuse : le matin dégage une « splendeur nuptiale » et la rizière, un « éclat argenté » (VLP, 134), signe que *l'œuvre au blanc* se poursuit. D'elle émane une délicatesse inouïe présente dans la « douceur des premiers rayons du levant » ou « sous la caresse d'un vent tiède » (VLP, 134). Voici un autre exemple concret de *l'inversion des valeurs* si chère à M. Tournier.

Epris de cette nouvelle île, Robinson cherche encore dans la Bible un moyen d'exprimer ses sentiments et d'entendre ceux de Speranza. C'est alors le *Cantique des Cantiques* qui dote sa « bien-aimée » de la parole :

« Et Speranza lui répondait : (...) Je suis à mon bien-aimé et mon bien-aimé est à moi (...) Viens mon bien-aimé, sortons dans les champs,  
Passons la nuit dans les villages.  
Dès le matin nous irons aux vignes, nous verrons si la vigne bourgeonne.  
Si les bourgeons se sont ouverts, si les grenades sont en fleur.  
Là je te donnerai mon amour,  
Les mandragores feront sentir leur parfum ! » (VLP, 135, 136).

---

<sup>840</sup> Il est important de remarquer qu'Isaïe, comme tous les prophètes, est un pont entre les hommes et Dieu comme Speranza est un pont entre Robinson et la transcendance.

Le langage de l'île n'est plus « le bruissement du vent dans les arbres » ou « le mugissement des flots inquiets » (*VLP*, 136). Par la parole, l'île est de plus en plus personnifiée et l'amour - *l'amour humain* - qu'elle incarne se développe à son tour. Le personnage ne la perçoit plus comme une entrave à ses désirs mais comme un moyen de les réaliser et de s'épanouir : « Il était prêt alors à se jeter dans un sillon de sable et, posant Speranza comme un sceau sur son cœur, à apaiser en elle son angoisse et son désir » (*VLP*, 136).

En citant le *Cantique des Cantiques*, M. Tournier exalte la valeur de l'amour humain car celui-ci, faisant partie d'un texte sacré, « n'est plus seulement profane puisque Dieu a béni le mariage »<sup>841</sup>. Ainsi, selon les exégètes de la *Bible de Jérusalem*, « le Cantique dégage l'amour de l'homme et de la femme des contraintes du puritanisme comme des licences de l'érotisme. Tel serait le sens littéral de cet écrit, qui légitime son classement parmi les livres sapientiaux : comme eux, le Cantique se préoccupe de la condition humaine et en considère l'un de ses aspects vitaux »<sup>842</sup>. C'est donc par le biais de ce dialogue amoureux, presque mystique, que les liens entre Robinson et Speranza deviennent « plus forts et plus intimes » (*VLP*, 138).

Le passage de l'île-mère à l'île-épouse suit l'évolution du personnage et sa *maturité spirituelle*. Au cinquième chapitre, il souhaite avoir *l'expérience de l'intimité* que seule l'image maternelle peut lui offrir à ce moment-là. Au présent chapitre, le naufragé est déjà en quête d'autre chose.

Depuis son arrivée à Speranza, dans son ignorance des phénomènes naturels, Robinson ne percevait autour de lui que sauvagerie et donc dangers pour sa propre survie. Mais *L'expérience de l'intimité* dans la grotte modifie désormais son regard et lui permet de revivre l'Unité différemment :

Il sentait, comme jamais encore, qu'il était couché sur l'île, comme sur quelqu'un, qu'il avait le corps de l'île sur lui. C'était un sentiment qu'il n'avait jamais éprouvé avec cette intensité, même en marchant pieds nus sur la grève, si vivante pourtant. La présence presque charnelle de l'île contre lui le réchauffait, l'émouvait. Elle était nue, cette terre qui l'enveloppait. Il se mit nu lui-même. Les bras en croix, le ventre en émoi, il embrassait de toutes ses forces ce grand corps tellurique, brûlé toute la journée par le soleil et qui libérait une sueur musquée dans l'air plus frais du soir (*VLP*, 125, 126).

---

<sup>841</sup> *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1114.

<sup>842</sup> *Idem*, p. 1114.

Nous pouvons noter ici la présence de plusieurs indices lexicaux qui expriment le parcours vers l'Unité. D'abord, le protagoniste perçoit « le corps de l'île sur lui ». La sensation est si puissante que la terre devient une « présence presque charnelle » qui le « réchauffe et l'émeut ». Elle « l'enveloppe » et il « l'embrasse de toutes ses forces ». Devenue une chair dont émane chaleur (car son « corps a été brûlé toute la journée par le soleil ») et sensualité (Speranza « libérait une sueur musquée dans l'air »), l'île s'éloigne petit à petit de l'image de la mère pour se rapprocher de celle de la femme-épouse. Ainsi l'Unité se concrétise non plus à travers la *gestation* mais par le biais d'un *rapport sexuel* :

Comme la vie et la mort étaient étroitement mêlées, sagement confondues à ce niveau élémentaire ! Son sexe creusa le sol comme un soc et s'y épancha dans une immense pitié pour toutes choses créées. Etranges semailles, à l'image du grand solitaire du Pacifique ! Ci-gît maintenant, assommé, celui qui épousa la terre, et il lui semble, minuscule grenouille collée peureusement à la peau du globe terrestre, tourner vertigineusement avec lui dans les espaces infinis... Enfin il se releva dans le vent, un peu étourdi, salué véhémentement par les trois pins unanimes auxquels répondit l'ovation lointaine de la forêt tropicale dont la toison verte et tumultueuse bordait l'horizon (VLP, 126,127).

Robinson, en épousant la terre, entame une nouvelle étape dans son processus initiatique. Cette expérience lui permet de voir les liens existants entre la vie et la mort : « la vie et la mort étaient étroitement mêlées ». Deux verbes sont employés pour décrire cette fusion : « mêler » et « confondre » (« ...sagement confondues à ce niveau élémentaire »). A la fin de la citation, l'idée d'intégration est renforcée par la salutation de trois pins « unanimes ».

L'expérience d'unification favorise, de plus, l'ouverture de la conscience du néophyte qui maintenant se sent appartenir à l'univers tout entier : il se perçoit comme étant une « minuscule grenouille collée peureusement à la peau du globe terrestre, tourner vertigineusement avec lui dans les espaces infinis ». Sa perception devient cosmique : Robinson prend conscience qu'il est lié à la Terre qui, à son tour, l'est à l'univers. Cette vision de la vastitude environnante et de sa propre petitesse lui fait peur et provoque, chez lui, une sorte de « vertige ». C'est la raison pour laquelle il « colle peureusement » à la surface tellurique. La nature elle-même lui adresse sa louange : la forêt tropicale secoue, à ce moment précis, sa « toison verte et tumultueuse ».

L'expérience de l'Unité est, encore une fois, troublante. Mais le candidat à l'initiation ne peut pas en omettre l'étape. Si l'Unité le dérange, c'est probablement qu'il

n'est pas encore prêt à l'absorber entièrement, à se « sublimer », dirait-on en langage alchimique. L'Unité représente, en effet, la concrétisation d'un amour sublimé, divin et solaire. Pour parvenir à ce niveau de fusion, le néophyte doit travailler sans relâche au dépassement de toutes les dichotomies. C'est pour quoi l'union de Robinson et de la terre, sous la forme d'un rapport sexuel, correspond à une nouvelle tentative d'atteindre l'*élément originel* au-delà des oppositions : « Pour la première fois dans la combe rose, mon sexe a retrouvé son élément originel, la terre » (VLP, 133).

Du croisement de l'homme et de la terre naissent des *mandragores* (VLP, 136, 137), plante riche de symbolisme car elle incarne l'unité des contraires sous la forme à la fois d'un remède et d'un poison : « Dans la mesure où elle est pourvue d'une racine nourricière, la mandragore signifie les vertus curatives et l'efficacité spirituelle. Mais c'est un poison, qui ne peut être bénéfique que s'il est consommé sagement dosé »<sup>843</sup>. Il s'agit d'une plante ambivalente aux propriétés magiques, à la fois divines et sataniques. Sa présence, dans cet épisode, ne fait que renforcer le processus de déshumanisation de Robinson et d'humanisation de l'île :

Il avait humanisé celle qu'il pouvait bien désormais appeler son épouse d'une façon incomparablement plus profonde que toutes les entreprises du gouverneur. Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre (VLP, 138).

Ce passage révèle que l'épreuve initiatique de *l'amour humain* semble avoir été réussie car les rapports que Robinson entretient avec l'île se sont approfondis, comme en témoigne l'image de sa barbe prenant racine dans la terre. Il s'agit d'un retour aux sources premières de la vie, à un stade où l'homme, conscient du rôle essentiel de la terre non seulement pour sa survie mais aussi pour son épanouissement, entretient avec elle des rapports de l'ordre du sacré. Robinson est, de plus en plus, attiré par une *force centrifuge* à mesure que ses pensées et gestes refoulés s'affermissent :

Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. C'est comme une force centrifuge qui pousserait vers le dehors tout ce qui remue en moi, images, rêveries, projets, fantasmes, désirs, obsessions, ce qui n'ex-siste pas in-siste. Insiste pour exister. Tout ce petit monde se pousse à la porte du grand, du vrai monde (VLP, 129).

---

<sup>843</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 608.

La préposition latine « ex » (« exister ») signifiant « hors de », tout ce qui se trouve à l'intérieur, enraciné, stagnant (« images, rêveries, projets, fantasmes, désirs, obsessions »), doit passer à l'extérieur pour, dans un deuxième temps, permettre une nouvelle intériorisation de l'être, parfaite et accomplie.

Mais pouvons-nous dire que Robinson est hors de danger, autrement dit, que l'expérience de *l'amour* est un gage de réussite en l'éloignant pour toujours de l'illusion et de l'égarement ? Dans le sixième chapitre, M. Tournier semble nous mettre en garde contre l'idée d'une victoire acquise car les pulsions du désir rôdent toujours même quand elles semblent sommeiller :

Mais à la faveur des ténèbres, d'une langueur, de la chaleur, de la torpeur, de cette torpeur localisée, le désir, l'ennemi terrassé se relève, darde son glaive, simplifie l'homme, en fait un amant qu'il plonge dans une agonie passagère, puis il lui ferme les yeux – et l'amant devient ce petit mort, un dormeur, couché sur la terre, flottant dans les délices de l'abandon, du renoncement à soi-même, de l'abnégation (*VLP*, 132).

D'une part, le *désir* peut être moteur d'illusion en « simplifiant l'homme », en lui « fermant ses yeux » et en le maintenant dans l'état léthargique des dormeurs. D'autre part, il contribue au processus de réconciliation entre l'homme et la Nature car le cheminement de retour aux origines exige, en effet, le désir « d'abandon et de renoncement à soi-même ». Il rappelle également que la *terre* donne à la fois la vie et la mort :

(...) La terre attire irrésistiblement les amants enlacés dont les couches se sont unies. Elle les berce après l'étreinte dans le sommeil heureux qui suit la volupté. Mais c'est elle aussi qui enveloppe les morts, boit leur sang et mange leur chair, afin que ces orphelins soient rendus au cosmos dont ils s'étaient distraits le temps d'une vie. L'amour et la mort, ces deux aspects d'une même défaite de l'individu, se jettent d'un commun élan dans le même élément terrestre. L'un et l'autre sont de nature tellurique (*VLP*, 132, 133).

La frontière entre la vie et la mort étant ténue, le risque est présent, comme nous l'avons montré lors de notre première partie, dans beaucoup de rituels initiatiques. Cependant, l'approche de la mort peut également permettre au candidat à l'initiation de comprendre le sens même de la vie. Le processus de décomposition affecterait non le corps physique, mais l'esprit et certaines des illusions qui y sont présentes. Cet anéantissement de l'état illusoire rapprocherait l'homme de l'Unité en provoquant un changement de statut : d'*homme-orphelin* il passerait à *homme-cosmique* car il serait « rendu au cosmos dont il s'était distrait le temps d'une vie ».

Le risque fondamental que nous pouvons identifier dans la présente épreuve initiatique serait celui de vouloir atteindre l'Unité sans expérimenter l'*amour*. Or, dans ce chapitre, nous avons démontré que Robinson réussit à connaître cet amour, ce qui est confirmé par la citation suivante : « l'amour et la mort se jettent d'un commun élan dans le même élément terrestre ». Le personnage prend des risques en cherchant à fusionner avec la terre, mais en restaurant l'amour originel entre l'homme et la nature, les dangers s'atténuent, bien qu'ils soient toujours présents. De quoi rester encore sur ses gardes vis à vis de toute connaissance apparemment définitive. Le faux, l'apparence, les pièges, l'égarement faisant partie du parcours initiatique, le néophyte doit renforcer plus que jamais sa concentration intérieure et son attention aux phénomènes extérieurs. Il ne doit pas oublier que l'*amour humain* représente le *particulier* qui ouvre la voie à l'*amour universel*.

\*

Le rapprochement avec la nature inspire donc à Robinson un sentiment d'amour qui doit s'affiner et s'approfondir afin de s'étendre à tout le cosmos. Pour cela, Speranza laisse la place à un autre guide évoqué par le capitaine de la *Virginie*, Van Deysse, dans les premières pages du roman : « - Voilà qui va faire sortir l'Hermitte de son trou ! Vénus en personne émerge des eaux et fait ses premiers pas dans vos plates-bandes » (*VLP*, 9). Il dit encore que « Vénus sera métamorphosée en tireur d'arc » et qu'elle deviendra le « frère jumeau » du héros (*VLP*, 10). Plus tard dans le récit, Robinson révèle l'identité de ce guide : « Le vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus » (*VLP*, 228).

Tout ouvrage critique sur *Vendredi ou les limbes du Pacifique* consacre forcément des pages au rôle de l'Indien dans le processus d'évolution spirituelle du rescapé. Il est évident que Vendredi est un personnage essentiel dont la place sera centrale dans les prochaines analyses.

### 3.2.5 La déstabilisation de l'ordre (*VLP*, 139 à 184, chapitres sept et huit)

Au début du chapitre VII, Robinson perçoit l'arrivée sur l'île d'un groupe d'Indiens prompts à exécuter un deuxième rituel sacrificiel. La victime désignée par la sorcière a tous les attributs sacrificiels par sa différence physique vis-à-vis de ses congénères. Elle est, en effet, « beaucoup plus svelte » et « de peau plus sombre » (*VLP*, 142). En voulant s'enfuir, la victime court droit vers Robinson qui risque d'être découvert par les sauvages. En désirant tuer le fugitif, il abat l'un de ses persécuteurs. Surpris, les bourreaux partent et le survivant se prosterne face à son sauveur :

A quelques mètres de là, dans un massif de fougères arborescentes, un homme noir et nu, l'esprit dévasté par la panique, inclinait son front jusqu'au sol, et sa main cherchait pour le poser sur sa nuque le pied d'un homme blanc et barbu, hérissé d'armes, vêtu de peaux de biques, la tête couverte d'un bonnet de fourrure et farcie par trois millénaires de civilisation occidentale (*VLP*, 143, 144).

Voici la première rencontre entre Robinson et Vendredi. L'occidental semble être le détenteur d'une force et d'une culture supérieures à celle de l'Indien qui, apeuré, s'incline devant lui. Mais cette citation présente aussi ironiquement l'homme blanc dont l'esprit est « farcie » d'arrogance et le corps alourdi par des vêtements et des armes. Inversement, elle introduit la liberté, la légèreté et l'innocence de Vendredi à travers son dépouillement matériel et sa nudité.

Ce chapitre est celui de la confrontation non seulement de deux cultures mais aussi de deux manières d'appréhender la vie. Il décrit la pudeur du naufragé face à l'Indien nu, sa peur (« dans sa course ailée par la peur », *VLP*, 141), son étonnement face à la complicité qu'entretient Vendredi avec les animaux et particulièrement avec Tenn (*VLP*, 146 et 145), son orgueil dû au fait que Dieu lui a envoyé un compagnon appartenant au « plus bas degré de l'échelle humaine » (*VLP*, 146) et incapable de « mesurer sa nullité en face de la civilisation qu'il incarne » (*VLP*, 146,147). En outre, ce chapitre montre les caprices d'un homme exploitant son semblable « jusqu'aux dernières limites » de celui-ci (*VLP*, 153) et ne le croyant pas capable de manifester des sentiments autrement qu'envers les animaux. Un homme qui, avant tout, a besoin et envie d'être aimé (*VLP*, 154) mais qui transforme en esclave le seul être qui pouvait combler ce désir. Enfin, Robinson croit que la présence de

Vendredi apporterait une justification à son organisation (*VLP*, 153). Cependant, cette présence inattendue, après une si longue solitude, ne fera qu'ébranler le fragile équilibre du rescapé.

Les premières descriptions physique et psychologique de Vendredi laissent déjà entrevoir les causes de ce bouleversement.

Le nouvel habitant de Speranza est un jeune homme de quinze ans (*VLP*, 147), docile, (*VLP*, 148), apparemment obéissant (« tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il défend est mal », *VLP*, 48) et d'une totale « bonne volonté » (*VLP*, 149). A ces qualités, nous pouvons rajouter celle de l'ingéniosité : « L'Araucan avait su s'attirer la bienveillance de son maître par plusieurs initiatives heureuses » (*VLP*, 151). Le mot *initiative* est significatif car l'auteur révèle que l'Indien possède une personnalité, qu'il est capable de prendre des décisions. De fait, il trouve un moyen de se débarrasser des ordures ménagères, qui causent un grand souci à Robinson depuis longtemps, grâce à une colonie de fourmis voraces. Excellent lanceur de *bolas*, Vendredi peut immobiliser les chèvres ou les boucs pour les traire, les soigner ou les sacrifier. Par ailleurs, il convainc Robinson que les *bolas* peuvent devenir une arme redoutable contre des ennemis. Mais cet esclave idéal manifeste une habitude des plus déconcertantes pour son « maître » : le rire.

Le rire de Vendredi est lumineux : « un grand rire illumina sa face noire » (*VLP*, 146). Cette lumière se présente, très rapidement, comme celle de la vérité éclairant toute hypocrisie :

Alors il rit, il éclate d'un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée. Robinson hait ces explosions juvéniles qui sapent son ordre et minent son autorité. C'est d'ailleurs le rire de Vendredi qui provoqua son maître à lever la main sur lui pour la première fois (*VLP*, 149).

Robinson renvoie le rire de Vendredi à sa jeunesse. Mais le fait est que les « explosions juvéniles » de l'Araucan ont le pouvoir de révéler (« démasquer ») l'ordre mensonger imposé sur l'île car ce rire est comme celui des enfants : spontané et innocent. Kirsty Fergusson, dans un article intitulé « Le rire et l'absolu dans l'œuvre de Michel Tournier », souligne que l'auteur privilégie, dans cette citation, un vocabulaire de violence qui préfigure la destruction de l'île administrée : « La réunion de ces deux thèmes : rire et



explosion / dévastation, indique que Vendredi sera responsable de cette destruction tout autant par son rire que par la détonation involontaire de l'arsenal<sup>844</sup> » (FERGUSSON, 1986: 84).

Vendredi exaspère Robinson parce que celui-ci, habitué à tout contrôler sur son île, ne maîtrise pas les explosions de rire de son compagnon perçues comme insolentes (« son enfance le pousse à rire insolamment de mes enseignements » - *VLP*, 147) et blasphématoires (« Le rire de Vendredi fusa, lyrique, irrépressible, blasphématoire » - *VLP*, 149). Même les nombreuses gifles que Robinson donne à l'Indien ne l'empêchent pas de ressentir « immanquablement un chatouillement lui tourmenter l'épigastre tandis qu'un souffle d'hilarité gonfle ses poumons » (*VLP*, 150).

Ce rire incontrôlable, démesuré, éclatant de jeunesse est l'incarnation d'une force de vie que M. Tournier appelle, dans *Le vent Paraclet*, « le rire blanc » (*VP*, 1977 : 199). Selon K. Fergusson, « le rire blanc en tant que clé de l'absolu est l'un des thèmes principaux de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où, plus qu'ailleurs dans l'œuvre de Tournier, le lecteur peut l'entendre éclater » (FERGUSSON, 1986 : 83). Nous touchons ici à un point fondamental de l'enseignement de Vendredi : amener Robinson à dépasser la réalité relative dans laquelle il vit pour accéder à une *réalité ultime*. Dans *Le vent Paraclet*, M. Tournier distingue ces deux types de réalités en les nommant respectivement l'une *comique* et l'autre *cosmique* :

Le cosmique et le comique. Ces deux mots qui paraissent faits pour être rapprochés se repoussent presque toujours en réalité. C'est encore une fois que le comique tel qu'il apparaît habituellement est un phénomène social, un jeu dont la piste habituelle est le salon, un milieu plat, superficiel, aussi étendu qu'il se peut. Le succès du comique se mesure en effet à sa propagation horizontale (...) On se trouve là aux antipodes du cosmique, intuition verticale qui plonge jusqu'aux fondements du monde et s'élève jusqu'aux étoiles (...).

Mais il y a un comique cosmique : celui qui accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relativités où nous vivons. C'est le rire de Dieu. Car nous nous dissimulons le néant qui nous entoure, mais il perce parfois la toile peinte de notre vie, comme un récif la surface des eaux. A la peur animale des dangers de toute sorte qui nous menacent, l'homme ajoute l'angoisse de l'absolu embusqué partout, minant tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, frappant toute chose existante de dérision. Tout est fait pour que le rire blanc n'éclate pas (...) Le rire blanc dénonce l'aspect transitoire, relatif, d'avance condamné à disparaître de tout l'humain (*VP*, 1977 : 198, 199).

---

<sup>844</sup> Au chapitre IX, Vendredi est responsable de l'explosion de quarante tonneaux de poudre qui était emmagasinés dans la grotte.

En nous appuyant sur cet extrait, nous pouvons affirmer que Robinson demeure dans un mode de vie superficiel et horizontal qui entretient l'attachement à un passé révolu et l'ignorance de la dimension éphémère des choses. De ce fait, il s'attache aux objets provenant de la Virginie, il souhaite prendre possession du temps (*VLP*, 140) et se montre réfractaire à tout changement. Contre une telle rigidité, seul la puissance du rire de Vendredi semble capable d'ébranler Robinson et de le faire sortir d'un long sommeil :

Évidemment il m'obéit au doigt et à l'œil, et je suis bien étrange de m'en plaindre. Mais il y a dans cette soumission quelque chose de trop parfait, de mécanique même qui me glace – si ce n'est hélas ce rire dévastateur qu'il paraît ne pas pouvoir réprimer dans certains cas, et qui ressemble à la manifestation soudaine d'un diable qui serait en lui. Possédé. Oui, Vendredi est possédé. Et même doublement possédé. Car il faut bien reconnaître qu'en dehors de ses éclats de rire diaboliques, c'est moi tout entier qui agit et pense en lui (*VLP*, 153-154).

La perfection à laquelle aspire Robinson est troublée par les éclats de rire de l'Indien. L'introduction du rescapé dans une réalité verticale<sup>845</sup> se fait de manière assez abrupte. Robinson doit, effectivement, faire face à un « possédé », c'est-à-dire, à un être incontrôlable et diabolique qui est le double de lui même (« doublement possédé »).

La critique a souligné que le rire et la « possession » qui caractérisent Vendredi sont inspirés du dieu grec Dionysos. A. Bouloumié, dans son commentaire du roman, cite plusieurs attributs dionysiaques manifestés par l'Indien. Ainsi, outre le rire et la possession, Vendredi aime la danse et la musique. Comme le dieu, il est proche de la nature et possède un visage à la fois paisible et cruel, constructeur et destructeur. Par ailleurs, Vendredi représente celui qui va renverser les valeurs puritains de Robinson. Son « rire dévastateur » est un hymne à la vie, un appel au bien-être du corps et de l'esprit<sup>846</sup> (BOULOUMIE, 1991 : 139-149). Nous aimerions à présent détailler ces liens entre Vendredi et Dionysos. Pour cela, nous consacrerons d'abord quelques lignes à une description de ce dieu mythique.

\*

Riche et complexe, Dionysos est un dieu qui nous échappe surtout par sa grande ambivalence.

<sup>845</sup> Vendredi est d'ailleurs, nous le verrons, un être aérien.

<sup>846</sup> A ce propos, A. Bouloumié fait un parallèle entre Vendredi et le Zarathoustra nietzschéen.

C'est un dieu de la nature : il a une relation avec les plus vieilles divinités de la végétation. Maître des plantes et des animaux, il a le pouvoir de se métamorphoser (en lion, bouc, ours, chevreau, taureau, panthère, etc.). On l'associe à la fécondité animale et végétale et au désir animal libéré.

Nous trouvons chez Vendredi ce même goût pour la transformation. Il habille et pare de bijoux les cactus de l'île en créant ainsi une « étrange société de mannequins végétaux » (*VLP*, 159), un « cortège hallucinant de prélats, de grandes dames et de monstres opulents » (*VLP*, 160). Il se déguise lui-même d'une manière assez semblable à celle du dieu grec :

Alors le tronc s'agita, et le rire de Vendredi éclata. L'Araucan avait dissimulé sa tête sous un casque de fleurs. Sur tout son corps nu, il avait dessiné avec du jus de génipapo des feuilles de lierre dont les rameaux montaient le long de ses cuisses et s'enroulaient autour de son torse. Ainsi métamorphosé en homme-plante, secoué d'un rire démentiel, il entoura Robinson d'une chorégraphie éperdue (*VLP*, 164).

Cet homme-plante manifeste, selon Robinson, la « bestialité de la nature » (*VLP*, 172). Son rire incarne tous les pouvoirs de la vie liés à la folie et à la joie : aux bruits (« éclats de rire », « rire démentiel »), à la fête, à la danse (« il entoura Robinson d'une chorégraphie éperdue », Vendredi « se dirigea en dansant vers la forêt » - *VLP*, 162), à la musique (Vendredi crée, au chapitre IX, une « harpe éolienne » à partir du crâne d'un bouc sacrifié). A. Bouloumié explique que « la tragédie signifie étymologiquement " le chant du bouc ". C'était à l'origine le chant dont on accompagnait rituellement le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos » (BOULOUMIE, 1991 : 148).

Dionysos est, en outre, créateur de jeux (« Il [Robinson] partageait avec Vendredi des jeux et des exercices qu'il aurait jugé autrefois incompatibles avec sa dignité » - *VLP*, 192) et lié à l'origine du théâtre. Vendredi le rejoint lors de la création d'une sorte de « mannequin » fabriqué avec des noix de coco et des tiges de bambou qui remplaçait Robinson lors des moments de crise : au lieu de frapper le naufragé, l'Indien frappait la poupée (*VLP*, 210). Ou encore, lors de l'instauration, sur l'île, d'un « jeu de rôle » où Vendredi et Robinson échangent leur identités (*VLP*, 211-213).

Dionysos est également lié à la culture par l'élaboration du vin qui entraîne l'ivresse. Dans le roman, celle-ci est symboliquement présente : « Il était ivre de jeunesse et de disponibilité dans ce milieu sans limites où tous les mouvements étaient possibles, où rien n'arrêtait le regard » (*VLP*, 160). L'Indien incarne la sensation de liberté, d'absence de contrainte sociale. Mais ici, il s'agit d'être ivre de vie : « il [Dionysos] nous rappelle à la

réalité du corps, de la nature, du cosmos, dont une civilisation puritaine et castratrice nous a séparés » (BOULOUMIE, 1991 : 149). L'épanouissement du corps est donc vécu par Robinson sous l'influence de Vendredi :

Encouragé par Vendredi, il s'exposait nu désormais au soleil. D'abord apeuré, recroquevillé et laid, il s'était épanoui peu à peu. Sa peau avait pris un ton cuivré. Une fierté nouvelle gonflait sa poitrine et ses muscles. De son corps rayonnait une chaleur à laquelle il lui semblait que son âme puisait une assurance qu'elle n'avait jamais connue. Il découvrait ainsi qu'un corps accepté, voulu, vaguement désiré aussi – par une manière de narcissisme naissant – peut être non seulement un meilleur instrument d'insertion dans la trame des choses extérieures, mais aussi un compagnon fidèle et fort (VLP, 192)

Vendredi pense qu'un vêtement quel qu'il soit ne fait « qu'entraver les gestes » (VLP, 159), c'est la raison pour laquelle l'acceptation du corps passe par celle de la nudité. Un corps pleinement voulu connaît des changements physiques importants : il devient « rayonnant de chaleur », fort, musclé, bronzé, etc. Que de signes de jeunesse et de vitalité transmis à Robinson par l'observation de Vendredi ! Cette métamorphose passe même par les cheveux du héros, signe qu'elle atteint la totalité de son corps :

Il observait, passionnément attentif à la fois aux faits et gestes de son compagnon et à leur retentissement en lui-même où ils suscitaient une métamorphose bouleversante.

Son aspect extérieur en avait subi la première atteinte. Il avait renoncé à se raser le crâne, et ses cheveux se tordaient en boucles fauves de jour en jour plus exubérantes (VLP, 191).

Les transformations physiques de Robinson ne sont que l'extériorisation d'un changement plus profond que le héros avait déjà pressenti : « Mais il sait aussi que, depuis longtemps déjà, il lui faut interpréter les faits extérieurs – aussi indiscutables soient-ils – comme autant de signes superficiels d'une réalité profonde et encore obscure en voie de gestation » (VLP, 179). Mais pour que cette nouvelle réalité naisse, il faut que l'ancienne périsse. Ce mouvement de vie et de mort est encore une caractéristique du dieu grec car Dionysos est un dieu qui connaît la mort : Dionysos, celui qui est deux fois né. Il évoque donc la mort et la résurrection.

Dans le contexte du roman, la mort et la résurrection sont décrites par une série de phases qui se succèdent les unes aux autres. Ainsi, après l'arrivée de Vendredi, Robinson a l'intuition qu'« au règne tellurique de Speranza succédera un jour un règne *solaire* » (VLP, 180) et que derrière « le métis grossier et stupide qui l'irrite » il existerait « un *autre Vendredi* – comme il a soupçonné jadis, bien avant de découvrir la grotte et la combe, une

autre île, cachée sous l'île administrée » (*VLP*, 181). Speranza et Vendredi ressurgissent *autres* à partir du moment où Robinson se modifie de l'intérieur, autrement dit, dès que l'ancien administrateur *meurt*, tout *renaît* différemment autour de lui.

Cependant, Dionysos possède une double nature. Derrière l'image d'un dieu créateur, lyrique et épanoui, il est intrinsèquement lié à la démesure et à la violence. Son enfance a été troublée par les poursuites de la jalouse Héra (épouse de son père Zeus). Adulte, il devient un héros civilisateur et terrible. Il se venge avec une atroce cruauté de ceux qui n'ont pas voulu reconnaître sa puissance divine. Ayant le pouvoir de rendre fou, Dionysos l'utilise pour se libérer de tous ceux qui le dérangent. Ceux-ci sont, souvent, déchirés vivants par des personnes "possédées" du dieu.

Quoique M. Tournier mette l'accent sur le côté positif et libérateur de Dionysos, son penchant cruel sera aussi évoqué par l'écrivain<sup>847</sup>, comme l'a remarqué A. Bouloumié:

Comme Dionysos au double visage, Vendredi a un aspect barbare même s'il est atténué dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : sa cruauté frappe Robinson lorsqu'il « fait crier une tortue » qu'il dépouille de sa carapace avant d'affirmer avec calme, en la voyant courir à la mer : « Demain les crabes l'auront mangée » (*VLP*, 170). Robinson observe encore qu'en cas de besoin, il n'hésiterait pas à égorger Tenn pour le manger (BOULOUMIE, 1991 : 146).

Dionysos a donc une personnalité complexe car, selon Alain Moreau, dans l'article « Dionysos antique (l'insaisissable) », « ce dieu sanguinaire, ce dieu tragique, peut aussi se métamorphoser en dieu de fabliau ou de conte » (MOREAU, 1988 : 442). C'est Dionysos qui réussit à ramener Héphaïstos sur l'Olympe pour délivrer Héra attachée sur le trône. A l'instar de ce dieu, Vendredi n'hésite pas à assécher une rizière pour sauver Tenn d'une noyade (*VLP*, 162) et à recueillir et nourrir un petit vautour abandonné par sa mère (*VLP*, 172). Ainsi, comme Dionysos, Vendredi peut être à la fois bon et cruel.

\*

Le rapprochement avec le dieu grec révèle peu à peu d'autres facettes de la personnalité de Vendredi : il n'est plus le jeune homme immature et soumis décrit auparavant par Robinson, mais un véritable guide qui mène une lutte victorieuse pour

---

<sup>847</sup> Dionysos se trouve également présent dans le roman de G. Rosa mais, contrairement à M. Tournier, l'auteur brésilien explorera davantage le côté cruel du dieu grec.

imposer son règne : celui du plaisir de la vie et de la fête. L'éducation que Robinson voulait lui imposer ne pouvait qu'être vouée à l'échec (« l'échec de la domestication de l'Araucan » - *VLP*, 162) car l'Indien était « complètement réfractaire aux notions d'ordre, d'économie, de calcul » (*VLP*, 164, 165). Au contraire, les ravages de Vendredi sur l'organisation de l'île ne cessent de se multiplier : « les récoltes perdues, les provisions gaspillées, les troupeaux dispersés, les bêtes puantes prospères et prolifiques, les outils brisés ou égarés » (*VLP*, 173).

L'apparent monde chaotique de Vendredi mène Robinson à s'interroger sur l'existence d'un autre *ordre* possible. L'univers de ce guide spirituel est, en effet, rempli de mystères qui ne sont pas indifférents au rescapé :

Vendredi devait séjourner régulièrement dans cette partie de l'île, y mener une vie en marge de l'*ordre* et s'y adonner à des jeux mystérieux dont le sens lui échappait. Des masques de bois, une sarbacane, un hamac de lianes où reposait un mannequin de raphia, des coiffes de plumes, des peaux de reptile, des cadavres desséchés d'oiseaux étaient les indices d'un univers secret dont Robinson n'avait pas la clef (*VLP*, 163).

Cette citation évoque l'habitat d'un sorcier ou d'un chaman, autrement dit, d'un homme qui possède la clef d'un autre monde, ou plutôt d'une autre réalité liée aux esprits de la nature et aux mystères du cosmos. Les « jeux mystérieux » de Vendredi se rapprochent de la magie dont seul un maître connaît les secrètes formules ou potions.

En tant que guide, son rôle serait d'abord celui de renverser ce qui est obsolète chez Robinson pour qu'un nouvel homme surgisse. Il prépare alors le futur initié à cette fin par le biais de nombreux signes, comme l'atteste le passage suivant :

Mais sa surprise [celle de Robinson] fut à son comble lorsqu'il déboucha au bord d'un marigot que bordait de petits arbres assez semblables à des saules. En effet ces arbustes avaient tous été visiblement **déracinés** et **replantés** à l'envers, les branches enfouies dans la terre et les racines dressées vers le ciel. Et ce qui achevait de donner un aspect fantastique à cette plantation monstrueuse, c'est qu'ils paraissaient tous s'être accommodés de ce traitement barbare (...) les branches enterrées avaient su se **métamorphoser** elles-mêmes en racines, et que la sève avait **inversé** le sens de sa circulation (*VLP*, 163)<sup>848</sup>.

Ces arbustes « plantés à l'envers » invitent Robinson à une inversion de ses priorités, de sa vie, pour accéder à l'épanouissement de l'être. Cette métamorphose est

---

<sup>848</sup>

C'est nous qui soulignons.

décrite ici comme un « déracinement » à travers lequel le *terrestre* cherche à se rapprocher de l'*aérien*, puisque les racines sont « dressées vers le ciel ». Robinson doit inverser ses valeurs sous l'influence de Vendredi, mais à l'envers de l'ordre établi. Pour cela, le « système terrestre » de Robinson doit être ébranlé, puis reconstruit par le biais d'une *initiation aérienne*.

\*

Pour résumer les chapitres sept et huit du roman, nous observons que Robinson évolue vers un nouvel ordre. Il expérimente, en effet, l'épanouissement du corps et commence à percevoir, de plus en plus fréquemment, l'existence d'une autre île, d'un autre Vendredi et de la « réalité absolue » qu'ils incarnent. Mais ses perceptions sont encore incertaines car le naufragé revient constamment à la « réalité relative » à laquelle il est toujours attaché :

Mais cette vision ne devait durer qu'un instant fugitif, et la vie devait reprendre encore son cours monotone et laborieux.

Elle reprit son cours en effet, mais quoi que fût Robinson, il y avait toujours quelqu'un en lui qui attendait un événement décisif, bouleversant, un commencement radicalement nouveau qui frapperait de nullité toute entreprise passée ou future. Puis le vieil homme protestait, s'accrochait à son œuvre (*VLP*, 181).

Cet événement « décisif » a lieu à la fin du chapitre VIII. Il s'agit de l'explosion de la grotte qui fera définitivement *tabula rasa* sur « toute entreprise passée ou future » et permettra un « commencement radicalement nouveau ».

### 3.2.6 L'initiation aérienne (*VLP*, 185 – 214, chapitre neuf)

L'explosion provoquée par Vendredi anéantit complètement le royaume de Robinson : la résidence brûle, la muraille s'effondre, « le bâtiment de la Paerie, l'Oratoire et le Mât-calendrier avaient été soufflés pêle-mêle », les chèvres défoncent la clôture du corral pour « retourner à l'état sauvage », l'entrée de la grotte disparaît (*VLP*, 186). Face à ce paysage désordonné et calciné, Vendredi se présente à Robinson avec « un nouvel éclat de rire » (*VLP*, 185) car il avait préparé « imperturbablement et inconsciemment », « le cataclysme qui préluderait à l'avènement d'une ère nouvelle » (*VLP*, 188).

Tout ce à quoi Robinson était attaché est détruit par la détonation. Encore sous l'emprise de ses anciennes habitudes, il ramasse les objets rejetés par la grotte (*VLP*, 186). Vendredi, quant à lui, agit à l'opposé :

Vendredi l'imitait plus qu'il ne l'aidait car répugnant naturellement à réparer et à conserver, il achevait généralement de détruire les objets endommagés. Robinson n'avait pas la force de s'en irriter, et il ne broncha même pas lorsqu'il le vit disperser à pleines poignées un peu de blé qu'il avait trouvé au fond d'une urne (*VLP*, 187).

L'explosion est le déclic qui manquait à Robinson pour qu'il accepte, non sans peur, le changement inévitable. Le romancier paraît nous dire que seul un *éclatement* radical du système permettrait au personnage de voir clair, d'accepter un guide (« Robinson n'avait pas la force de s'en irriter ») et de s'abandonner à son enseignement, d'autant plus qu'il « était encore trop prisonnier du vieil homme pour pouvoir prévoir quoi que ce fût » (*VLP*, 188). La détonation de la grotte rompt les derniers liens qui l'attachaient « à son ancien fondement » (*VLP*, 190). Il ne reste plus rien de son royaume de civilisé, sauf deux hommes, l'un noir et l'autre blanc, l'un *sûr de lui* et l'autre *effrayé* : « Il flottait désormais, libre et apeuré, seul avec Vendredi. Il ne devait plus lâcher cette main brune qui avait saisi la sienne pour le sauver au moment où l'arbre sombrait dans la nuit<sup>849</sup> » (*VLP*, 190).

<sup>849</sup> L'auteur se réfère ici à la chute du cèdre géant, moment décisif qui n'a pas passé inaperçu par la critique : « La chute du grand cèdre après l'explosion symbolique la séparation de Robinson et de l'élément tellurique (...) L'émergence de la racine exprime symboliquement l'éveil de Robinson à de nouvelles valeurs » (BOULOUMIE, 1991 : 131, 132).



A présent, Robinson semble prêt à suivre Vendredi vers un mode de vie détaché, symboliquement, de l'élément terre (« Vendredi, après l'avoir libéré malgré lui de ses racines terriennes, allait l'entraîner vers *autre chose* » - *VLP*, 189) et auquel il aspirait au plus profond de lui car l'île administrée lui était devenue un fardeau. Mais cet autre ordre ne peut émerger que si Robinson laisse « couler l'île administrée pour s'enfoncer à la suite d'un initiateur irresponsable dans une voie inconnue » (*VLP*, 188, 189).

Pour Françoise Merllié, cet abandon permet l'évolution du personnage « du stade tellurique où Speranza n'est que profondeur, menace d'ensevelissement, à un stade éolien, puis solaire, où Robinson s'élève au-dessus de l'île » (MERLLIE, 1988 : 55). Le critique souligne qu'entre le terrien et le solaire, l'étape aérienne est primordiale. C'est Vendredi qui introduit Robinson aux réalités éoliennes car ce guide est « associé à l'idée de légèreté » (BOULOUMIE, 1991 : 143), comme le montrent les citations suivantes :

S'il pouvait s'envoler ! Se transformer en papillon ! Faire voler une pierre, ce rêve enchantait l'âme aérienne de Vendredi (*VLP*, 160, 161).

Ou encore :

Il lui fallait une atmosphère absolument calme, et rien ne convenait mieux à ses jeux éoliens que l'air dormant de la grotte (...) elle [la fumée d'une pipe] est ce qu'il y a en lui de plus aérien et de plus spirituel. (*VLP*, 183).

La nature aérienne de Vendredi se manifeste de différentes manières, comme le dit M. Tournier dans *Le vent Paraclet* : « Le principe de Vendredi est aérien, éolien, ariélien. Ses attributs s'appellent la flèche, le cerf-volant, la harpe éolienne » (*VP*, 234).

Vendredi confectionne soigneusement des arcs et des flèches qui ne sont pas utilisés pour la chasse. Mais c'est surtout aux flèches qu'il accorde la plus grande attention car il aime les voir s'envoler, planer « aussi loin, aussi longtemps que possible » (*VLP*, 193). Tant que les flèches percent l'air et vainquent la pesanteur, l'Indien ressent du plaisir. D'ailleurs, il affirme à Robinson que certaines flèches ne retombent jamais (*VLP*, 194). Mais quand elles basculent vers le sol, quelque chose « se brise en lui » (*VLP*, 193).

Les flèches sont fabriquées avec des rémiges d'albatros (*VLP*, 194). Il est important ici d'observer le rôle de cet oiseau dans le récit puisqu'il apparaît quatre fois au chapitre

neuf (pp. 194, 199, 213 et 214). L'utilisation des plumes d'albatros dans la fabrication des flèches est un *appel à l'ascension* :

Le visage levé vers le ciel, Robinson éprouva que contre l'appel doux et tendre des tombes en désordre [l'élément terre] pouvait prévaloir l'invitation au vol d'un couple d'albatros planant fraternellement entre deux nuages teintés de rose par les derniers rayons du soir (VLP, 199).

Cet oiseau de mer noir et gris invite le personnage à dépasser l'élément terrestre associé à la mort et aux troubles pour laisser place à la « fraternité », à la douceur (les nuages teintés de rose) et à la lumière (les rayons du soir). Dans un parcours initiatique, il s'agit d'atteindre un niveau de compréhension plus élevé que le précédent car, Vendredi l'affirme à la fin du chapitre, « l'albatros est mieux que le vautour » (VLP, 214).

Après la fabrication des flèches, Vendredi confectionne une harpe éolienne avec le crâne du bouc Andoar, combattu par l'Indien lors d'une bataille mythique. En effet, Andoar est un bouc à part car il représente, comme l'a souligné Françoise Merllie, la pesanteur de Robinson, son côté « terrestre » dont Vendredi le libère :

(...) les nouvelles relations avec Vendredi sont délivrance. Elles vont dans le sens d'un détachement; détachement d'une lourde sensualité dont l'écho est présenté à travers le bouc Andoar – après sa mort Robinson déclare « Andoar c'est moi » - détachement vers une certaine spiritualité : Vendredi, l'être éolien du vent, de l'esprit qui souffle, est capable de faire voler et chanter Andoar (MERLLIE, 1988 : 56).

Les ressemblances entre Andoar et Robinson sont éclatantes. Andoar est « à l'écart du troupeau » (VLP, 195), comme Robinson l'est de la société humaine. Il possède un « masque de patriarche sémite à la barbe annelée » (VLP, 196) évoquant Abraham, le patriarche des religions monothéistes dont Robinson s'éloignera de plus en plus : « (...) il [Robinson] avait perdu son aspect solennel et patriarcal, ce côté " Dieu-le-Père" qui appuyait si bien son ancienne autorité (VLP, 191). D'autres rapprochements sont encore envisageables : la bête git dans le « chaos rocheux », elle incarne une « obtuse brutalité » (VLP, 195), sa lourdeur peut être perçue à travers ses immenses cornes et ses mimiques grotesques (VLP, 196), ce qui évoque la pesanteur et la grossièreté de l'esprit du néophyte.

La bataille entre Vendredi et Andoar peut être interprétée comme celle d'un maître voulant combattre le côté sombre et lourd de son disciple. Cela ressort particulièrement dans le passage où Andoar fait basculer Vendredi à terre. Celui-ci « tomba durement et

demeura plaqué au sol (...) il resta donc aplati sur le dos, observant entre ses paupières mi-closes un morceau de ciel bleu encadré d'herbes sèches » (VLP, 196). Comme Andoar, Robinson a voulu imposer à l'Indien la dureté de son « système terrestre », mais Vendredi ne perd ni sa nature ni son objectif : les hauteurs, amener Robinson vers le ciel. Commence alors l'initiation aérienne de Robinson.

Pour aider Vendredi que Robinson voit tomber d'un rocher avec Andoar, le candidat à l'initiation doit d'abord traverser une paroi rocheuse et irrégulière, passage obligé pour atteindre le salut. Cette traversée ascensionnelle le met en face de ses peurs et obsessions passées. En l'occurrence, c'est le malaise symbolique provoqué par l'éloignement du sol : « ... le vertige intense auquel il était sujet, fût-ce à trois pieds du sol » - VLP, 198. L'attachement à l'élément tellurique (à l'ancien ordre) ne cesse de resurgir dans l'esprit. Le néophyte se colle alors à la paroi rocheuse et progresse en s'agrippant avec ses doigts car « il éprouva un immense mais assez suspect soulagement en retrouvant le contact direct de l'élément tellurique » (VLP, 198).

Ce qui le sauve d'une régression dans le passé, c'est le rappel de *l'épreuve* initiatique : « Il y avait la terre et l'air, et entre les deux, collé à la pierre comme un papillon<sup>850</sup> tremblant, Robinson qui luttait douloureusement pour opérer sa conversion de l'une à l'autre » (VLP, 199). Poussé par l'intuition qu'en surmontant cette épreuve, sa « faiblesse malade », il « accomplirait un progrès notable dans sa nouvelle voie » (VLP, 198), l'élève imite l'agilité et les gestes du maître : Robinson a donc « couru allègrement entre les blocs rocheux, puis sauté de l'un à l'autre, comme il avait vu Vendredi le faire cent fois » (VLP, 198).

Pour le néophyte, la traversée de la paroi est un moyen d'apprendre la maîtrise de soi et la connaissance des sources de l'attachement, tel que le montre le passage suivant :

Il ferma les yeux (...) Puis il les rouvrit, décidé à maîtriser son malaise. Alors il eut l'idée de regarder vers le ciel (...) Un certain réconfort lui rendit aussitôt une partie de ses moyens. Il comprit que le vertige n'est que l'attraction *terrestre* se portant au cœur de l'homme(...) L'âme se penche éperdument vers ces fonds de granite ou d'argile, de silice ou de schiste dont l'éloignement l'affole et l'attire en même temps, car elle y pressent la paix de la mort. Ce n'est pas le vide aérien qui suscite le vertige, c'est la fascinante plénitude des profondeurs terrestres. Le visage levé vers le ciel, Robinson éprouva que contre l'appel doux et tendre des tombes en désordre pouvait prévaloir l'invitation au vol d'un couple

---

850

Selon A. Bouloumié, la chrysalide devenue papillon symbolise la conversion éolienne de Robinson (BOULOUMIE, 1991 : 132).

d'albatros planant fraternellement (...) Il reprit son escalade, l'âme confortée, et sachant mieux où le mèneraient ses prochains pas (VLP, 199)

Le personnage constate ici que les « profondeurs terrestres », métaphore de l'obscurité de l'esprit humain, maintiennent l'homme dans une sorte de torpeur et d'envoûtement (la « fascinante plénitude des profondeurs terrestres », « l'appel doucereux des tombes en désordre »). A ce stade, il est attiré par une sorte de pesanteur dont l'éloignement le déstabilise. Les sens brouillés (« le vertige »), il envisage difficilement un autre mode de vie. Mais une fois le « visage levé vers le ciel », le personnage perçoit que, parallèlement à cet univers, il en existe un autre plus léger et plus doux (représenté, dans cette citation, par le « vol d'un couple d'albatros planant fraternellement »). Ce sont ces constatations, maintenant claires dans son esprit, qui le font avancer (« il reprit son escalade (...) sachant mieux où le mèneraient ses prochains pas ») et atteindre Vendredi qui se trouvait à côté du bouc déjà sans vie. La mort d'Andoar représente la disparition du Robinson tellurique qui était constamment secoué par la peur.

L'épreuve est réussie et l'initiateur, comme pour féliciter son élève, fait entendre son rire : « Il [Robinson] se redressa en entendant rire derrière lui » (VLP, 200). Enfin, Vendredi déclare que le grand bouc (Robinson) est « mort » et que bientôt il volera (VLP, 200). Ce vol est le fruit d'un rituel de transformation d'Andoar respectivement en *cerf-volant* et en *harpe éolienne*.

A mesure que l'Araucan fabrique ses instruments, la métamorphose se poursuit. Robinson jouit du soleil, grimpe facilement aux arbres en appréciant le vide qui l'entoure. Il commence à percevoir l'unité entre toutes choses en observant les branches des arbres et leurs « vaste structure, infiniment ramifiée » (VLP, 202). Il ressent la montée d'une « allégresse nouvelle » provenant du souffle tiède du vent (VLP, 203).

Redécouvrant un « nouveau monde », Robinson aperçoit un cerf-volant se balançant dans le ciel. Vendredi exécutait alors sa première promesse : faire voler Andoar. En effet, le cerf-volant rappelle symboliquement « la grande loi physico-chimique qui permet au cerf-mercure de s'élever, et à la sublimation philosophique de s'accomplir »<sup>851</sup>. Ainsi, la citation suivante prend toute sa signification :

(...) le cerf-volant adoptât l'inclinaison propre à lui donner la plus grande force ascensionnelle (...) et une forte brise sud-ouest annonciatrice de temps sec et lumineux soufflant par rafales, le grand oiseau de parchemin à peine terminé s'agitait entre ses main,

<sup>851</sup>

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 198.

comme impatient de prendre son vol. Sur la grève, l'Araucan avait crié de joie au moment où le monstre fragile, ployé comme un arc, était monté en fusée, claquant de toutes ses parties molles et entraînant une guirlande de plumes alternativement blanches et noires (VLP, 204-205).

Le cerf-volant, fabriqué avec la peau du bouc sacrifié, est donc, comme celui-ci, une métaphore de Robinson. Vendredi a sur ses mains la corde qui retient le cerf-volant et il essaie de lui « donner la plus grande force ascensionnelle » : le maître tente ici d'élever son disciple car l'air dans lequel le cerf-volant se balance est symbole de spiritualisation. En effet, associé au vent et au souffle, l'élément air représente le monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre, celui de l'expansion de la conscience.

Cette citation présente Robinson comme un oiseau nouveau-né (« à peine terminé »), fragile et impatient de prendre son vol. Son guide, par son « cri de joie », annonce la réussite de l'emprise : Robinson-oiseau s'envole en « entraînant des plumes blanches et noires ». Les couleurs révèlent l'équilibre des forces atteint par le personnage, ce qui peut évoquer le symbolisme du yin et yang, l'expression du dualisme et de la complémentarité universels.

Outre le symbole du cerf-volant, M. Tournier souligne l'importance de l'initiation aérienne par une autre création de Vendredi : la harpe éolienne issue du crâne du bouc. L'initiateur accomplit ainsi sa deuxième promesse : faire chanter Andoar. Pour cela, il se livre à des « occupations dont le sens demeurait longtemps caché [à Robinson], mais avait presque toujours quelque rapport aux choses aériennes » (VLP, 207).

Le processus créatif de Vendredi dépasse la compréhension du néophyte. Néanmoins, celui-ci capte, chez l'Indien, un désir de quête d'unité : « il les accordait [les cordes de la harpe], non à la tierce ou à la quinte comme les cordes d'un instrument ordinaire, mais tantôt à l'unisson, tantôt à l'octave afin qu'elles puissent retentir toutes ensemble sans discordance » (VLP, 207).

L'idée d'unité est renforcée par le symbolisme de la harpe qui, comme celui de l'air et du cerf-volant, relie le ciel et la terre, autrement dit, elle harmonise les tensions entre les instincts matériels représentés par son cadre de bois et les aspirations spirituelles, figurées par les vibrations de ses cordes. Grâce à cette harmonisation, Robinson équilibre sa personnalité et se maîtrise davantage : « C'est une conquête d'un être jadis lourd et confus

qui, par le mouvement imaginaire, en écoutant les leçons de l'imagination aérienne, est devenu léger, clair et vibrant »<sup>852</sup>.

La harpe fabriquée avec le crâne du bouc sacrifié renvoie au pôle positif du dieu grec Pan<sup>853</sup>. Le dieu de la terreur devient aussi celui des bergers, des troupeaux, des bucoliques, de la poésie pastorale. Il représente le Grand Tout, l'unité, en « opposition » à la division qu'engendre la peur.

Le mot *panique* (terreur panique) vient du grec *panikos*, homonyme du pronom grec *pan*, qui signifie « tout ». Selon Odile Gandon dans son *Dictionnaire de la mythologie*, les Grecs ont fait de ce dieu des pâturages celui de la « nature *tout* entière, avec sa douceur et sa sauvagerie, ses plaisirs et douleurs » (GANDON, 1992 : 371-373). Il faudrait donc que Robinson comprenne, pour atteindre le salut, la deuxième polarité de ce dieu.

La musique émise par la harpe annonce aussi un autre type d'unification : celle entre Robinson et Vendredi. En effet, le neuvième chapitre se termine par un « échange de personnalité » entre initiateur et initié à travers deux jeux. Dans un premier temps, Vendredi crée une « sorte de mannequin » (*VLP*, 210) ressemblant à Robinson sur lequel il décharge sa colère lors d'une mésentente entre eux. Ce qui amène le naufragé à en faire autant en inventant une autre poupée, copie de Vendredi :

Dès lors ils vécurent à quatre sur l'île (...) Et tout ce que les deux amis auraient pu se faire de mal – les injures, les coups, les colères – ils le faisaient à la copie de l'autre. Entre eux, il n'avaient que des gentilleses (*VLP*, 211).

Par ce jeu, Vendredi apprend à Robinson à se libérer de l'agressivité qui demeure encore en lui, ce qui permet un rapprochement entre les personnages. Mais c'est surtout à travers un deuxième jeu que leur rapport s'approfondit. Il s'agit d'un jeu de rôle à travers lequel Robinson devient Vendredi et vice-versa. Au fur et à mesure qu'ils « jouent », la métamorphose de Robinson s'affine au point d'atteindre son physique qui ressemble maintenant à celui de l'Araucan : « il n'avait plus sa barbe carrée et ses cheveux ras d'avant l'explosion, et il ressemblait tellement à Vendredi qu'il n'avait pas grand-chose à faire pour jouer son rôle » (*VLP*, 212).

---

<sup>852</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>853</sup> Dans *La violence et le sacré* (voir chapitre IV : « La genèse des mythes et des rituels »), René Girard montre comment, du meurtre fondateur, surgit la culture. Ici, du crâne du bouc sacrifié, l'art mélodique peut naître. La culture la plus raffinée a partie liée avec la violence meurtrière.

L'unité entre Robinson et Vendredi est en bonne voie, mais c'est le chapitre suivant qui en montrera le plein accomplissement.

### 3.2.7 L'initiation solaire (*VLP*, 215-254, chapitres, dix, onze et douze)

Dans *Le vent Paraclét*, M. Tournier affirme que les initiations terrestre et aérienne ne sont qu'une étape vers l'initiation solaire, apothéose du parcours évolutif de son personnage :

Robinson a d'abord appartenu au règne terrestre. Il avait du paysan l'âpreté et la lenteur. Il va d'abord jusqu'au bout de cette vocation en aimant son île comme un enfant aime sa mère (épisode de la grotte), puis comme un époux aime sa femme (épisode des mandragores). Mais il subit ensuite une lente métamorphose qui le tourne vers le soleil, et que l'influence de Vendredi portera à son achèvement. La formule du roman pourrait s'écrire sous la forme d'une double équation :

Robinson terrien + Vendredi = Robinson solaire (*VP*, 234, 235).

M. Tournier retrace le cheminement de son personnage sous l'influence d'abord de Speranza, ensuite de Vendredi qui le mène à une prise de conscience décisive. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'équation ci-dessus se trouve ainsi formulée : « (...) si mon compagnon éolien m'attire ainsi à lui, n'est-ce pas pour me tourner vers toi ? [ vers le Soleil] » (*VLP*, 217). Les trois derniers chapitres du roman seront donc consacrés à la *métamorphose solaire*, la dernière ligne droite du parcours initiatique :

Je [Robinson] suis monté jusqu'au sommet du chaos en luttant de tout mon esprit contre la faiblesse de ma chair (...) je me suis recueilli, attentif à la métamorphose de la nausée qui m'habitait en une attente mystique à laquelle participaient les animaux, les plantes et même les pierres. Quand j'ai levé les yeux la chapelle ardente avait éclaté, et c'était maintenant un grand reposoir qui encombrait la moitié du ciel de sa masse ruisselante d'or et de pourpre. Le premier rayon qui a jailli s'est posé sur mes cheveux rouges, telle la main tutélaire et bénissante d'un père. Le second rayon a purifié mes lèvres, comme avait fait jadis un charbon ardent celle du prophète Isaïe (...) Aussitôt une volée de flèches brûlantes ont percé ma face, ma poitrine et mes mains, et la pompe grandiose de mon sacre s'est achevée tandis que mille diadèmes et mille sceptres de lumière couvraient ma statue surhumaine (*VLP*, 215, 216).

La perception du personnage s'élargit de manière significative car « autre est la puissance par laquelle l'œil voit et autre la puissance par laquelle il a conscience qu'il voit » (Eckhart, 2004 : 103). Le soleil est ici métaphore de la *conscience*. C'est la raison



pour laquelle le corps entier de Robinson est sous l'emprise de la transformation et de la lumière : cheveux, lèvres, visage, mains, épaules, poitrine, etc. L'étendue de sa nouvelle perception dépasse le corps et est partagée par les règnes animal, végétal et minéral. Uni à la nature, Robinson s'approche davantage de Vendredi-Dionysos.

Ce passage, au début du chapitre dix, révèle déjà de symboles alchimiques majeurs : une planète (le soleil), un métal (l'or), une couleur (le pourpre, le rouge), un élément naturel (le feu) .

*Le soleil*, astre au centre du ciel, indique que l'attention du personnage se dirige à présent au centre de l'être (« je me suis recueilli »). Les rayons solaires le spiritualisent et, après toutes les illusions, la vérité de lui-même et du monde est révélée.

La présence de l'or (« le ciel ruisselant d'or et de pourpre ») renforce le processus d'illumination et le signe de l'absolue perfection car l'or est symbole du perfectionnement des métaux vulgaires. La transformation du bouc Andoar (Robinson) en « oiseau d'or » (*VLP*, 206) est le signe de cette évolution<sup>854</sup>.

Le caractère igné, solaire et royal de l'or rapproche Robinson du divin, ce qui transparaît à la fin de la citation : « mille sceptres de lumière couvraient ma statue surhumaine » (*VLP*, 216). Il s'agit là du but mystique de l'alchimie spirituelle représentée par *l'œuvre au rouge* : la transmutation et la rédemption de l'homme qui seront confirmées par la couleur pourpre/rouge du ciel et des cheveux de Robinson.

Sa surhumanité peut être reliée à cette couleur car le rouge est principe de vie, de puissance et d'éclat. Il symbolise l'immortalité et la force provenant du feu central de l'homme et de la terre : celui du ventre et de l'athanor des alchimistes où, par *l'œuvre au rouge* s'opère le mûrissement, la régénération de l'homme ou de l'œuvre<sup>855</sup>. Cette couleur désigne aussi la *Connaissance* ésotérique interdite aux non-initiés, ce qui montre que Robinson est en train de changer de statut, de passer au rang des initiés. Pour cela, il doit être purifié : « le second rayon a purifié mes lèvres ». Ensuite, deux épées de feu touchent ses épaules. Le feu indique qu'un processus purificateur est entamé en vue de libérer le

<sup>854</sup> « Andoar, c'était moi. Ce vieux mâle solitaire et têtue avec sa barbe de patriarche et ses toisons suant la lubricité, ce faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse, c'était moi (Mais pour opérer la conversion éolienne du vieux bouc, par quelles épreuves n'a-t-il pas fait passer sa dépouille ! » (*VLP*, 227).

<sup>855</sup> Quelques lignes en aval, Robinson se demande si « l'explosion [provoqué par Vendredi] n'est-elle pas l'épanouissement volcanique de la paix des profondeurs » (*VLP*, 220).

néophyte du conditionnement humain en lui ouvrant l'accès à la conscience intuitive. La purification se poursuit à travers une sorte de prière païenne au dieu Soleil<sup>856</sup> :

Soleil, délivre-moi de la gravité. Lave mon sang de ses humeurs épaisses (...) Apprends-moi la légèreté, l'acceptation riante des dons immédiats de ce jour, sans calcul, sans gratitude, sans peur (...) Soleil, rends-moi semblable à Vendredi » (*VLP*, 217).

Cette libération (« délivre-moi ») et purification (« lave mon sang ») sont indispensables pour que Robinson apprenne la légèreté de Vendredi. Toute lourdeur doit être transmuée, symboliquement, dans le four alchimique de l'intérieur de l'être, tout « dépôt » qui entrave le salut doit être brûlé et l'auteur multiplie les mots qui évoquent cette idée : chapelle ardente (*VLP*, 215), flèches brûlantes (216), flamme (217), brasier (218). La lourdeur de Robinson se transforme donc, petit à petit, sous l'emprise de la lumière :

Il y avait trop de densité en lui, trop de pesanteur et de lentes maturations. Mais le soleil a touché de sa baguette de lumière cette grosse larve blanche et molle cachée dans les ténèbres souterraines, et elle est devenue phalène au corselet métallique, aux ailes miroitantes de poussière d'or, un être de soleil, dur et inaltérable, mais d'une effrayante faiblesse quand les rayons de l'astre-dieu ne le nourrissent plus (*VLP*, 226, 227).

Robinson, ayant surmonté sa pesanteur, est à présent en pleine transition de l'élément air à l'élément feu : c'est un être « aux ailes miroitantes de poussière d'or », mais une certaine fragilité demeure encore quand l'initié s'éloigne, symboliquement, du soleil. C'est la raison pour laquelle le mouvement ascensionnel, le « brasier dressé vers le ciel » (*VLP*, 218), doit être constamment renouvelé.

Nous aimerions, à présent, étudier les symboles présents dans les dernières pages du roman susceptibles d'éclairer ce processus de redressement.

\*

La *verticalité* entraîne des conséquences. Selon Françoise Merllié, elle agit sur l'espace et le temps : « Dans l'extase solaire, par exemple, passé et futur s'anéantissent dans le présent » (MERLLIE, 1988 : 179). La « clé de l'éternité », pour Robinson, se trouve

<sup>856</sup>

« Suis-je en train de revenir au culte du soleil auquel s'adonnaient certains païens (*VLP*, 225) ? »

désormais dans l'instant présent (*VLP*, 219) où ses journées « se sont redressées » et « se tiennent debout, verticales » (*VLP*, 219). Il s'agit, selon le personnage, « d'un moment d'innocence » (*VLP*, 220) inspiré par la présence calme (*VLP*, 221), la beauté et la grâce de Vendredi comparées à celles de « certains anges sur les peintures religieuses » (*VLP*, 221).

Le rôle de Vendredi dans le processus ascensionnel de Robinson a été prédit au début du roman par le Tarot de Van Deysse. Au dixième chapitre, l'initié se souvient des images et mots prononcés jadis :

N'avait-il pas annoncé [ le capitaine Van Deysse ] que devenu ermite dans une grotte, j'en serais arraché par la survenue de Vénus ? Et cet être sorti des eaux ne devait-il pas se transformer en archer tirant ses flèches vers le soleil ? Mais ce n'est pas ce qui m'importe le plus. Je revois confusément sur une carte deux enfants – des jumeaux, des innocents – se tenant par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire. Van Deysse avait commenté cette image en parlant de sexualité circulaire, close sur elle-même, et il avait évoqué le symbole du serpent qui se mord la queue (*VLP*, 228, 229).

La force aérienne de Vendredi (« ses flèches vers le soleil ») et son innocence (« des jumeaux, des innocents ») arrachent Robinson de la « grotte ». Cette citation montre, en outre, que la présence de Vendredi introduit trois symboles primordiaux qui éclairent la fin du roman et donnent du sens à *l'apothéose solaire* de Robinson : Vénus, les jumeaux et le serpent se mordant la queue.

La « vénusté » de Vendredi, décrite au début du roman, réapparaît au chapitre dix : « Je le regarde s'arracher en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me vient à l'esprit: la *vénusté*. La vénusté de Vendredi »<sup>857</sup> (*VLP*, 227, 228). L'association de la planète Vénus à Vendredi ne fait que confirmer le rôle de celui-ci auprès de Robinson. Vénus, souvent associée au Soleil par la similitude de leur course diurne (apparaissant alternativement à l'Est et à l'Ouest), est un intercesseur entre ce dernier et les hommes, comme Vendredi l'est entre la pesanteur de Robinson et sa légèreté aérienne, puis solaire.

Les extrémités représentées par Robinson (la pesanteur, la nuit) et par Vendredi (la légèreté, le jour) sont donc reliées par la gémellité.

L'auteur fait une distinction entre les Gémeaux divins et les jumeaux humains : les premiers sont « plus intimement frères que les jumeaux humains, parce qu'ils se partagent

---

<sup>857</sup> Nous rappelons que « le monde vénusien de l'être humain est une communion de charme, de beauté et de grâce » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.1000), caractéristiques qui renvoient à Vendredi.

la même âme. Les jumeaux humains sont *pluranimes*. Les Gémeaux sont unanimes » (VLP, 231).

Les jumeaux humains « symbolisent les oppositions internes de l'homme et le combat qu'il doit livrer pour les surmonter, ils revêtent une signification sacrificielle : la nécessité d'une abnégation, de la destruction ou de la soumission, de l'abandon d'une partie de soi-même, en vue du triomphe de l'autre »<sup>858</sup>. Mais il arrive que les gémeaux soient semblables, doubles ou copies l'un de l'autre. Il s'agit ici de la gémellité divine et indifférenciée : les jumeaux n'expriment alors « que l'unité d'une dualité équilibrée. Ils symbolisent l'harmonie intérieure obtenue par la réduction du multiple à l'un. Le dualisme surmonté, la dualité n'est plus qu'apparence ou jeu de miroirs, l'effet de la manifestation »<sup>859</sup>.

Cette distinction révèle le caractère sacré, céleste, de l'intervention de Vendredi car l'indien introduit Robinson à la « Gémellité divine » perçue à travers la citation suivante : « Ce sont des Dioscures, êtres tombés du ciel comme des météores, issus d'une génération verticale, abrupte. Leur père le Soleil les bénit, et sa flamme les enveloppe et leur confère l'éternité » (VLP, 232).

La gémellité divine se trouve donc au-delà des dualités spirituelles et matérielles, diurnes et nocturnes. Elle révèle, en outre, un dépassement de l'amour humain :

Mais c'est surtout que Vénus n'est pas sortie des eaux et n'a pas foulé mes rivages pour me séduire, mais pour me tourner de force vers son père *Ouranos*. Il ne s'agissait pas de me faire régresser vers des amours humaines, mais sans sortir de l'élémentaire de me faire *changer d'élément*. C'est chose faite aujourd'hui (VLP, 229).

Ou encore :

En vérité, au suprême degré où nous avons accédé, Vendredi et moi, la différence de sexe est dépassée, et Vendredi peut s'identifier à Vénus, tout de même qu'on peut dire en langage humain que je m'ouvre à la fécondation de l'Astre majeur (VLP, 230).

Comme nous l'avons déjà affirmé auparavant, l'apprentissage de l'amour, étape incontournable dans le parcours initiatique, possède deux formes : humaine et divine (vers « Ouranos » et « l'Astre majeur »). Vendredi est celui qui mène l'initié de l'une à l'autre.

<sup>858</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire de symboles, op. cit.*, p. 546.

<sup>859</sup> *Idem*, p. 546.

L'amour humain se manifeste surtout, dans le roman, avant l'arrivée de Vendredi : « Mes amours avec Speranza s'inspiraient encore fortement des modèles humains (...) je fécondais cette terre comme j'aurais fait une épouse » (*VLP*, 229). Pour Françoise Merllie, la survenue de l'Auracan aurait pu devenir un épisode d'homosexualité si Vendredi n'avait pas introduit Robinson « directement dans l'androgynie » (MERLLIE : 1988 : 57), conversion considérée comme étant plus « radicale » (*VLP*, 229) :

Le coup de volupté brutale qui transperce les reins de l'amant s'est transformé pour moi en une jubilation douce qui m'enveloppe et me transforme des pieds à la tête, aussi longtemps que le soleil-dieu me baigne de ses rayons (*VLP*, 229).

L'amour divin est associé à la douceur des rayonnements solaires. Il s'agit d'un changement de perception du monde que M. Tournier appelle « métamorphose solaire » :

Comme un mourant avant de rendre l'âme, il embrassait d'une vision panoramique toute sa vie dans l'île, l'*Evasion*, la souille, l'organisation frénétique de Speranza, la grotte, la combe, la survenue de Vendredi, l'explosion, et surtout cette vaste plage de temps vierge de toute mesure, où sa métamorphose solaire s'était accomplie dans un calme bonheur (*VLP*, 234).

La métamorphose solaire correspond à une mort symbolique (« comme un mourant avant de rendre l'âme ») accompagnée d'un nouveau regard sur le passé pour mieux saisir et vivre le présent (dans « le calme » et « le bonheur »). C'est ce nouveau regard qui, au chapitre onze, permet à Robinson d'observer et d'analyser, avec lucidité, l'arrivée de l'équipage du *Whitebird*.

Ces hommes l'ont confronté à ce qu'il était auparavant, à ses ambitions lors du naufrage de la *Virginie*. Mais le recul permet à Robinson de se poser des questions de base qu'il aurait aimé pouvoir adresser au capitaine du navire : « pourquoi cette acquisition, cette richesse, cette satisfaction ? », « pourquoi vis-tu » ? (*VLP*, 243). Imaginant le silence de Hunter, « Robinson lui montrerait la terre de Speranza de sa main gauche, tandis que sa main droite s'élèverait vers le soleil » (*VLP*, 243, 244). Le naufragé devine le rire sarcastique du capitaine, le « rire de la folie devant la sagesse » (*VLP*, 244) car, pour Hunter, l'Astre majeur n'est rien d'autre « qu'une flamme gigantesque sans esprit » et il ignore son « pouvoir d'irradier d'éternité les êtres qui savent s'ouvrir à lui » (*VLP*, 244).

En opposant ces deux personnages (l'un vivant pour les acquisitions et les richesses, l'autre pour le *renouvellement* de son île et la gloire solaire), M. Tournier fait ressortir l'*unité des contraires* car Hunter ressemble au vieux Robinson. Celui-ci est la promesse de transformation de tous les Hunters. Le capitaine du *Whitebird* représente la stagnation du passé tandis que l'ancien matelot incarne le mouvement créateur du présent. Il s'agit de deux aspects existant en potentialité dans un même être. Ainsi, l'instant présent – l'unité, la divinité, la lumière et la jeunesse qu'il incarne – est susceptible de devenir à tout moment passé, « décrépitude, usure, poussière et ruine » (*VLP*, 246) si l'initiation solaire n'est pas accomplie et constamment renouvelée :

En vérité il était plus jeune aujourd'hui que le jeune homme pieux et avare qui s'était embarqué sur la Virginie. Car il n'était pas jeune d'une jeunesse biologique, putrescible et portant en elle comme un élan vers la décrépitude. Il était d'une jeunesse minérale, divine, solaire. Chaque matin était pour lui un premier commencement, le commencement absolu de l'histoire du monde. Sous le soleil-dieu, Speranza vibrait dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection, pour choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines ! (*VLP*, 246).

Pour sauvegarder la jeunesse divine, Robinson doit refaire l'expérience du présent («chaque matin était pour lui un premier commencement», «Speranza vibrait dans un présent perpétuel») au risque de revivre les tumultes (*VLP*, 247) et angoisses du départ. En effet, l'arrivée du *Whitebird* se présente comme une nouvelle et dernière épreuve à travers laquelle l'initié doit se souvenir qu'une partie d'ombre demeure en lui et qu'elle est toujours prête à resurgir, comme le montre la citation suivante :

Mais les viandes inhabituelles, les vins, et aussi une sourde angoisse lui avaient donné un sommeil fiévreux, haché par des brusques réveils et des brèves, mais arides insomnies. Couché, enveloppé de ténèbres, il avait été la proie sans défense d'idées fixes et d'obsessions torturantes (*VLP*, 248)

Cette zone obscure de l'être est ici associée à un mode de vie, celui de l'équipage du *Whitebird*, qui perturbe et obscurcit l'esprit en compromettant son équilibre : « il était indiscutable que la visite du *Whitebird* avait gravement compromis l'équilibre délicat du triangle Robinson-Vendredi-Speranza » (*VLP*, 249). Le personnage voit alors resurgir en lui, après le départ de Vendredi, le désespoir (*VLP*, 248), la vieillesse et la solitude : « il comprit aussi qu'il n'est pas de pire malédiction pour un vieillard que la solitude (*VLP*, 250). Dans un état d'épuisement et de détresse, l'initié est tenté par la mort : « il suffirait de se mettre en posture fœtale et de fermer les yeux pour que la vie l'abandonne » (*VLP*, 252).

La dernière initiation de Robinson équivaut donc à l'affrontement de trois grandes peurs humaines : la vieillesse, la solitude et la mort. Néanmoins, selon Arlette Bouloumié, « entre la solitude absolue (...) et le retour parmi les hommes que son pessimisme lui fait estimer vain, Michel Tournier choisit une voie intermédiaire. Une présence humaine reste indispensable à Robinson malgré sa déshumanisation » (BOULOUMIE, 1991 : 133).

Ainsi, l'initié devient à son tour initiateur de Jaan, le mousse du *Whitebird* resté sur l'île. Celui-ci est baptisé et reçoit un nouveau nom, indiquant par là qu'un processus initiatique recommencera certainement : « Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras Jeudi. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel » (*VLP*, 254).

L'évocation de cette planète aux dernières lignes du roman est importante car Jupiter incarne un principe d'équilibre et de stabilité atteints par le personnage qui pourra à son tour le transmettre à l'enfant : « la connaissance qui est co-naissance au sacré sera transmise, mais loin du monde, par la chaîne des initiés » (BOULOUMIE, 1991 : 133). Pour transmettre cette connaissance, symbolisée par le soleil, Robinson doit reprendre contact avec elle. C'est la raison pour laquelle, la fin du roman consiste en un redressement vers le haut (« redressant sa haute taille, il [Robinson] faisait face à l'extase solaire » - *VLP*, 253) qui débouche sur une nouvelle purification de Speranza (qui redevient intacte) et de Robinson lui-même (« Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée » - *VLP*, 253). En outre, le lien avec le soleil ré-instaure l'atemporalité sur l'île (« l'éternité reprend possession de lui » - *VLP*, 253) en provoquant le rajeunissement du personnage (il « redevient d'une jeunesse inaltérable » - *VLP*, 253) et un sentiment de complétude sur lequel la narration s'achève : « Une profonde aspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total » (*VLP*, 254).

### 3.3 Synthèse comparative

Cette troisième partie avait comme objectif de procéder à une analyse chronologique des œuvres afin d'étudier les principales épreuves initiatiques présentes dans les romans tout en mettant en exergue le rôle des guides et des symboles dans le processus d'apprentissage de Riobaldo et de Robinson. Pour cela, nous l'avons divisée en seize chapitres: neuf pour le roman brésilien et sept pour le roman français.

A partir de nos observations, nous avons élaboré un tableau synoptique, présent dans « l'annexe III », ayant pour but d'établir un parallèle plus lisible entre *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Ce tableau se divise respectivement en trois colonnes. La première est un rappel de l'épisode étudié. La deuxième synthétise le résultat de l'apprentissage et la troisième reprend les symboles que nous avons étudiés dans chaque chapitre.

Il est important de noter que les épisodes, les épreuves et les symboles choisis ne sont pas exhaustifs. D'autres ont attiré l'attention de la critique et ont inspiré différents axes de recherche. Nous avons approfondi ceux qui nous semblaient importants à la compréhension du parcours initiatique de Robinson et de Riobaldo et qui pourraient nous permettre d'établir un lien entre les auteurs.

Ce lien, nous nous proposons de l'évoquer à présent. En observant les épreuves et l'univers symbolique résumés dans ce tableau synoptique, nous avons relevé l'existence de quelques points de convergence entre les auteurs concernant la manière d'exposer la bipolarité, la structure universelle et la fonction des symboles ainsi que les messages des guides.



### 3.3.1 La bipolarité des symboles

Tout d'abord, il est important de rappeler que les mots, bien qu'indispensables pour définir les symboles, peinent à exprimer toute leur valeur. En effet, leurs dimensions étant très vastes, il nous paraît impossible d'enfermer dans des explications figées des symboles qui sont la plupart du temps « **bipolaires** ». Ainsi, dans un récit initiatique, il est préférable de ne pas se fier aux apparences car des symboles *a priori* négatifs peuvent révéler à tout moment leur pôle positif.

Dans *l'annexe III*, nous avons répertorié les symboles qui nous semblaient importants car liés à notre recherche. Nous avons ensuite constitué un glossaire (*annexe IV*) qui reprend leur sens connotatif. Les mots répertoriés confirment la bipolarité des symboles choisis par nos auteurs : la majorité d'entre eux possèdent un « double sens », beaucoup sont « positifs » et très peu uniquement « négatifs ».

Ainsi, chez G. Rosa, le symbolisme de la chauve-souris évoque aussi bien l'égarément de l'homme dans les ténèbres, son aveuglement face aux vérités les plus lumineuses, que le bonheur et la clairvoyance nocturnes : cet animal voit, dans l'obscurité, l'unité de l'être, révélée par l'hybride de la souris-oiseau.

Dans *Diadorim*, l'âne et le chat sont d'autres exemples d'animaux duels. L'âne, renvoie à l'élément instinctif de l'homme, la non-maîtrise de l'esprit, le découragement et la stagnation dans le parcours évolutif, mais est aussi symbole de paix, d'humilité, de patience, de courage, de maîtrise de soi et de connaissance. Le chat, à son tour, annonce la confrontation de tendances contradictoires : le bénéfique et le maléfique, l'excès et la pondération.

M. Tournier a également recours aux symboles animaux, comme ceux du vautour, des sangsues, du cheucau et du bouc pour illustrer la bipolarité. Le premier évoque l'obscurcissement de l'esprit mais aussi sa purification car le vautour est un régénérateur des forces vitales. Le second renvoie à la passivité de l'esprit ainsi qu'aux forces primitives et primordiales de la vie. De même le cheucau, oiseau à la fois visible et invisible, promet le bonheur et annonce le malheur. Le bouc, quant à lui, illustre non seulement le côté terrestre de Robinson, mais aussi l'Unité, le grand Tout, une dualité issue de son lien avec le dieu grec Pan.

Outre les animaux, les planètes sont un autre moyen pour révéler l'équilibre des pôles comme Jupiter et Mars dans *Diadorim*. Le premier est certes un principe d'équilibre, d'ordre, de stabilité dans le progrès, mais Jupiter incarne également la pesanteur de l'être, son maintien dans l'ignorance. Mars renvoie au désordre des émotions et à la régression de l'inconscient vers les forces brutales. Mais cette planète est aussi présentée comme un précieux outil de transformation de la conscience, ce que nous avons montré lors des analyses de la bataille du *Paredão*.

A l'instar de l'auteur brésilien, la fusion des pôles par le biais des planètes est une démarche dont use M. Tournier. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Vénus harmonise les oppositions car c'est un intercesseur entre le jour et la nuit, entre la pesanteur et la légèreté, l'obscurité de l'esprit et sa part de clarté.

Inverser les valeurs, nous l'avons affirmé à plusieurs reprises, est un procédé auquel nos auteurs ont eu largement recours. De fait, les polarités inversées déconcertent les lecteurs, troublent leurs certitudes et favorisent le dépassement des dualités. La contradiction provoquée par ces symboles à double sens est donc volontaire. Le message est clair : il faut rassembler les parties disjointes pour pouvoir atteindre ce lieu au-delà des frontières : l'absolu, l'ultime.

### 3.3.2 Les réseaux symboliques

Les symboles bipolaires sont encore plus complexes que ce que l'on imagine car il est aussi difficile de les figer dans un sens précis que de les isoler. Ils se présentent, en effet, la plupart du temps comme faisant partie d'un réseau pouvant s'élargir à l'infini.

Un réseau symbolique représente une constellation de symboles entrelacés qui rendent compte d'un ensemble complexe de relations. Ces symboles sont liés de multiples façons et forment un riche système d'échanges renvoyant à un thème commun, ici l'initiation, autour duquel gravitent de nombreux symboles topographiques et alchimiques.

Dans un premier temps, les écrivains ont choisi en apparence des *topoi* très différents : une région assez désertique (le sertão) et une île. Cependant, à l'intérieur de ces lieux, ils ont décrit l'existence d'environnements très variés. Chez G. Rosa, le récit se déroule sur une rivière (*São Francisco*), dans trois fermes (*Santa Catarina*, *Sempre-Verde*, *Tucanos*), dans une région désertique (*le Liso do Sussuarão*), dans deux centres primordiaux (les *Veredas-Mortas* et le *Tamandua-Tão*), dans un village (le *Paredão*), etc. Chez M. Tournier, les aventures de Robinson ont lieu dans un *axis mundi* (la grotte), mais aussi dans un champ de mandragores, sur des rochers, dans des marécages, etc. Le sertão et l'île se dédoublent ainsi pour présenter les différents aspects de l'initiation allant de la « réalité relative » à la « réalité absolue ».

Afin de mieux faire ressortir l'importance de chaque étape, les auteurs ont recours à un registre symbolique majeur, l'alchimie, d'où part un réseau symbolique plus large, tels les planètes et les métaux.

Tout au long de cette troisième partie, outre les planètes et les métaux qui leur correspondent, nous avons abordé d'autres manières de subdiviser l'œuvre alchimique. Chacune de ces subdivisions est pertinente car elles renvoient toutes à la schématisation du processus global de l'œuvre. La subdivision la plus ancienne, selon Titus Burckhardt, est celle qui désigne les différentes phases par des couleurs : le noircissement (*nigredo*) de la *materia*, ou « pierre », est suivi de son blanchiment (*albedo*) puis de la « rubification » (*rubedo*).

M. Tournier et G. Rosa, nous l'avons démontré, ont eu recours à ce schéma par des symboles précis, dont nous rappelons ici quelques exemples :

auteurs	nigredo	albedo	rubedo
M. Tournier	la souille la nuit	le lait blanc argenté	le soleil la couleur rouge le feu
G. Rosa	le diable Saturne la nuit	crotale-Blanc la Lune blanc argenté	le soleil la couleur rouge le feu

La première phase, *nigredo*, correspond à une sorte de « mort au monde », de « mort de l'âme », de destruction de « l'ancien moi ». Autrement dit, la conscience des néophytes est détachée du sens des choses et erre dans la partie la plus sombre de l'esprit. La « nuit » est alors un symbole commun aux auteurs. A celui-là, ils rajoutent, entre autres, la « souille » (M. Tournier) et le « diable » ou la planète « Saturne » (G. Rosa).

Les symboles évoqués lors de cette première étape sont ceux de la division. Le candidat à l'initiation se sent séparé de la nature, de ses semblables et d'une partie de lui-même. En effet, quand Robinson plonge dans la « souille », il pense que la réalité se résume à ses dualités. Il s'est quelque part éloigné de l'autre pôle de l'existence, fait de lumières et de parfums, que *Speranza* lui révélera plus tard.

A l'instar de Robinson, Riobaldo évolue pendant longtemps dans une réalité duelle, comme l'atteste sa croyance en deux entités séparées (« Dieu *ou* le diable ») qui deviendra, au fur et à mesure de ses nombreuses initiations, des polarités d'une seule et même *Unité* : « Dieu *et* le diable ».

Néanmoins, le passage d'une polarité à l'autre (du *nigredo* au *rubedo*) exige une étape transitoire, l'*albedo*. Elle correspond à une « spiritualisation du corps », à l'ouverture du néophyte à la possibilité d'unité entre toutes choses, évoqué par le « crotale-blanc » chez G. Rosa, ce serpent se soulevant de la terre au ciel, unifiant l'homme avec le cosmos.

Mais, au stade de l'*albedo*, l'unité n'est pas entièrement accomplie car demeure encore, chez les personnages, une certaine passivité. Celle-ci est représentée par la « Lune » (G. Rosa) et « l'éclat argenté des rizières » (M. Tournier). Cet astre et sa

blancheur intégrale évoquent aussi le retour de l'âme à son état d'innocence primordiale, illustré par le « lait » en tant qu'aliment sacré (chez M. Tournier).

L'œuvre au blanc rend réceptifs les personnages et les prépare à une transformation plus importante symbolisée par la couleur rouge.

*L'œuvre au rouge* équivaut au mûrissement et à la régénération de l'homme. Elle indique que le néophyte se concentre à présent sur le principe essentiel de vie (le cœur, l'amour) et qu'il se libère de ses conditionnements. Il s'agit de l'apothéose du parcours initiatique des protagonistes : Robinson est en haut d'une colline à contempler les *rayons solaires* rouges qui le transforment ; Riobaldo est en pleine bataille (du *Paredão*) où *l'élément feu* fait des ravages sur tout son « être ». Évoquant la purification de leur personnage, le *rubedo* est la phase qui, au niveau des symboles, rapproche le plus M. Tournier et G. Rosa par le recours simultané au « soleil », au « feu » et à la « couleur rouge » en tant que principes actifs de l'univers et symboles de spiritualisation.

\*

Outre les couleurs, les éléments de la nature jouent un rôle important dans la construction de notre imaginaire car ils enrichissent le réseau symbolique des romans. Selon G. Bachelard, dans l'introduction de *L'Air et les Songes*, c'est par les éléments naturels que l'esprit humain effectue de grandes synthèses qui lui permettent de mieux assimiler le réel (1943 : 19). C'est la raison pour laquelle nous résumerons l'utilisation qu'en font G. Rosa et M. Tournier.

La pesanteur et les conflits ressentis par Riobaldo et Robinson au début de leur parcours s'expriment à travers les éléments « terre et eau ». Autour de ces éléments, un réseau symbolique se crée rapidement pour éclaircir et renforcer l'idée qu'ils véhiculent. A titre d'exemple : le Liso, la pierre, la maison (chez G. Rosa) et les rochers, la grotte (chez M. Tournier) expriment l'obscurité des désirs humains.

L'élément *eau*, dans les deux romans, signale le début d'un parcours fragile qui sera marqué par de nombreuses rechutes. Cette idée est illustrée par la présence de la

« barque », de la « rivière » (chez G. Rosa), de la « mer » (chez les deux auteurs) correspondant à un mouvement oscillatoire de vie et de mort, de bien et de mal.

Les éléments de la nature, comme les planètes, sont une représentation du parcours évolutif de l'humanité dont le but est de retrouver son essence première : le souffle de vie, incarné par « l'air », à partir duquel tout a commencé. Ainsi, l'ange, le papillon (G. Rosa) et l'albatros, le cerf-volant, la harpe éolienne (M. Tournier) assument cette fonction. Ces symboles agissent comme des *stimulateurs* du mental pour mener les candidats à l'initiation du bas vers le haut, où une réalité éclatante et lumineuse (le Soleil, la Connaissance) les attend.

Le réseau de symboles alchimiques vise donc à dévoiler, au fur et à mesure que le récit évolue, le parcours des personnages allant d'une perception fragmentée du monde à une réalité unifiée. En effet, *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* laissent entrevoir que le seul moyen de combler les failles de l'esprit, c'est de faire progresser les personnages vers l'Unité parfaite. Tant que celle-ci n'est pas véritablement ressentie, les lacunes se présentent dans le récit de manière récurrente, comme la « peur » ou « l'orgueil » rencontrés dans plusieurs des épisodes étudiés<sup>860</sup>. Mais parallèlement à ceux-ci, l'*expérience de l'unité* est perceptible dans tous les épisodes afin de rappeler aux lecteurs le but premier de toute quête, le chemin vers lequel tout converge.

---

<sup>860</sup> Nous avons évoqué, dans cette troisième partie, ces « poisons de l'esprit » telles l'ignorance, la facilité, la passivité, l'orgueil, la culpabilité, l'insatisfaction perpétuelle, les limites de la pensée, du langage et des sens, l'obscurité et la pesanteur de l'esprit, etc.

### 3.3.3 La structure universelle des symboles

Le réseau alchimique présent dans les romans analysés nous renvoie à quelques représentations archétypiques. En effet, la notion d'archétype désigne une caractéristique fondamentale des symboles : leur structure universelle.

Pour C.G. Jung<sup>861</sup>, les archétypes sont des prototypes d'ensembles symboliques si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constituent une structure psychique. Celle-ci se manifeste de manière quasi *universelle* à travers une sorte d'*inconscient collectif*. Dans l'âme humaine, ces modèles préformés sont doués d'un dynamisme fondateur et s'expriment par des symboles d'une grande puissance énergétique jouant un rôle considérable dans l'évolution de la personnalité.

Les archétypes correspondent aux structures constantes et communes à l'humanité et s'éloignent de ce qui peut varier selon les époques et les individus. Les symboles archétypiques ne sont donc pas coupés de l'individu mais le relie à l'universel.

Les images archétypiques expriment l'inconscient tout en évitant la confrontation directe avec lui. Dans le cadre des romans de M. Tournier et G. Rosa, le recours aux symboles n'empêche pas mais atténue la confrontation des personnages, par exemple, avec leur part d'ombre (racine d'innombrables peurs), avec la nature cachée de l'homme et de l'univers (l'inconnaissable), ou encore avec l'anima/us, le sexe opposé caché en tout individu.

Ainsi, *la part obscure de l'homme* est représentée, à titre d'exemple, par le diable et la planète Saturne (chez G. Rosa) car ces symboles font appel au mensonge, à l'ignorance et à l'état d'illusion. M. Tournier évoque les eaux immobiles comme métaphore de la stagnation de l'esprit mais aussi les vampires et les rats pour illustrer la non-maîtrise des désirs, l'insatisfaction, la « faim dévoratrice » de l'homme issue de nombreuses peurs.

Pour combattre ces peurs, les auteurs ont recours, en outre, à *l'archétype de la mère*. On repère, dans les deux romans, des symboles maternels : les deux personnages

---

<sup>861</sup> Voir C.G. Jung, « Essai d'exploration de l'inconscient » in *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 18-103.

évoquent leur mère respective, la nature aussi possède les attributs de la maternité, comme nous l'avons évoqué lors des épisodes des *Veredas-Mortas* et de la Grotte. Mais cet archétype recèle deux aspects : la mère est en même temps aimante (terre/mère nourricière) et terrible. Dans son aspect positif, l'archétype de la mère est associée à la sagesse, à l'élévation spirituelle, la croissance et la fertilité que représentent la figure d'Otacília, la ferme *Santa Catarina*, l'île avec son champ de mandragores, le corps protecteur de la nuit (*D*, 440) et de celui de la grotte avec ses « tétons lapidifiés » (*VLP*, 105).

Le côté négatif et démoniaque de cet archétype est associé à l'obscurité, au monde des morts illustré par la sécheresse du *Liso do Sussuarão*<sup>862</sup>, par le pacte diabolique des *Veredas-Mortas*, l'univers sombre de la Grotte et des marécages puants. La confrontation avec cet univers ne peut qu'inciter les néophytes à aller au-delà de leurs peurs.

Pour échapper encore à la peur et aux conflits issus d'une perception duelle<sup>863</sup> de la réalité, les personnages ont recours, outre l'archétype de la mère, à celui de l'enfant, ou plutôt, à l'*hermaphrodisme de l'enfant*.

Il peut exister plusieurs niveaux d'interprétation de l'archétype de l'enfant. Celui-ci peut évoquer, dans le cadre des œuvres étudiées, la maturation des candidats à l'initiation à mesure qu'ils surmontent leurs épreuves. Dans ce cas, Robinson et Riobaldo représentent l'aspect infantile préconscient de la psyché collective avant l'avènement de la Connaissance. Sous cette forme, cet archétype anticipe l'avenir dans le sens où il construit la voie vers un changement de personnalité issu d'une modification de la perception du monde.

Dans le processus de métamorphose de l'être, le thème de l'enfant est, cette fois, un symbole rassemblant les opposés d'une personnalité. A l'instar du dieu mythologique Dionysos, les jeunes Diadorim et Vendredi incarnent l'alliance paradoxale des sexes. Des « hommes » avec des attributs « féminins » : « Diadorim, l'air efféminé, mais toujours tel le diable en personne » (*D*, 445), « L'Araucan avait dissimulé sa tête sous un casque de

<sup>862</sup> Ce topos contient également une double polarité puisque, lors de la deuxième traversée du *Liso* et au-delà de la sécheresse, se trouve un lieu fertile, où l'on trouve de l'eau, de nombreuses plantes et animaux.

<sup>863</sup> Le nombre « deux » introduit un déséquilibre, un désordre par rapport à l'unité. Jean Libis, dans *Le mythe de l'androgynie*, note la fréquente parenté linguistique du mot « deux » et du verbe « douter » : « Partout où le *deux* apparaît, la situation cesse d'être simple, elle devient ambiguë, elle est mise en question (le doute) (...) Le nombre *deux* semble toujours avoir contenu l'idée de thèse et antithèse, inhérente à la polarité de la nature : homme-femme, jour-nuit, soleil-lune, terre-ciel, terre-eau, etc. » (LIBIS : 1980 : 74).



fleurs » (*VLP*, 164). La présence hybride de ces personnages est associée à ce que Jean Libis appelle, dans *Le mythe de l'androgynie*, un « scandale ontologique » :

Scandale, parce que ce qui est dit dans ces vocables [hermaphrodisme, androgynie] semble aller d'emblée à l'encontre de ce qui est donné, à savoir l'appartenance de l'être humain à un sexe et non à l'autre. Scandale aussi parce qu'en eux se trament des désirs, peu avouables, d'une transgression de ce qui est donné a priori comme limite et qui recèle peut-être une angoisse fondamentale. Scandale enfin parce que « homme-femme » n'est pas seulement le lieu d'un paradoxe sexuel mais aussi le symbole privilégié de l'impossible juxtaposition des contraires, à la fois défi pour la raison, et rêve éternellement déçu d'une pacification générale, d'une résorption de toutes les oppositions bipolaires, de toutes les contradictions qui grèvent l'humaine condition (LIBIS, 1980 : 20).

L'androgynie de Diadorim et de Vendredi illustre la nostalgie d'un commencement primordial où tout était indifférencié. L'androgynie représente le désir profond de ré-unifier ce qui aurait été séparé au cours du temps.

Ces personnages fascinent Riobaldo et Robinson car ils constituent des avatars de « l'unidualité » archétypale, sexuellement autosuffisante. La femme-phallique est capable à la fois de douceur et de cruauté : « Je revis le Reinaldo [Diadorim], qui guerroyait délicat et redoutable » (*D*, 445). Proche de la nature, Diadorim s'intéresse aux oiseaux au point d'en être un grand connaisseur. Mais ce personnage peut aussi haïr à la folie, comme il le fait envers Hermogènes, au point de perdre sa vie et de mettre en péril celle de celui qu'il aime : Riobaldo.

A l'instar de Diadorim, Vendredi est capable d'une grande bonté envers un oiseau affamé qu'il nourrit de sa propre bouche. En même temps, il peut être cruel vis-à-vis d'une tortue à laquelle il enlève la carapace sous l'effet du feu, la laissant, toute saignante, rentrer sans protection dans la mer. Comme Diadorim, il a une relation étroite avec la nature se « métamorphosant », au neuvième chapitre, en « homme-plante » (*VLP*, 164).

Ces personnages hybrides assument un rôle majeur dans les romans : préparer les candidats à l'initiation à « l'androgynat solaire » car le cosmos est à la base androgynie, notamment dans la phase primordiale de genèse, avant la différenciation.

L'archétype de « l'enfant androgynie » est un signe que la réalité vécue par l'homme ne lui convient pas, qu'elle n'est pas à la mesure de son être, ce qui expliquerait

l'existence, dans les romans étudiés, d'un autre *archétype*, celui *de la renaissance*, autrement dit, renaître constamment tant que l'unité primordiale n'aura pas été retrouvée.

La renaissance consiste en ce qu'on appelle une « transmutation », c'est-à-dire un changement profond et fondamental dans la nature même de l'individu, comme l'indique le changement de nom de Riobaldo (qui devient Crotale-Blanc) suite au rituel des *Veredas-Mortas* ou encore l'évocation du mythe du Phénix renaissant de ses cendres, lors de la deuxième traversée du *Liso do Sussuarão*. Dans le roman de M. Tournier, cette transmutation est évoquée à deux reprises par l'image de la chrysalide devenant papillon aux quatrième (VLP, 94) et huitième chapitres (VLP, 160-161).

Il s'agit en réalité d'une renaissance purement psychique qui retentit cependant sur le physique et la personnalité des personnages : Robinson rajeunit et « devient lumineux » ; Riobaldo acquiert plus d'assurance, de fermeté et d'aisance verbale. L'un comme l'autre gagnent en humanité et en sagesse grâce au passage par de nombreux rites initiatiques<sup>864</sup>. En effet, aux rites extérieurs doit faire écho un contenu intérieur. Les nouvelles expériences ne peuvent être assimilées que s'il y a une certaine maturation de la personnalité due à une constante quête de sens.

Tous ces archétypes prennent forme dans l'imaginaire collectif et répondent à la « question du sens ». Celle-ci est liée à la connaissance que les personnages ont d'eux-mêmes, de ce qu'ils sont devenus et au but vers lequel ils tendent à chaque re-naissance.

\*

L'universalité des symboles a encore été décrite par Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, à travers un système de « Régimes » (diurne et nocturne). Le Régime Diurne de l'image se définit comme celui des antithèses exprimées

---

<sup>864</sup>

Nous pouvons à présent affirmer, en observant l'annexe III, que cette maturation est le fruit d'un constant cheminement oscillatoire entre le haut et le bas, le monde intérieur et le monde extérieur. Jusqu'au quatrième, voir le cinquième chapitre, les personnages expérimentent à la fois la peur et l'unité. Au cinquième chapitre (chez M. Tournier : la descente dans la grotte) et au sixième (chez G. Rosa : le rituel des *Veredas-Mortas* en pleine nuit) la maturation de Riobaldo et de Robinson s'accélère considérablement. Ceci est possible car l'entrée dans la grotte et dans la nuit, symboles de l'inconscient, favorise le processus de transformation psychique. A partir de ces chapitres, les néophytes se dirigent de plus en plus vers la « verticalité », symbole d'ascension spirituelle.

par la polarisation de certaines images. Le Régime Nocturne est celui des profondeurs qui aboutissent à l'unité, à la synthèse des dualités du réel.

Le Régime Diurne présente les « différentes polarités des images » comme, par exemple, celles liées au symbolisme animal. La représentation animale est, en effet, familière à nos auteurs comme elle l'a été pour les peuples primitifs, ce qui montre l'universalité de ce type de symbole. Le symbolisme animal peut renvoyer, dans les deux romans, à une valorisation tant négative (rat, sangsue, chauve-souris, vautour etc.) que positive (chien, cheval, abeille, albatros, etc.). Ainsi, le recours constant à cette symbolique, nous l'avons montré, correspond à un passage intérieur des ténèbres, du chaos, de l'enfer, de l'agitation, à la lumière et à la paix. Ce changement correspond, selon G. Durand, à une tentative de pallier l'angoisse du temps qui passe et la terreur de la mort. Les animaux terrestres (bouc, rat, âne, etc...) laissent petit à petit la place à des animaux aériens comme les albatros et les papillons car « la rêverie de l'aile, de l'envol, est expérience imaginaire de la matière aérienne, de l'air – ou de l'éther ! - substance céleste par excellence » (DURAND, 1992 : 147). Il y a donc une sorte de redressement du bas vers le haut illustré par le vol ascensionnel des oiseaux, le changement de peau de la chrysalide devenant papillon (chez M. Tournier) ou encore le serpent (le Crotale-Blanc) s'élevant vers le ciel. Ces symboles renvoient au désir dynamique d'élévation, de sublimation.

Tous les moyens sont employés pour dépasser les ténèbres, le noir de la *nuit* et de la *grotte*, représentation de l'ignorance de l'esprit humain. Tout comme Riobaldo, Robinson affronte la crainte du noir comme métaphore d'une angoisse existentielle, d'une coupure ontologique. Il y a donc, dans nos romans, un « âge des ténèbres » comme il y aura à la fin un « âge de lumière ». C'est la « chute » laissant place à l'« ascension ». Refuser l'ascension, dans *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, signifie demeurer un temps indéfini dans la lourdeur de la *terre*, des *pierres* et des *rochers*.

Néanmoins, nous avons montré que le processus de la chute à l'ascension est périlleux. Les auteurs ont d'ailleurs utilisé l'image du *vertige* (lors de la traversée d'une paroi rocheuse, chez M. Tournier – *VLP*, 198), du malaise (à la fin du rituel des Veredas-Mortas, - *D*, 440). Or, selon G. Durand, « le vertige est image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychophysologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente

condition terrestre » (DURAND, 1992 : 124). Il s'agit ici d'une étape transitoire où les personnages essaient de faire « peau neuve » afin de dépasser la peur.

Pour faire face à la « menace nocturne », les personnages adoptent une « posture héroïque » en utilisant des armes telles que la flèche ou l'arme à feu. Les héros deviennent des guerriers luttant contre le mal et les ténèbres. Cependant, nous rappelle G. Durand, « le combat revêt mythologiquement un caractère spirituel (...) car les armes symbolisent la force de spiritualisation et de sublimation » (DURAND, 1992 : 181).

En effet, ce combat extérieur veut rompre intérieurement avec la « pénombre de la confusion mentale » (DURAND, 1992 : 194). Les blocages psychiques doivent être soumis à des images opposées et lumineuses. C'est donc par l'imagination, par la symbolique, que Riobaldo et Robinson vont vaincre leurs entraves intérieures car la verticalisation et la clarté constituent le contrepoint de la chute et des ténèbres.

C'est ainsi qu'autour du soleil, du feu, du doré et du flamboyant cristallise la notion d'une toute-puissance bénéfique liée à un processus d'élévation spirituelle. Cette verticalité est symbole de résurrection et constitue une opposition à la chute. Si la chute existe illustrée par les images du gouffre (traitées dans l'épisode de la deuxième traversée du *Liso du Sussuarão*), de la nuit ou de la grotte en tant que tombe et menace, c'est parce qu'elle est une sorte de repoussoir psychologique qui mettra en évidence les efforts de l'ascension. Celle-ci, selon G. Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, « constitue le "voyage en soi", le "voyage imaginaire" le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui *signe* d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel » (BACHELARD, 1943 : 33).

Cette définition du processus ascensionnel éclaire l'image de *la montagne* présente dans le huitième épisode (la bataille du *Tamandua-Tão*) de *Diadorim*. Riobaldo gravit une montagne à la recherche d'armes qui y auraient été cachées par Medeiro Vaz. Il n'existe bien évidemment pas d'armes car c'est l'ascension en elle-même qui est au centre de la narration. L'importance de cette élévation est perceptible aussi dans le neuvième épisode du roman (la bataille du *Paredão*), au moment où Riobaldo se rend au dernier étage du « Sobrado » pour « mieux diriger la guerre », mais nous savons à présent qu'il s'agissait de mieux se rasséréner et se maîtriser.

A l'instar de G. Rosa, M. Tournier décrit aussi l'ascension de son personnage dans le dernier épisode de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Robinson grimpe au sommet

d'un « piton rocheux qui dominait le chaos » (*VLP*, 253) pour faire face à « l'extase solaire », à son apothéose initiatique. Il y ressent de la joie car l'illusion et l'ignorance semblent être anéanties par la clarté des rayons solaires. Ce passage lumineux rappelle « la conquête de l'esprit qui prend peu à peu conscience de sa clarté » (BACHELARD, 1943 : 72).

Robinson et Riobaldo incarnent l'aspiration humaine à la spiritualité et à la lumière. Nous pouvons donc affirmer que toute élévation fait écho à une purification qui n'est envisageable, symboliquement, que dans l'univers aérien des hauteurs, comme l'attestent, dans les deux romans, les symboles de la flèche, des rayons solaires et la valorisation du ciel et des sommets.

G. Bachelard affirmait déjà, dans *L'Air et les Songes*, que « pour un *terrestre* tout se disperse et se perd en quittant la terre, pour un *aérien* tout s'assemble, tout s'enrichit en montant » (BACHELARD, 1943 : 66). Il est donc possible de lire les nombreux rituels vécus par Riobaldo et Robinson comme des tentatives pour dépasser les dichotomies du « réel terrestre » afin d'atteindre « l'unité aérienne et solaire ». En effet, l'air et le soleil traversant toutes choses agissent comme des médiateurs rappelant le lien entre tous les êtres.

Ainsi, la nuit et la grotte se transforment peu à peu. De lieu de bataille intérieure elles deviennent révélation de la profondeur de l'être : « le silence de la Nuit augmente la "profondeur" des cieux. Tout s'harmonise dans ce silence et cette profondeur. Dans le régime nocturne, les contradictions s'effacent, les voix discordantes se taisent. L'harmonie visible des signes du ciel fait taire en nous des voix terrestres qui ne savaient que se plaindre et gémir » (BACHELARD, 1943 : 67-68). La grotte et la nuit cosmique se métamorphosent en Grande Mère, en Tao, rappelant la symbolique des centres, des cathédrales, du yin et du yang qui équilibrent les tendances dualistes de l'esprit. C'est la dualité dans l'unité : « Tout conspire pour donner à l'être isolé une vie universelle » (BACHELARD, 1943 : 68).

### 3.3.4 Les messages des guides

La progression des romans confirme l'abandon du régime des antithèses. Mais pour désapprendre la peur, nous signale G. Durand, les néophytes sont souvent accompagnés par des médiateurs. Dans le roman de G. Rosa, nous avons étudié la présence de six d'entre eux : Diadorim, Otacilia, Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo et la Nature. Dans le roman de M. Tournier, nous en avons analysé deux : la Nature (Speranza) et Vendredi.

Afin de comprendre les messages véhiculés par ces « maîtres », nous avons été attentifs au caractère énigmatique de leur nom. Néanmoins, il est ici important de souligner une différence majeure entre les auteurs : les noms des personnages chez G. Rosa sont souvent codés, anagrammatiques, ce qui est moins fréquent dans le roman de M. Tournier.

En effet, pour G. Rosa, le processus de création est indissociable de l'onomastique. Il s'agit d'une approche originale, ésotérique et cabalistique des noms, qui exprime les réalités profondes des êtres, leur essence première. Ainsi, à travers le langage, transparait dans l'écriture du romancier brésilien une réalité sous-jacente qui se rapproche du divin. Dans *Diadorim*, toute réalité qui manifeste le principe primordial devient sacrée et permet à l'intellect d'atteindre des niveaux plus subtils du réel. En décomposant étymologiquement les noms, l'écrivain cherche à leur donner un sens plus complet.

Les noms écrits sous une forme énigmatique constituent un jeu herméneutique invitant le lecteur à aller au-delà des signes. A titre de rappel, nous avons évoqué une étude de Consuelo Albergaria intitulée *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Selon ce critique, le nom *Diadorim* porte en lui l'idée de médiation. En effet, ce personnage possède un rôle bien défini par rapport à Riobaldo : il est un passeur. Le préfixe « *diá* » (à travers) rend possible, au niveau du langage, ce qui se passera à un niveau plus subtil (ALBERGARIA, 1977 : 110). Diadorim soutient Riobaldo dans plusieurs « rituels de passage ». Lors de la traversée de la rivière de-Janeiro, il aide le narrateur à franchir le cap de l'enfance en lui enseignant à surmonter la peur et à acquérir un courage imperturbable. F. Utéza a d'ailleurs souligné, dans la *Metafisica do Grande Sertão* (1994 : 256), l'étymologie du nom de cette rivière prise par Diadorim et Riobaldo : *de-Janeiro, rio de Jano* (Rivière de Janus). Or, selon le dictionnaire de mythologie latine de Tassilo Spalding, Janus est un dieu possédant une tête mais deux visages opposés. Il est le gardien des portes, des passages, des

croisements, de la transition. C'est donc Diadorim qui introduit le héros dans le monde du sertão et dans celui des jagunços. Le narrateur passe ainsi d'un camp politique à l'autre. En tant que hiérophante, Diadorim transmet à Riobaldo les mystères de la Nature, sa beauté, la connaissance fondamentale pour passer, plus tard, du statut de néophyte à celui d'initié.

Dans les exemples cités, ce passeur incarne alors un rôle positif. Cependant, le nom Diadorim révèle aussi une ambivalence car le même préfixe « diá » est contaminé, selon Kathrin Rosenfeld dans un article intitulé « Les brouillards de *Diadorim* », par la marque du diabolique : « *Diá* est à la fois un des noms populaires du diable et celui de Diadorim » (ROSENFELD, 1991 : 95). Dans cette perspective, c'est avec Diadorim que Riobaldo apprendra la haine et la violence au point d'inquiéter son guide.

Cette bipolarité contenue dans le préfixe « diá », à la fois incarnation du bien et du mal, du divin et du diabolique, révèle celle d'un personnage androgyne dont la sexualité s'exprime en trois personnes : l'enfant, Reinaldo, Diadorim (UTEZA, 1994 : 121). Il est important de souligner que dès la première rencontre de Riobaldo avec l'enfant, le hiérophante essaie d'introduire le néophyte dans les mystères de l'Unité entre toutes choses dont il est la représentation. En ce sens, C. Albergaria affirme que Diadorim n'est pas seulement hiérophante (introduceur de Riobaldo dans les mystères) mais aussi hiérophanie (la manifestation du sacré). Diadorim révèle la *Coincidentia Oppositorum* sous la forme de son vrai nom « Maria Diadorina da Fé Bettancourt » (UTEZA, 1994 : 365), la Vierge sacrée et guerrière.

Une autre hiérophante, Otacília, également associée au sacré par son rapprochement à Notre Dame, possède un nom hermétique. C. Albergaria voit comme pertinent, dans les deux premières syllabes de ce nom (O-ta), un anagramme du TAO (p. 120). Ce personnage, comme le Tao, incarne un principe régulateur, une voie médiane d'équilibre dont Riobaldo a besoin pour conclure sa « Délivrance », son ascension spirituelle. Otacília représente, nous l'avons démontré, un pont qui permet le passage de l'amour humain à l'amour divin, c'est-à-dire, la possibilité pour Riobaldo d'atteindre l'état de « l'homme intégral ». Par rapport à Diadorim, Otacília se trouve à un niveau de spiritualité plus élevé. Diadorim incarne la polarité chaotique de l'existant tandis qu'Otacília représente celle de l'ordre, du cosmos (ALBERGARIA, 1977 : 121).

En nous basant sur la théorie mimétique de René Girard dans *Les origines de la culture*<sup>865</sup>, nous pouvons à présent affirmer qu'aussi bien Diadorim qu'Otacília sont des « médiateurs externes »<sup>866</sup> tandis que Joca Ramiro peut être considéré comme un « médiateur externe divinisé »<sup>867</sup>. En effet, les initiales du nom Joca Ramiro (JR) coïncident avec celles de *Jesu Rex*, ce qui rappelle le drame biblique d'autant plus que ce personnage a été persécuté par les « judas » (ALBERGARIA, 1977 : 56). Il est, dans le roman, la figure qui incarne le mieux la perfection du Père (sa justice, sa bonté, sa majesté). F. Utéza voit dans le nom José Otávio Bettancourt Marins, nommé Joca Ramiro, un dédoublement du nom « José » (patriarche biblique, fils de Jacob), de celui d'Otávio (glorieux empereur romain), de Ramiro : nom qui évoque la gloire des chevaliers germaniques - « *Mir* : illustre, *Ran* : naissance, ligné - qui ferait écho sur deux prestigieuses familles portugaises : les Bettancourt et les Marins » (UTEZA, 1994 : 302). Auprès de ce Père bienveillant, Riobaldo apprendra à connaître l'harmonie des contraires et expérimentera la responsabilité dans le déroulement des choses.

A l'instar de Diadorim, Otacília et Joca Ramiro, un autre nom de personnage incite à l'investigation : Zé Bebelo. Selon Consuelo Albergaria, il est possible de donner une interprétation ésotérique au vrai nom de ce personnage : José Bebelo *Adro* Antunes. En effet, le mot « adro » marque sa position profane : « un homme qui atteint les limites du commandement sans pour autant réussir à le dépasser et conclure ainsi la lutte »<sup>868</sup>. Il devient prisonnier de son statut, des souvenirs des batailles vaincues. Lors de la traversée du *Arruado do Sucruiu*, il réalise une sorte de descente aux enfers, un rituel initiatique qui n'a pas abouti à cause de la « peur ».

<sup>865</sup> Voir le deuxième chapitre, page 62.

<sup>866</sup> Dans la médiation externe, le sujet (Riobaldo) et le modèle (Diadorim, Otacília) qu'il imite évoluent dans deux mondes différents (cette différence tient à des critères qui peuvent être sociaux, psychologiques, spirituels, etc...). De ce point de vue, Diadorim et Otacília possèdent des attributs qui en font, aux yeux de Riobaldo, des médiateurs externes qu'il admire et sur lesquels il se guide pour sa propre évolution.

<sup>867</sup> On distingue ici un médiateur externe humain d'un médiateur externe divinisé. La vie et la mort de Joca Ramiro font de lui un modèle *inaccessible*. Riobaldo prend la place de Joca Ramiro dans la hiérarchie des vivants mais il ne pourra pas, de son vivant, prendre la place de Joca Ramiro au panthéon des Jagunços.

Nous pouvons à présent affirmer que Diadorim révèle à Riobaldo un modèle plus réalisé que lui-même et à imiter sans crainte : Joca Ramiro. De même, Vendredi ouvre Robinson au culte Solaire. Le Soleil pouvant également être considéré comme modèle parfait d'accomplissement spirituel. Le schéma suivant résume la relation triangulaire présente dans ce type de médiation :

- attributs à atteindre : la perfection de lumière, courage, justice, amour, bonté, etc... de Joca Ramiro, Jésus/Dieu, le Soleil

- modèles désignant ces attributs : Diadorim, Otacília, Zé Bebelo, Vendredi

- sujets : Riobaldo, Robinson

<sup>868</sup> « (...) o homem que chega ao limiar da chefia sem, no entanto, conseguir transpor os seus umbrais e terminar definitivamente a sua luta » (ALBERGARIA, 1977 : 135). C'est nous qui traduisons.



Selon C. Albergaria, le nom de ce personnage rappelle les rituels initiatiques de l'Égypte et de la Grèce antiques où le néophyte devait d'abord pénétrer les Petits Mystères et ensuite, par son perfectionnement spirituel, atteindre les Grands Mystères. Ceux qui franchissaient les premières étapes de l'épreuve entraient dans un lieu externe au temple (l'« adro ») et criaient « *Eskato Bebeloi* ! - dehors les profanes ! »<sup>869</sup>. Zé Bebelo incarne donc le profane qui n'arrive pas à accéder aux Grands Mystères parce qu'il ne parvient pas à vaincre sa peur. Son initiation demeure incomplète.

En outre, les critiques ont également mis en exergue l'anagramme présent dans le nom Zé Bebelo: « Belzébuth ». Selon F. Utéza, ce personnage incarne « la puissance qui s'oppose sur terre à l'implantation du Royaume de Yahvé » (UTEZA, 1994 : 213), autrement dit, à l'implantation de la loi de Joca Ramiro.

En tant que chef de l'opposition aux *jagunços*, Zé Bebelo est à la tête d'un quartier général dans une ferme nommée Nhanva. Or, selon le critique, le nom de la ferme fait écho au tupi<sup>870</sup> *Nhan*, c'est-à-dire « un des noms indigènes de l'esprit du mal – et l'on rajoute le verbe *ir* [aller] : Nhanva, le démon qui marche »<sup>871</sup>. Comme Lucifer, Zé Bebelo sera jugé et banni par le Seigneur Suprême. A la mort du Père, il reviendra rendre justice et redeviendra Prince, chef des *jagunços*.

Zé Bebelo, dans le roman, est encore associé à l'Abeille<sup>872</sup> : il est porteur d'une intelligence active, d'une force créatrice et divine qui donne naissance aux « mouvements de l'Histoire dans sa confrontation avec des forces d'inertie qui menacent d'emprisonner toute société dans l'immobilisme » (UTEZA, 1994 : 104). Il dissout ce qui pourrait se cristalliser et réorganise ce qui était désordonné. Le critique le compare à Moïse restaurant la Loi et la justice de Dieu pendant la traversée du désert jusqu'à l'entrée dans la Terre Promise. Mais pas plus que Moïse, Zé Bebelo n'entrera dans cette terre. C'est son disciple Riobaldo (comme le Josué biblique, disciple de Moïse) qui accomplira la mission divine de conduire le peuple en avant. Cela renvoie à nouveau au sens du mot « adro » (Zé Bebelo *Adro Antunes*).

F. Utéza signale encore une autre énigme présente dans le nom de ce personnage. Zé Bebelo fait écho à Zorobabel, Juif qui a dirigé le retour du peuple hébreu de son exil

<sup>869</sup> C'est nous qui traduisons : « ESKATO BEBELO ! - Para fora os profanos ! » (ALBERGARIA, 1977 : 140).

<sup>870</sup> Le terme « tupi » renvoie aux groupes amérindiens dont les langues appartiennent au tronc tupi.

<sup>871</sup> « A ressonância diabólica – eco do tupi Nhan, um dos nomes indígenas do espírito do mal – acrescenta-se o verbo *ir* : Nhanva, o demônio que anda » (UTEZA, 1994 : 103). C'est nous qui traduisons.

<sup>872</sup> La ferme Nhanva est organisée comme une ruche dont Zé Bebelo serait la reine mère.

en Babylone, en 587. Ainsi, comme Moïse et Zorobabel, Zé Bebelo souhaite guider son « peuple » et le faire sortir de « l'exil », des *Gerais*.

Avec Zé Bebelo, Riobaldo apprendra à approfondir son sens de la responsabilité, à connaître ses capacités intérieures de commandement issues de la force, du courage et d'un intellect dirigés par l'Esprit. Avec lui, il sera capable de surmonter l'obéissance à autrui quand elle n'est motivée que par l'ignorance ou la facilité.

\*

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le nom de Vendredi, du latin *Veneris dies*, évoque le « jour de Vénus » et que le « jour de la naissance de Vénus » pourrait être rapproché de celui de la mort du Christ, le « vendredi Saint ».

Bien que moins anagrammatique que l'écriture de G.Rosa, l'étymologie est, pour Michel Tournier, un principe de révélation de l'essence comme le montre son essai *Le Pied de la Lettre* où l'écrivain revient sur les sens étymologiques et crée des mots comme « héliophanie » (apparition du soleil, au sens religieux du terme). Son écriture possède ainsi une forte dimension symbolique qui attire l'attention du lecteur et le renvoie fréquemment au mythe.

Ainsi, Vendredi, comme Diadorim dans le roman de G. Rosa, manifeste la démesure dionysiaque seule capable de renverser « l'ancienne loi »<sup>873</sup> à laquelle obéissait Robinson, influencé par le puritanisme anglais, par la secte des Quakers et par la pensée de Benjamin Franklin. Cet enfant-dieu, à la confluence des natures animale, humaine et divine, instaurera le chaos dans l'ordre établi afin que la « nouvelle loi », un nouveau Robinson, une autre île ainsi qu'un autre Vendredi puissent se manifester.

Pour faire basculer le « vieux monde », Vendredi n'hésite pas à confronter le néophyte à la dualité de la réalité relative : physiquement, mentalement, émotionnellement et spirituellement, Vendredi s'oppose à Robinson : « L'adolescent chevelu et imberbe s'oppose à l'adulte rasé et barbu, comme le noir s'oppose au blanc, l'être éolien à l'être

---

<sup>873</sup>

Dans les deux romans analysés, il est donc question de dépasser un ancien mode de vie pour laisser place à un nouveau. D'ailleurs, Zé Bebelo affirme, lors de son jugement, venir combattre l'ancienne loi des *jagunços*.

tellurique, " le natif primesautier, prodigue et rieur " à " l'Anglais méthodique, avare et mélancolique » (BOULOUMIE, 1991 : 86).

A l'instar de Diadorim, personnage homme-femme, bon et cruel, Vendredi incarne l'androgynie sacrée présente d'ailleurs dans l'énigme de son nom : « jour de Vénus ». Or, nous avons montré que cette étoile représente aussi bien la mort que la renaissance, l'est et l'ouest, le matin et le soir. Vendredi est ainsi l'incarnation de la dualité en une seule personne, c'est-à-dire, la réalité relative dans la réalité absolue. Il est, comme Diadorim et Otacília, à la fois hiérophante et hiérophanie. L'indien introduit Robinson aux petits mystères de la Nature et de l'amour humain (rôle joué également par Diadorim) et aux grands mystères de l'amour divin (rôle d'Otacilia). Il est donc, selon les explications données plus haut sur la notion girardienne de médiation, un « médiateur externe », un modèle à imiter : « Jamais Vendredi n'ordonne, il montre, et Robinson l'imite » (BOULOUMIE 1991 : 88). Mais ce modèle, comme pour les personnages de G. Rosa, n'est pas parfait : Robinson dépasse son maître qui succombe à la curiosité et part sur un bateau anglais vers un destin qui le condamnera certainement à l'esclavage.

Outre ces guides humains, la Nature joue aussi, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le rôle d'un mentor. Elle est personnifiée et devient Speranza, d'abord « mère », ensuite « épouse »<sup>874</sup>.

En tant qu'épouse, Speranza engendre des enfants : les « mandragores ». Le recours à ce mythe permet à l'écrivain d'actualiser « le temps mythique où le passage entre les règnes humains et végétaux était possible » (BOULOUMIE, 1991 : 73). Il s'insère dans la profonde nostalgie d'un rapport plus intime de l'Homme avec la Nature.

Cette nostalgie est également perceptible à travers les arbres (le cèdre, les trois pins, les araucarias) qui rappellent au néophyte son lien avec les forces du cosmos. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le passage où la barbe de Robinson pousse au point de prendre racines dans la terre (*VLP*, 138).

La communion entre Robinson et la Nature redevient possible parce que celle-ci a été personnifiée dans le roman (l'on décrit la sensualité du « corps de Speranza », son côté

---

<sup>874</sup> Le choix du nom de l'île provient, nous le rappelons, du souvenir d'une italienne que le héros aurait côtoyée dans le passé : « (...) il [Robinson] décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connu jadis quand il était étudiant à l'université d'York » (*VLP*, 45).

protecteur et maternel) et que Robinson a été déshumanisé. C'est donc dans un cadre indifférencié que l'Unité peut éclore. Cette indifférenciation atteint son apogée avec l'explosion de la grotte.

\*

Nous avons également observé que les guides n'étaient pas les seuls à avoir un rôle important dans l'éveil de Robinson et de Riobaldo. Les « lieux » et les « animaux » contribuent aussi au développement d'une perception non-duelle.

Certains lieux tels que le *Tamanduá-Tão*, les *Veredas -Mortas* (chez G. Rosa) et la grotte (chez M. Tournier) évoquent, encore une fois, l'importance dans un parcours initiatique du dépassement de la dualité. En effet, nous avons montré qu'il n'est pas possible d'analyser l'épisode de la bataille du *Tamanduá-Tão* sans prendre en compte le Taoïsme. Le *Tao* en tant que principe régulateur des alternances du Cosmos, le *Tamanduá-Tão* est le lieu d'unification des contraires par excellence : le masculin et le féminin, le grand et le petit (il se divise en deux parties : une grande forêt et une petite nommées respectivement *Mata-Grande do Tamanduá-Tão* et *Mata-Pequena do Tamanduá-Tao*), le haut et le bas, le nord et le sud, l'est et l'ouest, le vertical et l'horizontal (par le symbolisme de la croix)<sup>875</sup>, etc.

Comme le *Tamanduá-Tão*, les *Veredas-Mortes* et la grotte sont aussi des *topoi* unificateurs. En évoquant l'archétype de la matrice maternelle, ils font appel à un mythe originel, la *Grande Mère*. L'obscurité de la nuit et des entrailles de la terre devenant sacrées, elles annulent les notions d'espace et de temps. Ainsi, le *regressus ad uterum* est un processus qui unifie le présent et le passé, la terre et le ciel, tout en favorisant la régénération des néophytes.

Outre les lieux, certains animaux renvoient Riobaldo et Robinson à leur vision discriminante du monde divisée entre le bien et le mal, le bon et le mauvais, l'obscurité et la lumière, ou encore les sentiments de sympathie ou d'antipathie : d'un côté, il y a les animaux obscurs (poulpes, vampires, vautours, cheucaux) et, de l'autre, ceux de lumière

---

<sup>875</sup> Voir Francis Utéza, *Metafísica do Grande Sertão*, pp. 238-244.

(oiseaux blancs, mouettes, albatros). Les premiers font écho à l'île de la Désolation, les seconds, à l'île Speranza. Chez G. Rosa, certains animaux ailés auront cette même fonction duelle comme, par exemple, la chauve-souris, le papillon et l'abeille.

Les animaux de l'ombre confronteront Robinson et Riobaldo à tout ce qui « cristallise » en eux comme l'orgueil et la peur des changements. La dualité, révélée de manière éclatante à travers les animaux, ne satisfait pas les héros qui commencent à chercher les causes de leur mal-être, à rétablir des liens.

Parmi les animaux tournériens, l'un évoque plus que tout autre l'Unité : Andoar. Ce bouc humanisé, parent des créatures hybrides de la mythologie, est, comme Vendredi, un pont entre l'humain et le divin :

La musique élémentaire qui s'échappe du massacre unit « la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du grand bouc sacrifié » (*VLP*, 209). Andoar transfiguré évoque ici le dieu Pan, le dieu de la nature cosmique divinisée. La musique extatique où Robinson et Vendredi perdent conscience d'eux-mêmes est une musique dionysiaque qui abolit les frontières de l'individu pour assurer sa fusion dans le Grand Tout (*BOULOUMIE*, 1991 : 82,83).

A la fois division et union, lourdeur et légèreté (quand il devient harpe éolienne), ce bouc est comparable à Robinson. Nous pouvons l'associer, dans le roman de G. Rosa, au cheval de Riobaldo nommé *Siruiz*. Aussi bien Andoar que *Siruiz* évoquent le christianisme et la mythologie ancienne : Andoar possède un masque de « patriarche sémite » et *Siruiz* a été offert à Riobaldo par Seô Habão (nom qui renvoie au premier des patriarches bibliques : « Abraham »). De même qu'Andoar est comparé au dieu grec « Pan », *Siruiz* est un anagramme, selon C. Albergaria, du dieu égyptien « Osiris » (*ALBERGARIA*, 1977 : 92). L'un comme l'autre ont un rapport à l'élément feu et sont de couleur ignée (or, jaune, rouge). Ils sont décrits comme étant agités et appréciant les rapports de force : Andoar prend plaisir à défier Vendredi en combat tout comme *Siruiz*, de nature indomptable, doit être constamment maîtrisé par Riobaldo. Mais quel est le sens de ces caractéristiques si particulières ?

Nous pensons, en nous inspirant des travaux de C. Albergaria, que tant le bouc Andoar que le cheval *Siruiz* représentent les composantes animales présentes en l'homme. Ils révèlent la domination de l'esprit sur les sens, ce qui pourrait être traduit, en mythologie, par celle de Pégase sur le Centaure : « le premier, ailé, représente l'effort pour l'ascension tandis que le second serait lié aux choses du monde inférieur »

(ALBERGARIA, 1977 : 103). Andoar et Siruiz incarnent alors les deux aspects de l'homme : la raison, la bestialité, la concupiscence, l'impétuosité, le désir mais ils reflètent également la force maîtrisée de l'esprit. C'est dans ce sens que Riobaldo maîtrise Siruiz : il contrôle ses propres instincts destructeurs. A l'instar de Riobaldo, Vendredi « maîtrise » Andoar. Le guide domine le penchant endurci, lourd, sévère, peureux, etc... de son élève. Une fois la maîtrise de soi accomplie, Andoar et Siruiz n'ont plus de rôle à jouer dans les récits : Andoar meurt (il est transformé par Vendredi en harpe éolienne) et Riobaldo change de cheval.

Le cheval et le bouc accompagnent Riobaldo et Robinson dans une épreuve importante : la *prise de possession de soi*. Le passage du plan inférieur au plan supérieur, du lunaire au solaire, passe donc par la sublimation des instincts.

### 3.3.5 La fonction des symboles

Le symbole n'est donc pas un simple signe, il requiert pour exister l'interprétation des lecteurs. Ainsi, ces derniers sont amenés, peu à peu, à dépasser la signification conventionnelle des mots pour aller vers leur sens symbolique. Là où les mots de la langue ne pourraient suffire, le corps et l'âme se confient à l'imagination tandis que les réductions rationnelles perdent leur sens (BACHELARD, 1943 : 62). A titre d'exemple, nous avons montré que les éléments de la nature se défont, dans les romans étudiés, de leur valeur première pour révéler une réalité symbolique qui sied à tous les niveaux de conscience des personnages.

De cette manière, le feu des batailles vécues par Riobaldo ou celui de l'explosion de la grotte suppose un passage à un niveau subtil. Le feu se transforme en élément moteur qui anime, transforme et fait évoluer l'homme vers l'Esprit divin. L'air n'est plus un simple mouvement atmosphérique mais devient synonyme de mobilité et la richesse même de la substance légère de l'âme. Selon G. Bachelard, dans *L'air et les songes*, « tout nous porte vers les hauteurs, les nuages, la lumière, le ciel puisque nous volons intimement, puisqu'il y a du vol en nous » (1943, 61,62). Le dynamisme de l'air laisse entrevoir le désir humain d'atteindre les profondeurs du *souffle primordial*.

Tout symbole possède alors plusieurs niveaux de sens et inspire le dynamisme de l'imaginaire car la réalité est avant tout mouvement : on ne peut imaginer la flèche de Vendredi sans la faire voler ou le ciel sphérique du sertão sans faire tourner ses étoiles. Dans l'île Speranza comme dans le sertão, les écrivains ont créé un espace dynamisé du bas vers le haut, de l'horizontal vers le vertical. Cet espace sacré mène tous les êtres dans le sens de la hauteur car « on ne peut y entrer sans participer à une montée, à une ascension. On ne peut y vivre sans entendre murmurer l'invitation » (BACHELARD, 1943 : 60).

Nous pouvons donc affirmer que tout objet peut revêtir une valeur symbolique. En effet, qu'il soit naturel (les pierres, les métaux, les arbres, les animaux, les planètes, les montagnes, etc) ou abstrait (le diable, le paradis, le Tao, la souille, l'horizon, etc), le symbole exprime de façon indirecte et masquée les désirs et les conflits de l'âme humaine. Effectivement, il est possible, par le symbole, d'équilibrer les tensions des contraires présentes dans notre psychisme : non seulement le monde concret et le subjectif, mais aussi

le connu et l'inconnu, l'exprimé et l'ineffable, l'immanent et le transcendant, la nature et la culture, le réel et le rêve, etc. Il appartient au symbole de réaliser une interpénétration entre toutes les dimensions du temps et de l'espace et de mettre en lumière la complémentarité existante entre tous ces aspects du réel. Il a, de cette manière, une fonction médiatrice et pluridimensionnelle. Cela signifie, par exemple, que les symboles aériens doivent leur force à la présence des symboles terrestres. La légèreté de l'air n'est perçue que par la connaissance de la pesanteur et de la compacité des symboles terriens et inversement.

En restant suggestifs, les symboles encouragent aussi bien les personnages que les lecteurs à ne pas être de simples spectateurs. En agissant sur le pressenti, sur ce qui n'est pas forcément reconnu par la conscience, ils incitent à la participation, à un travail d'exégèse, en stimulant le développement d'une prise de conscience de soi et du monde, de l'être en mouvement et en transformation. Ils n'abolissent pas la valeur du signe, de l'objet, mais leur ajoutent une dimension unificatrice au-delà du rationnel. Pour aboutir à l'unité (à la blancheur intégrale des alchimistes), les personnages traversent des phases intermédiaires illustrées, à titre d'exemple, par les symboles du chat (chez G. Rosa) et du rat (chez M. Tournier) noir et blanc, noir et gris. Ces phases introduisent *symboliquement* l'expérience totalisante vécue par Robinson et Riobaldo à la fin des romans. Cette expérience a des conséquences thérapeutiques sur les personnages car ils ne se sentent plus isolés mais, au contraire, prennent conscience du vaste ensemble qui les entoure. Les néophytes abandonnent alors leur vie d'errance : Robinson ne souhaite plus partir de l'île vers d'autres aventures, Riobaldo n'a plus envie de continuer à traverser le sertão en guerroyant. Ils se sont, peut-on dire à présent, apaisés parce qu'ils n'ont pas « résisté » aux symboles. Ils ont laissé de côté leur « rationalisme », leur « réalisme », pour embrasser une vie nouvelle et intégrale.

L'étude chronologique des œuvres, réalisée dans cette troisième partie, nous permet d'affirmer que le parcours initiatique des héros de G. Rosa et de M. Tournier exprime le sens de l'aventure spirituelle des hommes. Elle montre comment les symboles enrichissent notre représentation du monde en atteignant directement notre inconscient. C'est donc à travers eux, par le biais de leur langage universel, qu'une comparaison entre M. Tournier et G. Rosa est possible. Les symboles initiatiques et alchimiques utilisés par nos auteurs sont universels parce qu'accessibles à tout être, même appartenant à des cultures différentes. En



ce sens, ils favorisent la compréhension de la vie spirituelle des hommes et deviennent ainsi un instrument efficace pour mieux appréhender les sociétés humaines.

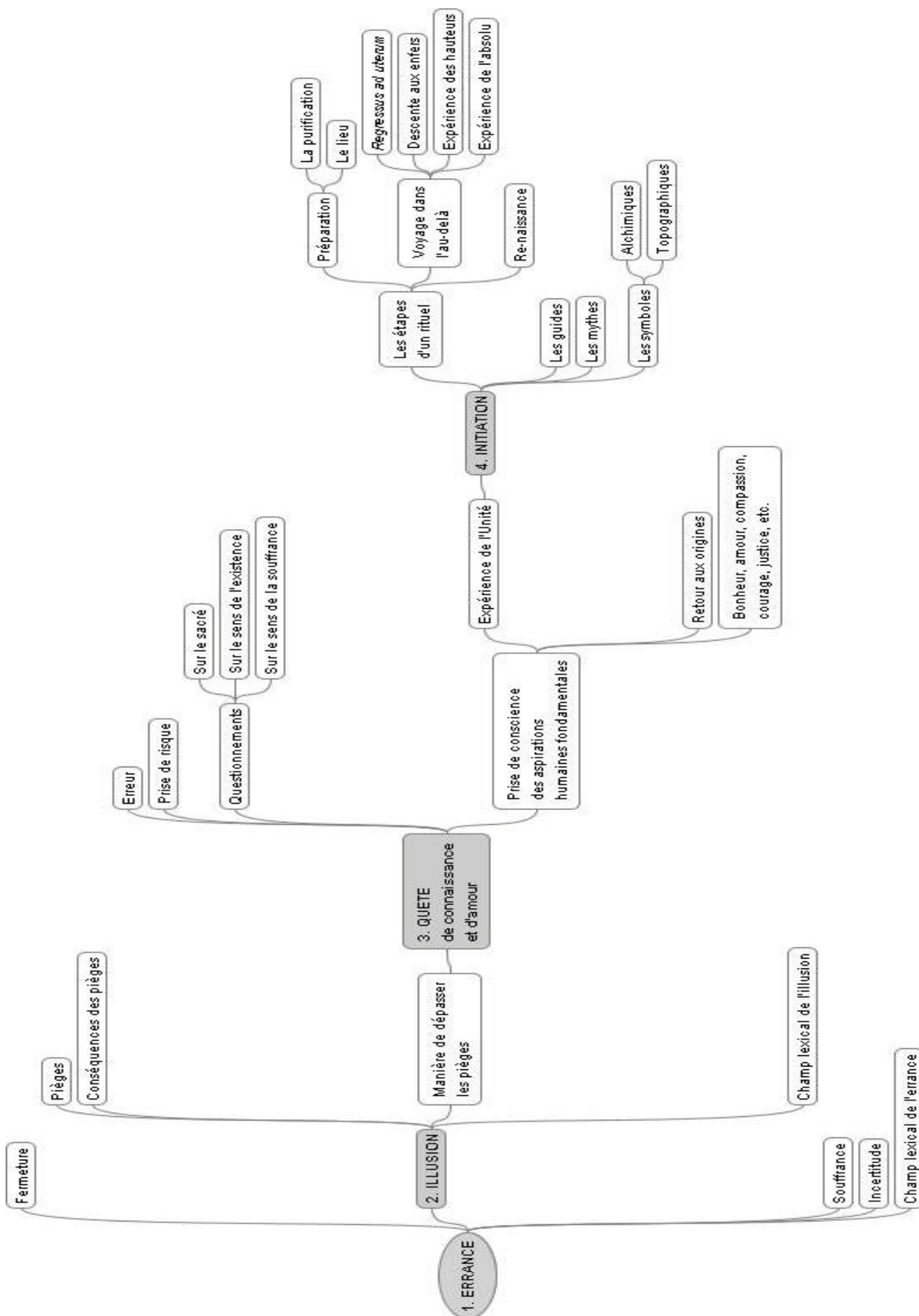
## CONCLUSION

Notre ambition, à travers ce travail, était de contribuer modestement à l'étude de l'*imaginaire universel* présent dans les *romans dits initiatiques*. Nous souhaitions savoir comment un même sujet, « l'initiation », était traité par des auteurs appartenant à des cultures différentes.

Pour cela, nous avons recouru à une approche interdisciplinaire (faisant travailler ensemble la littérature, la philosophie, la pensée religieuse, la psychologie, l'anthropologie, etc.) et à l'aide des pères de l'imaginaire (G. Bachelard, M. Eliade, H. Corbin, E. Morin, G. Durand, etc.). A partir de ces lectures, nous nous sommes fixés trois objectifs : examiner la lente maturation des héros vers leur ascension spirituelle ; comprendre comment ce cheminement révélait les mécanismes de la violence, de la souffrance et du mal-être humain ; observer le rôle, en littérature, d'une réhabilitation des rituels archaïques, des symboles mythologiques et alchimiques pouvant nous renseigner sur les manières d'appréhender et de dépasser ces mécanismes.

Afin d'atteindre nos objectifs, nous avons posé quatre hypothèses. La première consistait à dire que *Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* possédaient une structure imaginaire très proche. La deuxième affirmait que cet imaginaire réconcilie l'homme avec son *passé archaïque*, avec sa propre *nature humaine* et avec la *Nature et ses éléments*. La troisième énonçait que ces trois réconciliations n'étaient envisageables qu'à travers une *écriture révélatrice* (selon la définition de R. Girard) aussi bien des pièges qui entravent le parcours humain que des pistes pour les transcender. Notre quatrième et dernière hypothèse mettait l'accent sur le rôle de la *spiritualité* dans les romans comme favorisant la *conciliation des opposés* et approfondissant les rapports entre l'humain et le sacré.

Ainsi, la division de notre travail en trois parties avait pour intention de mettre en lumière deux structures romanesques qui nous semblaient avoir plusieurs points communs dont le plus significatif est l'existence d'un parcours humain universel inséparable des notions d'errance, d'illusion, de quête et d'initiation. Voici, schématisées, les grandes lignes de cette structure imaginaire qui devient de plus en plus complexe à mesure que le récit évolue :



Comme ce schéma l'indique, nous avons privilégié une analyse thématique des romans car, recourant à des styles très différents, les auteurs ne pouvaient pas être comparés d'un point de vue purement linguistique. Afin d'éviter les dangers de toute méthode thématique - dont l'un est de réduire à un ou plusieurs thèmes un ensemble foisonnant - nous avons souhaité suivre en détails l'expansion des principaux thèmes.

La méthode thématique nous a ouvert à l'approche structurale qui essaie de saisir le réseau relationnel de chaque thème et l'imaginaire qui lui est rattaché. En effet, l'imagination n'est pas constituée d'un matériau thématique neutre ou isolé mais, au contraire, d'un matériau ordonné en réseau, selon un schéma structurel qui lui est propre et que nous avons tenté de résumer ci-dessus.

Ce schéma fait également ressortir que le parcours ascensionnel des personnages débute par l'expérience de l'*errance* sous la forme de la violence, de la souffrance et de l'incertitude. Il évolue ensuite vers les causes de cet égarement, à savoir l'*illusion* et ses conséquences. Pour en sortir, les auteurs nous présentent deux pistes : la Connaissance et l'Amour. Afin de les atteindre, le néophyte entame un processus de *quête* métaphysique des origines, de l'Unité et de l'Être qui passe inévitablement par le questionnement sur le sens de l'existence. Cette recherche débouche sur l'engagement de Riobaldo et de Robinson dans un parcours particulier, l'*initiation*, comportant plusieurs étapes bien précises, la présence d'un ou de plusieurs guides et un réseau symbolique complexe.

Ces étapes rejoignent celles décrites par M. Tournier dans *Le vent Paraclet*. L'auteur y évoque trois phases par lesquelles passe l'homme dans son parcours évolutif : « Les plaisirs purement passifs et dégradants, le travail et l'ambition sociale, la pure contemplation artistique ou religieuse » (VP, 236), autrement dit, un moment de *fuite*, un deuxième d'*action* et un troisième de *quête mystique*.

Le parallèle entre les deux romans, selon la structure d'un imaginaire initiatique, est donc tout à fait pertinent. Néanmoins, au niveau de la langue, comme nous l'avons évoqué plus haut, des différences majeures existent.

M. Tournier et G. Rosa ont certes employé un champ lexical et des figures de style assez semblables. Toutefois, nous avons constaté qu'il y a plus d'innovation linguistique

chez G. Rosa que chez M. Tournier. L'initiation, pour l'auteur brésilien, passe aussi par la langue qui devient hermétique et source d'éveil encourageant le lecteur à résoudre des énigmes. M. Tournier a affirmé ne pas vouloir innover dans la langue. L'écrivain français essaie d'atteindre les plans métaphysiques par le biais d'une « écriture traditionnelle », contrairement à l'écrivain brésilien.

Sur le plan linguistique, les auteurs sont donc différents mais poursuivent un but commun : exprimer, par l'écriture, les niveaux métaphysiques de la réalité. Ceci est possible par le biais des quatre étapes citées en amont (l'errance, l'illusion, la quête et l'initiation) qui ouvrent petit à petit les lecteurs à l'imaginaire initiatique des hauteurs, de l'air, du soleil, du spirituel.

Étant liées au sacré, ces quatre notions sont indissociables, nous l'avons montré, de mythes païens, chrétiens et modernes : l'errance du peuple hébreu dans le désert, l'ange déchu, l'ascension christique, la rédemption des âmes, la démesure dionysiaque, le complexe de Prométhée, la sagesse de la Bhagavad-Gîtâ, les pratiques de méditation bouddhique, l'humanisme, la survalorisation de la raison, l'exploitation de la nature, etc., le tout formant un ensemble hétérogène chargé de sens.

G. Rosa et M. Tournier *révèlent* combien l'homme moderne est le fruit d'un riche héritage mythologique et symbolique duquel il ne peut être coupé sans risquer de se perdre, de sombrer dans l'ignorance, l'orgueil et la souffrance. En réactualisant ces mythes et symboles, les écrivains cherchent à réconcilier l'homme moderne avec son passé archaïque, c'est-à-dire, avec une partie de lui-même indispensable pour son équilibre psychique.

Les écrivains dissipent une illusion constitutive de la modernité qui consiste à croire que celle-ci est enfin affranchie des limites et des erreurs du passé. Cette attitude de rejet de tout ce qui constituait les systèmes symboliques des sociétés passées, le religieux, est à la fois la condition d'une certaine science mais aussi la condition de la perte de sens si caractéristique de notre époque contemporaine. Un détour par le passé s'avère alors être une démarche nécessaire pour envisager le présent sous un nouveau jour. Il ne s'agit pas ici d'attachement au passé mais d'une reconnaissance des sources qui ont inspiré et formé la nature humaine actuelle.

La réconciliation avec le passé favorise les retrouvailles de l'homme avec sa propre nature : discriminante, insatisfaite et ne désirant que connaître l'Être et le confondre avec

le Tout. Pour saisir l'Homme, les écrivains ont décrit l'imaginaire qui le nourrit. Flottant sur un réel insaisissable, l'être humain est le fruit d'un éventail de connexions.

Il s'agit d'un réseau infini d'associations où le sens se trouve dans la relation. Mais la pensée étant essentiellement fragmentaire, nos personnages ne pouvaient qu'être prisonniers, au début de leur parcours initiatique, des catégories discriminantes. Ils procèdent alors par distinction, disjonction, mutilation, séparation. Néanmoins, « insatisfaits de leur insatisfaction », ils entreprennent de faire *tot el*, tout autrement, et de revenir à la nature fondamentale de l'esprit humain qui est d'être dépourvue d'un soi séparé. Les deux récits nous ont montré que la compréhension advient seulement avec la capacité à unir, relier, concilier comme nous avons pu le voir à travers les formulations « Dieu et le diable » et « Robinson est Speranza ».

La recherche de ces connections est un pas décisif pour atteindre l'*unité fondamentale*, unité faite de tensions, ce qui permet de mieux comprendre certains paradoxes et contradictions de l'écriture de G. Rosa et M. Tournier.

En analysant quelques figures de style utilisées dans les deux narrations, nous avons constaté qu'elles représentent une tentative d'associer des images, en apparence opposées, à l'exemple de l'oxymore. Il y a, en effet, une union intime entre les « mots » et les « idées » véhiculés par ces figures. Celles-ci, ne mettant pas l'accent sur les mots eux-mêmes mais sur leurs relations, contribuent aux efforts d'une pensée « non-duelle ».

Nous pouvons affirmer que l'imaginaire rosien et tournierien possède ce même dynamisme complexe grâce non seulement aux figures de style mais aux symboles à double dimension que nous avons surtout étudiés dans la troisième partie de ce travail. Ces symboles incarnent, nous l'avons montré, aussi bien les sentiments de séparation, de solitude, de chute et d'exil que la certitude d'appartenance à une *Unité* fondatrice, d'où proviennent l'apaisement et le bonheur les plus complets. En ceci, il ne nous semble pas exagéré de dire que l'imaginaire de M. Tournier et de G. Rosa révèle et participe du même dynamisme organisateur que les structures du vivant avec ses crises, tensions et transformations prises dans des dynamiques constantes d'auto-organisation.

Cette démarche complexe employée par nos auteurs conduit les personnages aux frontières du connu et de l'inconnu. Elle les écarte de leurs repères rassurants. Robinson et Riobaldo doivent prendre conscience de leurs peurs et fragilités. Cette confrontation avec le côté sombre du réel comporte des risques (fermeture et mort) mais favorise également l'esprit d'ouverture (aux changements, à la vie). La crise peut à tout moment évoluer aussi

bien vers sa résolution, le dépassement des contraires, que vers son éclatement tragique qui aboutirait à la mort des personnages. Mais à ceux-ci appartient la liberté du choix : la création d'*homo sapiens* ou la destruction d'*homo demens*. Robinson et Riobaldo oscillent longtemps entre l'une et l'autre. C'est n'est qu'après de nombreuses batailles dans le sertão et l'explosion de la grotte qu'ils approfondissent le processus « créatif » de transformation de leur être.

Pour que cette métamorphose soit possible, les écrivains ont travaillé la matière romanesque à la manière des alchimistes : ils ont fait mourir peu à peu le « métal brut », la conception insulaire de l'homme, totalement fermé sur lui-même, pour laisser place à l'homme comme « pont ». C'est en dépassant « l'insularité de l'esprit », l'illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est attaché, que Robinson et Riobaldo atteignent « l'extase solaire » et accomplissent « l'œuvre au rouge ».

L'alchimie, par sa compréhension profonde des forces constitutives du cosmos, exprime le sentiment nostalgique humain de réconciliation des opposés. Toutes les étapes d'un processus alchimique (*solve* et *coagula*; *nigredo*, *albedo* et *rubedo*) représentent un véritable parcours de quête spirituelle où la conscience des personnages traverse la matière et l'être afin de redécouvrir l'Unité.

Le voyage initiatique n'est donc pas une simple ouverture au monde, son sens se trouve dans la *relation* entre le monde « en nous » et le monde « hors de nous ». C'est de ce rapport qu'émerge la véritable alchimie spirituelle qui passe forcément par une réconciliation de l'homme avec tous les éléments de la Nature.

Cette réconciliation présuppose une réflexion sur le sacré, c'est-à-dire, sur tout ce qui recèle une fonction transformatrice par le biais de rituels, d'images, de mythes et de symboles. En effet, nous avons démontré que ceux-ci guérissent les dérèglements psychiques des personnages, marqués par des peurs ancestrales, grâce à leur capacité à concilier les contradictions et les paradoxes de la nature humaine. La puissance des images symboliques pousse les personnages vers leur monde intérieur et, à partir de celui-ci, vers le cosmos. De plus, les symboles favorisent, de manière assez semblable dans les deux romans, des questionnements sur la condition humaine, autrement dit, des interrogations *métaphysiques*.

La découverte des réalités métaphysiques nourrit l'imaginaire des personnages en leur donnant un nouvel éclat. La conséquence romanesque du pouvoir des images sur la psyché des héros est le rajeunissement, « l'illumination » de Robinson et l'apaisement de Riobaldo. Les symboles sont des médiateurs incontournables pour appréhender l'univers métaphysique. C'est à travers eux que les néophytes voient le monde. Les écrivains se sont donc servis de l'imagerie mythique, animalière, topographique et alchimique pour aider leurs candidats à l'initiation à assimiler une réalité au-delà de la matière et à atteindre l'intimité du réel. Il ne s'agit pas de deux mondes séparés, le matériel et le spirituel. Les auteurs nous révèlent qu'ils sont l'un dans l'autre. Tout est question de degré sur une échelle, autrement dit, du point où se trouve le candidat dans son parcours initiatique : à la phase de l'errance, de la quête ou de l'éveil.

L'imaginaire est donc l'instrument de révélation de la nature substantielle du monde. Mais seul un langage métaphysique possède le pouvoir de changer la substance des choses, ce qui représente un point commun entre les auteurs et justifie leur rapprochement. Ayant recours à un imaginaire initiatique universel, les écrivains ont mis en lumière la quête de sens de l'existence et le souhait de renouvellement de l'être présent en chaque homme.

Ainsi, cette quête est présentée, dans les deux romans, comme étant essentiellement spirituelle. M. Tournier et G. Rosa ne s'intéressent pas aux réalisations matérielles de leurs personnages mais à ce qui se passe dans l'intimité de leur être, à ce qu'ils assimilent des rituels initiatiques pouvant les conduire au-delà d'eux-mêmes. Riobaldo et Robinson doivent dépasser leur part d'ombre, prendre conscience de leur « moi » afin d'atteindre le « Soi » cosmique. La croissance spirituelle doit passer par le voyage intérieur, nous disait déjà C.G. Jung.

Les aventures romanesques des personnages ne sont alors qu'une tentative pour comprendre les carences ontologiques de l'homme, son mal-être intime et social, son sentiment d'incomplétude, afin de mieux l'amener, avec l'aide de guides, à dépasser la souffrance et atteindre le bonheur. Pour cela, les auteurs soulignent l'importance de la notion de médiation : tout ce qui est externe à l'homme (les guides, les rituels, les éléments de la nature) ne représente que des intermédiaires entre les personnages et le Monde. Ces médiateurs rappellent que l'homme n'est pas autonome, qu'il ne possède pas une identité séparée.



Nous pouvons alors formuler le « paradoxe existentiel » décrit dans nos romans de la manière suivante : il est nécessaire d'en passer par la médiation d'autrui - d'un « maître » ayant atteint un niveau de compréhension plus élevé que celui des personnages principaux - pour que celui-ci les amène à comprendre qu'il n'y a rien à chercher en dehors d'eux-mêmes. En effet, si la nature véritable de Robinson et de Riobaldo est d'être dépourvue d'un soi séparé, alors ils contiennent *déjà* l'univers en eux. Ils sont déjà ce qu'ils cherchent à être. De cette manière, quand Riobaldo et Robinson *deviendront le monde*, les intermédiaires n'auront plus raison d'être. L'errance sera finie.

*Diadorim* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique* confirment que le lien entre l'homme et le monde, l'Unité primordiale, peut être *restauré* par l'écriture, à tout moment de l'histoire et de la vie d'une société. Le lien est « rétabli », l'être est « ressuscité », à chaque fois que le lecteur n'est plus un agent passif mais développe à son tour une énergie co-créatrice et active capable de le transformer et de le « convertir ».

# ANNEXES

Annexe I : Biographie des auteurs

Annexe II : Biographie comparée des auteurs

Annexe III : Tableau synoptique

Annexe IV : Connotation des symboles

## Annexe I

### BIOGRAPHIE DES AUTEURS

#### João Guimarães Rosa<sup>876</sup>

Guimarães Rosa, conteur, nouvelliste, romancier et diplomate, est né à Cordisburgo (Minas Gerais-Brésil) le 27 juin **1908**. Il est décédé à Rio de Janeiro le 19 novembre **1967**. Il a remplacé, à l'Académie Brésilienne de Lettres, João Neves da Fontoura. Il y a été élu le 6 août **1963** et reçu par Afonso Ariano de Melo Franco, le 16 novembre **1967**.

Fils de Florduardo Pinto Rosa et Francisca Guimarães Rosa. A 10 ans il étudie et vit à Belo Horizonte. En **1930**, il finit la Faculté de Médecine de l'Université de Minas Gerais. Il devient, sur concours, médecin de la force publique de l'Etat de Minas Gerais.

Ses débuts littéraires ont lieu en **1929** avec la publication, dans le magazine *Cruzeiro*, du conte *O mistério de Highmore Hall*. En **1936**, le recueil de vers *Magma*, œuvre inédite, reçoit le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres, avec les éloges du poète Guilherme de Almeida.

En **1934**, il passe un concours et devient diplomate. Il devient alors consul à Hamburgo (**1938-42**) ; secrétaire de l'ambassade à Bogota (**1942-44**) ; chef de bureau du ministre João Neves da Fontoura (**1946**) ; premier secrétaire et conseiller d'ambassade à Paris (**1948-51**) ; Secrétaire de la Délégation du Brésil à la Conférence de la Paix, à Paris (**1948**) ; représentant du Brésil à la Session Extraordinaire de la Conférence de l'Unesco, à Paris (**1948**) ; délégué du Brésil à la IV<sup>ème</sup> Session de la Conférence Générale de l'Unesco, à Paris (**1949**). En **1951**, il retourne au Brésil et est à nouveau nommé chef de

---

<sup>876</sup> Cette biographie est issue de [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br). La traduction et les adaptations ont été faites par nous.

cabinet du ministre João Neves da Fontoura ; il devient ensuite responsable de la Division du Budget (1953) et est promu ministre de première classe. En 1962, il se trouve à la tête du Service de Démarcation des Frontières.

La publication du livre de contes *Sagarana*, en 1946, lui garantit une place privilégiée dans la littérature brésilienne, par son langage innovant, par la singularité de la structure narrative et sa richesse symbolique. Grâce à lui, le régionalisme reprend de l'élan, un nouveau sens et dégage des caractéristiques de l'expérience esthétique universelle.

En 1952, Guimarães Rosa réalise une longue excursion dans l'Etat de Mato Grosso et écrit le conte *Com o vaqueiro Mariano*, qui intègre, aujourd'hui le livre posthume *Estas estórias* (1969), sous le titre de *Entremeio : Com o vaqueiro Mariano*. L'importance capitale de cette excursion a été de mettre l'auteur en contact avec l'environnement, les personnages et les histoires qu'il recréera dans *Grande sertão : Veredas*. Celui-ci est, en effet, le seul roman écrit par Guimarães Rosa et un des textes les plus importants de la littérature brésilienne. Il a été publié en 1956, année de la publication du cycle de nouvelles *Corpo de baile*. *Grande sertão : Veredas* a déjà été traduit dans plusieurs langues. Sa lecture et son interprétation constituent, de nos jours, un défi constant pour les lecteurs.

En plus du prix de l'Académie Brésilienne de Lettres attribué à *Magma*, Guimarães Rosa a reçu le Prix Filipe Oliveira pour son livre *Sagarana* (1946) ; *Grande sertão : Veredas* a reçu le Prix Machado de Assis, de l'Instituto Nacional do Livro, le Prix Carmen Dolores Barbosa (1956) et le Prix Paula Brito (1957) ; *Primeiras Estórias* a reçu le Prix du PEN Clube do Brasil (1963).

Œuvres :

*Magma*, recueil de vers (1936)

*Sagarana*, contes (1946) ;

*Com o vaqueiro mariano*, conte (1947) ;

*Corpo de baile*, recueil de nouvelles, 2 volumes (1956). Cette œuvre a été divisée, à partir de la troisième édition (1964), en trois volumes respectivement : *Manuelzão e Miguilim*,

*No Urubuquaquá do Pinhém e Noites do sertão* ;

*Grande sertão : Veredas*, roman (1956) ;

*Primeiras estórias*, contes (1962) ;

*Tutaméia (Terceiras estórias)*, contes (1967) ;

*Estas estórias*, contes (1969),

*Ave, palavra*, divers (1970),

*O mistério dos MMM* (1962) et *Os sete pecados capitais*, œuvres en collaboration (1964).

Michel Tournier<sup>877</sup>

Né à Paris le 19 décembre **1924**, l'enfant est élevé dans la double tradition de la musique et de la culture germanique. Le père Alphonse a fondé le Bureau international des éditions musico-mécaniques (BIEM), qui gère les droits d'auteur de la musique enregistrée. Le grand-oncle maternel était prêtre et enseignait l'allemand au collège Saint-François de Dijon. La mère emmène chaque année ses quatre enfants passer leurs vacances à Fribourg-en-Brisgau dans un foyer d'étudiants catholiques où l'enfant est témoin de la montée du nazisme.

En **1941**, Tournier découvre la philosophie au lycée Pasteur de Neuilly où il a pour maître Maurice de Gandillac et pour condisciple Roger Nimier. Les livres de Gaston Bachelard le décident à opter pour la licence de philosophie. La famille quitte la maison familiale de Saint-Germain-en-Laye, occupée par les Allemands. La mère loue alors un presbytère à Lusigny-sur-Ouche, près de Bligny-sur-Ouche, en Bourgogne, son village natal où Michel passait ses vacances dans la pharmacie de son grand-père.

Il suit les cours de Gaston Bachelard à la Sorbonne (**1942-46**) et soutient, en **1946**, un diplôme sur Platon. Il étudie la philosophie allemande à Tübingen (RFA - **1946-50**) et l'ethnologie au musée de l'Homme (**1948-49**). Tournier subit l'influence, prépondérante pour sa carrière d'écrivain, de Claude Lévi-Strauss.

Un échec à l'agrégation de philosophie lui ferme les portes de l'université. Il gagne alors sa vie en faisant des traductions pour les éditions Plon (**1950-54**). Il est également journaliste à Europe N°1 (**1954-58**). Il devient ensuite chef des services littéraires des éditions Plon puis producteur à la télévision de l'émission « *Chambre noire* », consacrée à la photographie.

---

<sup>877</sup> Cette biographie est issue de [www.academie-goncourt.fr](http://www.academie-goncourt.fr), du dossier constitué par Arlette Bouloumié dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, chez Gallimard, 1996 et de l'étude de l'œuvre réalisée par Arlette Bouloumié, également chez Gallimard dans la collection Foliothèque, 1991. Les modifications ont été faites par nous.

Trois voyages ont été importantes pour l'auteur : au Canada, en **1972**, au Japon, en **1974**, et en Pologne (ex-Prusse-Orientale), en **1975**.

Tournier se définit comme un « contrebandier de la philosophie », cherchant à faire passer Platon, Aristote, Spinoza et Kant dans des histoires et des contes. Il juge la valeur de ses œuvres en fonction inverse de l'âge de ses lecteurs les plus jeunes. Il passe ainsi pour auteur pour enfants, ce dont il se défend : « Je n'écris pas pour les enfants, dit-il, j'écris avec un idéal de brièveté, de limpidité et de proximité du concret. Lorsque je réussis à approcher cet idéal – ce qui est hélas rare – ce que j'écris est si bon que les enfants aussi peuvent le lire ». C'est ainsi qu'il considère ses contes *Pierrot ou les secrets de la nuit* et *Amandine ou les deux jardins* comme ses meilleures œuvres parce qu'elles sont d'inspiration métaphysique et passionnent des enfants de six ans. *Vendredi ou la vie sauvage* a dépassé en France les trois millions d'exemplaires.

Michel Tournier vit dans la Vallée de Chevreuse à 40Km au sud-ouest de Paris dans le presbytère d'un minuscule village.

En plus du Grand Prix du roman de l'Académie Française (**1967**) pour son roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, il a reçu le prix Goncourt (**1970**) à l'unanimité pour son roman *Le Roi des aulnes* (dont est tiré le film en **1996** de Volker Schlöndorff). En **1972**, il est devenu membre de l'Académie Goncourt. Un colloque lui est consacré à Cerisy-la-Salle et publié sous le titre *Images et signes de Michel Tournier* (**1990**). Tournier reçoit la Médaille Goethe en **1993** et devient, **1997**, Docteur Honoris Causa de l'Université de Londres.

### Œuvres :

*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, roman (**1967**) ;

*Vendredi ou la vie sauvage*, roman (**1971**) ;

*Les Météores*, roman (**1975**) ;

*Le Vent Paraquet*, autobiographie intellectuelle (**1977**) ;

*Le Coq de bruyère*, recueil de nouvelles (**1978**) ;

*Des Clés et des serrures*, textes de Tournier accompagnés de clichés photographiques (**1979**)

*Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) ;

*Le Vol du vampire*, essai ; *Vues de dos*, en collaboration avec E.Boubat (1981) ;

*Les Rois Mages*, réécriture de *Gaspard, Melchior et Balthazar* ; *Gilles et Jeanne*, romans (1983)

*Le Vagabond immobile* ; *Journal de voyage au Canada* (1984) ;

*La Goutte d'or*, roman sur la photographie et l'immigration (1985) ;

*Petites proses* (1986) ;

*Le Tabor et le Sinaï*, essai sur l'art contemporain (1988)

*Le Médianoche amoureux*, nouvelles (1989) ;

*Le miroir des idées*, traité ; *Le Pied de la lettre*, observations sur les mots ; *La Couleuvrine* (1994).

## ANNEXE II

### BIOGRAPHIQUE COMPAREE DES AUTEURS

Les quatre pages qui suivent présentent un tableau comparatif des principales étapes de la vie de M. Tournier et G. Rosa. Il a été construit à partir de plusieurs bases de données biographiques déjà existantes. La biographie sur G. Rosa est issue de quatre sources :

- 2.les sites [www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=681&sid=96](http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=681&sid=96)
- 3.et [www.vidaslusofonas.pt/joao\\_guimaraes\\_rosa.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/joao_guimaraes_rosa.htm) ;
- 4.le livre *Relembraamentos : João Guimarães Rosa, meu pai* de Vilma Guimarães Rosa, chez Nova Fronteira, 1999 ;
- 5.l'ouvrage *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, chez Civilização Brasileira, 1983.

Celle sur M. TOURNIER provient également de quatre sources :

- 6.le site [www.academie-goncourt.fr](http://www.academie-goncourt.fr),
- 7.un dossier constitué par Arlette Bouloumié dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, chez Gallimard, 1996,
- 8.les commentaires de l'œuvre réalisés par Arlette Bouloumié dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, chez Gallimard (collection Foliothèque), 1991.
- 9.le livre *Michel Tournier* de Françoise Merlié, chez Belfond, 1988.

Une fois regroupés tous ces documents, nous avons réalisé quelques adaptations, traductions et modifications. Nous avons mis en bleu le premier repérage des *points communs* entre les auteurs et en rouge les ouvrages publiés. Ces éléments de ressemblance, par leur importance pour la suite de notre recherche, représenteront le point de départ des prochaines analyses.



## BIOGRAPHIE DES AUTEURS

DATE	GUIMARÃES ROSA	MICHEL TOURNIER
1908	Naissance de G. Rosa à Cordisburgo (Etat de Minas Gerais – Brésil), le 27 juin. Enfant, il reçoit de sa famille une éducation chrétienne. Son arrière-grand-mère pensait d'ailleurs qu'il avait une sorte de vocation précoce. Il étudie la musique et a joué du violon.	
1919	Il s'inscrit dans le Collège Amaldo, de prêtres allemands, à Belo Horizonte.	
1924		Naissance de M. Tournier à Paris, le 19 décembre. L'enfant est élevé dans la double tradition de la musique et de la culture germanique. Le père, Alphonse, a fondé le Bureau international des éditions musico-mécaniques, qui gère les droits d'auteur de la musique enregistrée. Le grand-oncle maternel était prêtre et enseignait l'allemand au collège Saint-François de Dijon. La mère emmène chaque année ses quatre enfants passer leurs vacances à Fribourg-en-Brigau dans un foyer d'étudiants catholiques où l'enfant est témoin de la montée du nazisme.
1925	Il s'inscrit à la faculté de Médecine.	
1929	Cette date marque ses débuts littéraires avec la publication, dans le magazine <i>Cruzeiro</i> , du conte <i>O mistério de Highmore Hall</i> <sup>929</sup> .	
1930	Il se marie à Lygia Cabral Pena avec qui il a deux enfants : Agnes et Vilma. Il termine ses études à la Faculté de Médecine de l'Université de Minas Gerais. Il devient, sur concours, médecin dans le même Etat.	
1934	Il travaille au Service de Protection à l'Indien (1933-35). Il devient diplomate.	
1936	Le recueil de vers <i>Magma</i> <sup>930</sup> reçoit le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres.	
1938	Il devient consul en Allemagne, à Hambourg, de 1938 à 1942. Il fera alors la connaissance d'Aracy Moebius de Carvalho qui deviendra sa seconde femme (il divorcera de sa première femme, Ligia, en 1942).	
1941		M. Tournier découvre la philosophie au lycée Pasteur de Neuilly. Les livres de Gaston Bachelard le décident à opter pour la licence de philosophie. La famille quitte la maison familiale de Saint Germain-en-Laye, occupée par les Allemands.

929

930

Il n'existe pas de traduction de ce conte en français.

Il n'existe pas de traduction de ce recueil de vers en français.

		Il songe à devenir médecin car il connaît le milieu médical par son grand-père, qui, ayant pris sa retraite à Dijon, dirige la pharmacie de l'asile.
1942	Il devient secrétaire de l'ambassade à Bogota (1942-44).	Il suit les cours de Gaston Bachelard à la Sorbonne (1942-46). Entre 1942 et 1945, la préparation de la licence en philosophie lui fait retrouver la médecine, par le biais de la psychopathologie.
1946	La publication du livre de contes <i>Sagarana</i> <sup>931</sup> lui garantit une place privilégiée dans la littérature brésilienne, par son langage innovant, par la singularité de la structure narrative et sa richesse symbolique. <i>Sagarana</i> reçoit le Prix Filipe Oliveira. Il est nommé chef de cabinet du ministre João Neves da Fontoura et est envoyé à Paris comme membre de la Délégation du Brésil à la Conférence de la Paix.	Il soutient un diplôme sur « L'intuition intellectuelle dans la philosophie de Platon ». Il étudie la philosophie allemande à Tübingen (RFA – 1946-50) convaincu qu'il s'agissait de la meilleure manière de se préparer à l'agrégation de philosophie.
1948	Premier secrétaire et conseiller d'ambassade à Paris (1948-51).	Il étudie l'ethnologie au Musée de l'Homme (1948-58). M. Tournier subit l'influence, prépondérante pour sa carrière d'écrivain, de Claude Lévi-Strass. Cette formation fournira des éléments décisifs pour son roman <i>Vendredi et les limbes du Pacifique</i> .
1949		Son échec, mal accepté, à l'agrégation de philosophie marque le début de sa carrière littéraire. Il poursuit ses études d'ethnologie.
1950		Entre 1950 et 1954, « Tournier vit d'émissions culturelles qu'il produit à la Radio-Diffusion Française, d'articles de journaux et de traductions de l'allemand. Il commence, à la radio, par une série d'émissions sur l'Existentialisme (...) puis il organise des entretiens, notamment sur les grands mythes : don Juan, Tristan et Iseult, Robinson, etc. (MERLLIE, 1988 : 231).
1951	Il retourne au Brésil et est à nouveau nommé chef de cabinet du ministre João Neves da Fontoura.	
1952	Guimarães Rosa réalise une longue excursion dans l'Etat de Mato Grosso et écrit le conte <i>Com o vaqueiro Mariano</i> , qui intègre, aujourd'hui le livre posthume <i>Estas estórias</i> <sup>932</sup> (1969). L'importance capitale de cette excursion a été de mettre l'auteur en contact avec l'environnement, les personnages et les histoires qu'il recréera dans <i>Grande sertão : Veredas</i> .	
1953	Il devient ensuite responsable de la Division du Budget et est promu ministre de première classe.	
1954		Il est engagé par la station d'Europe n°1 qui débute. Il a pour la première fois un métier stable.

931

932

Cet ouvrage a été traduit par Jacques Thiériot qui a maintenu le titre d'origine, *Sagarana* (Paris, Albin Michel, 2000).  
Il n'y a pas de traduction de l'intégralité de ce livre de contes. Cependant, un d'entre eux, « Meu tio o iauretê », a été traduit par Jacques Thiériot et s'intitule « Mon oncle le jaguar » (Paris, Editions 10/18, 2000).

1956	Publication du cycle de nouvelles <i>Corpo de baile</i> (janvier). Cette oeuvre a été divisée, à partir de la troisième édition (1964), en trois volumes respectivement : <i>Manuelzão e Miguelim</i> , <i>No Urubuquaquá, no Pinhém et Noites do sertão</i> <sup>933</sup> . G. Rosa publie son unique roman, <i>Grande sertão : Veredas</i> <sup>934</sup> (mai), qui représente un des textes les plus importants de la littérature brésilienne. Ce roman a reçu le Prix Machado de Assis, de l'Institut Nacional do Livro, le Prix Carmen Dolores Barbosa et le Prix Paula Brito (1957).
1958	Il est promu « ambassadeur ».
1961	Il entre à la télévision pour produire l'émission « Chambre noire » consacrée à la photographie.
1962	Début de la rédaction de <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> . Il se trouve à la tête du Service de Démarcation des Frontières. Publication de <i>Primeiras estórias</i> <sup>935</sup> , recueil de vingt-et-un petits contes. Ce livre a reçu le Prix du PEN Clube do Brasil (1963).
1963	Il remplace, à l'Académie Brésilienne de Lettres, João Neves da Fontoura. Il est élu à l'unanimité le 6 août 1963
1965 – 66	Les réalisateurs brésiliens commencent à s'intéresser à son œuvre et en présentent les premières versions cinématographiques.
1967	Il est reçu à l'Académie Brésilienne de Lettres par Afonso Ariano de Melo Franco, le 16 novembre 1967. Il décède à Rio de Janeiro le 19 novembre de cette même année, victime d'un infarctus. Publication du livre de contes <i>Tutaméia</i> <sup>936</sup> .
1968	Pour fêter le premier anniversaire de sa mort, la maison d'édition José Olympio publie <i>Em memória de Guimarães Rosa</i> .
1969	Publication du livre de contes <i>Estas estórias</i> <sup>937</sup> .
1970	Publication de <i>Ave, palavra</i> <sup>938</sup> . Fondation des « Rencontres Internationales de Photographie » d'Arles. Publication du roman <i>Le roi des Aulnes</i> . Il reçoit le Prix Goncourt à l'unanimité pour son roman <i>Le roi des Aulnes</i> (adapté au cinéma en

933

934

935

936

937

938

Ces nouvelles ont été publiées dans trois volumes traduits par Jean-Jacques Villard aux éditions du Seuil : *Les nuits du sertão* (1962), *Hautes plaines* (1969) et *Buriti* (1992).  
Deux traductions en langue française existent pour ce roman. L'une effectuée par Jean-Jacques Villard (Paris, Albin Michel, 1965) et l'autre par Maryvonne Lapouge-Pettorelli (Paris, Editions 10/18, 1995).

Cet ouvrage a été traduit par Inês Oseki-Dépré sous le titre : *Premières histoires* (Paris, Métailié, 1991).

Une traduction de ce recueil de contes a été réalisée par Jacques Thiériot : *Toutameia* (Paris, Seuil, 1994).

Voir note n° 12.

Ce livre n'a pas encore été traduit en français.

	1996 par Volker Schlöndorff).
1971	M. Tourmier voyage en Inde en compagnie de Robert Sabatier. Il y retournera seul en 1984. Il réécrit <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> qui devient <i>Vendredi ou la vie sauvage</i>
1972	Voyage en Islande et au Canada. Il devient membre de l'Académie Goncourt.
1974	Voyage au Japon.
1975	Voyage en Pologne (ex- Prusse-Orientale). Publication des <i>Météores</i> .
1976	Voyage en Egypte.
1977	Publication de son autobiographie intellectuelle : <i>Le Vent Paraiclet</i>
1978	Publication d'un recueil de nouvelles : <i>Le Coq de Bruyères</i> .
1979	Publication d'un conte « métaphysique » ( <i>Pierrot ou les secrets de la nuit</i> ) et d'un recueil de textes accompagnant des photographies ( <i>Des Clefs et des Serrures</i> ).
1980	Publication du roman <i>Gaspard, Melchior et Balthazar</i> .
1981	Voyage en Afrique du Nord pour <i>La Goutte d'or</i> . Prix du meilleur livre étranger pour <i>Pierrot ou les secrets de la nuit</i> , à la Foire du livre de Leipzig, RDA.
1983	Voyage aux Etats-Unis. Publication du récit <i>Gilles et Jeanne</i> .
1984	Publication du recueil de réflexions <i>Le Vagabond immobile</i> .
1985	Voyage officiel à Berlin-Est. Publication de <i>La Goutte d'or</i>
1986	Voyage en RDA. Publication du recueil <i>Petites Proses</i> .
1988	Publication d'un essai sur l'art contemporain : <i>Le Tabor et le Sinai</i>

1989	Publication du recueil de nouvelles <i>Le Médianoche amoureux</i> .
1993	Tournier reçoit la Médaille Goethe.
1994	<i>Le miroir des idées</i> , traité ; <i>Le Pied de la lettre</i> , observations sur les mots ; <i>La Couleuvrine</i> .
1997	Il devient Docteur Honoris Causa de l'Université de Londres.

### ANNEXE III : TABLEAUX SYNOPTIQUES

#### Tableau synoptique de *Diadorim*

Episode	Résumé	symboles
1. Traversée du <i>São Francisco</i> Mentor : Diadorim	- Le personnage saisit l'importance du courage dans le parcours de tout homme, mais ne l'a pas encore expérimenté. Il doit attendre les prochaines épreuves pour en effectuer la « mise en pratique ».	- la barque - le guide
2. Séjour dans la ferme <i>Santa Catarina</i> Mentor : Otacilia	- Le personnage, pourtant sensibilisé à l'amour humain, est pour l'instant incapable d'aller vers l'amour divin. Mais il n'est pas non plus entièrement allé jusqu'au terme de l'amour humain. Il a laissé à Otacilia non pas la concrétisation de leur amour mais une promesse de retour. L'ascension de Riobaldo est alors différée, comme cette promesse.	- la ferme Santa Catarina - les « dames »
3. La 1 <sup>ère</sup> traversée du <i>Liso do Sussuarão</i> Mentor : Medeiro Vaz	- Le désir sincère de connaissance et d'amour n'est pas suffisamment développé ni assez puissant pour entraîner l'évolution intérieure du personnage. Celui-ci échoue à l'épreuve. Medeiro Vaz et ses <i>Jaguarcos</i> rebroussement chemin, sortent du Liso par peur d'y périr.	- le « Liso »
4. Le jugement de la ferme <i>Sempre-Verde</i> Mentor : Joca Ramiro	- Peureux et sans confiance en lui au début de l'épisode, le personnage montre un changement intérieur à la fin du jugement : il prend la parole, assume sa responsabilité, témoigne et défend selon ses convictions les plus profondes. En outre, il devient de plus en plus sensible à la présence et aux paroles de Joca Ramiro. Il comprend la singularité et l'harmonie qu'incarne ce juge céleste. Il entame donc, le premier pas concret vers son ascension spirituelle.	- l'âne - le jugement (révélé par le Tarot) - l'ange (révélé par le Tarot)
5. La bataille de la ferme des <i>Tucanos</i> . Mentor : Zé Bebelo	- L'approfondissement de la notion de responsabilité semble avoir été réussi lors de cet épisode. Néanmoins, bien que le personnage ait connu, pour la première fois, le feu (la force) intérieur qui réside en lui et qui lui permettrait de commander, il ne l'assume pas entièrement. Et ce, parce que la connaissance qu'il possède de lui-même et de ses aptitudes internes reste encore précaire et instable.	Le chat L'eau L'air La terre Le feu Le rire

<p>6. Le pacte des <i>Veredas-Mortas</i> Mentor : la Nature</p>	<p>- L'épreuve initiatique se présente positivement. Riobaldo avait besoin d'assurance, de vaincre ses peurs et d'assumer certaines responsabilités. Il semble avoir atteint tout cela. Mais il court toujours un risque dû à l'éloignement d'Otacilia (seul être capable de lui inspirer l'amour divin) et à l'illusion de croire en sa <i>gloire</i>.</p>	<p>- Le diable - Les « Veredas-Mortas » - Le Crotale-Blanc</p>
<p>7. La deuxième traversée du <i>Liso do Sussuarão</i> Mentor : la Nature</p>	<p>- Bien que le personnage ait expérimenté l'Unité, celle-ci semble disparaître à la fin de l'épisode. Le narrateur se laisse à nouveau envahir par ses peurs et ses limites.</p>	<p>- Le « Liso » - l'abîme - le feu - l'eau - la mer - le sel - le sable</p>
<p>8. La bataille du <i>Tamandúá-Tão</i> Mentor : la Nature</p>	<p>- Dans le Tamandúá-Tão, Riobaldo ré-équilibre les oscillations de chaud et de froid. Il atteint ainsi la vue du <i>TAO</i>, les « vastes hauteurs ». Bien que constamment menacé de perdre cette vue totalisante et de retomber dans la dualité / la guerre, le personnage réussit à maîtriser son corps et son esprit. Par la <i>Connaissance du Soi</i>, il se dirige à nouveau « vers le haut ».</p>	<p>- Le soleil - l'argent - le Tao - la pierre - la maison - la « vereda » - la couleur verte - le paradis - la chauve-souris - la papillon - le cheval</p>
<p>9. La bataille du <i>Paredão</i> Mentor : la Nature</p>	<p>-Le processus de solidification, liquéfaction et aération de l'esprit a été laborieux. Cependant, le néophyte, par l'expérience de la Connaissance et celle de l'amour humain, surmonte progressivement les difficultés et entraves. Il atteint alors son Moi intérieur et devient un initié dont le Soleil, l'amour divin, est la représentation la plus concrète.</p>	<p>- Saturne – le plomb - Jupiter – l'étain - l'air - l'eau - le yin et le yang - la couleur rouge - la Lune – l'argent - Venus – le cuivre - Mars – le fer - le Soleil – l'or</p>

## Tableau synoptique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Episodes	Résumé	symboles
<p>1. L'arrivée sur l'île: préparation à l'initiation aquatique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Lors de ce chapitre, Robinson souhaite sans cesse s'échapper de l'île, s'éloigner ainsi du Centre Primordial qu'elle représente. En le faisant, il entretient la pesanteur de son esprit rempli de peur et de culpabilité. Raison pour laquelle il ne parvient pas à accomplir ces premières épreuves initiatiques.</p>	<p>Élément "eau"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la vague</li> <li>- l'horizon</li> <li>- la mer</li> <li>- l'île</li> </ul>
<p>2. L'initiation aquatique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Le personnage est amené, pour échapper à la folie, à vivre deux expériences fondamentales : la nudité et la souille. Elles devraient le conduire, dans un premier temps, au centre de lui-même pour, dans un deuxième temps, lui permettre d'expérimenter l'unité entre toutes choses. Mais Robinson, bien qu'ayant des bribes de Conscience, revient de la souille non avec un désir de s'intégrer à la nature mais plutôt de la dominer.</p>	<p>Élément "eau"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la nudité</li> <li>- la souille</li> <li>- les eaux immobiles</li> </ul>
<p>3. Le processus de domination de l'île : une transition entre deux initiations</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Robinson souffre toujours d'une nostalgie du Tout. Pour cela, toute son énergie est dirigée vers la domination de l'île et du temps. Mais ses tentatives ont été vaines car sa « faim dévoratrice » d'Unité a induit une dévastation de l'environnement et sa quasi-autodestruction. Il souhaite faire l'expérience de la totalité à travers une démarche maladroite de domination.</p>	<p>Vers l'élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le blé</li> <li>- la moisson</li> <li>- le pain</li> <li>- la maison</li> <li>- le temps</li> <li>- la pieuvre</li> <li>- le vautour</li> <li>- le vampire</li> <li>- la sangsue</li> </ul>
<p>4. L'administration de l'île: préparation à l'initiation tellurique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Dans ce chapitre, le personnage commence à chercher les causes de son insatisfaction. En outre, il expérimente, pour la première fois, l'unité dégagée par la découverte d'un <i>homme nouveau</i> à l'intérieur de l'<i>ancien</i>. Cependant, les vieilles habitudes (constitutives de l'ancien Robinson) restent toujours puissantes à la fin du chapitre. Le protagoniste reprend ainsi son mode de vie d'avant et oublie qu'il "avait pu aspirer à autre chose" (VLP : 94, 95). Le rôle du <i>processus de solidification</i>, pour le moment, n'est donc pas encore compris bien que cette expérience l'ait incontestablement transformé.</p>	<p>Vers l'élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le cheucau</li> <li>- le rat</li> </ul>



<p>5. La quête d'équilibre dans l'intimité de l'île : l'initiation tellurique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Robison comprend qu'il faut aller au-delà de l'obscurcissement de son esprit à travers la quête d'équilibre (aussi bien avec l'île qu'avec lui-même). Ceci n'est possible qu'en se rapprochant de la nature dont la grotte symbolise le centre. L'expérience de la descente dans la grotte a approfondi les rapports entre Robison et <i>Speranza</i>. Les premiers fruits de ce rapprochement ont été la disparition de la souille, de la souffrance liée à la solitude menant donc à un certain apaisement. Mais l'esprit du néophyte n'est pas encore suffisamment « sublimé », il est en formation et peut, à tout moment, retomber dans la « souille ». Pour éviter cela, il continue à administrer et à construire. Néanmoins, le personnage sait qu'il y a maintenant d'autres chemins vers la connaissance, d'autres manières de trouver l'équilibre sans pour autant tomber dans le « chaos ». En attendant l'avènement de la conscience en lui, il oscille entre l'administration de l'île et l'inspection tellurique.</p>	<p>Élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la grotte</li> <li>- la descente</li> <li>- la nuit</li> <li>- le centre</li> <li>- le lait</li> <li>- le miel</li> <li>- l'accouchement</li> <li>- la lumière</li> </ul>
<p>6. Le processus d'unification avec l'île : conséquence de deux initiations</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- L'expérience de l'insatisfaction met Robison face à deux voies : l'ancêtrement ou l'initiation. En choisissant la deuxième, il atteint « l'autre île » qui passe désormais du rôle de mère à celui d'amante. L'amour humain lui permet d'entamer une nouvelle expérience de l'Unité en lui ouvrant l'accès à l'amour divin. L'accès est, en effet, ouvert mais les risques d'égarement existent toujours</p>	<p>Éléments "eau" et "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'eau</li> <li>- la femme</li> <li>- les mandragores</li> <li>- les cathédrales</li> </ul> <p>Vers l'élément "air"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le rire</li> <li>- Dionysos</li> </ul>
<p>7. (chapitres 7 et 8) : La désattribution d'un ordre : vers l'initiation aérienne</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- Dans ces deux chapitres, nous observons l'évolution de Robison vers un nouvel ordre. Il expérimente, en effet, l'épanouissement du corps et commence à percevoir, de plus en plus fréquemment, l'existence d'une autre île, d'un autre Vendredi et de la « réalité absolue » qu'ils incarnent. Mais ses perceptions sont encore oscillatoires car le naufragé revient constamment à la « réalité relative » à laquelle il est toujours attaché.</p>	<p>Élément "air"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'albatros</li> <li>- les flèches</li> <li>- le bouc</li> <li>- le cerf-volant</li> <li>- la harpe</li> <li>- l'air</li> <li>- le <i>yih</i> et le <i>yang</i></li> </ul>
<p>8. L'initiation aérienne (chapitre 9)</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- L'épreuve initiatique de la paroi rocheuse est réussie. Le personnage en sort transformé intérieurement : il maîtrise davantage ses peurs, angoisses et obsessions. Comprenant les mécanismes de ce qui l'attache aux valeurs terrestres, il peut désormais s'en libérer et s'ouvrir à des nouvelles expériences, d'ordre spirituel, symbolisées ici par la présence de « l'air, du cerf-volant et de la harpe éolienne ». Ces symboles, en reliant le ciel et la terre, équilibrent les tensions de l'être et permettent à Robison de passer d'un état lourd et confus à celui d'une grande légèreté et clarté. L'expérience de l'unité est ici concrétisée.</p>	<p>Élément "feu"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le soleil</li> <li>- l'or</li> <li>- le feu</li> <li>- la couleur « rouge »</li> <li>- le serpent se mordant la queue</li> </ul>
<p>9. Initiation solaire (chapitre 10, 11 et 12)</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- L'initié réalise ici l'unité des contraires. Il est d'abord purifié symboliquement par l'élément feu. Sa conscience, illuminée par le soleil, s'ouvre à sa dimension androgyne, à l'unité. Deux dernières épreuves lui sont imposées : affronter l'équipage du <i>Whitebird</i> - autrement dit, son propre passé- et la possibilité de revivre la solitude suite au départ de Vendredi. Robison réussit ces deux épreuves en choisissant de demeurer sur l'île pour renouveler son initiation solaire et la transmettre à Jaan.</p>	<p>Élément "feu"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le soleil</li> <li>- l'or</li> <li>- le feu</li> <li>- la couleur « rouge »</li> <li>- le serpent se mordant la queue</li> </ul>

## ANNEXE IV

### CONNOTATION DES SYMBOLES dans *Diadorim*

SYMBOLES A DOUBLE CONOTATION (« POSITIVE » ET « NEGATIVE »)	SYMBOLES DE CONOTATION « POSITIVE »	SYMBOLES DE CONOTATION « NEGATIVE »
<p><b>La barque</b> : symbole du voyage dans les mondes « inférieurs » et « supérieurs ». Elle est le moyen de passage vers l'Autre Monde. Symbole de l'éternité qui attend le voyageur. Elle évoque le retour à la matrice, la plongée dans l'inconscient.</p> <p><b>Le Liso</b> : lieu qui reflète ce qui se passe à l'intérieur des êtres : leur état d'illusion (hallucination, aliénation, délire, démence, etc.).</p> <p><b>L'âne</b> : illustre la dualité. L'obscurité, l'imposture, les tendances sataniques, l'élément instinctif de l'homme, la non-maîtrise de l'esprit, le découragement, la stagnation dans le parcours évolutif. Mais il est aussi symbole de paix, d'humilité, de patience, de courage, de maîtrise de soi. Il est le symbole de la connaissance.</p> <p><b>Le chat</b> : doué de clairvoyance, il joue le rôle que les oracles remplissaient dans l'antiquité. Cet animal annonce la confrontation de tendances contradictoires : le bénéfique et le maléfique, l'abus et la pondération.</p> <p><b>La terre</b> : Arène des conflits de la conscience dans l'être humain. Symbole de passivité, d'obscurité, de densité, de désir terrestre et de ses possibilités aussi bien de sublimation que de perversissement.</p> <p><b>L'eau</b> : promesse de développement, de dégénérescence, de réintégration. Mais aussi menace de résorption, de régression, de désintégration. Elle peut alors aussi bien être symbole de</p>	<p><b>Le guide</b> : aider le néophyte à descendre à l'intérieur de lui-même pour surmonter ses craintes, fantasmes, etc.</p> <p><b>La dame</b> : vierge spirituelle, inspiratrice de la sacralité, de l'amour divin au-delà de l'humain. Elle est donc l'incarnation de l'amour originel. Elle a le rôle de propulseur dans la quête des origines de l'héros.</p> <p><b>Ferme Santa Catarina</b> : elle se trouve aux origines de l'espace et du temps. Du grec Katharos, elle évoque la pureté primordiale. Il s'agit de la demeure des Dieux.</p> <p><b>Le jugement</b> : l'inspiration, le changement de situation, le retour des choses, le pardon, le rachat ou rectification des erreurs. Le jugement céleste indique une nouvelle possibilité de régénération de l'être.</p> <p><b>L'ange</b> : (XXème arcanes du Tarot) : il symbolise les forces intuitives qui précèdent de l'âme. Il évoque la possibilité, pour chaque homme, d'acquiescer « les ailes de la spiritualité » pourvu qu'il sache garder l'équilibre dans son ascension spirituelle.</p> <p><b>L'air</b> : symbole de spiritualité, de pureté primordiale, de libéré.</p> <p><b>Le rite</b> : il symbolise la liberté vis-à-vis de l'emprise d'autrui. Il possède alors une fonction cathartique et aide le personnage à s'affirmer.</p> <p><b>Le Crotale-blanc</b> : serpent mythique se soulevant de la terre au ciel, serpent volant. Il évoque l'ascension spirituelle du</p>	<p><b>Le diable</b> : c'est le « père du mensonge », c'est-à-dire, il incarne une mystification liée à un état d'illusion.</p> <p><b>Saturne (le plomb)</b> : noircissement, densité, pesanteur de l'être, qui se trouve dans un état d'illusion. Il illustre les forces qui retiennent les hommes au sol par la gravité et, symboliquement, par l'ignorance. Décomposition de certains aspects de l'individualité.</p>

<p>purification, de source de vie, de création, que de mort et de destruction. En outre, elle est un symbole de fertilité, de sagesse, centre de paix et la représentation de la vie spirituelle pleinement assumée par l'Homme.</p> <p><b>Le feu</b> : le feu libère symboliquement l'homme des conditionnements. C'est un élément moteur qui anime, transforme et fait évoluer l'être vers l'Esprit divin. Le « feu infernal » symbolise l'imagination exaltée, l'intellect sous sa forme révoltée, la régression psychique. Il symbolise, en outre, les passions entretenues par l'âme errante.</p> <p><b>Les Veredas-Mortes</b> : lieu initiatique par excellence. Croisée temporelle, spatiale des « chemins » et mental, c'est un lieu de rencontre avec soi-même et avec l'univers tout entier. Il concentre des forces cosmiques qui relient le Ciel et la Terre.</p> <p><b>La mer</b> : symbole des eaux primordiales où l'on doit plonger pour remonter ensuite, renouvelé, de ses profondeurs. Symbole aussi de la dynamique de la vie d'où tout provient et où tout y retourne. L'eau en mouvement, la mer symbolise une situation d'ambivalence qui est celle de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal.</p> <p><b>Liso</b> : Symbole de la double facette du parcours du personnage: lieu de révélation mais aussi parcours périlleux car le Lise possède une chaleur et une aridité mortifères.</p> <p><b>L'abîme</b> : le monde des profondeurs ou des hauteurs indéfinies. Il intervient comme la genèse et les termes de l'évolution universelle. Comme les monstres mythologiques, il avale les être pour les recracher transformés. En unissant le haut et le bas d'une verticale, il agit comme un <i>axis mundi</i>, une ouverture universelle et « dévoratrice » par où le candidat à l'initiation doit entrer pour ressortir métamorphosé.</p> <p><b>L'argent (la Lune)</b> : le froid, les principes passifs de l'univers.</p> <p><b>La pierre</b> : la pierre brute descend du ciel. Transmué, elle s'élève à lui. Elle évoque les degrés fragiles et superficiels de l'être qui doivent être intégrés dans la « Grande Pierre ». Base, fondement de l'âme. Sédentarisation de l'âme. Elle joue un rôle important dans les relations entre le ciel et la terre.</p>	<p>personnage.</p> <p><b>Le sable</b> : élément purificateur, comme l'eau et le feu. Symbole de régénération, de repos, de sécurité.</p> <p><b>Le sel</b> : rénovation. Il possède des vertus purificatrices. Il illustre aussi bien les transmutations physiques que les transmutations morales et spirituelles.</p> <p><b>Le Tao</b> : chemin, voie, principe d'ordre régissant l'activité mentale et le cosmos. Régulateur des oppositions, il équilibre les tendances dualistes de l'Esprit.</p> <p><b>La maison</b> : l'Esprit du néophyte, l'être primordial.</p> <p><b>La vereda</b> : un oasis fertile. Lieu sacré où se manifeste l'espoir pour tout homme de vivre en harmonie avec les éléments de la nature. Espoir d'un renouveau.</p> <p><b>Le poisson</b> : symbole de vie et de fécondité. Symbole d'union.</p> <p><b>La couleur verte</b> : couleur médiatrice entre le bleu céleste et le rouge infernal, entre le chaud et le froid, le haut et le bas. Elle évoque l'espérance, la terre nourricière, fertilisante. C'est la couleur du règne végétal se réaffirmant, de ces eaux régénératrices. Le vert est l'éveil de la vie, l'espoir d'un renouveau.</p> <p><b>Le paradis</b> : région suprême, séjour d'immortalité, centre spirituel premier, le point de communion entre le Ciel et la Terre.</p> <p><b>Le cheval</b> : il illustre, dans la Baghavat-Gita, le monde sensoriel : dominer son cheval équivaut à contrôler ses sens. Le cheval (ou l'égo) et la monture, le véhicule qui permet à l'homme de connaître soi-même et d'appréhender le monde, mais il n'est pas le Moi suprême ni le monde lui-même. Le cheval blanc céleste, c'est l'instinct contrôlé, sublimé. C'est la plus noble conquête de l'homme.</p> <p><b>L'air</b> : L'expansion, le dépassement de soi en allant au-delà du sens commun pour toucher la totalité, le Verbe, qui est lui-même</p>
---	--

<p><b>La chauve-souris</b> : le bonheur et la clairvoyance nocturne : elle voit dans l'obscurité l'unité de l'être illustrée par l'hybride de cet animal. Mais aussi l'aveuglement face aux vérités les plus lumineuses, l'égarment de l'homme dans les ténèbres.</p> <p><b>Le papillon</b> : symbole du feu chthonien caché et lié aux notions de destruction et de sacrifices, il peut aussi être associé à la résurrection.</p>	<p>le souffle. Mobile universel qui rend l'esprit léger et vibrant.</p> <p><b>La Lune (l'argent)</b> : Purification, blancheur intégrale, dépassement des dualités, retour de l'âme à son état de pureté et de réceptivité originelles.</p> <p><b>Le yin et le yang</b> : la dualité dans l'unité : la terre (yin : perfection passive) et le ciel (yang : perfection active), c'est la polarisation de l'unité primordiale.</p>
<p><b>Jupiter (l'étain)</b> : principe d'équilibre, d'autorité, d'ordre, de stabilité dans le progrès, d'abondance, de préservation de la hiérarchie établie. Puissance et pesanteur.</p> <p><b>Vénus (cuivre)</b> : fusion des contraires (jour / nuit, amour / guerre, souffrance / bonheur, mort / naissance).</p>	<p><b>Soleil (l'or)</b> : Il évoque, par sa chaleur, les principes actifs de l'univers (perfection, consolidation du Moi, amour divin, intelligence cosmique) qui font sortir le néophyte de sa torpeur. La conscience, la clarté qui dévoile à l'homme l'exacte mesure de lui-même et la vérité sur le monde. Source de lumière, de la chaleur, de la vie. Il illustre la renaissance spirituelle de l'homme. En alchimie, il représente le perfectionnement des métaux vulgaires.</p>
<p><b>La couleur rouge</b> : évoque, en alchimie, l'œuvre en rouge (la rubification) qui équivaut au mûrissement, à la régénération de l'homme. Elle illustre le principe essentiel de vie, le cœur, l'amour. Mais cette couleur est ambivalente : elle illustre aussi la mort en tant que couleur guerrière, l'égoïsme, la haine, la passion aveugle.</p> <p><b>Mars (le fer)</b> : désordre des émotions (passion, violence, rivalité, hostilité, volonté, ardeur, agressivité), régression vers la force brutale de l'inconscience. Mais aussi un précieux outil de transformation de la conscience. Le fer protège contre les influences mauvaises et évoque une ferme volonté. Il illustre la transformation du corps en esprit, la descente de la conscience dans l'inconscience.</p>	

## FONCTION DES SYMBOLES dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

SYMBOLES A DOUBLE CONNOTATION (« POSITIVE » ET « NEGATIVE »)	SYMBOLES DE CONNOTATION « POSITIVE »	SYMBOLES DE CONNOTATION « NEGATIVE »
<p><b>La mer</b> : elle symbolise la souplesse, la dynamique de la vie, mais aussi un mouvement ambivalent de vie et de mort, de bien et de mal.</p> <p><b>L'île</b> : lieu d'initiation lié au sacré (temple, sanctuaire), centre spirituel primordial, refuge. Cependant, au début du roman, ce symbole est aussi perçu comme synonyme de prison et souffrance. L'île extérieure est une sorte de microcosme de l'enfermement intérieur de Robinson.</p> <p><b>La nudité</b> : retour à l'état primordial, à la « nudité de l'esprit », abolition de la séparation entre l'homme et le monde. Néanmoins, au deuxième chapitre du roman, elle est perçue comme une humiliation et renforce l'idée de solitude, de coupure avec le monde.</p> <p><b>La souille</b> : la pesanteur, l'œuvre en noir des alchimistes, le noircissement et l'obscurité de l'esprit. Mais aussi la révélation des « facultés de repliement sur soi » et du véritable statut de Robinson (non pas un roi mais un homme comme n'importe lequel). Elle renverse l'auto-suffisance de la raison.</p> <p><b>Le temps</b> : mesurer / contrôler le temps, c'est ne pas accepter le changement, le mouvement continu du Cosmos qui altère inéluctablement toutes choses. Sortir du temps social, c'est rentrer dans un ordre universel.</p> <p><b>Le vautour</b> : l'obscurcissement de l'esprit. Agent purificateur, régénérateur des forces vitales.</p> <p><b>La sangsue</b> : parasite qui évoque la passivité de l'esprit. Mais elle renvoie également aux formes primitives et primordiales de la vie.</p> <p><b>Saturne</b> : fixité, rigidité, dureté, pesanteur, densité. Mais aussi inversion des valeurs annonciatrice de l'initiation aérienne et</p>	<p><b>L'horizon</b> : liberté</p> <p><b>Le bié</b> : la pérennité des saisons. Garantie de la permanence cyclique (mort et renaissance). Communion entre l'homme et la nature.</p> <p><b>La moisson</b> : moment de purification, de rapprochement entre l'humain et le divin.</p> <p><b>Le pain</b> : nourriture spirituelle, lien entre l'humain et le divin.</p> <p><b>La maison</b> : centre du monde, temple intérieur.</p> <p><b>Le mercure (vif-argent)</b> : manifestation la plus directe de la <i>materia prima</i>, substance psychique, souffle vital qui unit le corps et l'âme à l'océan de vie cosmique.</p> <p><b>La Grande Mère</b> : solidité, équilibre psychique, refuge des terreurs et des chagrins intimes, tendresse, sollicitude.</p> <p><b>Le lait et le miel</b> : aliments primordiaux, sacrés, apaisants.</p> <p><b>L'accouchement</b> : il représente le réveil, l'éveil de l'aspirant à une réalité non-discriminante, suite à une longue période d'endormissement.</p> <p><b>La lumière</b> : symbole de la connaissance, l'éclat primordial du Verbe. Prise de conscience de l'Unité, révélation faite aux hommes de leur substance originelle commune.</p> <p><b>La lune</b> : elle a le rôle astronomique de réflecteur de la lumière solaire. Blancheur intégrale en alchimie. Elle représente la troisième étape du petit œuvre qui a pour but le retour de l'âme à son état de pureté et de réceptivité originelles. Elle prépare le néophyte à l'expérience de l'amour divin. Cet astre est associé aux puissances fécondantes de la vie telle s la terre et la femme.</p>	<p><b>Les vagues</b> : passivité trompeuse, pulsions instinctives.</p> <p><b>Les rochers</b> : immobilité, condensation, densité, dureté.</p> <p><b>Les récifs</b> : obstacle à tout accomplissement. Ils symbolisent les risques d'une pétrification, d'un endurcissement de la conscience. Stagnation sur la voie du progrès spirituel.</p> <p><b>Les eaux immobiles</b> : stagnation psychique.</p> <p><b>Les pieuvres</b> : monstres infernaux qui hantent l'esprit, l'enfer intérieur lui-même.</p> <p><b>Les vampires</b> : appétit de vivre non contrôlé, insatisfaction, faim dévoratrice.</p> <p><b>Le rat</b> : affamé, nocturne, voleur, créature redoutable, voire infernale. Il renvoie à l'insatiabilité humaine.</p>

<p>solaire car il s'agit de la matière solide d'où proviennent toutes les autres matières.</p> <p><b>Le cheucau</b> : oiseau à la foi invisible et visible dont les cris promettent le bonheur et annoncent le malheur.</p> <p><b>La descente</b> : expérience positive de connaissance de soi (descendre au fond de l'être). Cependant, dans son acceptation négative, elle peut devenir « chute ».</p> <p><b>L'obscurité (la nuit)</b> : Symbole de l'obscurissement de l'esprit. Mais aussi symbole de l'inconscient, de la source intime de l'être qui favorise la communion entre Robinson et la Grande Mère.</p> <p><b>La grotte</b> : Ses qualités thermiques sont signes de transformation de l'être, de la conversion des valeurs négatives en positives : le froid, la peur et l'obscurité de la grotte deviennent, au fur et à mesure de la métamorphose du néophyte, en tendresse, chaleur, maternité et repos.</p> <p><b>Le centre</b> : foyer d'intensité dynamique. Lieu de condensation, où l'énergie est la plus concentrée et de coexistence des forces opposées. Lien entre le monde interne et l'universel.</p> <p><b>La nuit</b> : temps de gestation, de germinations. Synonyme des ténèbres de l'esprit où fermente le devenir, celui de la préparation du jour où jaillira la lumière de la vie. On parle de dichotomies nocturnes pour indiquer le passage de la réalité relative (symbolisée par la nuit) à la réalité ultime (symbolisée par le jour).</p> <p><b>Les mandragores</b> : elle incarne l'unité des contraires sous la forme à la fois d'un remède et d'un poison. Plante aux propriétés divines et sataniques.</p> <p><b>Le rire</b> : du point de vu de Robinson, le rire de Vendredi est négatif car démesure et destructeur. De celui de Vendredi, il est constructeur d'un nouvel ordre.</p> <p><b>Dionysos</b> : à la foi bon et cruel.</p>	<p><b>Eau</b> : pureté passive.</p> <p><b>Blanc argenté</b> : renvoie à l'indivisible pureté de l'âme qui, en se développant, réussit à dissoudre les oppositions.</p> <p><b>La femme</b> : guide vers la sublimation des désirs. Plus liée que l'homme à l'âme du monde, aux premières forces élémentaires, c'est à travers la femme que l'homme communique avec elles.</p> <p><b>Les cathédrales</b> : sont des lieux, des centres sacrés par excellence, qui font les liens entre les régions cosmiques : la Terre et le Ciel.</p> <p><b>L'albatros</b> : dépassement de l'élément terrestre.</p> <p><b>les flèches</b> : dans le roman, elles ne sont pas associées au combat ou à la mort mais au vol. Elles jouent un rôle dans l'ascension aérienne du personnage.</p> <p><b>Le cerf-volant</b> : Il permet l'élévation, la sublimation du néophyte</p> <p><b>L'air</b> : symbole de spiritualisation, de l'expansion de la conscience.</p> <p><b>La harpe</b> : elle relie le ciel et la terre.</p> <p><b>Le soleil</b> : symbole de spiritualisation de révélation sur la vérité du monde et de l'être.</p> <p><b>L'or</b> : symbole l'illumination, le perfectionnement des métaux vulgaires.</p> <p><b>Le rouge</b> : la vie, la puissance, l'éclat et l'immortalité, la force provenant du centre de l'homme et de la terre, la connaissance ésotérique.</p> <p><b>Le feu</b> : la purification. Il ouvre l'accès à la conscience intuitive.</p> <p><b>Les Gémeaux</b> : l'Unité.</p>
--	---

**Vénus** : c'est un intercesseur entre le jour et la nuit, entre la pesanteur et la légèreté, l'obscurité de l'esprit et sa part de clarté.

**Le bouc** : illustre la peur, la pesanteur, le côté terrestre de Robinson, mais aussi l'Unité, le grand Tout.

BIBLIOGRAPHIE
---------------

Dans l'immense bibliographie critique des œuvres de G. Rosa et M. Tournier, nous nous restreints aux seuls articles directement en lien avec notre recherche. On trouvera des bibliographies plus conséquentes sur G. Rosa dans :

- l'ouvrage *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. COUTINHO, chez Civilização Brasileira, 1983;
- le livre *João Guimarães Rosa : métaphysique du Grand Sertão*, Tome I et II, thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1990, de Francis Utéza.

Et sur M. Tournier

- *Michel Tournier, Le Roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, d'Arlette BOULOUMIE et *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, coll. Foliothèque, 1991.
- *Michel Tournier* de Françoise MERLLIE, chez Belfond, 1988.

Quelques documents sont issus de sites Internet. Il s'agit d'une source de recherches non négligeable et permettant d'accéder à des documents difficilement consultables par d'autres moyens. Cependant, elle comporte quelques inconvénients concernant tant la sûreté des sources que la véracité des contenus, la qualification des auteurs, que la stabilité des adresses. Nous avons tenu compte de ces dangers lors du choix aussi bien des auteurs que des revues. Nous avons donc gardé ceux qui nous ont semblé pertinents et provenant de sources sérieuses. Nous avons vérifié l'actualité de tous les documents présents dans cette « netographie » le 1<sup>er</sup> septembre 2007.



**Corpus**

**ROSA**, João Guimarães, 1965, *Diadorim*, Paris, Albin Michel, sera abrégé selon le sigle : *DD*. (traduit du brésilien par Jean-Jacques Villard)

-----, 1974, *Grande Sertão : Veredas*, Rio de Janeiro, José Olímpio.

-----, 1986, *Grande Sertão : Veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

-----, 1995, *Diadorim*, Paris, Éditions Albin Michel, coll.10/18, sera abrégé selon le sigle: *D*. (traduit du brésilien par Maryvonne Lapouge-Pettorelli)

**TOURNIER**, Michel, 1972, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, collection Folio, sera abrégé selon le sigle : *VLP* (première édition 1967, coll. Folio, n° 133).

**Oeuvres des mêmes auteurs**

**ROSA**, João Guimarães, 1965, *Noites do Sertão*, Rio de Janeiro, José Olympio.

----- 1985, *Tutaméia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 1985, *Estas Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 1984, *No urubuquagua no Pinhém*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 1984, *Manuelzão e Miguilim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 1997, *Magma*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 2001, *Ave, Palavra*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 2001, *Sagarana*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- 2005, *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

**TOURNIER**, Michel, 1996, *Le Pied de la Lettre*, Paris, Gallimard, collection Folio.

-----1970, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, collection Folio.

-----1975, *Les Météores*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1977, *Le Vent Paraclét*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1977, *Vendredi ou La Vie sauvage*, Paris, Gallimard, collection Folioplus (première édition 1971).

----- 1978, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1979, *Des Clés et des Serrures*, Le Chêne : Hachette.

----- 1980, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1983, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1984, *Le Vagabond Immobile*, Gallimard.

----- 1986, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, collection Folio.

----- 1986, *Petites proses*, Paris, Gallimard, collection Folio.

### **Œuvres de G. Rosa traduites et publiées en français**

**GUIMARAES ROSA**, 1962, *Les nuits du sertão*, Paris, Seuil (traduit par Jean-Jacques Villard)

-----, 1969, *Hautes plaines*, Paris, Seuil (traduit par Jean-Jacques Villard)

-----, 1992, *Buriti*, Paris, Seuil (Traduit par Jean-Jacques Villard)

-----, 1991, *Premières histoires*, Paris, Métailié (traduit par Inès Oseki-Dépré).

-----, 1994, *Toutameia*, Paris, Seuil (traduit par Jacques Thiériot)

-----, 2000, *Mon oncle le jaguar*, Paris, Editions 10/18 (traduit par Jacques Thiériot).

-----, 2000, *Sagarana*, Paris, Albin Michel (Traduit par Jacques Thiériot)

### **Entretiens, lettres, discours et préfaces de Guimarães Rosa**

**BIZZARRI**, Edoardo, 2003, *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

**CAMACHO**, Fernando, 1978, "Entrevista com João Guimarães Rosa", *Humboldt*, n° 37, Munique, Bruckmann, 42-53.

**DANTAS**, Paulo, 1975, *Sagarana Emotiva : cartas de J. Guimarães Rosa*, São Paulo, Duas Cidades.

**Discours de João Guimarães Rosa à la faculté de médecine** in *Relembramentos : João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, 2ème édition, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1999, pp. 463 - 472.

**Discours à l'Académie Brésilienne de Lettres**, “O verbo e o logos” in *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, 2ème édition, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1999, pp. 481 - 513.

**Lettre à João Condé** in *Relembramentos : João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, 2ème édition, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1999, pp. 376 – 383.

**Lettre à Joaquim de Montezuma** in *Relembramentos : João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, 2ème édition, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1999, pp. 389 - 390.

**Lettre à Paulo Rónai** in *Relembramentos : João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, 2ème édition, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1999, pp. 385 - 388.

**MEYER-CLASON**, Curt, 2003, *João Guimarães Rosa : Correspondência com seu tradutor alemão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

**LORENZ**, Günter, 1983, “Diálogo com Guimarães Rosa”, in *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL (coleção *Fortuna Crítica*, v.6), 62-97.

### **Ouvrages sur Guimarães Rosa**

**ARAÚJO**, Heloisa Vilhena de, 1996, *O Roteiro de Deus : dois estudos sobre Guimarães Rosa*, São Paulo, Mandarim.

**ALBERGARIA**, Consuelo, 1977, *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

**CASTRO**, Manuel Antônio de, 1976, *O homem provisório no Grande ser-tão*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

**COUTINHO**, Eduardo F., 1983, *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1968.

Guias de Leitura, 1985, *Grande Sertão : Veredas, João Guimarães Rosa*, Porto Alegre, Mercado Aberto.

**GALVÃO**, Walnice Nogueira, 2000, *Guimarães Rosa*, São Paulo, Publifolha.

**MANUEL**, Antônio de Castro, 1976, *O homem provisório no Grande ser-tão*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

**MARINHO**, Marcelo, 2201, *Vertigens de um enigma*, Campo Grande, Letra Livre.

**MARTINS**, Nilce Sant'Anna, 2001, *O léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

**MARTINS**, José Maria, 1994, *Guimarães Rosa : o alquimista do coração*, Petrópolis, Vozes.

**MACHADO**, Ana Maria, 1976, *Recado do Nome : Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, São Paulo, Martins Fontes.

**PROENÇA**, M. Cavalcanti, 1958, *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura.

**ROSA**, Vilma Guimarães, 1999, *Relembraimentos : João Guimarães Rosa, meu pai*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Seminário Internacional Guimarães Rosa, 2000, *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Puc Minas.

**UTÉZA**, Francis, 1990, *João Guimarães Rosa : métaphysique du Grand Sertão*, Tome I et II, thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier III.

-----, 1994, *João Guimarães Rosa : Metafísica do Grande Sertão*, São Paulo, Universidade de São Paulo.

### **Articles sur Guimarães Rosa**

*Cult*, fevereiro 2001, "Decifrações de Guimarães Rosa", v. 43, São Paulo, Lemos Editorial, 42-63.

**BRUYAS**, Jean-Paul, "Técnicas, Estruturas e Visão em Grande Sertão : Veredas", in *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, coleção *Fortuna Crítica*, v.6, 458-477.

**GERSEN**, Bernardo, 1983, "Veredas no Grande Sertão", coleção *Fortuna Crítica*, v.6, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 350-359.

**LIMA**, Luís Costa, Janeiro de 1974, "Mito e provérbio em Guimarães Rosa" in *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 17, p. 14-28.

**PROENÇA**, Manuel Cavalcanti, 1983, « Don Riobaldo do Urucua, Cavaleiro dos Campos Gerais », in *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, coleção *Fortuna Crítica*, v.6, 310-320.

**ROCHA**, Marília Librandi, "João Guimarães Rosa" in [www.vidaslusofonas.pt/joao\\_guimaraes\\_rosa.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/joao_guimaraes_rosa.htm)

**ROSENFELD**, Kathrim H., 1991, "Les brouillards de Diadorim", *Esprit*, novembre, n° 11, pp. 94 à 101.

**RÓNAI, Paulo**, 2005, "Os vastos espaços", préface du livre *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 19 - 47.

-----, 2001, "A arte de contar em Sagarana", préface du livre *Sagarana* de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 15-21.

**SILVA**, Alberto da Costa e, 2005, "Estas Primeiras estórias", préface du livre *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 9 – 14.

**I-Revue Scripta**, 1997, "Guimarães Rosa", Belo Horizonte, Puc Minas, v.2, n° 3, 2ème semestre.

**SCHULER**, Donaldo, 1983, « Grande sertão : veredas – estudos » in *Guimarães Rosa*, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, *coleção Fortuna Crítica*, v.6, 360-377.

pp 360-377.

**XISTO**, Pedro, 1983, "À Busca da Poesia", in Guimarães Rosa, recueil d'articles organisé par Eduardo F. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL (*coleção Fortuna Crítica*, v.6), 113-141.

#### **Livres consacrant quelques pages à Diadorim**

**BOSI**, Alfredo, 1994, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 428-434.

**CÂNDIDO**, Antônio, 1971, "O Homem dos Avessos", in *Tese e Antítese*, São Paulo, Companhia Editorial Nacional, p. 121-139.

**SODRE**, Nelson Werneck, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, p. 600-607.

#### **Entretiens et articles de Michel Tournier**

**BOULOUMIE**, Arlette, 1988, « Questions à Michel Tournier » in *Michel Tournier : le roman mythologiques*, Paris, José Corti.

-----, 1986, « Tournier Face aux Lycéens » in *Magazine Littéraire*, n° 226, 1986.

**BOUGNOUX**, Daniel, **CLAVEL**, André, novembre 1979, « Entretien avec Michel Tournier », *Silex*, n° 14, pp. 12-16.

**BRAHIMI**, Claude, 1978, « Une éniante expérience de la liberté », *Magazine Littéraire*, n° 138, p. 14-15.

**BROCHIER**, Jean-Jacques, 1978, « dix-huit questions à Michel Tournier », *Magazine Littéraire*, n° 138, p. 11-13.

**ESCOFFIER-LAMBIOTTE**, 8-9 octobre 1978, « L'écrivain et la société : entretien avec Michel Tournier », *Le Monde*, p. 32.

**TOURNIER**, Michel, 26 novembre 1970, « Des éclairs dans la nuit du cœur », *Les Nouvelles Littéraires*.

-----, 26 novembre 1974, « Vendredi ou l'école buissonnière », *Le Figaro*.

-----, 20 décembre 1974, « Point de vue d'un éducateur », *Le Monde*.

-----, 31 octobre 1976, « L'île et le jardin », *Le Monde*.

-----, 19 janvier 1977, « En marge du romantisme allemand », *Le Monde*, pp. 1,22.

-----, 5 juillet 1977, « Le centenaire de Hermann Hesse », *Le Monde*.

-----, 15 octobre 1977, « Un hymne à la vie : faut-il, peut-on "changer la mort ?" », *Le Monde*.

-----, 10 février 1978, « Michel Tournier fasciné par l'Allemagne de l'Est », *Le Monde*.

-----, janvier 1985, « Les mots sous les mots », *Le Débat*, n° 33, p. 95-109.

### **Ouvrages sur Michel Tournier**

**BOULOUMIE**, Arlette, 1988, *Michel Tournier, Le Roman mythologique*, Paris, José Corti.

-----, 1991, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, collection Foliothèque.

**DEGN**, Inge, 1995, *Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Copenhague, Odense University Press.

**EPINETTE-BRENGUES**, Fabienne, 1998, *Etude sur Michel Tournier: Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Ellipses.

**FAUSKEVAG**, Svein Eirik, 1993, *Allégorie et tradition : Etude sur la technique allégorique et la structure mythique dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Paris, Didier Erudition.

**KRELL**, Jonathan F., 1994, *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Purdue University Press.

**MERLLIÉ**, Françoise, 1988, *Michel Tournier*, Paris, Belfond.

**MILNE**, Lorna, 1994, *L'Evangile selon Michel: la Trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V.

### Articles sur Michel Tournier

**ALBERES**, R.M., 6 avril 1967. « Un nouveau Robinson Crusoé et ses mythes », *Les Nouvelles Littéraires*.

**BOULOUMIE**, Arlette, 1990, "Le Mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Michel Tournier" (Actes du colloque sur l'Androgynie, Cerisy-la-Salle, 1987), *Les Cahiers de l'Hermétisme*, L'Androgynie 2, Paris, Albin Michel.

-----, 1990, "Inversion bénigne, inversion maligne dans l'œuvre de Michel Tournier" (Actes du colloque : "Images et signes de Michel Tournier", Cerisy-la-Salle).

**BRAUDEAU**, Michel, 29 mai -4 juin 1978, "L'Ogre Tournier", *L'Express*, n° 1403, 138-163.

*Revue Cult*, março 1998, n° 8, "Michel Tournier : o criador de mitos", São Paulo, Lemos, 18-31.

**BROCHIER**, Jean-Jacques, 1981, "Qu'est-ce que la littérature ?", *Magazine Littéraire*, n. 179.

**DAMOUR**, J.-P, 2001, "Michel Tournier", *Dictionnaire des écrivains de langue française*, ed. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Paris, Larousse, pp. 1884-1887.

**EZINE**, Jean-Louis, semaine du 30 octobre au 6 novembre 1980, "L'évangile selon saint Tournier", *Les Nouvelles littéraires*, n°.2760.

**FERGUSSON**, Kirsty, 1986, « Le Rire et l'Absolu dans l'œuvre de Michel Tournier, *Revue Sud*, n° 61, pp. 76-89.

**LAURIAULT**, Valérie, « Solitude et altérité dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier », *Littérature et effets d'inconscient*, 1998, Québec, Éditions Notabene.

*Magazine Littéraire*, juin 1978, n° 138, pp.

*Magazine Littéraire*, janvier 1986, n. 226, « Michel Tournier ».

*Magazine Littéraire*, décembre 2006, n° 459, « Michel Tournier ».

**KOOPMAN-THURLINGS**, Mariska, 1991, « De la forme et du fond : le redoublement discursif » (Actes du colloque : "Images et signes de Michel Tournier", Cerisy-la-Salle), pp. 279-293.

**MIGNONE**, Patricia, 1983, "Michel Tournier, une symbolique initiatique", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, pp. 185-195.

**PEJU**, Pierre, novembre 1979, « L'île miraculeuse, l'insularisation et l'esprit d'archipel », *Silex*, n° 14, "Les îles", pp. 6-11.

**PIATIER**, Jacqueline, 10 janvier 1986, "Michel Tournier et le voyage d'Idriss", *Le Monde*, 11, 14.

-----, 21 avril 1989, « Michel Tournier ou l'art du détour », *Le Monde*, p.20.

**SHATTUK**, Robert, 1986, « Comment situer Michel Tournier », *revue Sud*, n° 61, pp. 132-153.

**VRAY, Jean-Bernard**, 1991, « La question de l'origine » (Actes du colloque : "Images et signes de Michel Tournier", Cerisy-la-Salle), pp. 57-76.

### **Livres consacrant quelques pages à *Vendredi ou le Limbes du Pacifique***

**DELEUZE**, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, pp. 350-372.

**GENETTE**, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, le Seuil, Paris, 1982, pp. 419-425.

**VIERNE**, Simone, 2000, *Rite, Roman, Initiation*, Paris, Presses, Universitaires de Grenoble, pp. 151-156.

### **Bibliographie critique**

#### **Mythocritique**

**Association Européenne François Mauriac**, 1994, *La quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.



**BÉGUIN**, Albert, **BONNEFOY**, Yves, 1965 « Les romans arthuriens et la légende du Graal » dans la préface de *La Quête du Graal*, Paris, seuil.

**BICHELBERGER**, Roger, 1991, « Le mythe du Graal » in *La Quête du Graal chez les écrivains européens contemporains*, Association Européenne François Mauriac, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

**BONNEFOY**, Yves, 1965, « Les romans arthuriens et la légende du Graal » dans la préface de *La Quête du Graal*, Paris, seuil, pp. 9-21.

**BRUNEL**, Pierre dir., 1988, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Paris, Rocher.

-----, 1992, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.

**CUMONT**, Franz, 1913, *Les Mystères de Mithra*, Bruxelles, Lamertin.

**ELIADE**, Mircea, 1952, *Images et symboles*, Paris, Gallimard (édition renouvelée en 1980)

-----1959, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard.

-----1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

----- 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

-----1969, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.

-----1977, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion.

-----1992, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard.

**GALLAIS**, Pierre, 1998, *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme.

-----, 1972, *Perceval et l'initiation*, Orléans, Paradigme.

**GANDON**, Odile, 1992, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Hachette.

**GUIMARÃES**, Ruth, 1983, *Dicionário de Mitologia grega*, São Paulo, Cultrix.

**LIBIS**, Jean, 1980, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International.

**MOREAU**, Alain, 1988, "Dionysos antique (l'insaisissable)" in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher.

**ROUGEMONT**, Denis de, 1972, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon.

**SPALDING**, Tassilo Orpheu, 1982, *Dicionário da mitologia latina*, São Paulo, Cultrix.

**SZKILNIK**, Michelle, 1998, *Perceval ou le Roman du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard.

### Imaginaire

**BACHELARD**, Gaston, 1943, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti.

-----1949, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

----- 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti.

**BURCKHARDT**, Titus, 1979, *Alchimie : sa signification et son image du monde*, Milano, Archè Milano.

**CHEVALIER**, Jean, **GHEERBRANT**, Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Júpiter.

**CORBIN**, Henry, 1958, *L'Imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Paris, Flammarion.

**DUBOIS**, Claude-Gilbert, 1998, « Le regard transimaginaire de Maître Eckhart » in *Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, Ellipses.

-----, 1998, « Les modes de classification des mythes » in *Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, Ellipses.

**DURAND**, Gilbert, 1992, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

**JUNG**, Carl Gustav, 1983, « Essai d'exploration de l'inconscient » in *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 18-103.

-----, 1998, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel.

**MORIN**, Edgar, 1973, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil.

-----1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF.

-----1986, *La Méthode : la connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil.

**RICOEUR**, Paul, 1960, *Finitude de la culpabilité II : la symbolique du mal*, Paris, Montagne.

**THOMAS**, Joël (sous la direction de), 1998, *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, Ellipses.

**TRESIDDER**, Jack, 2002, *O grande livro dos símbolos*, Rio de Janeiro, Ediouro.

**VIERNE**, Simone, 2000, *Rite, Roman, Initiation*, Paris, Presses, Universitaires de Grenoble.

**WUNENBURGER**, Jean-Jacques, 2006, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France.

### Littérature comparée

**BRUNEL**, Pierre, **PICHOIS**, Claude et **ROUSSEAU**, André-Michel, 2006, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin.

**CLAUDON, Francis, HADDAD-WOTLING, Karen**, 2004, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan.

**CHEVREL, Yves**, *La Littérature Comparée*, 1989, Paris, Presses Universitaires de France.

**GRÈVE, Claude de**, *Éléments de littérature comparée : thèmes et mythes*, 1995, Paris, Hachette.

### Religion

**AVILA, Thérèse de**, 1997, *Le château de l'âme*, Paris, Seuil.

*Bhagavad Gita*, 2002, São Paulo, Martin Claret (commenté par Huberto Rohden).

*Bhagavad-Gita, como ele é*, 1976, São Paulo, The Bhaktivedanta book trust (commenté par A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada).

**BECK, Charlotte Joko**, 1990, *Soyez zen*, Paris, Pocket.

**BRUNEL, Henri**, 1999, *Les plus beaux contes zen*, Paris, Calmann-Lévy.

**DESJARDINS, Arnaud**, 1999, *Les chemins de la sagesse*, Paris, Table Ronde.

**HANH, Thich Nhat**, 1987, *la paix, un art, une pratique : une approche bouddhiste*, Paris, Bayard Editions / Centurion.

-----1998, *Sur les traces de Siddharta*, Paris, Pocket.

-----1998, *Une flèche, deux illusions*, Naves, Dzambala.

-----1999, *Transformation et guérison*, Albin Michel, Paris.

-----2000, *Le cœur des enseignements du Bouddha*, Paris, Table Ronde.

----- 2000, *Feuilles odorantes de palmier (journal 1962-1966)*, Paris, La Table Ronde.

**IZUTSU, Toshihiko**, 1978, *Le Kôan Zen*, Paris, Fayard.

**KARDEC, Allan**, 2003, *O Evangelho segundo o espiritismo*, São Paulo, Ide Editora.

-----, 2003, *O Livro dos espíritos*, São Paulo, Ide Editora.

**KAPLEAU, Philip**, 1972, *Les trois piliers du zen*, Stock, Paris.

**LAO-TZEU**, 1979, *La voie et sa vertu : Tao-tê-king*, Paris, Seuil.

*La Bible de Jérusalem*, 2006, Paris, Cerf.

*La Sainte Bible*, 1964, Paris, Brepolis.

*La Bible*, 1993, Grezieu la Varenne : Association Viens et Vois.

*La Quête du Saint-Graal*, œuvre cistercienne (auteur inconnu), 2003, Paris, Honoré Champion Éditeur.

*L'Évangile de Thomas*, 1986, Paris, Albin Michel (traduit et commenté par Jean-Yves Leloup).

**MAITRE ECKHART**, *La Divine Consolation*, 2004, Payot & Rivages.

**QUENTIN**, Florence, mai-juin 2006, « L'aventure initiatique de l'Occident médiéval », *Le monde des religions*, n° 17.

**SCHURE**, Edouard, 1986, *Os grandes iniciados*, São Paulo, Martin Claret.

**TRÊS INICIADOS**, 1978, *O Caibalion : estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*, São Paulo, Pensamento.

**TRISMEGISTOS**, Hermes, 1974, *Corpus Hermeticum : discurso de iniciação a Tábua de Esmeralda*, São Paulo, Hemus.

-----, 1994, *La Table d'Emeraude*, Paris, Les Belles Lettres (référence française).

**VALENTIN**, Basile, 1956, *Les douze clefs de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

### Critique littéraire

**ARON**, Paul, **SAINT-JACQUES**, Denis, **VIALA**, Alain, 2004, *Le dictionnaire de littérature*, Paris, Presses Universitaires de France.

**AUERBACH**, Erich, 1968, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.

**BAKHTINE**, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

**BIDERMAN**, Maria Tereza C., 2001, *Teoria lingüística*, Martins Fontes, São Paulo.

**CALAS**, Frédéric, **CHARBONNEAU**, 2007, Dominique-Rita, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin.

**FROMILHAGUE**, Catherine, 1995, *Les Figures de style*, Paris, Nathan.

-----1996, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod.

**GENETTE**, Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

-----, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

**JAKOBSON**, Roman, 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.

**MASALEYRAT**, Jean et **MOLINIE**, Georges, 1989, *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, PUF.

**PIERROT**, Anne Herschberg, 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.

**REUTER**, Yves, 2000, *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan.

**ROUSSET**, Jean, 1995, *Forme et significations*, Paris, Corti.

**TITONE**, Renzo, 1979, *Psycholinguistique appliquée*, Paris, Payot.

### **Bibliographie générale**

**ALENCAR**, Chico, **CARPI**, Lucia, **RIBEIRO**, Marcus Venício, 1994, *História da sociedade brasileira*, Rio de Janeiro, Livro Técnico.

**ALMEIDA**, José Mauricio Gomes de, 1999, *A tradição regionalista no romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Topbooks.

**BERTON**, Jean-Claude, 1983, *Histoire de la littérature et des idées en France au Xxème siècle*, Paris, Hatier.

**CAPRA**, Fritjof, 2000, *A Teia da Vida*, São Paulo, Cultrix.

**CARON**, Michel et **HUTIN**, Serge, 1959, *Les Alchimistes*, Paris, Seuil.

**CEREJA**, William Roberto, **MAGALHAES**, Thereza Cochar, 1995, *Literatura brasileira*, São Paulo, Atual.

**CHRETIEN DE TROYES**, 1974, *Perceval ou le roman du Graal*, Paris, Gallimard.

----- 1970, *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, Paris, Gallimard.

**CUNHA**, Antônio Geraldo da, 1982, *Dicionário etmológico da lingua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

*Dictionnaires des synonymes*, 1977, Paris, Larousse.

**DUBOIS et alii**, 2005, *Grand Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse.

**II-DURANT**, Will, 1963, *Nossa herança Oriental*, Rio de Janeiro, Record.

-----1966, *Nossa herança Clássica*, Rio de Janeiro, Record.

**DUPUY**, Jean-Pierre, 1992, *Introduction aux Sciences Sociales - logique des phénomènes collectifs*, Paris, Ellipses.

**EURIPIDE**, 1962, *Les Bacchantes* in Bibliothèque de la Pléiade, les tragiques grecs, Paris, Gallimard.

**FERREIRA**, Aurélio Buarque de Holanda, 1975, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro.

**GERMAIN**, Sylvie, 1989, *Jours de colère*, Paris, Gallimard.

-----, 1991, *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard.

**GIONO**, Jean, 1929, *Colline*, Grasset.

- GIRARD, René**, 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.  
 -----, 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.  
 -----1982, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset.  
 -----1999, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset.  
 -----2004, *Les origines de la culture*, Paris, Desclée de Brouwer.
- LAROUSSE**, 1989, *dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse.  
*La quête du Saint-Graal*, 2003, Paris, Honoré Champion Editeur.
- MARTINEZ**, Marie-Louise, mai/juin 1998, "Violence et réduction de la violence dans l'Education", projet de symposium de l'association COV&R.
- MOISES**, Massaud, 1998, *História da literatura brasileira (Modernismo)*, São Paulo, Cultrix.
- MORIN**, Edgar, 1973, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil.
- MULLER**, Jean-Marie, 1995, *Simone Weil : l'exigence de non-violence*, Paris, Desclée de Brouwer.  
 -----1969, *L'évangile de la non-violence*, Paris, Fayard.
- Platon**, 1967, *Cratyle*, Paris, Garnier.  
 -----, 1998, *Le Banquet*, Paris, Flammarion.
- PRADEAU**, Jean-François, 2002, *Héraclite : Fragments*, Paris, Flammarion.
- PRADEAU**, Christophe, 1998, *Jean Giono*, Paris, Ellipses.
- REGO**, José Lins do, 1996, *Fogo Morto*, Rio de Janeiro, José Olímpio.
- VARELA**, Francisco, THOMPSON, Evan, ROSH, Eleanor, 1993, *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Seuil, Paris.

### Netographie

- BAUDE**, Pierre-Marie, octobre 2003, « Tournier et le détournement du mythe biblique », *Revue Laval théologique et philosophique*, volume 59, n° 3, in <http://www.erudit.org/revue/ltp/2003/v59/n3/008786ar.html>  
 "Biographie de Michel Tournier" in <http://www.academie-goncourt.fr>.
- BERTHELOT**, Marcelin, « Les origines de l'alchimie » in [http://hdelboy.club.fr/origine\\_alchimie.htm](http://hdelboy.club.fr/origine_alchimie.htm)).  
 "Biographie de João Guimarães Rosa" in <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=681&sid=96>

- COUTURE**, François-Xavier, « Le monde selon Michel Tournier » in [http://www.routard.com/mag\\_invite.asp?id\\_inv=17](http://www.routard.com/mag_invite.asp?id_inv=17)
- DESSERTIN**, J.P., « L'homme en son exil » in [http:// pjdesser.free.fr/indexbis.ht](http://pjdesser.free.fr/indexbis.ht)  
« Ego, phénomène et individu » in <http://www.sagesse.ms11.net/page12.html>).
- MORIN**, Edgar, 1997, « Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'Université » in <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b12/b12c1.htm>
- PHILIPPE**, Nora, « Du spirituel dans l'île », Revue *Tracés*, n° 3 in <http://traces.ens-lsh.fr/archives/trois/pdf/n3np.pdf>
- ROCHA**, Marília Librandi, « João Guimarães Rosa » in [www.vidaslusofonas.pt/joao\\_guimaraes\\_rosa.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/joao_guimaraes_rosa.htm)
- ROTH**, Manfred, « Le retour des sangsues », émission du 28 mars 2000, in <http://archives.arte-tv.com/hebdo/archimed/20000328/ftext/sujet1.html>
- VARELA**, Francisco, Nathalie, **DEPRAZ** et Pierre, **VERMERSCH**, « Die phänomenologische epoche als praxis » in <http://heraclite.ens.fr/~roy/GDR/DVV.rtf>
- THEOBALDO**, Carlos Eduardo Pereira, 06 avril 2002, "Pequenas veredas em Grande Sertão" in Coojornal, n° 253 (<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos023.htm>)
- WILLER**, Cláudio, « Releituras de Guimarães Rosa » in <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42rosa.htm>







## BIOGRAPHIE DES AUTEURS

DATE	GUIMARÃES ROSA	MICHEL TOURNIER
1908	Naissance de G. Rosa à Cordisburgo (Etat de Minas Gerais – Brésil), le 27 juin. Enfant, il reçoit de sa famille une <b>éducation chrétienne</b> . Son arrière-grand-mère pensait d'ailleurs qu'il avait une sorte de vocation précoce. Il étudie la <b>musique</b> et a joué du violon.	
1919	Il s'inscrit dans le Collège Arnaldo, de prêtres allemands, à Belo Horizonte.	
1924		Naissance de M. Tournier à Paris, le 19 décembre. L'enfant est élevé dans la double tradition de la <b>musique</b> et de <b>la culture germanique</b> . Le père, Alphonse, a fondé le Bureau international des éditions musico-mécaniques, qui gère les droits d'auteur de la musique enregistrée. Le grand-oncle maternel était prêtre et enseignait l'allemand au collège Saint-François de Dijon. La mère emmène chaque année ses quatre enfants passer leurs vacances à Fribourg-en-Brisgau dans un foyer d'étudiants <b>catholiques</b> où <b>l'enfant est témoin de la montée du nazisme</b> .
1925	Il s'inscrit à la <b>faculté de Médecine</b> .	
1929	Cette date marque ses débuts littéraires avec la publication, dans le magazine <i>Cruzeiro</i> , du <b>conte</b> <i>O mistério de Highmore Hall</i> <sup>878</sup> .	
1930	Il se marie à Lygia Cabral Pena avec qui il a deux enfants : Agnes et Vilma. Il termine ses études à la Faculté de Médecine de l'Université de Minas Gerais. Il devient, sur concours, médecin dans le même Etat.	
1934	Il travaille au Service de <b>Protection à l'Indien</b> (1933-35). Il devient diplomate.	
1936	Le recueil de vers <i>Magma</i> <sup>879</sup> reçoit le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres.	
1938	Il devient consul en <b>Allemagne</b> , à Hambourg, de 1938 à 1942. Il fera alors la connaissance d'Aracy Moebius de Carvalho qui deviendra sa seconde femme (il divorcera de sa première femme, Lígia, en 1942).	
1941		M. Tournier découvre la <b>philosophie</b> au lycée Pasteur de Neuilly. Les livres de Gaston Bachelard le décident à opter pour la licence de philosophie. La famille quitte la maison familiale de Saint Germain-en-Laye, occupée par les Allemands.

<sup>878</sup> Il n'existe pas de traduction de ce recueil de vers en français.

<sup>879</sup> Il n'existe pas de traduction de ce recueil de vers en français.

		Il songe à devenir médecin car il connaît le milieu médical par son grand-père, qui, ayant pris sa retraite à Dijon, dirige la pharmacie de l'asile.
1942	Il devient secrétaire de l'ambassade à Bogota (1942-44).	Il suit les cours de Gaston Bachelard à la Sorbonne (1942-46). Entre 1942 et 1945, la préparation de la licence en philosophie lui fait retrouver la médecine, par le biais de la psychopathologie.
1946	La publication du livre de contes <i>Sagarana</i> <sup>880</sup> lui garantit une place privilégiée dans la littérature brésilienne, par son langage innovant, par la singularité de la structure narrative et sa richesse symbolique. <i>Sagarana</i> reçoit le Prix Filipe Oliveira. Il est nommé chef de cabinet du ministre João Neves da Fontoura et est envoyé à Paris comme membre de la Délégation du Brésil à la Conférence de la Paix.	Il soutient un diplôme sur « L'intuition intellectuelle dans la philosophie de Platon ». Il étudie la philosophie allemande à Tübingen (RFA – 1946-50) convaincu qu'il s'agissait de la meilleure manière de se préparer à l'agrégation de philosophie.
1948	Premier secrétaire et conseiller d'ambassade à Paris (1948-51).	Il étudie l'ethnologie au Musée de l'Homme (1948-58). M. Tournier subit l'influence, prépondérante pour sa carrière d'écrivain, de Claude Lévi-Strass. Cette formation fournira des éléments décisifs pour son roman <i>Vendredi et les limbes du Pacifique</i> .
1949		Son échec, mal accepté, à l'agrégation de philosophie marque le début de sa carrière littéraire. Il poursuit ses études d'ethnographie.
1950		Entre 1950 et 1954, « Tournier vit d'émissions culturelles qu'il produit à la Radio-Diffusion Française, d'articles de journaux et de traductions de l'allemand. Il commence, à la radio, par une série d'émissions sur l'Existentialisme (...) puis il organise des entretiens, notamment sur les grands mythes : don Juan, Tristan et Iseut, Robinson, etc. (MERLLIE, 1988 : 231).
1951	Il retourne au Brésil et est à nouveau nommé chef de cabinet du ministre João Neves da Fontoura.	
1952	Guimarães Rosa réalise une longue excursion dans l'Etat de Mato Grosso et écrit le conte <i>Com o vaqueiro Mariano</i> , qui intègre, aujourd'hui le livre posthume <i>Estas estórias</i> <sup>881</sup> (1969). L'importance capitale de cette excursion a été de mettre l'auteur en contact avec l'environnement, les personnages et les histoires qu'il recréera dans <i>Grande sertão : Veredas</i> .	
1953	Il devient ensuite responsable de la Division du Budget et est promu ministre de première classe.	
1954		Il est engagé par la station d'Europe n°1 qui débute. Il a pour la première fois un métier stable.

<sup>880</sup> Cet ouvrage a été traduit par Jacques Thiériot qui a maintenu le titre d'origine, *Sagarana* (Paris, Albin Michel, 2000).

<sup>881</sup> Il n'y a pas de traduction de l'intégralité de ce livre de contes. Cependant, un d'entre eux, « Meu tio o iauretê », a été traduit par Jacques Thiériot et s'intitule « Mon oncle le jaguar » (Paris, Editions 10/18, 2000).

1956	Publication du cycle de nouvelles <i>Corpo de baile</i> (janvier). Cette oeuvre a été divisée, à partir de la troisième édition (1964), en trois volumes respectivement : <i>Manuelzão e Miguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém</i> et <i>Noites do sertão</i> <sup>882</sup> . G. Rosa publie son unique roman, <i>Grande sertão : Veredas</i> <sup>883</sup> (mai), qui représente un des textes les plus importants de la littérature brésilienne. Ce roman a reçu le Prix Machado de Assis, de l'Instituto Nacional do Livro, le Prix Carmen Dolores Barbosa et le Prix Paula Brito (1957).	
1958	Il est promu « ambassadeur ».	Il devient chef du service littéraire des éditions Plon.
1961		Il entre à la télévision pour produire l'émission « Chambre noire » consacrée à la photographie.
1962	Il se trouve à la tête du Service de Démarcation des Frontières. Publication de <i>Primeiras estórias</i> <sup>884</sup> , recueil de vingt-et-un petits contes. Ce livre a reçu le Prix du PEN Clube do Brasil (1963).	Début de la rédaction de <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> .
1963	Il remplace, à l'Académie Brésilienne de Lettres, João Neves da Fontoura. Il est élu à l'unanimité le 6 août 1963	
1965 – 66	Les réalisateurs brésiliens commencent à s'intéresser à son œuvre et en présentent les premières versions cinématographiques.	
1967	Il est reçu à l'Académie Brésilienne de Lettres par Afonso Ariano de Melo Franco, le 16 novembre 1967. Il décède à Rio de Janeiro le 19 novembre de cette même année, victime d'un infarctus. Publication du livre de contes <i>Tutaméia</i> <sup>885</sup> .	Publication, au mois de mars, de <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> . En novembre, il reçoit le Grand Prix du roman de l'Académie Française (1967) pour son roman <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> .
1968	Pour fêter le premier anniversaire de sa mort, la maison d'édition José Olympio publie <i>Em memória de Guimarães Rosa</i> .	
1969	Publication du livre de contes <i>Estas estórias</i> <sup>886</sup> .	Fondation des « Rencontres Internationales de Photographie » d'Arles.
1970	Publication de <i>Ave, palavra</i> <sup>887</sup> .	Publication du roman <i>Le roi des Aulnes</i> . Il reçoit le Prix Goncourt à l'unanimité pour son roman <i>Le roi des Aulnes</i> (adapté au cinéma en

<sup>882</sup> Ces nouvelles ont été publiées dans trois volumes traduits par Jean-Jacques Villard aux éditions du Seuil : *Les nuits du sertão* (1962), *Hautes plaines* (1969) et *Buriti* (1992).

<sup>883</sup> Deux traductions en langue française existent pour ce roman. L'une effectuée par Jean-Jacques Villard (Paris, Albin Michel, 1965) et l'autre par Maryvonne Lapouge-Pettorelli (Paris, Editions 10/18, 1995).

<sup>884</sup> Cet ouvrage a été traduit par Inès Oseki-Dépré sous le titre : *Premières histoires* (Paris, Métailié, 1991).

<sup>885</sup> Une traduction de ce recueil de contes a été réalisée par Jacques Thiériot : *Toutameia* (Paris, Seuil, 1994).

<sup>886</sup> Voir note n° 881.

<sup>887</sup> Ce livre n'a pas encore été traduit en français.

		1996 par Volker Schlöndorff).
1971		M. Tournier voyage en Inde en compagnie de Robert Sabatier. Il y retournera seul en 1984. Il réécrit <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> qui devient <i>Vendredi ou la vie sauvage</i>
1972		Voyage en Islande et au Canada. Il devient membre de l'Académie Goncourt.
1974		Voyage au Japon.
1975		Voyage en Pologne (ex- Prusse-Orientale). Publication des <i>Météores</i> .
1976		Voyage en Egypte.
1977		Publication de son autobiographie intellectuelle : <i>Le Vent Paraclet</i>
1978		Publication d'un recueil de nouvelles : <i>Le Coq de Bruyères</i> .
1979		Publication d'un conte « métaphysique » ( <i>Pierrot ou les secrets de la nuit</i> ) et d'un recueil de textes accompagnant des photographies ( <i>Des Clefs et des Serrures</i> ).
1980		Publication du roman <i>Gaspard, Melchior et Balthazar</i> .
1981		Voyage en Afrique du Nord pour <i>La Goutte d'or</i> . Prix du meilleur livre étranger pour <i>Pierrot ou les secrets de la nuit</i> , à la Foire du livre de Leipzig, RDA.
1983		Voyage aux Etats-Unis. Publication du récit <i>Gilles et Jeanne</i> .
1984		Publication du recueil de réflexions <i>Le Vagabond immobile</i> .
1985		Voyage officiel à Berlin-Est. Publication de <i>La Goutte d'or</i>
1986		Voyage en RDA. Publication du recueil <i>Petites Proses</i> .
1988		Publication d'un essai sur l'art contemporain : <i>Le Tabor et le Sinaï</i>

1989		Publication du recueil de nouvelles <i>Le Médianoche amoureux</i> .
1993		Tournier reçoit la Médaille Goethe.
1994		<i>Le miroir des idées</i> , traité ; <i>Le Pied de la lettre</i> , observations sur les mots ; <i>La Couleuvrine</i> .
1997		Il devient Docteur Honoris Causa de l'Université de Londres.

## ANNEXE III : TABLEAUX SYNOPTIQUES

### **Tableau synoptique de *Diadorim***

Episode	Résumé	symboles
<p>1. Traversée du <i>São Francisco</i></p> <p>Mentor : Diadorim</p>	<p>- Le personnage saisit l'importance du courage dans le parcours de tout homme, mais ne l'a pas encore expérimenté. Il doit attendre les prochaines épreuves pour en effectuer la « mise en pratique ».</p>	<p>- la barque - le guide</p>
<p>2. Séjour dans la ferme <i>Santa Catarina</i></p> <p>Mentor : Otacília</p>	<p>- Le personnage, pourtant sensibilisé à l'amour humain, est pour l'instant incapable d'aller vers l'amour divin. Mais il n'est pas non plus entièrement allé jusqu'au terme de l'amour humain. Il a laissé à Otacília non pas la concrétisation de leur amour mais une promesse de retour. L'ascension de Riobaldo est alors différée, comme cette promesse.</p>	<p>- la ferme Santa Catarina - les « dames »</p>
<p>3. La 1<sup>ère</sup> traversée du <i>Liso do Sussuarão</i></p> <p>Mentor : Medeiro Vaz</p>	<p>- Le désir sincère de connaissance et d'amour n'est pas suffisamment développé ni assez puissant pour entraîner l'évolution intérieure du personnage. Celui-ci échoue à l'épreuve. Medeiro Vaz et ses <i>jagunços</i> rebroussement chemin, sortent du Liso par peur d'y périr.</p>	<p>- le « Liso »</p>
<p>4. Le jugement de la ferme <i>Sempre-Verde</i></p> <p>Mentor : Joca Ramiro</p>	<p>- Peureux et sans confiance en lui au début de l'épisode, le personnage montre un changement intérieur à la fin du jugement : il prend la parole, assume sa responsabilité, témoigne et défend selon ses convictions les plus profondes. En outre, il devient de plus en plus sensible à la présence et aux paroles de Joca Ramiro. Il comprend la singularité et l'harmonie qu'incarne ce juge céleste. Il entame donc, le premier pas concret vers son ascension spirituelle.</p>	<p>- l'âne - le jugement (révélé par le Tarot) - l'ange (révélé par le Tarot)</p>
<p>5. La bataille de la ferme des <i>Tucanos</i>.</p> <p>Mentor : Zé Bebelo</p>	<p>- L'approfondissement de la notion de responsabilité semble avoir été réussi lors de cet épisode. Néanmoins, bien que le personnage ait connu, pour la première fois, le feu (la force) intérieur qui réside en lui et qui lui permettrait de commander, il ne l'assume pas entièrement. Et ce, parce que la connaissance qu'il possède de lui-même et de ses aptitudes internes reste encore précaire et instable.</p>	<p>Le chat L'eau L'air La terre Le feu Le rire</p>

<p>6. Le pacte des <i>Veredas-Mortas</i></p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- L'épreuve initiatique se présente positivement. Riobaldo avait besoin d'assurance, de vaincre ses peurs et d'assumer certaines responsabilités. Il semble avoir atteint tout cela. Mais il court toujours un risque dû à l'éloignement d'Otaclia (seul être capable de lui inspirer <i>l'amour divin</i>) et à l'illusion de croire en sa <i>gloire</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le diable</li> <li>- Les « Veredas-Mortes »</li> <li>- Le Crotale-Blanc</li> </ul>
<p>7. La deuxième traversée du <i>Liso do Sussuarão</i></p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Bien que le personnage ait expérimenté l'Unité, celle-ci semble disparaître à la fin de l'épisode. Le narrateur se laisse à nouveau envahir par ses peurs et ses limites.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le « Liso »</li> <li>- l'abîme</li> <li>- le feu</li> <li>- l'eau</li> <li>- la mer</li> <li>- le sel</li> <li>-le sable</li> </ul>
<p>8. La bataille du <i>Tamanduá-Tão</i></p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Dans le Tamanduá-Tão, Riobaldo ré-équilibre les oscillations de chaud et de froid. Il atteint ainsi la vue du <i>TAO</i>, les « vastes hauteurs ». Bien que constamment menacé de perdre cette vue totalisante et de retomber dans la dualité / la guerre, le personnage réussit à maîtriser son corps et son esprit. Par la <i>Connaissance du Soi</i>, il se dirige à nouveau « vers le haut ».</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le soleil</li> <li>- l'argent</li> <li>- le Tao</li> <li>- la pierre</li> <li>- la maison</li> <li>- la « vereda »</li> <li>- la couleur verte</li> <li>- le paradis</li> <li>- la chauve-souris</li> <li>- la papillon</li> <li>- le cheval</li> </ul>
<p>9. La bataille du <i>Paredão</i></p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>-Le processus de solidification, liquéfaction et aération de l'esprit a été laborieux. Cependant, le néophyte, par l'expérience de la Connaissance et celle de l'amour humain, surmonte progressivement les difficultés et entraves. Il atteint alors son Moi intérieur et devient <i>un initié</i> dont le Soleil, l'amour divin, est la représentation la plus concrète.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Saturne – le plomb</li> <li>- Jupiter – l'étain</li> <li>- l'air</li> <li>- l'eau</li> <li>- le yin et le yang</li> <li>- la couleur rouge</li> <li>- la Lune – l'argent</li> <li>- Venus – le cuivre</li> <li>- Mars – le fer</li> <li>- le Soleil – l'or</li> </ul>



## Tableau synoptique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Episodes	Résumé	symboles
<p>1. L'arrivée sur l'île: préparation à l'initiation aquatique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Lors de ce chapitre, Robinson souhaite sans cesse s'échapper de l'île, s'éloigner ainsi du Centre Primordial qu'elle représente. En le faisant, il entretient la pesanteur de son esprit rempli de peur et de culpabilité. Raison pour laquelle il ne parvient pas à accomplir ces premières épreuves initiatiques.</p>	<p>Élément "eau"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la vague</li> <li>- l'horizon</li> <li>- la mer</li> <li>- l'île</li> </ul>
<p>2. L'initiation aquatique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Le personnage est amené, pour échapper à la folie, à vivre deux expériences fondamentales : la nudité et la souille. Elles devraient le conduire, dans un premier temps, au centre de lui-même pour, dans un deuxième temps, lui permettre d'expérimenter l'unité entre toutes choses. Mais Robinson, bien qu'ayant des bribes de Conscience, revient de la souille non avec un désir de s'intégrer à la nature mais plutôt de la dominer.</p>	<p>Élément "eau"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la nudité</li> <li>- la souille</li> <li>- les eaux immobiles</li> </ul>
<p>3. Le processus de domination de l'île : une transition entre deux initiations</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Robinson souffre toujours d'une nostalgie du Tout. Pour cela, toute son énergie est dirigée vers la domination de l'île et du temps. Mais ses tentatives ont été vaines car sa « faim dévoratrice » d'Unité a induit une dévastation de l'environnement et sa quasi-autodestruction. Il souhaite faire l'expérience de la totalité à travers une démarche maladroite de domination.</p>	<p>Vers l'élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le blé</li> <li>- la moisson</li> <li>- le pain</li> <li>- la maison</li> <li>- le temps</li> <li>- la pieuvre</li> <li>- le vautour</li> <li>- le vampire</li> <li>- la sangsue</li> </ul>
<p>4. L'administration de l'île: préparation à l'initiation tellurique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Dans ce chapitre, le personnage commence à chercher les causes de son insatisfaction. En outre, il expérimente, pour la première fois, l'unité dégagée par la découverte d'un <i>homme nouveau</i> à l'intérieur de l'<i>ancien</i>. Cependant, les vieilles habitudes (constitutives de l'ancien Robinson) restent toujours puissantes à la fin du chapitre. Le protagoniste reprend ainsi son mode de vie d'avant et oublie qu'il "avait pu aspirer à autre chose" (VLP : 94, 95). Le rôle du <i>processus de solidification</i>, pour le moment, n'est donc pas encore compris bien que cette expérience l'ait incontestablement transformé.</p>	<p>Vers l'élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le cheucau</li> <li>- le rat</li> </ul>

<p>5. La quête d'équilibre dans l'intimité de l'île : l'initiation tellurique</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- Robinson comprend qu'il faut aller au-delà de l'obscurcissement de son esprit à travers la quête d'équilibre (aussi bien avec l'île qu'avec lui-même). Ceci n'est possible qu'en se rapprochant de la nature dont la grotte symbolise le centre. L'expérience de la descente dans la grotte a approfondi les rapports entre Robinson et <i>Speranza</i>. Les premiers fruits de ce rapprochement ont été la disparition de la souille, de la souffrance liée à la solitude menant donc à un certain apaisement. Mais l'esprit du néophyte n'est pas encore suffisamment « sublimé », il est en formation et peut, à tout moment, retomber dans la « souille ». Pour éviter cela, il continue à administrer et à construire. Néanmoins, le personnage sait qu'il y a maintenant d'autres chemins vers la connaissance, d'autres manières de trouver l'équilibre sans pour autant tomber dans le « chaos ». En attendant l'<i>avènement de la conscience</i> en lui, il oscille entre l'administration de l'île et l'introspection tellurique.</p>	<p>Élément "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la grotte</li> <li>- la descente</li> <li>- la nuit</li> <li>- le centre</li> <li>- le lait</li> <li>- le miel</li> <li>- l'accouchement</li> <li>- la lumière</li> </ul>
<p>6. Le processus d'unification avec l'île : conséquence de deux initiations</p> <p>Mentor : la Nature</p>	<p>- L'expérience de l'insatisfaction met Robinson face à deux voies : l'anéantissement ou l'initiation. En choisissant la deuxième, il atteint « l'autre île » qui passe désormais du rôle de mère à celui d'amante. L'amour humain lui permet d'entamer une nouvelle expérience de l'Unité en lui ouvrant l'accès à l'amour divin. L'accès est, en effet, ouvert mais les risques d'égarement existent toujours</p>	<p>Éléments "eau" et "terre"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'eau</li> <li>- la femme</li> <li>- les mandragores</li> <li>- les cathédrales</li> </ul>
<p>7. (chapitres 7 et 8) : La déstabilisation d'un ordre : vers l'initiation aérienne</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- Dans ces deux chapitres, nous observons l'évolution de Robinson vers un nouvel ordre. Il expérimente, en effet, l'épanouissement du corps et commence à percevoir, de plus en plus fréquemment, l'existence d'une autre île, d'un autre Vendredi et de la « réalité absolue » qu'ils incarnent. Mais ses perceptions sont encore oscillatoires car le naufragé revient constamment à la « réalité relative » à laquelle il est toujours attaché.</p>	<p>Vers l'élément "air"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le rire</li> <li>- Dionysos</li> </ul>
<p>8. L'initiation aérienne (chapitre 9)</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- L'épreuve initiatique de la paroi rocheuse est réussie. Le personnage en sort transformé intérieurement : il maîtrise davantage ses peurs, angoisses et obsessions. Comprenant les mécanismes de ce qui l'attache aux valeurs terrestres, il peut désormais s'en libérer et s'ouvrir à des nouvelles expériences, d'ordre spirituel, symbolisées ici par la présence de « l'air, du cerf-volant et de la harpe éolienne ». Ces symboles, en reliant le ciel et la terre, équilibrent les tensions de l'être et permettent à Robinson de passer d'un état lourd et confus à celui d'une grande légèreté et clarté. L'expérience de l'unité est ici concrétisée.</p>	<p>Élément "air"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'albatros</li> <li>- les flèches</li> <li>- le bouc</li> <li>- le cerf-volant</li> <li>- la harpe</li> <li>- l'air</li> <li>-le <i>yin</i> et le <i>yang</i></li> </ul>
<p>9. Initiation solaire (chapitre 10, 11 et 12)</p> <p>Mentor : Vendredi</p>	<p>- L'initié réalise ici l'unité des contraires. Il est d'abord purifié symboliquement par l'élément feu. Sa conscience, illuminée par le soleil, s'ouvre à sa dimension androgyne, à l'unité. Deux dernières épreuves lui sont imposées : affronter l'équipage du Whitebird- autrement dit, son propre passé- et la possibilité de revivre la solitude suite au départ de Vendredi. Robinson réussit ces deux épreuves en choisissant de demeurer sur l'île pour renouveler son initiation solaire et la transmettre à Jaan.</p>	<p>Élément "feu"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- le soleil</li> <li>- l'or</li> <li>- le feu</li> <li>- la couleur « rouge »</li> <li>- le serpent se mordant la queue</li> </ul>

## ANNEXE IV

### CONNOTATION DES SYMBOLES dans *Diadorim*

SYMBOLES A DOUBLE CONOTATION (« POSITIVE » ET « NEGATIVE »)	SYMBOLES DE CONOTATION « POSITIVE »	SYMBOLES DE CONOTATION « NEGATIVE »
<p><b>La barque</b> : symbole du voyage dans les mondes « inférieurs » et « supérieurs ». Elle est le moyen de passage vers l'Autre Monde. Symbole de l'éternité qui attend le voyageur. Elle évoque le retour à la matrice, la plongée dans l'inconscient.</p> <p><b>Le Liso</b> : lieu qui reflète ce qui se passe à l'intérieur des être : leur état d'illusion (hallucination, aliénation, délire, démence, etc.).</p> <p><b>L'âne</b> : illustre la dualité. L'obscurité, l'imposture, les tendances sataniques, l'élément instinctif de l'homme, la non-maîtrise de l'esprit, le découragement, la stagnation dans le parcours évolutif. Mais il est aussi symbole de paix, d'humilité, de patience, de courage, de maîtrise de soi. Il est le symbole de la connaissance.</p> <p><b>Le chat</b> : doué de clairvoyance, il joue le rôle que les oracles remplissaient dans l'antiquité. Cet animal annonce la confrontation de tendances contradictoires : le bénéfique et le maléfique, l'abus et la pondération.</p> <p><b>La terre</b> : Arène des conflits de la conscience dans l'être humain. Symbole de passivité, d'obscurité, de densité, de désir terrestre et de ses possibilités aussi bien de sublimation que de pervertissement.</p> <p><b>L'eau</b> : promesse de développement, de dégénérescence, de réintégration. Mais aussi menace de résorption, de régression, de désintégration. Elle peut alors aussi bien être symbole de</p>	<p><b>Le guide</b> : aider le néophyte à descendre à l'intérieur de lui-même pour surmonter ses craintes, fantasmes, etc.</p> <p><b>La dame</b> : vierge spirituelle, inspiratrice de la sacralité, de l'amour divin au-delà de l'humain. Elle est donc l'incarnation de l'amour originel. Elle a le rôle de propulseur dans la quête des origines de l'héros.</p> <p><b>Ferme Santa Catarina</b> : elle se trouve aux origines de l'espace et du temps. Du grec Katharos, elle évoque la pureté primordiale. Il s'agit de la demeure des Dieux.</p> <p><b>Le jugement</b> : l'inspiration, le changement de situation, le retour des choses, le pardon, le rachat ou rectification des erreurs. Le jugement céleste indique une nouvelle possibilité de régénération de l'être.</p> <p><b>L'ange</b> : (XXème arcane du Tarot) : il symbolise les forces intuitives qui procèdent de l'âme. Il évoque la possibilité, pour chaque homme, d'acquiescer « les ailes de la spiritualité » pourvu qu'il sache garder l'équilibre dans son ascension spirituelle.</p> <p><b>L'air</b> : symbole de spiritualité, de pureté primordiale, de liberté.</p> <p><b>Le rire</b> : il symbolise la liberté vis-à-vis de l'emprise d'autrui. Il possède alors une fonction cathartique et aide le personnage à s'affirmer.</p> <p><b>Le Crotale-blanc</b> : serpent mythique se soulevant de la terre au ciel, serpent volant. Il évoque l'ascension spirituelle du</p>	<p><b>Le diable</b> : c'est le « père du mensonge », c'est-à-dire, il incarne une mystification liée à un état d'illusion.</p> <p><b>Saturne</b> (le plomb) : noircissement, densité, pesanteur de l'être, qui se trouve dans un état d'illusion. Il illustre les forces qui retiennent les hommes au sol par la gravité et, symboliquement, par l'ignorance. Décomposition de certains aspects de l'individualité.</p>

purification, de source de vie, de création, que de mort et de destruction. En outre, elle est un symbole de fertilité, de sagesse, centre de paix et la représentation de la vie spirituelle pleinement assumée par l'Homme.

**Le feu** : le feu libère symboliquement l'homme des conditionnements. C'est un élément moteur qui anime, transforme et fait évoluer l'être vers l'Esprit divin. Le « feu infernal » symbolise l'imagination exaltée, l'intellect sous sa forme révolté, la régression psychique. Il symbolise, en outre, les passions entretenues par l'âme errante.

**Les Veredas-Mortes** : lieu initiatique par excellence. Croisée temporelle, spatiale des « chemins » et mental, c'est un lieu de rencontre avec soi-même et avec l'univers tout entier. Il concentre des forces cosmiques qui relient le Ciel et la Terre.

**La mer** : symbole des eaux primordiales où l'on doit plonger pour remonter ensuite, renouvelé, de ses profondeurs. Symbole aussi de la dynamique de la vie d'où tout provient et où tout y retourne. L'eau en mouvement, la mer symbolise une situation d'ambivalence qui est celle de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal.

**Liso** : Symbole de la double facette du parcours du personnage: lieu de révélation mais aussi parcours périlleux car le Lise possède une chaleur et une aridité mortifiantes.

**L'abîme** : le monde des profondeurs ou des hauteurs indéfinies. Il intervient comme la genèse et les termes de l'évolution universelle. Comme les monstres mythologiques, il avale les être pour les recracher transformés. En unissant le haut et le bas d'une verticale, il agit comme un *axis mundi*, une ouverture universelle et « dévoratrice » par où le candidat à l'initiation doit entrer pour ressortir métamorphosé.

**L'argent (la Lune)** : le froid, les principes passifs de l'univers.

**La pierre** : la pierre brute descend du ciel. Transmué, elle s'élève à lui. Elle évoque les degrés fragiles et superficiels de l'être qui doivent être intégrés dans la « Grande Pierre ». Base, fondement de l'âme. Sédentarisation de l'âme. Elle joue un rôle important dans les relations entre le ciel et la terre.

personnage.

**Le sable** : élément purificateur, comme l'eau et le feu. Symbole de régénération, de repos, de sécurité.

**Le sel** : rénovation. Il possède des vertus purificatrices. Il illustre aussi bien les transmutations physiques que les transmutations morales et spirituelles.

**Le Tao** : chemin, voie, principe d'ordre régissant l'activité mentale et le cosmos. Régulateur des oppositions, il équilibre les tendances dualistes de l'Esprit.

**La maison** : l'Esprit du néophyte, l'être primordial.

**La vereda** : un oasis fertile. Lieu sacré où se manifeste l'espoir pour tout homme de vivre en harmonie avec les éléments de la nature. Espoir d'un renouveau.

**Le poisson** : symbole de vie et de fécondité. Symbole d'union.

**La couleur verte** : couleur médiatrice entre le bleu céleste et le rouge infernal, entre le chaud et le froid, le haut et le bas. Elle évoque l'espérance, la terre nourricière, fertilisante. C'est la couleur du règne végétal se réaffirmant, de ces eaux régénératrices. Le vert est l'éveil de la vie, l'espoir d'un renouveau.

**Le paradis** : région suprême, séjour d'immortalité. centre spirituel premier, le point de communion entre le Ciel et la Terre.

**Le cheval** : il illustre, dans la Baghavad-Gita, le monde sensoriel : dominer son cheval équivaut à contrôler ses sens. Le cheval (ou l'égo) et la monture, le véhicule qui permet à l'homme de connaître soi-même et d'appréhender le monde, mais il n'est pas le Moi suprême ni le monde lui-même. Le cheval blanc céleste, c'est l'instinct contrôlé, sublimé. C'est la plus noble conquête de l'homme.

**L'air** : L'expansion, le dépassement de soi en allant au-delà du sens commun pour toucher la totalité, le Verbe, qui est lui-même

<p><b>La chauve-souris</b> : le bonheur et la clairvoyance nocturne : elle voit dans l'obscurité l'unité de l'être illustrée par l'hybride de cet animal. Mais aussi l'aveuglement face aux vérités les plus lumineuses, l'égarement de l'homme dans les ténèbres.</p> <p><b>Le papillon</b> : symbole du feu chthonien caché et lié aux notions de destruction et de sacrifices, il peut aussi être associé à la résurrection.</p> <p><b>Jupiter (l'étain)</b> : principe d'équilibre, d'autorité, d'ordre, de stabilité dans le progrès, d'abondance, de préservation de la hiérarchie établie. Puissance et pesanteur.</p> <p><b>Vénus (cuivre)</b> : fusion des contraires (jour / nuit, amour / guerre, souffrance / bonheur, mort / naissance).</p> <p><b>La couleur rouge</b> : évoque, en alchimie, l'œuvre en rouge (la rubification) qui équivaut au mûrissement, à la régénération de l'homme. Elle illustre le principe essentiel de vie, le cœur, l'amour. Mais cette couleur est ambivalente : elle illustre aussi la mort en tant que couleur guerrière, l'égoïsme, la haine, la passion aveugle.</p> <p><b>Mars (le fer)</b> : désordre des émotions (passion, violence, rivalité, hostilité, volonté, ardeur, agressivité), régression vers la force brutale de l'inconscience. Mais aussi un précieux outil de transformation de la conscience. Le fer protège contre les influences mauvaises et évoque une ferme volonté. Il illustre la transformation du corps en esprit, la descente de la conscience dans l'inconscience.</p>	<p>le souffle. Mobile universel qui rend l'esprit léger et vibrant.</p> <p><b>La Lune (l'argent)</b> : Purification, blancheur intégrale, dépassement des dualités, retour de l'âme à son état de pureté et de réceptivité originelles.</p> <p><b>Le yin et le yang</b> : la dualité dans l'unité : la terre (yin : perfection passive) et le ciel (yang : perfection active), c'est la polarisation de l'unité primordiale.</p> <p><b>Soleil (l'or)</b> : Il évoque, par sa chaleur, les principes actifs de l'univers (perfection, consolidation du Moi, amour divin, intelligence cosmique) qui font sortir le néophyte de sa torpeur. La conscience, la clarté qui dévoile à l'homme l'exacte mesure de lui-même et la vérité sur le monde. Source de lumière, de la chaleur, de la vie. Il illustre la renaissance spirituelle de l'homme. En alchimie, il représente le perfectionnement des métaux vulgaires.</p>	
---	--	--

## FONCTION DES SYMBOLES dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

SYMBOLES A DOUBLE CONNOTATION (« POSITIVE » ET « NEGATIVE »)	SYMBOLES DE CONNOTATION « POSITIVE »	SYMBOLES DE CONNOTATION « NEGATIVE »
<p><b>La mer</b> : elle symbolise la souplesse, la dynamique de la vie, mais aussi un mouvement ambivalent de vie et de mort, de bien et de mal.</p> <p><b>L'île</b> : lieu d'initiation lié au sacré (temple, sanctuaire), centre spirituel primordial, refuge. Cependant, au début du roman, ce symbole est aussi perçu comme synonyme de prison et souffrance. L'île extérieure est une sorte de microcosme de l'enfermement intérieur de Robinson.</p> <p><b>La nudité</b> : retour à l'état primordial, à la « nudité de l'esprit », abolition de la séparation entre l'homme et le monde. Néanmoins, au deuxième chapitre du roman, elle est perçu comme une humiliation et renforce l'idée de solitude, de coupure avec le monde.</p> <p><b>La souille</b> : la pesanteur, l'œuvre en noir des alchimistes, le noircissement et l'obscurité de l'esprit. Mais aussi la révélation des « facultés de repliement sur soi » et du véritable statut de Robinson (non pas un roi mais un homme comme n'importe lequel). Elle renverse l'auto-suffisance de la raison.</p> <p><b>Le temps</b> : mesurer / contrôler le temps, c'est ne pas accepter le changement, le mouvement continu du Cosmos qui altère inéluctablement toutes choses. Sortir du temps social, c'est rentrer dans un ordre universel.</p> <p><b>Le vautour</b> : l'obscurcissement de l'esprit. Agent purificateur, régénérateur des forces vitales.</p> <p><b>La sangsue</b> : parasite qui évoque la passivité de l'esprit. Mais elle renvoie également aux formes primitives et primordiales de la vie.</p> <p><b>Saturne</b> : fixité, rigidité, dureté, pesanteur, densité. Mais aussi inversion des valeurs annonciatrice de l'initiation aérienne et</p>	<p><b>L'horizon</b> : liberté</p> <p><b>Le blé</b> : la pérennité des saisons. Garantie de la permanence cyclique (mort et renaissance). Communion entre l'homme et la nature.</p> <p><b>La moisson</b> : moment de purification, de rapprochement entre l'humain et le divin.</p> <p><b>Le pain</b> : nourriture spirituelle, lien entre l'humain et le divin.</p> <p><b>La maison</b> : centre du monde, temple intérieur.</p> <p><b>Le mercure (vif-argent)</b> : manifestation la plus directe de la <i>materia prima</i>, substance psychique, souffle vital qui unit le corps et l'âme à l'océan de vie cosmique.</p> <p><b>La Grande Mère</b> : solidité, équilibre psychique, refuge des terreurs et des chagrins intimes, tendresse, sollicitude.</p> <p><b>Le lait et le miel</b> : aliments primordiaux, sacrés, apaisants.</p> <p><b>L'accouchement</b> : il représente le réveil, l'éveil de l'aspirant à une réalité non-discriminante, suite à une longue période d'endormissement.</p> <p><b>La lumière</b> : symbole de la connaissance, l'éclat primordial du Verbe. Prise de conscience de l'Unité, révélation faite aux hommes de leur substance originelle commune.</p> <p><b>La lune</b> : elle a le rôle astronomique de réflecteur de la lumière solaire. Blancheur intégrale en alchimie. Elle représente la troisième étape du petit œuvre qui a pour but le retour de l'âme à son état de pureté et de réceptivité originelles. Elle prépare le néophyte à l'expérience de l'amour divin. Cet astre est associé aux puissances fécondantes de la vie telle s la terre et la femme.</p>	<p><b>Les vagues</b> : passivité trompeuse, pulsions instinctives.</p> <p><b>Les rochers</b> : immobilité, condensation, densité, dureté.</p> <p><b>Les récifs</b> : obstacle à tout accomplissement. Ils symbolisent les risques d'une pétrification, d'un endurcissement de la conscience. Stagnation sur la voie du progrès spirituel.</p> <p><b>Les eaux immobiles</b> : stagnation psychique.</p> <p><b>Les pieuvres</b> : monstres infernaux qui hantent l'esprit, l'enfer intérieur lui-même.</p> <p><b>Les vampires</b> : appétit de vivre non contrôlé, insatisfaction, faim dévoratrice.</p> <p><b>Le rat</b> : affamé, nocturne, voleur, créature redoutable, voire infernale. Il renvoie à l'insatiabilité humaine.</p>

<p>solaire car il s'agit de la matière solide d'où proviennent toutes les autres matières.</p> <p><b>Le cheucau</b> : oiseau à la foi invisible et visible dont les cris promettent le bonheur et annoncent le malheur.</p> <p><b>La descente</b> : expérience positive de connaissance de soi (descendre au fond de l'être). Cependant, dans son acceptation négative, elle peut devenir « chute ».</p> <p><b>L'obscurité (la nuit)</b> : Symbole de l'obscurcissement de l'esprit. Mais aussi symbole de l'inconscient, de la source intime de l'être qui favorise la communion entre Robinson et la Grande Mère.</p> <p><b>La grotte</b> : Ses qualités thermiques sont signes de transformation de l'être, de la conversion des valeurs négatives en positives : le froid, la peur et l'obscurité de la grotte deviennent, au fur et à mesure de la métamorphose du néophyte, en tendresse, chaleur, maternité et repos.</p> <p><b>Le centre</b> : foyer d'intensité dynamique. Lieu de condensation, où l'énergie est la plus concentré et de coexistence des forces opposées. Lien entre le monde interne et l'universel.</p> <p><b>La nuit</b> : temps de gestation, de germinations. Synonyme des ténèbres de l'esprit où fermente le devenir, celui de la préparation du jour où jaillira la lumière de la vie. On parle de dichotomies nocturnes pour indiquer le passage de la réalité relative (symbolisée par la nuit) à la réalité ultime (symbolisée par le jour).</p> <p><b>Les mandragores</b> : elle incarne l'unité des contraires sous la forme à la fois d'un remède et d'un poison. Plante aux propriétés divines et sataniques.</p> <p><b>Le rire</b> : du point de vu de Robinson, le rire de Vendredi est négatif car démesure et destructeur. De celui de Vendredi, il est constructeur d'un nouvel ordre.</p> <p><b>Dionysos</b> : à la foi bon et cruel.</p>	<p><b>Eau</b> : pureté passive.</p> <p><b>Blanc argenté</b> : renvoie à l'indivisible pureté de l'âme qui, en se développant, réussit à dissoudre les oppositions.</p> <p><b>La femme</b> : guide vers la sublimation des désirs. Plus liée que l'homme à l'âme du monde, aux premières forces élémentaires, c'est à travers la femme que l'homme communique avec elles.</p> <p><b>Les cathédrales</b> : sont des lieux, des centres sacrés par excellence, qui font les liens entre les régions cosmiques : la Terre et le Ciel.</p> <p><b>L'albatros</b> : dépassement de l'élément terrestre.</p> <p><b>les flèches</b> : dans le roman, elles ne sont pas associées au combat ou à la mort mais au vol. Elles jouent un rôle dans l'ascension aérienne du personnage.</p> <p><b>Le cerf-volant</b> : Il permet l'élévation, la sublimation du néophyte</p> <p><b>L'air</b> : symbole de spiritualisation, de l'expansion de la conscience.</p> <p><b>La harpe</b> : elle relie le ciel et la terre.</p> <p><b>Le soleil</b> : symbole de spiritualisation de révélation sur la vérité du monde et de l'être.</p> <p><b>L'or</b> : symbole l'illumination, le perfectionnement des métaux vulgaires.</p> <p><b>Le rouge</b> : la vie, la puissance, l'éclat et l'immortalité, la force provenant du centre de l'homme et de la terre, la connaissance ésotérique.</p> <p><b>Le feu</b> : la purification. Il ouvre l'accès à la conscience intuitive.</p> <p><b>Les Gémeaux</b> : l'Unité.</p>	
--	---	--

**Vénus** : c'est un intercesseur entre le jour et la nuit, entre la pesanteur et la légèreté, l'obscurité de l'esprit et sa part de clarté.

**Le bouc** : illustre la peur, la pesanteur, le côté terrestre de Robinson, mais aussi l'Unité, le grand Tout.