



**HAL**  
open science

**Les drailles féminines de “ Grande Sertão Veredas ” de  
João Guimarães Rosa, dans la traduction  
intersémiotique photographique de Maureen Bisilliat**

Luiz Manoel Castro da Cunha

► **To cite this version:**

Luiz Manoel Castro da Cunha. Les drailles féminines de “ Grande Sertão Veredas ” de João Guimarães Rosa, dans la traduction intersémiotique photographique de Maureen Bisilliat. Art et histoire de l’art. Université de Grenoble; Pontifícia universidade católica de Minas Gerais (Brésil), 2014. Français. NNT : 2014GRENL017 . tel-01315608

**HAL Id: tel-01315608**

**<https://theses.hal.science/tel-01315608>**

Submitted on 13 May 2016

**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.



UNIVERSITÉ  
GRENOBLE  
ALPES

**PUC Minas**

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre  
l'Université Grenoble Alpes et l'Universidade  
Católica de Minas Gerais**

Spécialité : **Lettres et arts, recherches sur l'imaginaire**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

**Luiz Manoel CASTRO DA CUNHA**

Thèse codirigée par **Marcia MARQUES DE MORAIS**  
et **BERNARD EMERY**

préparée au sein du **Centre de Recherches sur l'Imaginaire**  
dans l'**École Doctorale des Langues, Littérature et Sciences  
Humaines**

## **Les drailles féminines de « Grande Sertão: Veredas » de João Guimarães Rosa, dans la traduction intersémiotique photographique de Maureen Bisilliat**

Thèse soutenue publiquement le **19 novembre 2014**, à Belo Horizonte  
(Brésil),

devant le jury composé de :

**Madame Márcia MARQUES DE MORAIS**,  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Professeur Doutor (Président)

**Monsieur Bernard EMERY**,  
Université Grenoble Alpes, Professeur Doutor (Membre)

**Monsieur Philippe WALTER**  
Université Grenoble Alpes, Professeur Doutor (Membre)

**Madame Enaura QUIXABEIRA ROSA E SILVA**,  
Centro Universitário Cesmac, Professeur Doutor (Membre)

**Monsieur Alexandre VELOSO DE ABREU**  
Universidade Católica de Minas Gerais, Professeur Doutor (Membre)



## RÉSUMÉ

Cette thèse a été conçue comme une analyse des relations existantes entre la littérature et la photographie. Elle a pour objet d'étude l'œuvre littéraire *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, traduite par des photographies de Maureen Bisilliat à partir de l'original de João Guimarães Rosa (1969). Bien que la photographie ait essayé d'interagir avec la littérature dès ses prémices en 1849, ce ne sera qu'avec l'arrivée des mouvements avant-gardistes qu'apparaîtra une plus grande interaction entre les deux arts. Ceci favorisera des questionnements sur le « travail artistique », et ce, pas uniquement pour le domaine de la photographie, mais pour l'Art, en général. L'accent est mis sur cette période de grande interaction, s'appuyant surtout sur l'école surréaliste, considérée comme innovante et pionnière artistique pour son interaction entre ces deux langages. Dans le domaine littéraire, l'étude sur l'interaction avec les écrivains a favorisé une connaissance sommaire de quelques noms qui ont dialogué avec la photographie dans leurs œuvres, écrivains passionnés par la photographie, considérés également comme photographes. Dans cette étude s'opère une traduction intersémiotique, ou une transposition créative. L'image photographique ne sert pas uniquement à illustrer les mots de l'écrivain. Elle dialogue avec le texte et cette construction n'est ni aléatoire ni directe. Le travail démontre que le processus créatif des artistes est similaire, dans la diversité de leur esthétisme. Bien que tous deux expriment leur spécificité, ils partagent des équivalences, qu'elles soient convergentes ou divergentes, transmises grâce à des images métaphoriques de l'ambiance du Sertão et de ses habitants. Dans le dialogue inter-sémiotique construit à partir de *A João Guimarães Rosa*, le roman *Grande Sertão: Veredas* a dû être fragmenté en légendes, pour que la photographie puisse explorer à loisir l'univers féminin latent de l'œuvre. Cette féminité est dévoilée progressivement grâce aux théories littéraires émanant de l'ensemble des critiques parues sur le roman. Le reportage-photo fonctionne dès lors que les personnages affleurent dans les images, notamment grâce aux légendes, mais aussi grâce aux éléments silencieux qui jaillissent des clichés, rattachés à l'univers durandien: l'élément féminin présenté dans les images appartient au régime nocturne. Maureen Bisilliat nous laisse croire en la possibilité d'une nouvelle signification de l'œuvre de Guimarães Rosa, des relations entre la réalité et la fiction, dualité présente depuis le surréalisme, en accord parfait avec l'Imaginaire de Gilbert Durand.

Mots-clés: João Guimarães Rosa. Maureen Bisilliat. Littérature. Photographie. Imaginaire.

Féminin. Traduction Inter-sémiotique.

## RESUMO

Esta tese realizou uma análise das relações existentes entre literatura e fotografia, tendo como objeto de estudo a obra literária *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, traduzida em fotografias de Maureen Bisilliat na obra *A João Guimarães Rosa* (1969). Apesar de a fotografia ensaiar passos na interação com a literatura desde o seu surgimento em 1849, os movimentos de vanguarda é que propiciaram questionamentos sobre o fazer artístico não só na fotografia, bem como da própria arte em geral. O diálogo entre essas linguagens enfatizou-se sobretudo na escola surrealista, considerada como um marco de inovação e pioneirismo artístico nessa inter-relação. Essa interação propiciou um breve conhecimento de alguns nomes da literatura que dialogaram com a fotografia em suas obras, escritores amantes da fotografia, alguns considerados também fotógrafos. Neste trabalho ocorre uma tradução intersemiótica, ou ainda, uma transposição criativa. A imagem fotográfica não serve apenas para ilustrar as palavras do escritor. Ela dialoga com o texto, e essa construção não se dá de maneira aleatória nem direta. A pesquisa demonstrou que o processo criativo de ambos os artistas é o mesmo na diversidade de suas estéticas. Os dois expressam suas especificidades, mas, ao mesmo tempo, revelam equivalências, seja por convergências ou por divergências, viabilizadas por intermédio de imagens metafóricas do ambiente sertanejo e em seus habitantes. No romance, foi necessária a fragmentação, em forma de legendas, por parte da fotógrafa para dialogar com as imagens, ao menos num primeiro momento. A feminilidade latente na obra é desvendada através da teoria literária, que apresenta um rica fortuna crítica acerca do feminino em *Grande Sertão: Veredas*. O ensaio fotográfico é acionado ao tempo que se percebe as personagens aflorando nas imagens literárias em suas legendas, além de diversos elementos que emergem, como as imagens relacionadas com o universo durandiano: o elemento feminino, pertencente ao regime noturno. Maureen Bisilliat faz acreditar na possibilidade de ressignificação da obra rosiana, das relações entre a realidade e a ficção, dualidade tão presente desde o surrealismo, que comunga com o Imaginário de Gilbert Durand.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Maureen Bisilliat. Literatura. Fotografia.

Feminino rosiano. Imaginário. Tradução Intersemiótica.

## ABSTRACT

This thesis conducted an analysis of the relationship between literature and photography, with the object of study the work: the novel *Grande Sertão: Veredas* (1956) by João Guimarães Rosa, which has translated for the photography of Maureen Bisilliat in the work, *A João Guimarães Rosa* (1969). Since its inception, photography rehearsed some steps in the dialogue with the literature. However, were the vanguard of movements that showed greater interaction, leading questions about the artistic work not only on the picture that tried to consolidate as art as well as art by itself in general. Surrealism can be considered as a landmark dialogue, innovation, artistic pioneer among these languages. In the literature, the study of the interaction with writers provided a brief knowledge of some names in the literature that dialogued with photography in his works, lovers of the photographic medium, were also considered photographers. In this work, we treat photography as a inter-semiotic translation, or even creative transposition. The photographic image is not only meant to illustrate the words of the writer. It dialogues with the text, and this construction does not occur randomly and direct way. The research demonstrated that the creative process is similar on both artists the diversity of its aesthetic. The two express their specificities, but at the same time, they nevertheless share equivalents, either convergences or divergences, enabled through metaphorized pictures of backcountry environment and its inhabitants. In intersemiotic dialogue built on João Guimarães Rosa, it was necessary to fragment the novel *Grande Sertão: Veredas* in captions for the picture to explore the latent feminine in this work. This femininity has been revealed through literary theory that presents a critical rich fortune about the female in *Grande Sertão: Veredas*. The photographic essay is driven in that the characters perceive the images surfacing through their legends, in addition to several female members silently emerge from images which related durandiano universe belonging to the nocturnal regime. Maureen Bisilliat, makes us believe in the possibility of reframing of Rosa's work, the relationships between reality and fiction, such as duality present from the surrealism that communes with the Imaginary of Gilbert Durand.

Keywords : João Guimarães Rosa. Maureen Bisilliat. Literature. Photography. Imaginary  
Feminine. Intersemiotic Translation.

## **Table des matières**

Introduction.....	7
I - L'IMAGINAIRE FÉMININ DANS GRANDE SERTÃO : VEREDAS – la Grande Mère ou le mythe de la création du monde chez Guimarães Rosa.....	9
II – LES AMOURS DE RIOBALDO DANS GRANDE SERTÃO : VEREDAS.....	14
III – ANALYSE DE L'ŒUVRE A JOÃO GUIMARÃES ROSA .....	15
Considérations finales.....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	68

## Index des illustrations

Photographie 27.....	11
Photographie 28.....	11
Photographie 29.....	16
Photographie 30.....	20
Photographie 31.....	25
Photographie 32.....	28
Photographie 33.....	28
Photographie 34.....	28
Photographie 35.....	28
Photographie 36.....	30
Photographie 37.....	30
Photographie 38.....	34
Photographie 39.....	38
Photographie 40.....	39
Photographie 41.....	40
Photographie 42.....	43
Photographie 44.....	44
Photographie 43.....	44
Photographie 45.....	45
Photographie 46.....	47
Photographie 47.....	48
Photographie 48.....	50
Photographie 49.....	50
Photographie 51.....	51
Photographie 50.....	51
Photographie 52.....	52
Photographie 53.....	53
Photographie 54.....	53
Figure 8.....	53
Photographie 55.....	54
Photographie 56.....	54
Photographie 57.....	58

## Introduction

L'objectif de cette thèse est d'analyser le féminin présent dans la transposition créative de *Grande Sertão : Veredas*, décodé en images photographiques par Maureen Bisilliat, laquelle nous propose ainsi une nouvelle lecture significative de l'œuvre de Guimarães Rosa. L'essai *A João Guimarães Rosa*, composé de photographies de Maureen Bisilliat, accompagnées d'extraits de l'œuvre, est un juste hommage à l'écrivain, scénariste et précurseur. Dans notre étude, nous essayerons de démystifier cette notion qui réduit la photographie au simple fait d'illustrer des mots, bien que cela en soit une composante possible, voire attendue.

Le regard de Maureen Bisilliat incarne un univers où le féminin domine, sous différentes formes et modes. De manière inconsciente et de manière intuitive, son savoir-faire photographique – dans la composition de ses clichés, en faisant des coupes inhabituelles, en suggérant des images en mouvements, etc...- nous ramène aux mouvements avant-gardistes européens, au surréalisme.

Pour ce qui est de l'interprétation théorique de cet univers, nous nous sommes appuyé sur les études de l'Imaginaire de Gilbert Durand, lequel considère le régime nocturne comme appartenant au monde féminin. Combinées avec la Psychologie Analytique de Jung, ses études contribuent à l'interprétation et la compréhension des images liées à l'univers féminin. La théorie littéraire conjugée à la lecture du roman a certainement guidé notre étude, nous offrant ainsi différentes possibilités d'entendement.

La demande d'études inter-sémiotiques entre ces deux langages – la littérature et la photographie – est croissante, mais pourtant, la bibliographie critique sur le sujet reste encore très restrictive. La grande force métaphorique du roman *Grande Sertão : Veredas* offre diverses possibilités de lectures, lesquelles sont favorisées par les nombreuses études existantes sur l'œuvre. Grâce à la transposition photographique, les lecteurs peuvent découvrir d'autres possibilités de lecture de l'œuvre.

Nous orienterons notre étude vers l'élément féminin présent dans l'univers de João Guimarães Rosa, puisque nous avons élaboré nos considérations sur la présence significative de la femme, notamment dans *Grande Sertão : Veredas*. Notre abordage théorique sera dans un premier temps littéraire, puisqu'il confirme la présence d'une trinité féminine dans le voyage de Riobaldo..Il s'agit de Nhorinhá, Diadorim et Otacília. Bien que d'autres femmes soient présentes dans le roman, ce sont non seulement les plus étudiées mais aussi celles qui sont mises en avant dans la relecture de Maureen Bisilliat. Nous utiliserons également les travaux de psychologie analytique de Carl Gustav Jung, suivis par Erich Neumann, lequel se réfère aux éléments d'interprétation de la Grande Mère, sujet élément également abordé par Gilbert Durand dans son livre *Les Structures Anthropologiques*



*de l'Imaginaire.*

Divers autres éléments, issus de la théorie littéraire, se rattacheront à notre analyse du matériel photographique en les conjuguant aux fragments de *Grande Sertão : Veredas*, axés sur l'univers féminin. Nous mentionnons ici les principaux critiques : Benedito Nunes, Walnice Nogueira et Davi Arrigucci.

L'œuvre *A João Guimarães Rosa*, transposition de *Grande Sertão : Veredas*, est un ensemble symbolique qui traverse les images. Notre analyse passera par la Théorie Littéraire, l'Imaginaire, pour arriver à la Sémiotique de l'image comme explication du phénomène symbolique de lecture.

[...], os meus livros, em essência, são 'anti-intelectuais' – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upaxinades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.

[...] Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo (BIZZARI apud ROSA, 2003, p. 90; p. 99)<sup>1</sup>..

## I - L'IMAGINAIRE FÉMININ DANS *GRANDE SERTÃO : VEREDAS* – la Grande Mère ou le mythe de la création du monde chez Guimarães Rosa

Dans l'œuvre de Guimarães Rosa, les femmes sont représentées de manières diverses et variées. Elles sont prostituées, jeunes femmes, jeunes filles, devineresses, magiciennes ou sorcières, vieilles, mariées, savantes, folles, guerrières, meurtrières, saintes, et façonnent ainsi les multiples archétypes de l'univers féminin

Toutes ces représentations de la femme peuvent être associées au mythe cosmique de la création du monde et donc au mythe de la Grande Mère. Ce mythe, dans l'univers de l'Imaginaire de Gilbert Durand, appartient au *régime nocturne de l'image*<sup>2</sup>, régime dans lequel les représentations féminines font référence tant au monde terrien qu'au monde aquatique : « *As águas seriam, pois, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens* » (DURAND, 2002, p.203).

L'eau serait donc encore liée au commencement ainsi qu'à l'univers cosmique, alors que la terre serait associée au commencement et à la fin de l'homme et de tout être vivant. Dans sa représentation archétypale, la Grande Mère est pourvu d'un double visage, positif ou négatif. Bien qu'elle appartienne au monde des ténèbres, associé au régime nocturne, univers de la nuit, des profondeurs chthoniennes, elle présente un caractère de conservation, de protection, mère

---

1 Les citations en portugais, dont les originaux étaient en français ou dans une autre langue que le portugais, n'ont pas été restituées dans leur version d'origine, ce aurait posé des problèmes radicalement impossibles à résoudre. Dans le même esprit, mais en sens inverse, lorsque le texte est en français, nous n'avons pas reproduit en note la traduction portugaise.

2 Le régime nocturne “*Régime Nocturne*” se subdivisant en dominante digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astro-biologiques » (DURAND, 2002, p. 58). A l'inverse du régime diurne, considéré comme le régime de l'antithèse, des opposés, des valeurs intellectuelles, de la raison scientifique, de telle manière que dans l'action, ou effet de différenciation et analyse : l'image est “consacrée au fond des ténèbres sur lequel se découpe l'éclat victorieux de la lumière” (DURAND, 2002, p. 68).

nourricière, mais elle peut également être destructrice, provoquer la mort, être répulsive. Comme l'affirme Neumann :

*O caráter elementar do Feminino estará sempre em evidência quando o ego e a consciência ainda forem infantis e não-desenvolvidos, e o inconsciente for dominante. É por isso que o caráter elementar contém, quase sempre, um determinante “maternal”. Em relação a ele, o ego, a consciência e o indivíduo, quer sejam masculinos ou femininos, são infantis, dependentes e submissos. A característica marcante do caráter elementar de forma positiva como provedor de alimento, de proteção, e de calor e, de forma negativa, como repúdio e privação (NEUMANN, 1996, p. 36).*

Cette association démontre l'amalgame existant entre elles, eau et terre : d'un côté un symbolisme aquatique et de l'autre un symbolisme tellurique (chthonien). « Et comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges » (BACHELARD, 1998, p.105), c'est donc le meilleur élément pour se mêler à la terre. La symbolique féminine se dévoile dans cette association, à travers la condition biologique de la fécondation, l'acte de donner vie, abri et nourriture ; sa relation avec la nature est directe : ses transformations cycliques sont étroitement liées aux phases lunaires . « Le corps d'une femme est comme la mer, sur laquelle influe le mouvement lunaire des vagues. Indolents et endormis, ses tissus adipeux s'emplissent d'eau et puis se sèchent soudainement, en marée haute hormonale » (PAGLIA, 1992, p.22).

L'énorme proximité et l'incontrôlable relation entre les archétypes féminins et la nature sont significatives et peuplent toute la mythologie mondiale. « La tradition des idoles préhistoriques est presque intacte, à travers la littérature et l'art, jusqu'au cinéma moderne» (PAGLIA, 1992, p.24).

Dans de nombreuses cultures ancestrales, nous pouvons trouver un certain nombre d'informations nous permettant d'associer la femme à l'élément terre, donc à la fécondité. Des images ou encore de petites amulettes stylisées confirment nos dires. Les petites sculptures sont généralement appelées Vénus : la première (Photographie 27) est la Vénus de Hohles Fels (35.000 av. JC) et la seconde (Photographie 28) Vénus de Willendorf (24.000 av. JC.), que beaucoup de chercheurs rattachent à l'élément féminin. Elles n'ont pas de visage, et ne prétendent aucunement représenter un « portrait-robot », ni même une identification réaliste, comme les masques mortuaires<sup>3</sup> ou encore le portrait photographique. Les Vénus statuettes, qui tiennent généralement dans la main, sont des amulettes stylisées de l'image féminine : leur identité importe peu. « L'absence de visage représente l'impersonnalité du sexe et de la religion primitive. Il n'y a encore

---

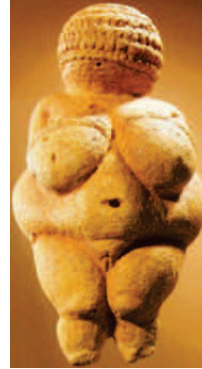
<sup>3</sup> Les premiers portraits sont nés du contact avec les matières ; de manière rituelle, un plâtre était modelé sur le visage du mort, ce qui consistait, selon Georges Didi-Huberman a : « Une image-matrice produite par adhérence, par contact direct de la matière (le plâtre) avec la matière (du visage) . Fait qui explique un processus de confection des masques mortuaires. » (OLIVEIRA , 2009, p.85)

ni psychologie, ni identité, parce qu'il n'y a encore ni société, ni cohésion » (PAGLIA, 1998, P.61). Elles représentaient de possibles rituels en relation à la Mère Nature, afin d'aider les Hommes à survivre dans la diversité. Son utilité était de garantir la fécondité, au sens large du terme, assurer l'abondance de fruits et de racines lors des cueillettes, garantir la chasse et la pêche. Ses petits talismans étaient prétendument portés avec des cordelettes, à l'époque du Paléolithique, période à laquelle les hommes étaient encore nomades et vivaient en petits groupes.

Photographie 27 – Vénus de Hohle Fels



Photographie 28 – Vénus de Willendorf



Il s'agit d'une représentation générale de la figure féminine, avec des seins, ventres, fesses et troncs démesurément exagérés dans une époque où les habitants de la Terre attendaient encore l'invention de l'élevage et de l'agriculture. Cela n'arrivera que lorsqu'ils se fixeront quelque part et cohabiteront en petits groupes pour donner naissance à la société. Ces représentations montrent leur volonté de survivre.

Les petites Vénus, dont la taille pouvait varier – celle de Hohle Fels mesurait 6cm alors que celle de Willendorf 11.5cm – ont été retrouvées dans les régions les plus éloignées et sur tous les continents. Confectionnées à partir des plus divers matériaux, tels que le bois, l'os, la pierre ou encore l'ivoire, elles sont une représentation de la Nature de manière truculente et rude ; l'homme est prisonnier du ventre de la mère.

Il y a un éloignement de l'homme face à la nature des images de la Grande Mère, comme dans le judaïsme, dans lequel la religion, par le Livre Sacré, exalte le culte de Dieu comme créateur du monde. Dans le premier livre, la Genèse, l'homme a été créé à partir de son image et de sa ressemblance, conçu en argile et rendu vivant grâce au souffle divin. Tout le développement des concepts de l'homme rationnel nie le culte de la Grande Mère. Comme l'affirme Paglia lorsqu'elle se réfère à la Vénus de Willendorf :

*No Ocidente, a arte é um apagamento dos excessos da natureza. A arte ocidental estabelece definições. Isto é, traça linhas. É este o âmago do*

*apolinismo. Não há retas na Vênus de Willendorf, só curvas e círculos. Ela é a ausência de formas da natureza. Está atolada no pântano miasmático que identifico como Dioniso. [...] A Vênus de Willendorf, curvada, desleixada, suja, está no cio, no útero da mãe natureza. Nunca mandes perguntar por quem dobra a bela. Ela dobra por ti (PAGLIA, 1992, p. 63).*

Durand (2004) appelle cet arbitraire la « résistance de l'imaginaire », l'iconoclastie, où les images sont jetées hors des temples religieux. Avec l'influence chrétienne, quand elle ressurgit, le sens primitif de la représentation de la nature féminine est exclu et elle devient symbole absolu du mal.

Comme figure féminine, Ève, personnification du péché, qui séduit Adam, est l'incarnation même du démon. Au monothéisme de la Bible et aux doctrines des universités au service de l'Église, s'ajoute le rationalisme aristotélicien, repris par la scolastique, donnant ainsi une continuité au rationnel cartésien, qui perdure jusqu'à nos jours.

L'imaginaire et ses différents régimes s'assimilent aux catégories apolliniennes et dionysiaques de Nietzsche. Le monde apollinien se réfère au monde rationnel, ordonné et conscient, alors que le dionysiaque est conçu comme le monde du désordre, du chaos et de l'inconscient, l'un et l'autre se rattachant respectivement aux régimes diurne et nocturne.

Analysant le féminin dans le récit de Guimarães Rosa *Grande Sertão : Veredas*, Karina Barsan Rocha, et se penchant sur la relation amoureuse entre Riobaldo et Diadorim, dit que la condition féminine « est presque toujours représentée dans une logique rationaliste, phallique et totalitaire, qui se perpétue dans notre société – encore – patriarcale, qui a peur et en même temps besoin de subjuguier la femme. » (ROCHA, 1998, p.8). Notre objectif n'est pas de discuter de manière exhaustive de la question féminine dans cette étude, cependant ce sont bel et bien les femmes qui vont transformer la vie de Riobaldo, grâce à ses amours et ses manières d'aimer, l'amour comme un sentiment peut-être mal compris, mais humanisant.

Au fil de l'œuvre, ce sont les figures féminines qui « collaborent toutes à la promotion ou à l'épanouissement du masculin, du viril représenté par le personnage de Riobaldo, qui tout au long de son périple, atteindra par l'entremise de ces femmes, l'ascension sociale et spirituelle » (ALVES, 2010, p.3).

Elles représentent les diversités imposées, les luttes constantes entre les hommes de main, les *jagunços*, comme le signale Wille Bolle (2004) lorsqu'il analyse *Grande Sertão : Veredas* comme étant le roman de la formation du Brésil :

*A “constante brutalidade” de guerras dos jagunços, “o dia-a-dia de violência e privações a vida rotineira no meio de homens brancos,*

*simplórios e sem rumo, esse mundo-cão presente em todas as páginas de Grande Sertão: Veredas, seria insuportável se não passasse por elas também o sopro de um principio mais elevado e transformador : A Beleza e o Amor, [...] (BOLLE, 2004, p.195).*

Ces questions seront développées au chapitre suivant dans une réflexion sur les nuances particulières des amours de Riobaldo, lesquelles se repartissent en trois phases amoureuses représentant les personnages féminins de la vie de celui-ci : Nhorinhá, Diadorim et Otacília.

## II – LES AMOURS DE RIOBALDO DANS *GRANDE SERTÃO : VEREDAS*

Les femmes qui jalonnent le roman sont nombreuses, cependant trois d'entre elles méritent d'être mises en exergue, une triade de femmes amoureuses de Riobaldo : Nhorinhá, Diadorim et Otacília, si bien définies par Benedito Nunes dans son essai *O amor na obra de João Guimarães Rosa* (1976). Ce n'est pas que les autres femmes du roman soient moins importantes, mais ce sont ces trois là qui interviennent constamment auprès de Riobaldo dans un sorte d'entrelacs, et ce tout au long du roman. « Ce sont trois amours, trois passions, qualitativement diverses qui arrivent quelques fois à s'interpénétrer » (NUNES, 1976, p.144). Pour Nunes (1976), l'amour est le thème qui occupe une place privilégiée dans la poétique de João Guimarães Rosa. Une rencontre fortuite et les souvenirs de Riobaldo avec Nhorinhá : un amour charnel ; puis des luttes en compagnie de Diadorim : un amour chaotique ; et enfin le climax, lors de son mariage avec Otacília : un amour spirituel.

*O jagunço Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas, conhece três espécies diferentes de amor: o enlevo por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta, filha daquela Ana Duzuza, versada em artes mágicas* (NUNES, 1976, p. 144).

Pour compléter la composition de l'œuvre, citons Bigri, mère de Riobaldo, Maria Mutema, Maria Leôncia, Izina Calanga, Ana Duzuza: « *dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente* », « *donajoana* », dona Próspera Blaziana, dona Adelaide, dona Dindinha, femme de Maître Lucas, dona Abadia, Rosa'uarda, la jeune femme Miosótis, « *ma bonne dame* », Maria da Cruz, dona Mogiana, Hortense, et son surnom Gelée-blanche, Maria-des-lumières, Maria, « *La Marie du Curé* », patronne d' Hermógenes, Maria Deolinda Rebelo, entre autres.

### III – ANALYSE DE L'ŒUVRE *A JOÃO GUIMARÃES ROSA*

Il est notoire que le roman *Grande Sertão : Veredas* est construit autour de divers axes d'une imagination symbolique fertile. L'œuvre est imprégnée, dès son incipit, de différents éléments appartenant à des domaines aussi hétéroclites que la métaphysique, la géographie, la sémiotique, la sociologie, mais aussi aux domaines métaphoriques et inconscients ainsi qu'à celui de l'imaginaire. De plus, cette œuvre, au-delà de sa nature artistique, est empreinte de multiples symboles, qui n'ont encore pas tous été traduits ou dévoilés. João Guimarães Rosa représente le Sertão et ses conditions humaines - l'amour, la haine, la vie, la mort, la souffrance, la joie, le courage, les doutes et les peurs – dans une dimension universelle, à travers de son propre langage, qui est celui du *jagunço*, de l'homme de main Riobaldo, dans son immense et labyrinthique récit. Selon Antônio Candido<sup>4</sup>, dans son essai *O homen dos avessos*, une étude de *Grande Sertão : Veredas* : « Chacun peut l'aborder [l'œuvre] comme bon lui semble, conformément à ses besoins, mais dans chacun de ses différents aspects apparaîtra la griffe fondamentale de l'auteur ; une confiance absolue dans la liberté d'inventer » (CANDIDO, 2012, p.111), ce qui corrobore le fait qu'il existe des vestiges, des traces de l'écrivain qui imprègnent *A João Guimarães Rosa*.

Ce passage d'une œuvre à l'autre est possible grâce à la liberté créative du processus de traduction inter-sémiotique, concept que nous avons abordé précédemment dans notre étude. Dans le cas de la littérature de Guimarães Rosa, des vestiges littéraires de *Grande Sertão : Veredas*, transparaissent dans l'essai photographique de Maureen Bisilliat.

La première question qui se pose lorsque l'on veut représenter l'univers *sertanejo* concerne la nature de l'image, son apparente facilité de réception ; la seconde question portera sur l'interprétation de son contenu. Il est notoire que nous sommes des êtres capables d'identifier, ou tout au moins d'essayer de donner un sens à des objets, quel que soit le lieu ou le contexte historique. Cependant, lever le voile sur la signification approximative d'une image implique souvent de nombreuses fausses interprétations, par méconnaissance du sujet présenté. Tout mène à croire en l'image comme quelque chose qui requiert tout un apprentissage, malgré sa nature apparente. L'imaginaire photographique de Maureen Bisilliat, lorsqu'elle représente le monde créé par João Guimarães Rosa résulte de multiples facteurs, générés par de nombreuses caractéristiques

---

4 Lors d'une entrevue concédée au Journal de l'USP, Antônio Candido déclare: "je voulais dire que *Grande Sertão: Veredas* fait partie de ces livres inépuisables, qui peuvent être lus comme s'ils n'étaient qu'une portion de choses: romans d'aventure, analyse de la passion amoureuse, portrait original du sertão brésilien, invention d'un espace presque mythique appelé réalité, réflexion sur le destin de l'homme, expression de l'angoisse métaphysique, mouvement impondérable de va et vient entre réel et fantastique". *O super-realismo de Guimarães Rosa*. Disponible : <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm>>. Consultée le 15 juin 2014.



particulières et uniques de l'univers du Sertão. Selon Vera Casa Nova :

*O texto rosiano re-citado, re-escrito pela imagem fotográfica desse ensaio de Maureen se dobra e incessantemente se faz infinito no sentido de uma multiplicidade crescente. As imagens fotográficas advindas de Grande Sertão, por sua vez, apresentam essa multiplicidade como dobras que se atam e desatam e reatam na medida das forças que se conjugam no ato do olhar. Como se cada corpo ali não olhasse nada, retendo* (CASA NOVA, 2002, p. 107).

Le Sertão de João Guimarães Rosa, objet d'innombrables études critiques aux plus divers points de vue inspire différents types de texte, allant même jusqu'à la photographie, un phénomène subjectif, déclencheur de représentations imaginaires pour qui la contemple.

La première image choisie pour notre analyse (Photographie 29, BISILLIAT, 1979, p.7) nous est présentée avec un petit fragment de texte (ROSA, 2001). Il s'agit du portrait d'une des unités qui compose la triade féminine de la vie de Riobaldo, Nhorinhá ; tout du moins, c'est ce que suggère le texte qui l'accompagne sous forme de légende : « *Nhorinhá florzinha amarela do chão, que diz: – Eu sou bonita!... Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca* » (ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 7).

La photographe Maureen Bisilliat choisit de retirer de l'œuvre de Guimarães Rosa des fragments, qu'elle juxtapose à ses créations. Notons qu'ils proviennent de parties bien distinctes du roman. « *Nhorinhá florzinha amarela do chão, que diz: – Eu sou bonita!* » se trouve presque à la fin du livre, alors que « *Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca* » provient du début de l'œuvre. Maureen Bisilliat appelle cette façon de « pêcher » ses mots dans le texte les « licences poétiques » ; sa création ou sa recreation dépend de ce procédé pour apprécier l'œuvre dans son intégralité.

Photographie 29 – BISILLIAT, 1979, p.7



« *Nhorinhá florzinha amarela do chão, que diz: – Eu sou bonita!...*

*Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca* »

(ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 7).

Notons également que Maureen Bisilliat, par cette méthode de licence poétique, nous renvoie non pas à un temps chronologique, mais à un temps psychologique, tout comme Guimarães Rosa dans son œuvre. Manuel Antônio de Castro souligne que « le roman, dans son architecture, est circulaire. Il y a un va et vient sur les plans thématique, spatial et narratif » (CASTRO, 1976, p.43).

L'image présentée est un portrait en gros plan d'une jeune femme aux traits métissés, un nez aquilin, nous rappelant une ascendance indigène, ou, pourquoi pas, le véritable visage de la miscégenation brésilienne. La photographe réussit à capter une image avec spontanéité, peut-être inconsciente. Elle ne privilégie pas une grande production photographique et utilise une illumination naturelle, de telle manière qu'elle encourage le modèle à se livrer tout aussi naturellement.

L'image photographique est présentée dans ce contexte, dans lequel se conjuguent apparemment simplicité et hasard. Le personnage prend vie, comme si elle avait été captée par hasard par cet appareil photo, grâce à l'expression simple de son visage. Comme le signale Susan Sontag « Prendre une photo c'est avoir de l'intérêt pour les choses telles qu'elles sont (...) c'est être complice avec un thème que l'on veut rendre intéressant et digne d'être photographié – même lorsque l'intérêt du photographe est de montrer la douleur et la disgrâce de quelqu'un ». (SONTAG, 2004, p.23).

Cette femme, Nhorinhá est un personnage fictif, une création/recréation de Maureen Bisilliat, qui nous propose une relecture adaptée à son regard. La complicité entre elles est de taille, puisque nous pouvons percevoir les expressions faciales ; le modèle a un regard tendre et une simplicité singulière ; nous apercevons alors la relation qui s'offre en un regard avec la photographe, ce qui s'accorde avec les idées de Carlos Silva (2007) sur la trajectoire amoureuse conflictuelle de Riobaldo : « Nhorinhá, une prostituée qui échappe aux archétypes préétablis et se transforme en un personnage entre-deux, un pont entre le bien et le mal qui aidera Riobaldo à atteindre la béatitude, qui n'est possible qu'avec Otacília » (SILVA, 2007, p.44).

La fille d'Ana Duzuza est une femme qui s'offre à tous, comme sur sa pose photographique ; l'image de « Nhorinhá est une femme amante qui représente l'amour charnel, mais pas entremetteuse : puisque fréquentant beaucoup d'hommes, elle n'appartient à aucun et son unique fonction est de leur donner du plaisir. » (SILVA, 2009, p.23). Selon les propres mots de l'auteur : « *Nonada! A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela* » (ROSA, 1967, p. 311).

Nhorinhá ressemble à un fruit, une *mangaba* (fruit du *Hancornia speciosa*), qui signifie en tupi-guarani « une bonne chose à manger », un fruit mature qui est disponible à terre, prêt à être mangé par qui s'aventure à le ramasser ; une femme-enfant à disposition des hommes, « une femme-enfant vêtue de rouge », montrant tout le vice de sa jeunesse à travers son sourire à la dentition parfaite. Rioabaldo se rassasie de cette dégustation, se rassasie de Nhorinhá.

L'acte photographique, dans ce cas, est conçu comme un acte sexuel de séduction, d'abandon à l'autre. Il nous semble important d'insister sur la relation texte/image de manière presque dénotée : nous reconnaissons immédiatement Nhorinhá et toute la charge sémantique connotative est alors mise en avant, principalement par son rôle social de prostituée, bien que Maureen Bisilliat n'ait pas choisi d'employer de terme en relation à sa profession.

Ainsi, la photographe a évité de lui accoler les mots « pute », « putain », « catin », « prostituée » ou « péripatéticienne » pour éviter n'en soit imprégnée sa Nhorinhá, la fille d'Ana Duzuza, dans sa recreation photographique. Pourtant, nous reconnaissons sa profession, tant le cliché est pénétré de l'univers de Guimarães Rosa. « *Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno* » (ROSA, 2001, p. 263).

Maureen Bisilliat utilise les mots de l'auteur et a choisi « florzinha » au lieu d'utiliser le mot « *mangaba* », ce fruit surgissant du sol « *do chão* », qui se cueille à même la terre, tout comme la mangaba mûre qui se ramasse une fois tombée à terre et qui ne peut être mangée ainsi, puisque ce fruit est toxique si on le mange avant maturité, voire mortel si on l'ingère vert. Nous pouvons rapprocher Nhorinhá, cet amour terrien, « *do chão* », amour tellurique, charnel, de la représentation de la figure biblique d' Eve, la Grande Mère, dans le sens où elle représente l'archétype féminin mère, ou encore Aphrodite. Selon Fontes :

*O mito cósmico da criação do mundo, em que a terra, princípio das coisas, tem o sentido de vida e fertilidade. A terra, estância universal, o caos primordial, a matéria-prima simboliza a função maternal, a Grande-Mãe, opondo-se ao céu, como o princípio passivo se opõe ao princípio ativo e o aspecto feminino ao aspecto masculino.....*

*A personagem feminina emerge na obra de Rosa com sentido de mulher-terra, ser primordial. A simbologia constante em sua criação mostra frequentemente aspectos positivos de sensualidade, na medida em que se liga à reprodução e à origem da vida (FONTES, 1990, p. 15).*

Faisant partie du groupe des femmes de mauvaise vie, Nhorinhá accompagne une des étapes de la trajectoire de Rioabaldo dans sa recherche de lui-même et, par la sexualité et le plaisir, tout en

insistant sur la séduction et la beauté, elle réussit à créer un lien avec lui. Les trois formes d'érotisme - des corps, du cœur et l'érotisme sacré – correspondent aux trois étapes de l'ascension de l'homme qui mènent de l'immanence (discontinue) à la transcendance (continue). Le sacré est donc l'exacte continuité, assurée par la mort des êtres discontinus (FONTES, 1990, p.109).

Fontes (1990) explique le sens de la prostitution par un caractère sacré, car dans un monde antérieur et/ou extérieur au christianisme, les prostituées renvoyaient au sacerdoce, bien différent du sens de la prostitution moderne.

Pour Mircea Eliade, « les prostituées, en contact avec le sacré et habitant des lieux bénis, revêtaient un caractère sacré, semblable à celui des prêtres » (ELIADE *apud* BATAILLE, 1967, p.87). Nhorinhá est la fille d'une guérisseuse<sup>5</sup> et devineresse, Ana Duzuza, considéré comme herboriste, rebouteuse ou encore prieuse<sup>6</sup> – une référence au sacré dans l'œuvre de Guimarães Rosa – ce qui fait d'elle la fille d'une prêtresse: Nhorinhá, une possible initiatrice des arts mystérieux de la guérison grâce aux prières, qui offre à Riobaldo une dent de crocodile, amulette sensé le protéger des morsures de serpent, mais qui montre aussi à Riobaldo, une icône de sainte pour qu'il l'embrasse.

*Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma imagem, estampa de uma santa, dita meia milagrosa. Muito foi.*

*Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude. Ela sabia que a filha era meretriz, [...]* (ROSA, 2001, p. 49).

Nhorinhá offre à Riobaldo un rituel d'initiation à la vie et à l'amour, en mélangeant sacré et profane à Aroeirinha. Là-bas, dans la cabane initiatique de Nhorinhá, en plein sertão, le procédé rituel débute. Avec une forme d'érotisme, celle du corps, elle le protège pour le préparer à affronter le monde en toute sécurité et lui garantir la transcendance pour sa vie maritale avec Otacília.

---

5 "Além da Ana Duzuza, existem as curandeiras Maria Leônia e Izina Calanga, que assim como Nhorinhá demonstram que existe todo um sincretismo religioso arraigado do sertão: Olhe: tem uma preta, Maria Leônia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês — encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo!" (ROSA, 2001, p. 32).

6 Les prieuses, guérisseuses et herboristes – *rezadeiras, benzedadeiras e raizeiras* – portent toute une tradition orale très ancienne. Selon les croyances populaires, elles sont protégées par les saints et réaffirment leurs présences dans la vie de tous ceux qui les cherchent. Elles rappellent les divinités protectrices et ont sans aucun doute une force lumineuse singulière. De leurs agiles mains, elles tiennent des rameaux verts, elles tracent des croix sur la tête des souffrants, en murmurant des prières. Elles tissent ainsi un fil invisible, unissant la douleur des hommes au Sacré. (ROITMAN *apud* JARDIM - Disponible sur: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/autores-nacionais-na-mirade-analistas-junguianos>> - site consulté en juillet 2014.

La seconde image choisie est introduite par une phrase, la photographie suit (Photographie 30 – BISILLIAT, 1979, p.11). Notons que toutes les images présentées ne mettent pas toutes en scène exclusivement des personnages féminins, mais toute une gamme de possibilités, allée à différents contextes, comme le personnage de la mère de famille, comme dans la photographie sélectionnée. Même pour les photographies analysées par la suite, qui ne sont pourtant pas aussi explicites que celle de Nhorinhá, si on s'aide des analyses durandiennes sur l'imaginaire – nous pouvons voir cette représentation latente, lorsque l'on sait lire entre les lignes.

Maureen Bisilliat a altéré sa présentation des extraits de *Grande Sertão : Veredas*, Dans la majeure partie des cas, en premier lieu vient l'image, ensuite, sous forme de légende poétique, un fragment de l'œuvre roséenne ; pour cette image : « *Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto* » (ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 111).

Photographie 30 – BISILLIAT, 1979, p.10



« *Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto* »

(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p.10)

Dans ses divagations narratives, le dialogue renvoie à Diadorim et, principalement à la vente ou non de son âme au diable :

*Meu era um alívio. Mesmo não duvidei de meu menor valer: alguém lá tem a feição do rosto igualzinha à minha? Eh, de primeiro meu coração sabia bater copiando tudo. Hoje, eu desconheço o arruído rumor das pancadas dele. Diadorim veio para perto de mim, falou coisas de admiração, muito de afeto leal. Ouvi, ouvi, aquilo, copos a fora mel de melhor. Eu precisava. Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade! E de que é que, a miúde, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos! Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?! (ROSA, 2001, p. 100).*

Riobaldo interroge son interlocuteur sur la valeur des choses et sa vérité, question qu'il a

déjà abordé auparavant : « *O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior* » (ROSA, 2001, p. 39). Interrogeons-nous alors sur la photographie présentée et son réalisme. L'image n'est pas en soi porteuse de vérité, ni très ressemblante, cependant, son réalisme apparaît comme une somme de différents éléments qui rend sa lecture possible.

La vérité d'une photographie ne se borne pas l'image elle-même, comme quelque chose de transparent, montrant du doigt ses références, comme sa propre réalité, mais c'est tout un contexte culturel dans lequel la photographie a été capturée par le regard du photographe, son intention et la diversité des connotations ou comme le dit Arlindo Machado : « la démolition définitive et probablement irréversible du mythe de l'objectivité photographique, sur lequel se fondent les théories ingénues sur la photographie, comme étant signe de vérité ou comme représentation du réel. » (MACHADO, 1988, p.3).

Dans le roman, Riobaldo s'interroge sur sa passion pour Diadorim, puisque, comme par enchantement, tout ce que cette personne peut lui dire le charme ; et il s'interroge aussi sur la vérité des choses. Riobaldo imagine/désire que tout ceci reste un enchantement magique, allégeant ainsi d'une certaine manière ses tourments, ce désir qui n'est pas concrétisé. Car cet amour est proscrit, un amour homosexuel dans sa vie d'homme de main, ou comme le dira le narrateur plus loin dans le roman : « *O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real* » (ROSA, 2001, p. 615). Riobaldo a aussi des doutes sur la vente ou non de l'âme, mais pas seulement la sienne, toutes les âmes ; peut-être que le regard perdu du père et celui de la mère sur le cliché indiquent leur questionnement sur leur chance dans la vie ou tout du moins c'est ce que prétendait la photographie.

Dans son travail, Maureen Bisilliat synthétise une famille nucléaire en montrant la représentation du père, de la mère et de leurs trois enfants. Le cadrage est un plan moyen, avec une lumière forte qui pénètre par la fenêtre et qui place l'enfant à droite à contre-jour. Bien qu'il s'agisse d'une photographie posée, il y a presque un oubli de la photographe, tout du moins de la part des parents qui ont l'air détendu , ce qui transforme presque la photographie en cliché spontané.

Un clair-obscur domine l'image, technique empruntée aux arts plastiques, que Maureen Bisilliat a appris avant de se dédier à l'univers de la photographie. Un silence tendu plane [dans l'air], les regards partent dans toutes les directions ; le père regarde l'infini, pensif, la mère non plus ne dirige pas son regard vers la photographe.

[...] no romance, alguns aspectos característicos do Barroco, que favorecem a imprecisão, a dúvida e a oscilação

*bipolar, e que são responsáveis pela tensividade da obra, tais como a transgressão das normas, a manutenção das dualidades, a convivência de elementos heterogêneos, a profusão aparentemente caótica de elementos, o paradoxo, a ambiguidade, a fragmentação, o hibridismo, o hermetismo, o labirinto, a constante presença do conflito, entre outros (DRUMOND, 2008, p. 19).*

Suivant ce même raisonnement, Bernard Emery (1994) dans son étude sur la vision du poète et écrivain français Géo-Charles sur le Brésil, indique qu' : « il a été capable de découvrir le Brésil grâce à une double illumination du modernisme et du baroque [...] » (EMERY, 1994, p.18). Considérons alors *Grande Sertão : Veredas* comme un représentant littéraire de cette esthétique baroque.

Grâce aux techniques propres à chacun des langages (littérature et photographie), et bien que la photographie soit plus contemporaine, nous voyons qu'elle laisse transparaître une luminosité typique du Baroque en utilisant un éblouissant contraste de lumière, le clair-obscur<sup>7</sup>, qui obéit aux caractéristiques de cette école. Elle conjugue les traits typiques du baroque avec les caractéristiques contrastées de l'univers roséen, comme pour tenter d'exprimer les incertitudes et le monde, quelques fois confus et nébuleux, que nous présente son narrateur, Riobaldo. En effet, bien qu'il soit marié à Otacília, l'image brumeuse de son amour du passé, Diadorim plane dans l'air, tout comme les réminiscences du pacte passé avec le diable :

*De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...*

*Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! E, alma, o que é? (ROSA, 2001, 40-41).*

---

<sup>7</sup> *Ao claro e ao escuro atribuímos significados diversos, um em função do outro. Eles não são vistos, todavia, como polaridades de um mesmo modo de ser; como pontos extremos de uma escala contínua que se estenderia do branco ao preto. Ao contrário, o significado com que relacionamos é o da contraposição, ou mesmo da oposição intrínseca. Ate mesmo lhe damos um sentido ativo, como forças antagônicas que atuam em nosso ser. Vemos a claridade como afirmação de vida, do ser e do fazer; do sol, das qualidades éticas do bem e da verdade. Inversamente, a escuridão não é tida apenas como ausência de claridade, mas como sua negação, como um contraprinípio também ativo, o não-ser, o mal, o desaparecimento, a destruição, a morte (OSTROWER, 1996, p. 225).*

Les actions de guerre du roman paraissent avoir été tracées, comme une esquisse de dessin, par Zé Bebelo. Les nuances de clair-obscur rappellent une composition d'un tableau baroque, où se crée une illusion d'optique causée par la disposition des « *drongos* [oiseaux tropicaux] » et leurs chevaux. Le contraste de lumière est perceptible dans les nuances de couleurs claires des chevaux (*baio*<sup>8</sup>, *ruço*<sup>9</sup>), dans un mouvement dégradé qui déplace les valeurs sombres vers le clair des troupes. Elles paraissent ainsi bien plus importantes :

*Aí Zé Bebelo tinha meditado tudo como um ato, de desenho. Primeiro, João Concliz avançou, com seus quinze, iam fazendo de conta que desprevenidos. Quando os outros vieram, nós todos já estávamos bem amoitados, em pontos bons. Duma banda, então, o Fafafa recrutou, seus cavaleiros: que estavam muito juntos, embolados, do modo por que um bando de cavaleiros ou cavalos dá ar de ser muito maior do que no real é. Todos cavalos ruços ou baios – cor clara também aumenta muito a visão do tamanho deles* (ROSA, 2001, p. 111).

Plonger dans la photographie n°30 pour la déchiffrer revient à créer une nouvelle narration. Même s'il ne s'agit que d'une manière intuitive d'interprétation, elle n'en est pas moins chargée de tout un *background* culturel, que nous possédons. Si nous réactivons ces mémoires passées et tout l'imaginaire latent qui y est rattaché, nous pouvons faire émerger et composer dans le présent une compréhension plausible de ce cliché. La photographie appartient au domaine de la culture, principalement les photographies artistiques, comme celles de Maureen Bisilliat. Ses clichés d'auteur renvoient presque toujours à l'univers métaphorique.

Plus nous connaissons l'objet présenté par l'image – ou bien les personnes ou les lieux – plus nous avons des détails sur l'événement qui y est présenté. Dans le cas étudié, Maureen Bisilliat nous fournit d'autres facteurs de compréhension : les fragments de l'œuvre *Grande Sertão : Veredas*.

En analysant cette photographie, nous observons que la photographe fait référence à un espace illusoire situé hors cadre, comme le signale Arlindo Machado (1983), ce regard nous emmène au delà du cliché et peut être perturbateur pour le lecteur et l'obliger à imaginer ce qu'il regarde ou ce à quoi il pense.

Attardons nous sur la manière choisie par Maureen Bisilliat pour disposer sa photographie, qui est coupée à droite du jeune garçon et sur la fillette en robe blanche qui fixe l'objectif de la photographe. La lumière captée par la robe blanche, ses bras ballants, posés sur le vêtement, ses

---

8 (adjetivo), que tem a cor castanha ou amarelo-torrado. Disponible sur: : <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=baio>>. Consulté le 5 sept. 2014

9 (adjetivo), pardo claro; pardacento. Disponible sur: : <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=RU%25C3%2587O>> Consulté le 5 sept. 2014



pieds légèrement croisés sur le sol de pierre. C'est un détail pertinent, surtout si l'on considère que la fillette est presque au centre de l'image, contrairement à son frère, qui est à contre-jour.

Le regard est attiré par divers éléments de l'image, cette subjectivité persuasive et particulière à chaque lecteur. Nous savons que de toute façon, quelque chose attirera son regard. Le cadrage de cette photographie nous pousse à donner un sens à ce qui nous semble pertinent dans le cliché, ce que Roland Barthes appelle le « *punctum* », un détail poignant, qui pique le regard d'une manière bien particulière. Par exemple, nous pouvons remarquer ou non la présence d'un enfant derrière le père, assis sur le lit. Cela aussi dépend de l'acuité visuelle de chaque observateur.

Le mariage, la cohabitation avec une femme, ainsi que sa descendance, comme le montre l'image photographique, marque la fin de l'enchantement. En se mariant avec Otacília, à la Fazenda Santa Catarina, il tombe dans la réalité, qu'il arrive à supporter grâce aux interdits amoureux avec Diadorim, si jamais il avait dû vivre avec elle. La photographie serait sa réalité avec Otacília ou encore le désenchantement qui aurait pu se produire s'il avait su que Diadorim était une femme. Malheureusement, il ne le découvrira qu'au moment de sa mort, pas avant.

Les rituels du voyage que doit affronter Riobaldo, tout au long de ses pérégrinations dans le sertão, sont nombreux. On pourrait imaginer ce voyage comme « une descente aux enfers et comme une exploration des abîmes de la condition humaine<sup>10</sup> » (ROSENFELD, 2008, p.30). Comme lorsqu'il assume la tête du groupe, qu'il dicte ses ordres et assume son nouveau nom *Urutu-Branco* (crotale blanc).

Le caractère familial de sa recherche de l'aimée est une des confusions de Riobaldo dans ses voyages. Elles sont associées au chaos primitif dans lequel il vit tout en cherchant l'ordre. « Le monde du sertão doit être conquis, il faut le maîtriser de l'intérieur. C'est le cosmos. Le sertão satanique correspond au chaos primitif. Le Sertão, c'est en même temps le chaos et le cosmos » (SPERBER, 2006, p.149). L'espace familial est « l'image sanctifiée du cosmos », qui culmine avec son mariage avec Otacília. Ainsi, dans la relation trinitaire, selon Santoro (2012), il existe une relation Père-Mère, qui génèrent le Fils, troisième personne de la Trinité.

La troisième image choisie (Photographie 31) offre d'autres possibilités en relation à l'univers féminin et représente une femme et son mari. Maureen Bisilliat peint un couple, qui regarde la photographe, la femme se trouvant au premier plan. La luminosité en contre-jour égratigne notre regard à cause du grand contraste créé par la lumière du soleil, qui entre par la fenêtre. Un détail curieux accompagne le cliché : en effet, la phrase se situant en dessous

---

10 « *uma descida ao inferno e como uma exploração dos abismos da condição humana* »

n'appartient pas au roman *Grande Sertão : Veredas*, mais à une œuvre parue la même année, 1956, *Corpo do Baile*. Ce roman est divisé en trois parties, et c'est dans celle intitulée *No Urubuquaquá, no Pinhém*, qu'apparaît le conte *Cara-de-Bronze*, dans lequel se trouve un paragraphe sur un voyageur et un conteur d'histoire, Grivo, qui dit :

*De repente – a Fazenda Capitão-Mór – de repente. No acabável; fazenda de casaria. Léguas, no sussequente. A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas. A Fazenda do Pau-torto. A família leprosa, na cafua seguinte. No sítio da Emendadeira, donde tinha uns santos em oratório – de longe vinha gente, para beijar, um vintém se pagava, por boca de pessoa [...] (ROSA, 2001, p. 160).*

Maureen Bisilliat a utilisé ce roman, à cause d'une particularité, puisque nous y retrouvons l'amante de Riobaldo, Nhorinha, personnage de la première photographie analysée.

Photographie 31 – BISILLIAT, 1979, p.13



« ..a gente sabe que esses silêncios estão cheios de outra música »

(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 13)

A nouveau, Maureen Bisilliat montre toute sa subtilité en photographiant ce couple, habitant le monde rural près de Lassance<sup>11</sup>, ville du Minas Gerais. Même s'il s'agit d'une photographie posée, elle a la patience et la dextérité pour capter l'image au moment exact où les protagonistes se détendent. Bien que notre regard occidental nous ait habitué à une lecture de gauche à droite, la femme attire inmanquablement le regard avec sa peau très blanche, à cause du fort contraste de lumière, mais aussi par sa proximité avec la photographe. L'homme est, quant à lui, un peu en

11 Sur la ville de Lassance, où habitait Diadorim, avec son oncle: « *Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcós, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube que esse lugarim Os-Porcós existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de Lassance* » (ROSA, 2001, p.118)

retrait.

Si l'on se réfère aux normes de la photographie de composition, il y a un excès de luminosité sur le cliché, communément, on dira qu'il est surexposé, ou «brûlé». Pourtant, cela donne un certain cachet aux photographies de Maureen Bisilliat. Bien souvent, elle publie des images qui pourraient être négligées si on se borne aux conventions ; des clichés en dehors des standards imposés par les grands canaux de communication, comme le photo-journalisme, auquel pourtant la photographe a appartenu.

Maureen Bisilliat est incisive en relation à son travail. Pas seulement dans sa composition, mais aussi en affirmant avoir perdu plus d'images qu'elle n'en a captées. Son formalisme lui vient de la peinture, compétence acquise auprès de André Lhote et elle s'exprime [pleinement] avec les notions de lumière, d'ombres, de formes ; cependant, sa rigueur technique dans le maniement de l'appareil laisse un tant soit peu à désirer. La peinture étant son miroir, elle pensait avoir la même liberté avec la photographie.

La photographe a appris auprès de son professeur russe, naturalisé américain, Morris Kantor, lorsqu'elle étudiait les arts plastiques à New York, que, bien souvent, les erreurs entraînent des conséquences intéressantes. Et peut-être est-ce cela qui se reflète dans sa manière de photographier et dans son esthétisme. Son autocritique évoque la nécessité de ne pas concilier la technique et la composition et donc a perdre souvent une image, car ce que ses yeux voyaient, ses doigts n'arrivaient pas à le capter. Comme le disait Henri Cartier-Bresson sur la technique, l'appareil photo est un « carnet de croquis », la technique ne doit pas être la plus grande préoccupation du photographe, mais bel et bien l'intuition, la spontanéité, l'instant.

Cela peut être douloureux, voire maladif pour certains photographes. L'obsession ou la frustration de la captation ou encore la perte d'images peut amener le photographe à ne pas sortir de chez lui s'il n'a pas d'appareils photo, pour ne pas risquer de voir une grande image et ne pas pouvoir la saisir, ce qui est vraiment différent de la manière de composer une poésie ou de peindre une toile.

La phrase sur le silence représente le mystère voilé des choses, des personnes, entre les personnes, comme dans l'extrait de *Grande Sertão : Veredas* : « *Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. – Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!* » (ROSA, 2001, p. 601).

Le silence est celui de Riobaldo contre lui-même, il essaye de se nier mais il n'y arrive pas : « *Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava. Já depois, com andada de três dias, não se percebeu mais ninguém. Isso foi até onde o*

*morro quebrou. Nós estávamos em fundos fundos* » (ROSA, 2001, p. 542). Le silence suggère le doute de Riobaldo qui ne sait pas si le pacte avec le diable a été conclu ou non, mais ses réflexions constantes suggèrent pourtant quelque chose qui va au delà du pacte, c'est toute une kyrielle de souvenirs et de réflexions sur les événements de sa vie.

Dans *O homem provisório em Grande Sertão: Veredas*, Manuel Antonio de Castro (1976, p. 22) observe que les longues et constantes réflexions de l'ancien homme de main, ainsi que la façon même dont l'écrivain a construit sa narration, créent des doutes, des conflits, des inquiétudes constantes qui perturbent son esprit :

*O autor faz referências desde o início a um diálogo narrador/escritor com um ouvinte/leitor, sem que esse, no entanto, jamais se manifeste. O diálogo é estruturado num ir e vir de perguntas/respostas/perguntas. Vai narrando as lutas e andanças dos bandos de jagunços, pequenos acontecimentos e estórias, sendo que tudo leva a constantes reflexões/monólogos.*

*O motivo central de toda essa narração é não só o questionamento da existência do diabo e consequentemente possibilidade de pacto, mas também dos fatos que o precedem e os acontecimentos que se seguiram.*

Des événements créent encore plus de doutes et agissent comme une espèce de cercle de confusions mentales, thématissant ainsi le voyage de l'homme dans son sertão.

Les deux photographies suivantes (Photographie 32 et 33), accompagnées de leur extrait, indiquent un moment de conflits au Paredão ; la phrase complète : « *Só fiz que no forte do sentir eu pudesse era este ameaço de reza: – Me dê o meu, só, e que é o que quero e quero!... – ao Demo ou a Deus... A lá eu ia* ». Riobaldo prie Dieu et le Diable pour que l'un d'entre eux l'aide dans ce moment décisif, lors de la grande rencontre entre lui-même (Urutu-Branco) et Diadorim confrontés au groupe d' Hermógenes dans le hameau du Paredão , dans une lutte sans merci qui atteindra son paroxysme avec la mort de Diadorim et d' Hermógenes.

Les images ne paraissent pas avoir de lien avec la tragique confrontation du Paredão ; les photographies ont un sens métaphorique. Toutes deux sont cadrées en plan américain, ce cadrage qui coupe le sujet approximativement à hauteur du genou.

La première photographie a une exposition de droite à gauche, alors que la luminosité de la seconde est en contre-plongée, ce qui, c'est notoire, renforce les contrastes entre le blanc et le noir. Ces images ont quelque chose de dramatique, peut-être à cause de la luminosité, qui rend très expressive l'apparence de ces femmes ou peut-être à cause de l'apparence même de celles-ci, qui est renforcée par le choix d'un plan américain.

Photographie 32 – BISILLIAT, 1979, p.14



Photographie 33 – BISILLIAT, 1979, p.14



« Só fiz que no forte do sentir eu pudesse era este ameaço de reza: – *Me dê o meu, só, e que é o que quero e quero* »  
(ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 14)

Ces photographies ne se dévoilent que dans l'univers mythique, si on les considère comme un manifeste de vie, la femme étant ici la Mère, qui lorsqu'elle donne la vie est étroitement liée au confort, à l'alimentation, à la tendresse, à tous les soins possibles pour la survie de sa progéniture.

L'esthétique utilisée par Maureen Bisilliat est renforcée dans le cliché suivant (Photographie 35), série d'intérieurs de maisons prises dans de petits villages du Minas Gerais. Elle utilise pour ce faire des clichés similaires à ceux d' Eugène Atget, que nous avons abordés précédemment avec les prémices du surréalisme et qui a été intégré à ce mouvement. Il n'y a aucune présence humaine sur ces clichés, ce qui cause un certain malaise.

Ainsi, avec les images qui suivent nous avons établi un parallèle entre ces deux artistes.

Photographie 34 – Eugène Atget, Paris



Photographie 35 – BISILLIAT, 1979, p.17



Bien que Maureen Bisilliat utilise souvent des portraits dans ces essais, pour un certain nombre autres images, elle fait référence à l'Univers d' Atget (Photographie 34). Elle compose sa photographie (35) autour d'une petite table, deux assiettes et l'absence totale d'être humain. L'image est accompagnée de deux fragments du roman rosien, qu'elle conjugue : « *Travessia perigosa mas é a vida. É o que eu digo se for... Existe é homem humano* » (ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 17). La photographe crée/recrée une nouvelle phrase, puisque les deux extraits proviennent d'endroits différents du roman :

« *Sertão sendo do sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam, às imensidões, por sobre... **Travessia perigosa, mas é a da vida.** Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele..* » (ROSA, 2001, p. 558).

« *O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! **É o que eu digo, se for... Existe é homem humano.** Travessia* » (ROSA, 2001, p. 624).

Le choix de cette image dans notre analyse est dû au fait qu'elle renvoie à Eugène Atget, et pas, dans un premier abord, à l'univers féminin ; ce qui confirme ce que nous supposions, à savoir que Maureen Bisilliat utilise des concepts appartenant à divers mouvements, moderniste, surréaliste, mais aussi au fait qu'elle adopte le noir et blanc dans ses essais. Un tel emploi, selon Fernando Braune, rapproche encore Maureen Bisilliat du Surréalisme, puisqu'il dit (BRAUNE, 2000, p.144-145) :

*De imediato, a fotografia em preto e branco distancia-se da realidade existente, que é colorida. [...] Uma fotografia em preto e branco, por melhor que represente a realidade, por mais que ela se aproxime, guarda consigo alguma coisa de oculto, de não revelado. Ela é uma linguagem que pressupõe algo além da mera contemplação, não há como estar realmente envolvido, “tomado” por uma imagem em preto e branco com uma postura simplesmente voyeurista, pois essa implicação exige desvendar as suas entrelinhas.*

Dans sa recherche pour capter l'univers du Sertão de Guimarães Rosa, l'artiste plonge dans l'univers du Régime Nocturne de Gilbert Durand.

Dans les deux images qui suivent, nous voyons le portrait d'une jeune fille (Photographie 36) qui tient unealebasse bien ronde, qui ressemble à un petit globe, dans ses mains ; la seconde (Photographie 37) représente une dame qui porte probablement une bassine sur la tête (en céramique), laquelle, avec un broc, une bassine, une poêle, une casserole et une tasse constitue l'héritage donnée par Bigri, sa mère.

Les photographies ont un fort contraste, ce qui leur donne un réalisme similaire aux images baroques des grands maîtres comme Rembrandt et Michelangelo Merisi, surnommé Caravaggio (en référence à la ville où il a vécu) ou encore Artemisia Gentileschi, lesquels laissent de grandes zones sombres dans leurs œuvres. Nous voyons ainsi que la photographie ne s'ouvre pas uniquement au Surréalisme mais aussi au Baroque.

La technique d'utilisation de la lumière et de l'ombre, venue de la Renaissance, reprise par le mouvement baroque, consiste à illuminer exagérément certaines zones afin qu'elles soient mises en avant, car cela renforce les volumes et les formes, grâce au contraste de la lumière et de l'ombre, le clair-obscur (*chiaroscuro*). Ainsi, dans les clichés choisis, la photographe met les mouvements et les contours des expressions de l'élément humain au premier plan. Maureen Bisilliat, tout comme Caravaggio, cherche souvent la franchise dans la représentation de la réalité, qu'elle ne cherche pas à travestir ; elle exhibe les nuances de texture sur le visage de la vieille dame et montre ses rides de vieillesse.

Photographie 36 – BISILLIAT, 1979, p.18



« *Eu quero ver essas águas, a  
lume de lua...  
águas para fazerem minha sede .  
De tristeza, tristes.  
águas, coração posto na beira.... »*

Photographie 37 – BISILLIAT, 1979, p.19



« *Medo mistério. Rendas pretas defunteiras »*

13

La première, avec la jeune fille, est métaphorique, car il s'agit d'une traduction inter-sémiotique. Évidemment, le texte rosien qui les accompagne est emprunté et renvoie à l'univers créatif de Maureen Bisilliat. Dans un premier temps, des archétypes peuvent nous expliquer ces relations. La jeune fille de la photographie 36 pourrait représenter la Grande Mère, si l'on considère

le symbole du globe-terrestre qu'elle tient dans ses mains. Elle est la mère créatrice de vie, celle qui est responsable de la création et représente un archétype positif ; la seconde photographie représente une vieille femme, le visage caché par une ombre ténébreuse, mais, tout comme dans la première image, il y a une illumination intense, appelée « lumière dure », à cause des ombres très contrastantes.

Par conséquent, nous ne pouvons pas savoir exactement ce dont il s'agit. Une vieille dame peut-être, car on ne voit qu'une partie de son visage, au centre du cliché, ce qui met en évidence ses rides, et la texture noire de ses bras, vieillis par le temps.

Les images mettent également en évidence les relations entre le monde de Guimarães Rosa et l'élément « eau », lequel fait partie de l'univers des femmes, à cause de leurs menstruations, semblables à une rivière, ainsi que l'élément « lune » puisque les phases de la lune renvoient aux cycles mensuels de la femme. La phrase : « *Medos misterios. Rendas pretas defunteiras* » représente le côté négatif de l'archétype féminin, le côté sombre et obscur d'une mère sorcière. Au contraire de son côté positif, rattaché à la protection, son côté négatif est associé au danger de « la répudiation, privation », selon Neumann (1996). La Grande Mère, de la même manière qu'elle offre de l'amour, de la chaleur, une protection, si elle montre ses pouvoirs, il peut en résulter emprisonnement et mort.

L'œuvre « *Rendas defunteiras* » contient des allusions aux chauves-souris hématophages (communément appelées chauves-souris vampires) qui s'alimentent de sang de bœuf. Dans le roman, ce moment se situe au Paredão, lieu de solitude, sans vie, lieu de la lutte sanglante entre Hermógenes et Diadorim. Cet animal appartient au régime nocturne dans une conception durandienne, tout comme le Paredão :

*O Paredão existe lá. Senhor vá, senhor veja. É um arraial.  
Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. Tem até sobrado.  
Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer  
entrar o borbolo rasgado dos morcegos. Bicho que guarda  
muitos frios no corpo. Boi vem do campo, se esfrega naquelas  
paredes. Deitam. Malham. De noitinha, os morcegos pegam a  
recobrir os bois com lencinhos pretos. Rendas pretas  
defunteiras (ROSA, 2001, p. 113).*

Ces deux images peuvent également représenter l'enfer de Riobaldo, en relation à Diadorim, et à la confusion de ses doutes sur cet amour voilé et proscrit, qui culminera avec la mort de ce dernier. Riobaldo considérerait plus cet amour comme : « *bruta flor do querer*<sup>14</sup> », du chanteur Caetano Veloso dans sa chanson « *O Quereres* ».



Ces éléments sont antagonistes, comme ceux présentés par le narrateur Riobaldo, qui définit l'amour comme « *Pássaro que põe ovos de ferro* ». Ils se trouvent dans l'un de leurs campements de guerre, à proximité d'un marais, lieu obscur et boueux, fluidité d'un désir qui renvoie à l'univers mystérieux maternel durandien. Et c'est alors que surgit l'image de la « calebasse », dans les mains de son ami, une calebasse avec un petit bout de fer dedans, qu'il secoue :

*Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – “Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nojo (ROSA, 2001, p. 77).*

Ces images résonnent comme une alerte pour Riobaldo : l'objet de fer dans la calebasse, tout comme l'œuf<sup>15</sup> de fer, matérialise les interdits qui rendent cette union impossible, mais en même temps, le désir faramineux qui le consume jour après jour. L'amour conscient de Riobaldo pour Diadorim est généré dans une coque de fer, de même que son enveloppe, ce qui rend impossible sa procréation. Le signe surgit mais il ne peut se répandre dans ces conditions ; son agitation est constante, comme le son produit par Diadorim et la calebasse, et présage un œuf raté « renvoyant à la froideur, artificialité, brutalité, et à la mort, allant même au delà, dans les mains de Diadorim, qui le garde dans sa poche ; le balancement antérieur renvoie à la nécessité de se rappeler les menaces qui planent sur l'amour qu'ils vivent»(SILVA, 2009, p.31).

C'est un amour avorté, qui ne vivra pas, un œuf<sup>16</sup> non-couvé, mais pourtant un amour qui s'agite dans ses entrailles, comme refusant d'être emprisonné : « L'amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser », qui se contorsionne dans une tentative frénétique de naître et de croître.

Dans son analyse « *As três cores do amor* », sur les trois amours de Riobaldo – Nhorinhá, Diadorim et Otacília – Luiz Roncari affirme que « Dès le début du livre, son amour pour Diadorim est représenté par un noyau de fer, dur et noir, impénétrable et répulsif (...). L'œuf, objet naturellement fragile est remplacé dans son essence même par un produit de la culture, le fer dur ».

---

15 L'œuf est une espèce d'objet archétype, matrice et produit final, concave et convexe, il est en même temps un modèle d'introversio (contenu purement occulte) et d'extroversio (apparence sans ombre). Selon les théogonies orphiques, Chronos, le temps « monstre polymorphe, génère un œuf cosmique lequel, lorsqu'il s'ouvre en deux, donne lieu au ciel et à la terre et fait apparaître Phanès, le premier né des Dieux, divinité hermaphrodite, dans laquelle s'annule l'opposition du mâle et de la femelle ». (WISNIK *apud* ROCHA, 1993, p.287)

16 L'œuf peut signifier : « *Nascimento é infância . O fato de um ovo de ave ter potencial de desenvolver filhotes faz com que ele seja equiparado ao ventre humano e simbolize fertilidade, nova vida, nascimento e crianças. Animais jovens, flores de primavera e inclusive bebês,(...) representam essa fase inicial da vida* » (GIBSON, 2012, p. 233).

(RONCARI, 2004, p.220).

La calebasse – *cabaça* en portugais- quant à elle, renvoie à « *cabaço* », qui signifie en portugais la virginité d'une demoiselle guerrière, Diadorim, aspect appartenant aux déesses de la mythologie : Artémis, Athéna et Hestia.

La calebasse n'a pas uniquement la fonction de transporter de l'eau pour étancher la soif, elle sert également de coffre flottant, qui porte l'offrande des faveurs demandées au Seigneur Jésus de Lapa. À cet instant du roman, Riobaldo connaît le Jeune homme - *o Menino*, sur les rives de la rivière de Janvier. Dans ce même contexte, la calebasse est utilisée également comme bouchon pour les hameçons :

*Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir; Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode* (ROSA, 2001, p. 117)

*De descer o barranco, me dava receio. Mas espiava as cabaças para boia de anzol, sempre dependuradas na parede do rancho* (ROSA, 2001, p. 118)

Dans cet extrait, Riobaldo rencontre donc le jeune homme – *o Menino Mocinho* – « *Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando* » (ROSA, 2001, p. 119). L'image de la calebasse peut renvoyer à Riobaldo en enfance, enfance pauvre et humble où il mendiait, à ce moment inhabituel dans sa vie et à cette liaison avec ce jeune homme, Diadorim qui le perturbe.

D'autres images se suivent dans la narration, comme lorsque Riobaldo et Diadorim se lancent en pleine nuit en direction d'un puits couvert de feuillages denses à proximité de leur campement. Tout un érotisme émerge de cette scène autour d'une cavité ronde, où l'on peut s'abreuver, au milieu de la forêt. « *O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja* » (ROSA, 2001, p. 78). Riobaldo, alors qu'il se penchait pour boire de l'eau, voit surgir une rainette :

*O amor que é manancial da vida. Nesse caso, a rã parideira na água, que causa asco a Riobaldo e é também o prenúncio da vida, revela-se representação alegórica para o sentimento dele por Diadorim: desejo e asco. Isso fica evidente na fala dele, quando tem desejo e medo de que Diadorim se declare, a quem culpa por esse amor que ele sente recíproco*

(SILVA, 2009, p. 32).

La nature s'immisce de manière incisive, grâce à ses éléments chtoniens distribuant ses cartes : cette même eau transparente du puits, avec la même brillance que les yeux de Diadorim qui est en même temps effrayante, avec ses animaux nocturnes répugnants, comme appartenant à une autre dimension, inférieure, et qui, selon la classification de Durand et tout comme l'œuf, appartient au régime nocturne.

Photographie 38 – BISILLIAT, 1979, p.21



*“Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Ai o que pasmava era a paz”.*  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 20)

Anthropologiquement, ces images (photographie 38) pourraient très bien renvoyer à ce que nous pourrions appeler un univers similaire à la femme « cueilleuse », qui se dédiait, avec toutes les femmes, à la cueillette des fruits pour l'alimentation du groupe. Alors que les hommes partaient à la chasse, elle utilisait des ustensiles domestiques et s'occupait des enfants. Ainsi, ces petits ustensiles, des petits pots par exemple, se rattachent à ce que Gilbert Durand appelle « coupe » dans sa classification isotopique des images (voir Annexe 1).

La coupe est classée comme appartenant au régime nocturne. La coupe est donc en relation avec l'utérus maternel. Ainsi, ses pots, pour ce qui est des archétypes, renvoient à l'intérieur du corps féminin. Durand affirme que « l'Éternel féminin et la Nature marchent côte à côte en littérature » (DURAND, 2002, p.233). Les objets de forme concave hérités par Riobaldo, et vus précédemment, font partie de cette représentation.

Le texte de Guimarães Rosa: « *Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Ai o que pasmava era a paz* » (ROSA, 2001, p. 339-340) présente des euphémismes concordant avec les préceptes de l'imaginaire durandien ; il utilise des termes contradictoires, puisqu'il s'agit de lieux de calme et de félicité, alors que bien souvent, dans ces lieux règnent la guerre et la mort, comme dans la phrase qui accompagne la photographie « *Aquele mundo de fazenda* », lieu de protection et d'accueil où «

*pasmava a paz* » dans des maisons aux « *paredes idosas, o bolor* ». Ce dernier extrait n'a pas d'euphémisme, mais il renvoie au pouvoir de la fécondité terrestre.

Ce passage du roman a lieu dans une ferme abandonnée où la bande qui a comme leader Zé Bebelo est tombée dans une embuscade de la bande d'Hermógenes, un lieu de grande tension claustrophobe face au massacre des chevaux<sup>17</sup> et de nombreux hommes de main. Dans l'imaginaire de Durand, les chevaux sont en lien avec la mort dans la Fazenda des Tucanos.

Le cheval a cette même représentation, dans un « ton catastrophique (...) des ténèbres et de l'enfer (...) la peur face à la fuite du temps, symbolisée par le changement » (DURAND, 2002, p.75). C'est le messenger de la mort, la voiture qui transporte jusqu'à la vallée des ombres de la mort, exprimant aussi l'angoisse face aux changements. Une ambiance paisible est soudainement transformée en guerre, la maison<sup>18</sup> devenant l'unique protection :

*Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Ai o que pasmava era a paz. Pensei por que seria tudo alheio demais: um sujo velho respeitável, e a picumã nos altos.*

*Pensei bobagens. Até que escutei assoviação e gritos, tropear de cavalaria. “Ah, os cavalos na madrugada, os cavalos!...” – de repente me lembrei, antiquíssimo, aquilo eu carecia de rever. Afoito, corri, compareci numa janela – era o dia clareando, as*

*barras quebradas. O pessoal chegava com os cavalos. Os cavalos enchiam o curralão, prazentes. Respirar é que era bom, tomar todos os cheiros. Respirar a alma daqueles campos e lugares. E deram um tiro.*

*Deram um tiro, de rifle, mais longe. O que eu soube. Sempre sei quando um tiro é tiro – isto é – quando outros vão ser. Deram muitos tiros. Apertei minha correia na cintura (ROSA, 2001, p. 339-340).*

Dans sa dissertation sur le passage, l'espace des changements et transformations significatives dans la Fazenda des Tucanos, Collaço dit que :

*A Fazenda representa as reminiscências do Império recém-abandonado. No pátio de fora, ou seja, naquilo que face exposta da realidade social do período, estão os elementos mais*

---

17 Le *Dicionário de Mitos Literários* (2005) décrit cette représentation néfaste et macabre du cheval: Poséidon, métamorphosé en étalon féconde Déméter, déguisée en jument, qui donnera le jour à un cheval sauvage, Arion, ou selon une autre version, à deux démons de la mort. Quant aux juments de Glauco, elles dévorent vivant leur propriétaire, sous l'influence d'Aphrodite : naît alors une force chthonienne, presque infernale, que rien n'arrête, comme l'atteste l'Apocalypse, où apparaissent successivement les chevaux de guerre, un blanc, un autre rouge, le cheval noir de la faim et le cheval verdâtre (ou blafard, selon la traduction) de la mort. (*Apocalypse* 6, 2-8) (BRUNEL, 2005, p.123).

18 "La maison est donc toujours l'image d'un intimité repoussante, que ce soit un temple, un palace ou une cabane" (DURAND, 2002, p.244)

*visíveis, que de forma ou de outra conseguiram certa permanência no país da primeira República (COLLAÇO, 2008, p. 31).*

La maison de maître – *Casa Grande* – nous est présentée sous une image décadente et abandonnée, cette même maison qui appartenait auparavant aux anciens Seigneurs des terres abrite et accueille aujourd'hui la Bande de Riobaldo. La maison montre le pouvoir économique détenu par ses anciens habitants, les *Coronéis* :

*Nesse entremear, eu senti meu braço melhor, e estive mais disposto. Andei andando, vi aquela fazenda. Essa era enorme – o corredor de muitos grandes passos. Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado, e com um cruzeiro bem no meio. Mas o capim crescia regular, enfeite de abandono. Não de todo. Pois tinham desamparado um gato, ali esquecido, o qual veio para perto do jacaré cozinheiro, suplicar comida. Até por dentro do eirado, mansejavam uns bois e vacas, gado reboleiro. Ai João Vaqueiro viu um berrante bom, pendurado na parede da sala-grande; pegou nele, chegou na varanda, e tocou: as reses entendiam, uma ou outra respondendo, e entraram no curral, para a beira dos cochos, na esperança de sal. – “Não faz mês que o povo daqui aqui ainda estava...” – João Vaqueiro declarou. E era verdade, com efeito, pois na despensa muita coisa se encontrando aproveitável. Nos Tucanos, valia a pena. Os dois dias ficaram três, que tão depressa passaram (ROSA, 2001, p. 339).*

La maison, alors, a un rôle de Grande Mère protectrice, comme Gilbert Durand le définit dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, le logement est un abri, qui accueille tout comme le ventre utérin, mais il est en même temps un tombeau et symbolise le complexe du retour à la mère. « La vie n'est rien de plus que la séparation des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour à la maison » (ELIADE *apud* DURAND, 2002, p.236).

Cette constellation d'intimité et les images d'un espace heureux donneront de l'importance à la maison qui symbolise la protection. Pour Gaston Bachelard : « la maison est un être privilégié, une unité complexe, où on doit considérer les mémoires, les souvenirs et les rêves ; la maison, c'est le corps et l'âme » (BACHELARD, 1988, p.5). Le refuge éternel, le retour à l'intimité de la maison ou le retour vers la mère, la mère terre pour qui la mort a une valeur ; d'où la nécessité d'être enterré sur un sol patriotique, l'isomorphe du retour à la maison. L'action de la descente nous est ainsi confirmée, concentrée dans des images de mystère et d'intimité à la recherche de trésors, de repos ou d'aliments de la terre. La maison est personnifiée :

*Um pudesse narrar – falo para o senhor crer – que a*

*casagrande toda ressentia, rangendo queixumes, e em seus escuros paços se esquentava (ROSA, 2001, p. 360)*

*A Casa dos Tucanos aguentava as batalhas, aquela casa tão vasta em grande, com dez janelas por banda, e aprofundada até em pedras de piçarrão a cava dos alicerces. A Casa acho que falava um falar – resposta ao assoviado – a quando um tiro estrala em dois, dois (ROSA, 2001, p. 369).*

C'était alors une maison de maître sans âme ou du moins ce qu'il en restait : « *não tinha almaviva de se ver* » (ROSA, 2001, p. 338). Ainsi la fazenda des Tucanos apparaît comme paradoxale : cette même maison qui offre un abri et un lieu de repos peut également accueillir un cimetière abandonné, un espace du bien et du mal, de sang, de souffrance, de mort, comme si elle s'anthropomorphisait. Des chambres vides : « *Cacei um catre, cama-de-vento, num quarto meio escuro; com coisa nenhuma não me importei* » (ROSA, 2001, p. 338). La grande maison de la Fazenda des Tucanos est pour les hommes de main, un lieu macabre. Quelques uns des hommes de main, comme Simião, ne la trouvent pas agréable et souhaitent en partir, mais Riobaldo, lui, reste, à cause de la balle qu'il a reçue dans le bras.

L'image de la mort est présente dans la maison : la puanteur qui empeste l'air émane des morts, compagnons de Riobaldo et, avec cette odeur de mort, les mouches à viande (mouches bleues) sont attirées : « *A Casa estava se enchendo de moscas, dessas de enterro, as produzidas* » (ROSA, 2001, p. 369).

Dans ce contexte d'abandon et de mort, la maison est entre les mains de Dieu et il ne reste que les vestiges de la société décadente du vieux sertão. Rosa e Silva (2004, p.140) dans son analyse *Crônicas da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso dit que :

*No que concerne à forma alegórica casa, no eixo espacial, significa lugar de abrigo, o domicílio, o espaço do mundo articulado por interditos, valores e ações. Também constitui espaço de efetivação do ser vivente humanamente – casa do homem –, lugar onde ele está em permanente agonia.*

Dans ce contexte apparaît à nouveau l'univers mystique d'un élément primordial : l'eau, représenté avec des images hydriques de cours d'eau, principal élément défendu dans l'analyse de Viggiano (2007) dans son étude sur *Grande Sertão : Veredas*.

Dès l'arrivée de la troupe de Riobaldo à la Fazenda des Tucanos, l'élément eau est présent dans ses différents états, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant : « *À Fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos – é na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda do Enxu. Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver. E do Rio-do-Chico longe não se estava* » (ROSA, 2001, p. 338). Monteiro indique que :

[...] a presença da água, ou seu escoamento na vastidão da paisagem – desde os brejos que se juntam, para formar os rios, à magia das veredas verdejantes de buritis até os grandes caudais: o Urucuia vindo do obscuro poente para o iluminado nascente (W-E) e o pai de todos, o São Francisco, oferecendo diferentes situações de “travessias” são, ao longo da narrativa, o símbolo do incessante e perigoso fluxo da vida. E os lugares dos grandes momentos do romance estão sempre vinculados aos cursos d’água (MONTEIRO, 2006, p. 51).

La présence des rivières, des lacs et drainages est récurrente dans le parcours de Riobaldo. Tout le long du roman, la rivière accompagne les événements marquants du périple de Riobaldo, dès sa rencontre avec le jeune Diadorim sur les berges de la Rivière de Janvier et renvoie au flux incessant de la vie et de la mort, propice à une rêverie sans fin.

L'image suivante (Photographie 39) renforce l'image antérieure par la présence des ustensiles domestiques. Les images de pots sont récurrentes. Sa composition aborde un genre qui ne représente pas de personnes, la nature morte. Le texte est caractérisé par le fait qu'il représente des archétypes appartenant au régime nocturne, notamment avec le mot « mer », élément déclencheur de toutes les vies, de telles « eaux seraient donc les mères du monde » (DURAND, 2002, p.230). Un autre élément est le mot « Vierge », renvoyant à l'univers féminin « *o perfume do nome da Virgem* ». C'est la douceur du nom de la Vierge, Notre Dame, qui est invoquée par Riobaldo à un moment où il a envie de tuer Constâncio Alves, mais dans un geste de raison, il prie la Vierge pour qu'elle l'empêche de le tuer.

Photographie 39 – BISILLIAT, 1979, p.24



« *O perfume do nome da Virgem perdura muito; às vezes dá saldos para uma vida inteira* »

(ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 26).

Ces pots ressemblent à d'anciennes urnes funéraires trouvées dans certaines tribus brésiliennes, notamment celle de l'île de Marajó, au Pará. Cela laisse supposer que ces indigènes pratiquaient des rituels saisonniers de fertilité et des rites funéraires. Dans son article *Senhora das Águas*, Lucy Coelho Penna (2000) propose une interprétation junguienne des céramiques de ces indiens constructeurs de terrasses, sur l'île de Marajó.

Les archétypes gravés depuis des siècles par l'art du peuple de Marajó laissent supposer que ces pots servaient de support à des rituels en l'honneur de la *Senhora das Águas*, au bord de l'Amazone, avant la colonisation européenne. Les urnes, dont certaines mesurent plus d'un mètre de hauteur, ornées de symboles, « sont de véritables “livres des morts” en idéogramme. Les symboles archétypaux marquent des moments décisifs du cycle vie-mort-vie, pour ces indigènes qui recréaient un paysage avec une espèce de géographie chamanique. » (PENNA, 2000, p.1).

Dans ce rituel de passage entre la vie et la mort, la *Senhora das Águas* est considérée comme celle qui scelle le destin humain, comme un retour à l'utérus de la plus grande source d'eau douce de la planète, garantissant ainsi le cycle de la vie.

La photographie suivante (Photographie 40) montre une femme s'occupant de l'extraction du *polvilho* - amidon de manioc -, de manière artisanale, dans une fabrique de farine, proche de la ville de Januária. Nous pouvons également apercevoir quelques personnes au loin, qui n'interagissent pas avec le premier plan, sur lequel la femme s'occupe de l'amidon de manioc.

Ainsi pouvons-nous voir qu'il s'agit d'une photographie spontanée, instantanée, qui capte le « moment décisif », comme le dit Bresson ou encore Salgado, qui met en emphase les moments décisifs de chaque acte photographique. Les lignes et les formes sont accentuées sur ce cliché, et nous distinguons principalement des diagonales : ces lignes attirent fortement l'œil, en plus des ombres et du contraste général de la lumière du soleil, presque à contre-jour. Cette auge, récipient fait de bois qui ressemble à un canoë, est commune dans les maisons de farine de la province brésilienne ; le liquide extrait du manioc est ensuite pressé puis séparé dans cette auge pour en retirer l'amidon.

Photographie 40 – BISILLIAT, 1979, p.24



Ces trois dernières images (Photographies 38, 39 et 40) renvoient symboliquement à la coupe. Erich Neumann souligne :

*O núcleo simbólico do Feminino é o vaso. Desde os primórdios da evolução até seus estágios mais recentes, encontramos esse símbolo arquetipo como a essência do feminino. A equação simbólica básica MULHER=CORPO=VASO corresponde, talvez, à experiência básica mais*



*elementar da humanidade com relação ao Feminino, em que este além de vivenciar a si próprio, será vivenciado pelo Masculino* (NEUMANN, 1996, p. 46).

Tout comme pour Gilbert Durand, la coupe est un archétype symbolique, récipient de vie, qui se transforme en vase chez Neumann. Ces symboles culturels représentent le ventre maternel sous diverses formes : unealebasse (Photographie 38), un pot (Photographie 39) et une auge (Photographie 40), mais aussi une gamelle, un panier ou encore une caisse. Abordant la sexualité féminine aux temps de la préhistoire, l'anthropologue Helen Fischer dit que :

*Na estrutura da sociedade da época, as mulheres eram tão poderosas quanto os homens, tão sexuais quanto os homens (ainda eram consideradas sexuais depois da menopausa), e o erotismo estava enraizado em suas vidas, em seus mitos, lendas e brincadeiras. Em seu cotidiano havia todos os tipos de simbolismo erótico. Na América do Sul, por exemplo, para as mulheres que trituram mandioca, o vaso ainda é considerado a vulva feminina, enquanto o pilão que soca a raiz representa o pênis masculino* (FISCHER, 1993, p. 30).

Réalisée en plongée, la photographie 40 nous offre une croix située au centre de l'image, avec sa pierre tombale et deux rosaires pendus, l'un enroulé à la manière d'un collier sur la partie centrale au sommet de la croix, l'autre sur le côté droit. Cette image pourrait tout aussi bien n'être qu'une représentation de la mort d'une personne sans que nous sachions si elle se trouve dans un cimetière ou dans un autre endroit, mais cette croix peut aussi marquer simplement l'endroit où une personne est morte, sans pour autant qu'elle y soit enterrée. Elle peut aussi représenter la mort de tellement d'hommes de main, tombés lors des guerres entre bandes, comme celle de Riobaldo et celle de Hermógenes.

La mort est inévitable dans ce contexte, puisque : « *O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...* » (ROSA, 2001, p. 35). Comme dans un écosystème dans lequel la loi du plus fort prévaut sur les plus faibles. Un monde animalesque, une terre sans ordre où la loi est faite avec les mains : c'est ça le sertão.

Photographie 41 – BISILLIAT, 1979, p.26



« *Chapadão. Morreu o mar, que foi* » (ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 26).

Nous ne pouvons pas non plus voir ce qui est inscrit sur la pierre tombale, car la photographie a été prise quelque peu en contre-jour. De plus, l'image ainsi captée l'est derrière la petite plaque pendue, nous empêchant de découvrir à qui appartient cette tombe, la date de la mort et le motif de celle-ci.

La photographie l'accompagne du texte rosien : « *Chapadão. Morreu o mar, que foi* » (ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 26), extrait situé dans les dernières pages, dans lesquelles est racontée la mort de Diadorim « *Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam* » (ROSA, 2001, p. 612), ou encore, comme le narrateur conclut : « *Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba* » (ROSA, 2001, p. 616).

Dans son essai intitulé *O Mundo misturado*, Davi Arrigucci Jr. rapporte que : « Diadorim meurt et c'est la mer qui meurt. (...) Le sertão est un espace aussi vaste, vague et indéterminé que la mer des auteurs épiques (...). Dans ces circonstances, le grand sertão est une espèce de mer. Depuis l'incipit, la mer s'infiltré dans l'imaginaire du livre » (ARRIGUCCI, 1997, p.24). Selon Elizabeth Hazin « En parlant du Chapadão, Riobaldo nous informe que '*Água ali nenhuma não tem – só a que o senhor leva*' (ROSA *apud* HAZIN, 2007, p. 27). « Chapadão » est donc la métaphore parfaite de l'état dans lequel Riobaldo se trouve après la mort de son ami. Diadorim, qui était la mer, l'eau, la vie » (HAZIN, 2007, p.144), ce qui nous ramène à l'univers liquide, et renvoie à l'univers féminin nocturne durandien.

Maureen Bisilliat, dans son travail sur la photographie 39, lui ajoute le fragment littéraire qui dit : « *O perfume do nome da Virgem perdura muito; às vezes dá saldos para uma vida inteira* » (ROSA *apud* BISILLIAT, 1979, p. 26). Ainsi, la photographie de la croix juxtaposée à l'extrait choisi nous permet une interprétation liée à l'univers sacré.

La croix est un symbole très ancien, utilisé par diverses religions, principalement l'Église catholique : « C'est avec l'ascension du christianisme que la croix devient le symbole de la mort, du sacrifice de Dieu et du chemin vers la vie éternelle » (MORETTO, 2007, p.233). L'Église affirme donc un dualisme dans la lutte entre le bien et le mal, comme la création du péché, rejetant l'univers païen lié à la nature.

Dans le contexte moderne, la croix «est la mort des traditions culturelles qui la reliaient à la Nature, à la fertilité de la Terre, à la reproductibilité continue de la vie, du temps, de manière circulaire et du féminin et du masculin comme élément sacré » (MORETTO, 2007, p. 230). S'instaure alors une nouvelle convention « qui se fonde sur le principe de souffrance comme chemin vers le salut, grâce à l'adoration de la croix, symbole qui ne peut représenter l'union génésique du masculin et du féminin, car pour cette idéologie, cela signifie le péché » (MORETTO, 2007, p.233).

Pour Gilbert Durand, la signification de la croix est bien plus ample que l'interprétation proposée par le christianisme :

(...) c'est le croisement, le choix, l'ascension (DURAND, 2002, p.16-17)

La croix chrétienne, en tant que bois dressé, qu'arbre artificiel, ne fait que drainer les acceptions symboliques propres à tout symbolisme végétal. En effet, la croix est souvent identifiée à un arbre, tant par l'iconographie, que par la légende, elle devient par là échelle d'ascension. (...) Se greffe également sur la légende de la croix, le symbolisme du breuvage d'éternité du fruit de l'arbre ou de la rose fleurissant sur le bois mort.(...) emblème romain infamant, elle devient symbole sacré *spes unica*. (DURAND, 2008, p.379)

Le symbole de la croix est une union des contraires, (...) symbole de la totalité du monde (...) lié au devenir lunaire et astral, doublet écartelé de la roue (DURAND, 2008, p.379-380).

La croix représente donc dans notre contexte un passage du sertão archaïque vers le monde moderne : « Ce n'est pas par hasard si cet endroit est un lieu où retard et progrès sont imbriqués, où l'archaïque et le moderne s'enchevêtrent, où le mouvement du temps et des changements historiques compose des combinaisons particulières » (ARRIGUCCI, 1994, p.17). Dans un mélange de chaos et d'ordre, Dieu et Diable, archaïque et moderne, « un monde mélangé <sup>19</sup>».

Cette croix anonyme, située dans n'importe quel endroit du sertão, comme celle d'un lépreux indigent, séparée des autres, représente la croisée qui le lie avec le Démon depuis son pacte, son choix comme l'« union des contraires (...) du Yin et du Yang » (DURAND, 2002, p.329.). Le couple Riobaldo et Otacília, en même temps qu'il rejette l'amour proscrit, et l'ascension mise en exergue par Gilbert Durand (2002), le couple correspond au voyage spirituel de Riobaldo et à l'amère nostalgie et culpabilité de la mort, puisque ce voyage a un prix, résultant du pacte passé, lequel culmine dans la mort de Diadorim.

La photographie suivante (Photographie 42) renvoie d'ailleurs à ce voyage, un des éléments les plus importants de la vie de Riobaldo. Le texte qui accompagne le cliché se situe approximativement au milieu de l'œuvre *A João Guimarães Rosa*. C'est l'énigmatique chanson de Siruiz qui est accolée à la photographie et qui présente une vision toute particulière du roman : « Et il chantait une chanson qui paraissait étrange pour Riobaldo et qui attire son attention, puisqu'en fait elle prédit et résume l'histoire de sa propre vie, qui n'a pas encore été vécue » (RONCARI, 2004, p.77).

---

19 *Arrancando do meio do sertão, a fala do Narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês* (ARRIGUCCI, p. 20).

L'élément eau est mis en avant tout au long des pérégrinations qui correspondent à la vie de Riobaldo, elle est une caractéristique marquante de l'œuvre, puisque nous rencontrons différents cours d'eau durant le périple du protagoniste, tel que le « São Francisco » ou encore le « [fleuve] de Janeiro », où il rencontre Diadorim dans son enfance.

Photographie 42 – BISILLIAT, 1979, p.29



*Urubu é vila alta,<sup>20</sup>  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida –  
vim de lá, volto mais não...  
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho baetão:  
buriti – água azulada,  
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p'ra dar batalha,  
convido meu coração..*

L'eau est un élément important car, associé aux rivières, il renvoie à l'univers de la fécondité. C'est un élément vital et féminin qui est associé à la Grande Mère, laquelle n'est pas uniquement liée à la naissance mais aussi à la mort. Selon l'analyse durandienne, les éléments en relation avec Riobaldo sont « l'eau et la terre » (RONCARI, 2002, p.92), ce qui se révèle important pour notre étude, puisque son voyage se fait à travers ses deux éléments.

De cette même manière surgit Diadorim, qui apparaît avec cette chanson. Le périple a un prix, tout comme les rituels de passage, il ne peut se faire impunément et exige un sacrifice dans ce même élément qu'est l'eau, en l'occurrence sa mort.

Ce passage, comme point crucial du roman, a été étudié par de nombreux critiques, car il représente le changement et les révélations. Riobaldo prend le commandement de la bande et

devient Urutu-Branco et assume sa passion pour Diadorim. Le voyage de Riobaldo est un voyage sans retour, et comme le signale Márcia Marques Morais (2001) dans sa thèse, au milieu du roman « on dirait que le roman se réinitialise également grâce à la glose de Siruiz » (MORAIS, 2001, p.65).

Ce passage est situé lors d'une des nombreuses étapes de Riobaldo et son groupe, cette fois-ci à Guararavacã do Guaicui : «Après Guararavacã, un cycle s'achève. Après Guararavacã, un autre cycle commence. Et c'est exactement cela que voulaient démontrer le narrateur et l'auteur» (MORAIS, 2002, p.65). Selon l'original : « *Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo* » (ROSA, 2001, p. 434).

Dans cette image Maureen Bisilliat utilise le contre-jour de telle manière qu'elle nous présente un cliché obscurci, afin que nous ne distinguions que le contour des corps photographiés, sous forme de silhouette.

Les trois images suivantes (Photographies 43, 44 et 45) présentées dans une même séquence, montrent la confluence des éléments de la nature, comme le cheval, ensemble d'images qui dialogue avec le texte rosien : « *Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada* » (ROSA, 2001, p. 94). « *Senti meu cavalo como meu corpo* » (ROSA, 2001, p. 342). « *E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar* » (ROSA, 2001, p. 727). « *A liberdade é assim, movimentação* » (ROSA, 2001, p. 452). Ce dernier extrait anticipe la mort de nombreux hommes de mains avant l'arrivée à la Fazenda des Tucanos. Ce sont ces chevaux qui, selon Gilbert Durand, annoncent la mort.

Photographie 43 – BISILLIAT, 1979, p.31



“*Bela é a lua, lualã,  
que torna a se sair das nuvens,  
mais redondada recortada*”  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 31).

Photographie 44 – BISILLIAT, 1979, p.32



“*Senti meu cavalo como meu corpo.  
E os cavalos, vagarosos;  
viajavam como dentro dum mar  
A liberdade é assim, movimentação*”  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 32).



Riobaldo se remémora ses aventures : « *Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos... Todos juntos, aquilo tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra* » (ROSA, 2001, p. 336).

La première photographie (Photographie 43) est celle d'une jeune femme au premier plan, dans un portrait serré. Il pourrait bien s'agir de Nhorinhá, mais nous ne savons pas si elle est cette « Bella », soumise à la force lunaire, cette Belle « rognée » par Maureen Bisilliat, puisque nous observons dans la photographie 44 qu'il s'agit de la même jeune femme rognée au niveau du visage et placée à l'horizontale ; le cavalier ne chevauche pas sa monture mais le corps de la femme, comme un cheval sur lequel il chevauche. Ainsi, la jeune femme pourrait s'assimiler à la liberté de vivre sans culpabilité, un amour terrien et sexuel, comme celui de Nhorinhá.

En termes durandiens, nous traduisons cette image du cheval comme liée à la mort, laquelle renvoie à l'univers féminin. Ainsi, bien que transparaissent chez la jeune femme la sensualité et la beauté, elle possède également cette double caractéristique de séduction/destruction.

Dans le sertão de Guimarães Rosa, on trouve différents animaux, mais aussi d'autres éléments appartenant au régime nocturne de l'image de Gilbert Durand (2002), comme la lune. Cette convergence de la nature dans le roman est observée dans *Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano*, de Benedito Nunes :

*Na obra de Guimarães Rosa, a Natureza é exterior e interior ao mesmo tempo, ganhando a amplitude de um todo vivo, que externaliza em formas animais e vegetais e se internaliza com a força expansiva dos mitos. Assim, os bichos e as plantas não são apenas naturais, mas seres pervasivos que a nós aderem e que em nós se instalam* (NUNES, 2007, p. 19).  
[...]

*A confluência maior de plantas, de bichos e malucos na obra de Guimaraes Rosa se dá em Grande Sertão: Veredas.*

*Animais e vegetais convergem nos momentos dramáticos do relato de Riobaldo. Hesitações, expectativas, conflitos,*

*marcam as relações dele com Diadorim e com as peripécias do bando de que ambos participam. Sempre os circunda a natureza, que lhes é ora propícia, dadivosa, ora malévola e assustadora* (NUNES apud SECCHIN, 2007, p. 25).

En plus des chevaux, nous pouvons citer d'autres animaux tels que : des méliphages, des loutres géantes, des loutres, des loups à crinière, des onces, des macaques, des bœufs, des ânes, des chiens, des pacas, des cerfs, des abeilles, des sauterelles, des piranhas, des lézards, des *traíras* [poisson], des pluviers de d'Azara, des anis, des colombes de verreux, des tinamous noctivagues, des tyrans, des donacobes à miroir, des perruches, des géocoucous, des colombes, des colombes rousses, des carouges chopis, des tourterelles à gorge blanche, des tyrans quiquivi, des tinamous solitaires, des gambas, des mouffettes, divers types de serpents (jararaca, jararacussu, serpent à sonnette, boa émeraude) ; des alligators, des tortues, des grenadiers, des chauves-souris, des crapauds, des rainettes, des limaces, des bigorneaux, des hérissons.

Mais aussi, des oiseaux nocturnes : des macaguas rieurs, des chouettes, des tytonidae, des chevêchettes brunes, des engoulevents pauraqué, des nyctibus, des ibijaus à longue queue et d'autres oiseaux tels que l'épervier, des vautours d'Amérique ou encore des insectes : des fourmis, des mouches, des papillons, et des animaux venimeux : des tarentules et des scorpions. Nous pouvons aussi trouver un hybridisme entre les noms de personnes et les noms de la faune et de la flore tels que Tatarana (lonomia), Urutu-branco (le crotale blanc), Lacrau (famille du scorpion), Piolho de Cobra (mille-patte), l'alligator (le cuisinier), le Acauã (macagua rieur), Frederico Xexéu (cassique cul-jaune), Marruaz, Marimbondo (guêpe), José Micuim (acarrien), Zé Onça (once), Pau-na-Cobra (serpent), Trigoso, Cajueiro (Anacardier), Araruta (Amarante), Izina Calanga (plante à rhizome) et Miosótis (Myosotis). Diverses fleurs telles que : le gingembre papillon, la calla et des espèces d'arbres comme le palmier-bâche.

Ainsi, une grande quantité de faune et de flore, en plus des fous, peuplent le sertão, des éléments bien différents pourtant en symbiose dans cet environnement.

L'image suivante (Photographie 46) présente une jeune femme, qu'on suppose être Otacília, grâce aux fragments de texte accompagnant le cliché.

Otacília est une demoiselle attendant son héros, Riobaldo. C'est elle qui reçoit de lui, comme cadeau pour sceller leur union, une topaze – c'est ce que l'image indique. Un amour charnel avec Nhorinhá, suivi de son grand amour, interdit et non partagé avec Diadorim pour finalement trouver

son port d'attache dans les bras d'Otacília : elle réordonne le chaos, et représente bien plus qu'un simple mariage, «quelque chose de transcendantal dont la représentation est “la recherche de l'unité perdue“ » (NEITZEL, 2004, p.78).

Photographie 46 – BISILLIAT, 1979, p.35



*“Capixum – caboclo sereno, viajado,  
filho dos gerais de São Felipe;  
Sou um homem ignorante. Gosto de ser.  
Não é só no escuro que a gente percebe  
a luzinha dividida?”  
De Araçuaí, eu trouxe uma pedra de topázio”  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 35).*

La composition suggère qu'il s'agit d'une image posée, la jeune femme a un regard presque souriant, un bonheur subtil. Cette photographie en gros plan, qui encadre presque exclusivement le visage du modèle, et derrière elle, une selle, peut suggérer quelque chose d'érotique, la séduction. L'image d'Otacília peut également être une somme de figures, celle de l'amante, de la passion, de l'épouse et de la Grande Mère, elle peut aussi être une figure protectrice de guerre, comme le mythe de la déesse Cybèle de l'antiquité grecque, qui représentait la fertilité, mais qui incarne aussi la destruction. Malgré une telle spiritualité, l'unité matérielle n'est pas séparée de l'âme ; ainsi cet amour n'a pas le sens de chasteté, comme le suggère certaines études : l'amour entre Otacília et Riobaldo est terrestre. L'imagination nocturne tend naturellement vers la quiétude de la descente et de l'intimité symbolisée par la coupe, vers la dramatisation cyclique dans laquelle s'organise le mythe du retour triomphal et définitif (DURAND, 2002, p.283). Le mythe de l'éternel retour : « L'homme ne fait rien de plus que répéter l'acte de création » (DURAND, 2002, p.283).

La photographie (Photographie 47) suivante suggère une femme énigmatique, Diadorim (Diadorina), laquelle, avec Otacília et Nhorinhá, compose la triade féminine contribuant à la formation de Riobaldo durant son périple.

Cette image est presque composée comme un diptyque montrant deux images similaires sauf qu'il s'agit d'une seule et même image représentant deux fiancées, le jour de leur mariage apparemment collectif. Cette paire renvoie à la relation amoureuse perturbée de Riobaldo et de



Diadorim. Elle pourrait tout aussi bien représenter deux hommes. Maureen Bisilliat utilise ces deux femmes pour représenter l'amour interdit entre Diadorim et Riobaldo, l'amour de deux hommes de main.

Photographie 47 – BISILLIAT, 1979, p.49



*“era mulher como o sol não acende  
a água do rio Urucúia...  
Era uma mão branca,  
com os dedos dela delicados.  
Era como se para mim  
ela estivesse no camarim do Santíssimo”*  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 49) .

Diadorim est un des personnages principaux du roman, pourtant son sexe ne sera dévoilé qu'à sa mort, comme le décrit la légende choisie par la photographe. Le paragraphe complet, faisant référence à Diadorim est le suivant :

*Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar; e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim **era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia**, como eu solucei meu desespero. O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. (ROSA, 2001, p. 861- 862).*

Maureen Bisilliat complète la photographie avec un autre extrait « *Era uma mão branca, com os dedos dela delicados* » (ROSA, 2001, p. 123). Les traits fins d'une beauté singulière que Riobaldo n'arrive pas à décrypter complètement.

*São inúmeras as referências que, por si, já induzem ver em Diadorim, traços femininos, quer em relação a sua descrição física – as mãos, os braços, a cintura fina, a boca, o nariz, os olhos, as pestanas –, quer em relação ao seu comportamento – o recato em esconder o corpo, o capricho em*

*relação aos objetos pessoais, o pudor feminino que se esquivava de presenciar o amigo urinando, o instinto materno. Diadorim, cujo corpo era “um esconderijo”, tanto no sentimento de se estar escondendo sempre no apertado jaleco, mas, ainda e principalmente, “escondido” por figurar, de modo ímpar, a anatomia do corpo feminino, [...] (MORAIS, 2001, p. 34).*

Au contraire de l'amour charnel, simple et sans culpabilité de Nhorinhá, Diadorim représente une brume obscure dans la vie de Riobaldo et il n'existe presque aucune joie dans son regard. Ce qu'il poursuit est un désir de vengeance démesuré : « *Diadorim sentia ódio* ». Pourtant, Riobaldo distingue des détails bien féminins, comme ses doigts délicats, sa taille fine.

Pour Benedito Nunes (1976), Diadorim possède les caractéristiques bien particulières de l'androgynie. Une telle transfiguration présente pour Walnice Galvão (1981, 1997) les spécificités de la « femme guerrière » se travestissant en homme de main. Le personnage de Diadorim a une construction complexe « *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins - que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...* » (ROSA, 2001, p. 870).

La femme guerrière, androgyne au pouvoir dissimulé trompant son monde, pourrait être liée au Malin. Ces regards, l'une avec le subtil sourire de Mona Lisa, l'autre avec un visage plus boudeur, voilà peut-être l'essence de Diadorim, toujours attentif à ne pas laisser transparaître de nuance révélant sa féminité. Maureen Bisilliat utilise une autre phrase avec cette image : « *era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo* » (ROSA, 2001, p. 437). Cette phrase vient d'Otacília, ce qui nous permet d'obtenir une lecture particulière proposée par Maureen Bisilliat. Le texte imprègne l'image et vice-versa, sa lecture est faite comme un tout et nous propose alors une nouvelle lecture pour cet ensemble : l'ensemble représenterait ainsi, ou bien la possibilité des deux êtres aimés par Riobaldo, ou le passage du monde chaotique vers le divin.

L'image analysée ensuite (Photographie 48) est une des représentations possibles du féminin chez Guimarães Rosa : le côté positif, une association avec le mythe cosmique dans lequel la femme est représentée comme la Grande Mère. Neumann (1996) affirme qu'au contraire de l'homme, la femme vit deux moments significatifs dans sa vie : un « en elle-même », comme dans l'image présentée ci-dessous, renvoyant à la période de gestation et un autre « hors elle-même » lors du moment de l'accouchement.

Dans le texte rosien : « *Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe* » (ROSA, 2001, p. 259). « *Indaguei o nome da flor* » (ROSA, 2001, p. 262). Le cœur devient un navigateur des eaux et des rivières. Comme un serpent il zigzague sur le sol : l'image de la rivière renvoie au féminin, comme fluide de vie, de procréation, élément créateur où s'amalgament les

éléments sur son passage, comme la gestation de la vie où « *tudo cabe* [tout est contenu] ».

Photographie 48 – BISILLIAT, 1979, p.53



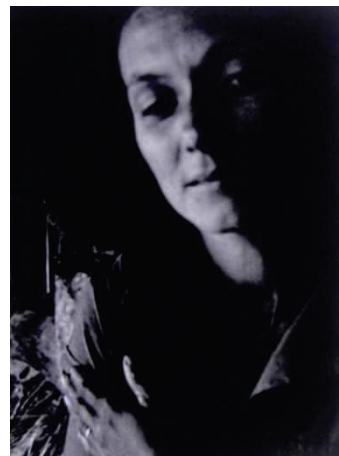
*“Coração cresce de todo lado. Coração vige feito  
riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas.  
Coração mistura amores. Tudo cabe. Indaguei o nome da flor”  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 52).*

L'image suivante (Photographie 49) est accompagnée d'un extrait se référant à : « *à mulher legal do Hermógenes* » (ROSA, 2001, p. 740), qui, capturée, devient otage de la bande d'Urutu-Branco. Son nom n'est pas mentionné, pourtant ses habitudes et apparences sont minutieusement décrites. La femme porte une vieille robe noire, usée par le temps ; elle a de fines lèvres qui ne prononcent que peu de mots et même lorsqu'elle parle, on dirait plus qu'elle siffle, assez rudement, mais elle possède encore une certaine beauté, héritée de sa jeunesse.

Riobaldo, ou Urutu-Branco, ressent une certaine attraction pour cette femme, comme il le dit : « *Tive um receio de vir a gostar dela como Fêmea* » (*idem ibidem*). Maureen Bisilliat a opté pour nous présenter un triptyque (Photographie 49, 50 et 51) sur cette femme, au visage maigre et asséché par le temps et, qui sait, par la souffrance.

Photographie 49 – BISILLIAT, 1979, p.54

*« Mas eu já estava com ela –  
com os olhos dela, para a  
minha memória.  
Magreza, na cara fina de palidez,  
mas os olhos diferiam de tudo,  
eram pretos repentinos e duráveis,  
escuros secados de toda boa água.  
E a boca marcava velhos sofrimentos?  
Para mim, ela nunca teve nome. »  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 54)*



Photographie 50 – BISILLIAT, 1979, p.55



Photographie 51 – BISILLIAT, 1979, p.56



Ces trois portraits (dont le visage est flou) nous offrent différentes interprétations possibles pour ces femmes sans nom, sans identité, simplement qualifiées comme étant les femmes officielles d' Hermógenes. Elles sont pourtant photographiées de très près. Ce type d'encadrement – appelé *close up* du fait de la proximité du sujet photographié - donne de la valeur au côté dramatique et révèle les marques d'expressions sous diverses facettes, bien que cela ne soit pas très clair sur ces clichés.

Dans la première, nous voyons que la femme porte une alliance ; la seconde est jeune, la troisième, assez maigre, serait peut-être la femme d' Hermógenes dans son état actuel. La première image de ce triptyque présente une certaine langueur, celle pour qui Riobaldo ressent une attraction inexplicable. La seconde image est plutôt liée à la mort, à la perte de la jeunesse de cette femme sans nom et sans référence, et ce à cause du flou. La troisième représente son vieillissement. La photographe opte pour une déconstruction du portrait classique, qui, par convention, devrait être net.

L'œuvre de Guimarães Rosa revêt différents symboles appartenant à l'univers de sertão et ses changements. L'auteur est préoccupé par l'existence même du sertão : « *Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba ?* » (ROSA, 2001, p. 230). Lorsque Maureen Bisilliat a réalisé ses clichés du sertão, dans les années 60, nous observons les brûlures et la destruction de l'écosystème du semi-aride brésilien, situé au nord du Minas Gerais, seul état du Sudeste qui conserve cette végétation et qui fait parti du polygone de sécheresse.

L'image suivante (Photographie 52) est un paysage, un grand plan général de cette région, où l'on peut apercevoir des charbonneries et leurs brouillards blancs de fumée.

Photographie 52 – BISILLIAT, 1979, p.57



« Olhe :  
muito além,  
vi lugares de terra queimada  
e chão que dá som – um estranho.  
Mundo esquisito »  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 57).

Dans *A João Guimarães Rosa*, Maureen Bisilliat utilise fréquemment des coupes et recoupes de ses images, comme dans cette photographie panoramique, procédé hérité des modernistes, aussi bien que des dadaïstes, des surréalistes, voire même du constructiviste soviétique comme, par exemple, les techniques de photo-collage de Alexander Ródtchenko, utilisées également dans les peintures de Georges Braque et de Pablo Picasso, avec ses collages de pages de journal dans certaines de ses œuvres. Pour ce qui est de la photographie, Man Ray est un des photographes qui utilisent cette technique, ce qui n'est jamais qu'une manipulation de l'image photographique. Maureen Bisilliat, en recoupant ses clichés, cherche à être en adéquation avec les « légendes », en fait les paragraphes extraits de l'œuvre rosienne qui visent à décrire ces terres et leurs histoires, comme le suicide :

*É preciso de saber os trechos de se descer para Goiás: em debruçar para Goiás, o chapadão por lá vai terminando, despenha. Tem quebracangalhas e ladeiras terríveis vermelhas. Olhe: muito em além, vi lugares de terra queimada e chão que dá som – um estranho. Mundo esquisito! Brejo do Jatobazinho: de medo de nós, um homem se enforcou”* (ROSA, 2001, p. 73).

« *O chão que dá som* » est probablement une référence aux roches d'origine volcanique (basaltiques) de Goiás, qui produisent un son métallique, similaire à celui d'une cloche. João Guimarães Rosa montre que l'environnement des hommes de main interagit directement sur eux de

manière active. L'environnement sertanejo n'est pas simplement réduit à un lieu de passage, il faut connaître ses signaux. Les dangers existent, et qui ne sait pas les déchiffrer met sa vie en péril. C'est cela le sertão.

Les images suivantes (Photographie 53 et 54) sont abstraites avec un dynamisme terrien (BISILLIAT, 1979, p.58-59) et nous n'avons aucune référence, si ce n'est l'indice à la fin de la page antérieure : « *Mundo esquisito* » (ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 57). Ce sont probablement des clichés effectués à l'aube ou à la tombée de la nuit. La première image montre une bande noire, dégradée, couvrant un tiers de l'image, la partie basse étant la partie terrestre. La seconde image est son contraire : la partie terrestre recouvre les deux tiers du cliché, comme s'il s'agissait de la même image inversée.

Ces clichés au format carré rappellent une composition expressionniste abstraite de l'artiste russe, naturalisé américain, Mark Rothko, qui renvoie au sacré, à la verticalité, (Figure 8), appelée par Gilbert Durand « symbole ascensionnel ». Lescourret (2009, p.109) affirme que : « *Ces illustrations s'enrichissent d'un invariant anthropologique identifié notamment par Gilbert Durand, à la suite de Bachelard: le privilège de la verticalité, attesté tout simplement par le phénomène de la vie humaine..* »

Photographie 53 – BISILLIAT, 1979, p.58



Photographie 54 – BISILLIAT, 1979, p.59



Figure 8 – Mark Rothko – Sans titre - 1969



S'inspirant de l'œuvre nietzschéenne *O Nascimento da Tragédia*, Rothko cherche à créer des mythes, ou comme il le dit, à être un « faiseur de mythes », dans une société où l'homme moderne produit un vide de spiritualité. Sa préoccupation se traduit par le fait de montrer dans son œuvre un sentiment de sacré, ce qui, pour Maureen Bisilliat, le rapproche de l'œuvre de Guimarães Rosa.

*O mito cósmico é o mito da criação do mundo, em que a terra, princípio das coisas, tem o sentido de vida e fertilidade. A terra é a substância universal, o caos primordial, a matéria-prima e simboliza a função maternal, a Grande – Mãe, pondo-se ao céu, como o princípio passivo se opõe ao princípio ativo, e o aspecto feminino ao aspecto masculino (FONTES, 1990, p.15).*

Dans cette photographie, la condition de personnage féminin émerge de l'œuvre de Guimarães Rosa dans le sens femme-terre, être primordial. Des aspects symboliques positifs ou négatifs sont la symbolique constante de sa création, dans la mesure où ils sont liés à la reproduction et à l'origine de la vie. De la même manière les œuvres de Rothko, l'énergie inconsciente émane des images mythiques.

Les images suivantes (Photographie 55 et 56) sont présentées en diptyque où les deux images sont liées par un fragment de la littérature rosienne, la première se trouvant à l'horizontale, la seconde à la verticale.

Photographie 55 – BISILLIAT, 1979, p.60



Photographie 56 – BISILLIAT, 1979, p.60



« *O barulho de coisas rompendo e caindo, e estralando surdo, desamparadas, lá dentro. Sertão!* »  
(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 60).

Comme l'affirme Boris Kossoy (2005), les images photographiques peuvent créer un lien avec la mémoire des gens, réactivant les souvenirs, que ce soit ceux de la mémoire individuelle ou collective, puisque ces effets de mémorisation des images engendrent la création d'informations visuelles construites tout au long de l'histoire des individus :

*Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento*

*fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo. Fotografia é memória e com ela se confunde. O estatuto de recorte espacial-interrupção temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor em função da visibilidade e “verismo” dos conteúdos fotográficos. A reconstituição histórica de um tema dado, assim como a observação do indivíduo rememorando, através dos álbuns, suas próprias histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual pelo qual podemos detectar em que medida a realidade se aproxima da ficção (KOSSOY, 1998, p. 42).*

Bien que ces photographies ne nous montrent que peu de détails qui nous permettraient d'identifier clairement le lieu où elles ont été prises exactement, nous pouvons néanmoins en déduire, en nous aidant du reste de l'essai, qu'elles ont été faites dans le vaste sertão de Minas Gerais.

*A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. [...] Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2001, p. 114-115).*

Si nous établissons une analogie entre les informations visuelles et les informations littéraires - figures de style – pour tenter de décrire ces images, nous nous apercevons que ces figures de style sont en fait des indices<sup>21</sup>. Josiana Nunes Drumond (2008) défend que *Grande Sertão : Veredas* a des vestiges du Baroque : elle cite par exemple la figure de style appelée synesthésie et elle affirme que :

*A palavra tem o poder de evocar impressões sensoriais e de estendê-las, na combinação de diferentes sensações.*

*A visualização de imagens, cores, movimentos se dá, a todo momento, na mente interpretativa. Muitas vezes, a visualização estende-se para outros sentidos (DRUMOND, 2008, p. 179).*

Ces aspects baroques constatés par Drumond (2008) nous confortent dans notre position évoquée précédemment à savoir que Maureen Bisilliat a elle aussi des traits baroques. Ainsi, l'œuvre littéraire rosienne et les photographies fumées, avec un fort contraste clair-obscur, de Maureen convergent pour entrer en totale adéquation.

<sup>21</sup> "Os índices fornecidos pelo real são exemplificados por Freud como “ruído, coito animal, etc”. Parece-me poder-se concluir que tais índices, funcionando por contágio, por deslocamento, por contiguidade, têm efeito de metonímia, conforme se vem afirmando" (LAPLANCE & PONTALIS apud MORAIS, 2001, p. 143).



Reprenons le passage du roman relatant l'incendie de sa propre maison par Medeiro Vaz, et les incendies commis par Riobaldo dans sa vie d'homme de main, lorsqu'il faisait incendier les maisons des habitants du sertão :

*Medeiro Vaz, antes de sair pelos Gerais com mão de justiça, botou fogo em sua casa, nem das cinzas carecia a possessão. Casas, por ordem minha aos bradados, eu incendiei: eu ficava escutando – o barulho de coisas rompendo e caindo, e estralando surdo, desamparadas, lá dentro. Sertão ! (ROSA, 2001, p. 157).*

Le sertão est présenté comme une terre sans loi que ses habitants ne possèdent pas : les gens comme Medeiro Vaz étant des habitants nomades condamnés à errer éternellement, sans pouvoir se reposer chez eux. C'est pour cela qu'il n'y a aucune raison pour laisser la maison intacte :

*O sertão não é um lugar definido, é um espaço onde se exila o homem que se autodesterrou, “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão... No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo manuseiam a língua”, a pátria do escritor, diz Guimarães numa entrevista. Nesse espaço não se permite o pouso e a morada, quem aí entra, está condenado a vagar sempre [...]*

*Como quem incendeia a casa, seu porto seguro, Guimarães Rosa demole cada palavra ao entrar no sertão, e com ela a língua, sua cidade. Nesse especo móvel, da indefinição, ambiguidade e aventura, é preciso estar sempre acordado, dentro e fora, no pensamento e na fala, para responder aos desafios; tudo é desafio, a repetição e a resposta automática são coisas que não se conhece. Tudo é possível, um mundo sem famílias: a distância e distinção entre substantivos, adjetivos e verbos quase desapareceram, as palavras travestiram e estabeleceram relações suspeitas entre si, deixaram de ser estátuas rígidas para se agitarem na mascarada das frases: quem é quem? Quem é o quê? “Tu é existível, Guirigó...” No Brasil, o sertão era o não lugar, [...]* (RONCARI, 2006, p. 1).

Ainsi, comme la Fazenda dos Tucanos, la maison est un lieu de conflit, où se mêlent la vie et la mort, un monde chaotique exprimé grâce à la prose rosienne. L'image est de prime abord, en relation avec le feu, avec l'image de la charbonnerie (Photographie 55) : un enfant comme suspendu dans les airs, en lévitation tout autant qu'il tombe, semble ainsi faire référence au texte. L'autre image (Photographie 56) suggère, quant à elle, un monde d'abandon. En plus du visuel de l'image, la légende nous informe : « *O sertão não chama ninguém às claras; Mais, porém, se esconde e acena* » (ROSA, 2001, p. 538).

Le sens des informations présentées est conjugué à la lecture des images. Le sertão est alors présenté comme s'il n'était qu'une image photographique, qui suggère beaucoup mais qui ne se dévoile pas facilement. Tout est énigmatique dans la construction de ce lieu, mais des pistes nous sont offertes : le sertão dévore tous ceux qui ne savent pas le déchiffrer, le danger guette toujours. Ce n'est pas pour rien qu'il est nécessaire pour chaque troupe d'avoir au moins un traqueur<sup>22</sup> :

*De cada vez, o senhor vira o corpo num lado: e olha, escuta. Qualquer barulho sem tento, que se faz, verte perigo. Pássaro pousado em moita, que se assusta forte a vôo, dá aviso ao inimigo. Pior são os que têm ninho feito, às vezes esvoaçam aos gritos, no mesmo lugar – dão muito aviso. Aí quando é tempo de vaga-lume, esses são mil demais, sobre toda a parte: a gente mal chega, eles vão se esparramando de acender, na grama em redor é uma esteira de luz de fogo verde que tudo alastra – é o pior aviso. O que nós estávamos fazendo era uma razão de loucura muita, coisa que só mesmo em guerra é que se quer. O punhal travessado na boca, sabe?: sem querer, a gente rosna. As guardas, qualquer mato ameaçava que ia bulir: com o inimigo vindo dele. [...]*

*Árvores branquiçadas, traiçoeiramente. A gente amassa com a barriga espinhos e gravetos, é preciso de saber quando é que é melhor se calcar no estrepe firme com gosto – que é o que mais defende d'ele não se cravar. O inimigo pode estar engatinhando também, versa por detrás, nunca se tem certeza. O cheiro de terra agoura mal (ROSA, 2001, p. 221-222).*

L'image suivante (photographie 57) est une scène à contre-jour, réalisée à l'aube ou au crépuscule, qui montre une silhouette bien centrée, similaire à un sein féminin. Le sein et son tétón paraissent flotter de manière surnaturelle dans les nuages, un sein suspendu en contre-jour qui vole dans l'obscurité.

Si nous remplaçons cette image dans son contexte avec les autres présentées dans le recueil, nous constatons qu'il s'agit d'une charbonnière, lieu où l'on fabrique le charbon végétal. La forme est l'un des éléments de composition les plus importants dans la photographie, puisqu'à travers elle nous pouvons créer d'autres univers ou accentuer un objet déterminé, en jouant avec la lumière, les ombres et le volume des objets. La photographe suit alors la feuille de route indiquée par l'auteur même de *Grande Sertão : Veredas*, comme nous pouvons le vérifier dans l'extrait suivant : « *As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!* » (ROSA, 2001, p. 602).

---

<sup>22</sup> "Repartiu os homens em quatro pelotões – três drongos de quinze, e um de vinte – em cada um ao menos um bom rastreador" (ROSA, 2001, p. 108)



*“As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!”*

(ROSA apud BISILLIAT, 1979, p. 63).

Le fragment de texte renvoie à l'un des voyages de Riobaldo, celui qui précède son pacte, dans le même contexte que ses conversations d'ordre métaphysique entre le bien et le mal, l'ordre et le chaos, Dieu et le Diable. Riobaldo essaye de dialoguer avec le démon et ne reçoit que le silence comme réponse à son pacte. Comme si c'était quelque chose de subjectif, voire même d'inconscient :

– *“Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”*

*Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. 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. Arquei 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!*  
(ROSA, 2001, p. 438).

La situation est confuse entre le lecteur et le narrateur, et on ne sait pas si le pacte a été conclu ou non. Le narrateur dit : *« pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... Invencionice falsa! E, alma, o que é ? »*.

Comme l'affirme Gomes :

*Neste romance temos vários temas que são ingredientes das travessias: – geográfica do sertão; – literária do narrador;*

– *espiritual; e travessia do leitor. Esses temas dizem respeito ao bem e ao mal; a Deus e ao diabo; ao caos e à ordem; às paixões: amor e ódio; à religiosidade; ao sertão; ao medo e à coragem; à mutabilidade das coisas, às metamorfoses. Dentre esse amálgama de temas destacamos o do bem e do mal, circunscrito à figura do diabo.*

*Numa organização que pretende dar visibilidade aos temas mais abrangentes e reiterados na própria composição do romance, as referências ao diabo assumem lugar de destaque já pelo próprio subtítulo: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” GOMES, Leny da Silva<sup>23</sup>.*

Le pacte<sup>24</sup> avec le diable vient de la nécessité d'avoir un pouvoir suffisant pour vaincre Hermógenes, considéré comme l'incarnation du mal, à cause de ses actes cruels et de son désir de carnage.

Grâce à sa lutte et à sa victoire sur la bande d'Hermógenes, Riobaldo représente une tentative d'instaurer l'ordre dans le sertão. Tuer Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes, qui a probablement lui aussi passé un pacte avec le diable, est le même désir poursuivi par Diadorim dans son propre périple, cela ferait donc plaisir à son ami puisque cela vengerait la mort de son père, Joca Ramiro.

Les commentaires faits par João Bugue, qui dit à Riobaldo : « *me disse, ou disse a outro, do meu lado: – “ ... O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto.. »* sur le pacte passé par Hermógenes, incitent Riobaldo à réaliser qu'il est possible d'acquérir des pouvoirs transcendants pour celui qui conclut le pacte, comme si son corps se fermait aux maux du temps et de la guerre, en échange de son âme. Candido dit :

*Para vencer Hermógenes que encarna o aspecto tenebroso da cavalaria sertaneja — cavaleiro felão, traidor do preito e da devoção tributados do suserano —, é necessário ao paladino penetrar e dominar o reino das forças turvas. O diabo surge então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma, a fim de couraçá-la na dureza que permitirá realizar a tarefa em que malogram os outros chefes (CANDIDO, 2012, p. 122).*

La scène du pacte conclu par Riobaldo, isolé de son groupe , puisque l'initié doit être plongé

---

23 *Veredas do Grande Sertão: Linguagens, interação e hipertexto.* Disponível em <<http://www.um.pro.br/sertao/?b=e&c=e5>> Acesso em: 20 mai.2012.

24 Sur ce pacte avec le diable, Castro écrit : "*O pacto: houve ou não houve? Este questionar é a força através da qual vai decorrendo toda a narração, constituindo a obra. Na sua metodologia de narrar especulando, o autor para contar os grandes fatos de sua vida parte de exemplos semelhantes que sucederam a outros, [...] No livro há a narração de dois pactos e referencias a um terceiro, que é o de Hermógenes. Afinal não se fica sabendo se Hermógenes pactuou ou não, embora, ao nível da estória, seja ele um dos pretextos que leva Tatarana a tal decisão, na sua determinação de vencê-lo "* (CASTRO, 1976, p. 66).

dans la solitude, se déroule à un croisement de drailles mortes, Veredas-Mortas, nom suggestif pour un lieu désert et sinistre, un lieu ténébreux et stérile où les drailles sont couvertes d'eau stagnante . De tels lieux sont fréquemment utilisés lors de pratiques rituelles initiatiques, pour des cérémonies mystico-religieuses. Comme le dit Candido : « *nessa iniciação às avessas, de assimilar as potências demoníacas que abrem caminho a todas as ousadias, a situação é necessariamente marcada por uma certa atmosfera de opressivo terror, parte, aliás, de muitos ritos de passagem* »(CANDIDO, 2012, p. 122). Avec les mots de l'auteur :

*Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas! “... O Hermógenes tem pautas...” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo (ROSA, 2001, p. 64).*

Une fois le rituel accompli, Riobaldo assume et affronte ses peurs, devenant enfin un vrai leader pour ses troupes. Il existe tout un processus de changement dans le comportement du narrateur :

*Cumprido o rito, o narrador aparece marcado pelo sinal básico da teoria iniciatória: a mudança do ser. O iniciado, pela virtude das provas a que se submeteu, renasce praticamente, havendo um grande número de sociedades que fazem a iniciação consistir na simulação da morte seguida da ressurreição (CANDIDO, 2012, p. 123).*

Riobaldo devient décisif et ses actes sont arbitraires, il hurle son arrogance et assume un nouveau nom Urutu-Branco<sup>25</sup>. C'est tout un processus de passage de l'ombre à la lumière, de l'initiation au mal pour arriver au bien. Même son nom, Urutu est assez énigmatique, un serpent, « signe de l'union des contraires » :

*A urutu, substantivo feminino brasileiro – é negra, marcada com uma cruz na cabeça; qualificada de 'branco', esta serpente venenosa se torna simbólica, portadora das duas cores iniciais da alquimia. Se a isto acrescentamos cobra voadeira, consta-se que pertence ao mundo aéreo. Ctoniana por*

---

25 "Como sabemos, os ritos de passagem comportam muitas vezes a atribuição ou acréscimo de um nome, ou revelação do nome verdadeiro, conservado secreto" (CANDIDO, 2012, p. 123).

*seu corpo, torna-se uraniana pelo alcance de sua picada. Feminino-masculino, cruz na cabeça, preto-branco, terra-céu, é a união dos contrários* (UTEZA, 1994, p. 126).

L'image photographique suggère qu'au milieu de toutes ces ambiguïtés, l'horreur de la guerre et les doutes ponctuent les étapes initiatiques de Riobaldo. Comme dans le contexte du pacte, un détail est présent dans tout le roman : durant tout son voyage, il a toujours eu une faille, le manque de femme. L'homme de main Riobaldo emmène dans le sertão la « métaphore maternelle » et l'évocation du féminin, qu'il s'agisse de Notre Dame<sup>26</sup> ou des autres personnages féminins, comme Nhorinhá, Diadorim et Otacília :

*Acirrando a sensação de ser diferente, a percepção da irracionalidade mortífera, espontânea e "inocente" (isto é, nunca percebida pelos próprios jagunços, mas apenas pelo observador estranho, o Riobaldo "diferente") sempre trará à tona a metáfora materna – a evocação do feminino, das mães e das madrinhas etc. – como termo oposto ao excesso da violência jagunça. Rejeitando seu próprio impulso inicial de participar da sebaça proposta pelos companheiros, Riobaldo representa os habitantes desamparados como seus próximos, como filhos e madrinhas.*

*A exclusão da feminilidade surge portanto como falha radical e simbolicamente relevante para a compreensão do romance. Nesse sentido, não pode passar despercebido o fato de que nenhum jagunço e nenhum chefe sejam representados como ligados a uma mulher por laços efetivos ou jurídicos* (ROSENFELD, 1993, p. 82-83).

Dans le passage du livre "Tapera Nhã", situé à Guararavacã de Guacuí, au milieu du livre « *Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo* » (ROSA, 2001, p. 324-325), nous pouvons voir divers signes dévoilés à travers de faits que Riobaldo se remémore :

*[...] ele pensa em cada um dos chefes jagunços com quem lutou, em cada um dos amores vividos, dos mais importantes aos mais passageiros da juventude, discorre sobre o pacto, sobre as dificuldades da travessia e sobre a falta de mulheres, até referir-se à masturbação, como a saída que os homens do*

26 Il existe près de 14 passages de l'œuvre dans lesquels Riobaldo évoque le féminin à travers l'image de Notre Dame. Nous citerons seulement deux extraits:

*"No escuro. Mas senti: me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim: 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, que não se via. Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia ?" (ROSA, 2001, p.174 ).*

*" E Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: – "Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política..." Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter. Ai, aclarava – era o fornido crescente – o azeite da lua. Andávamos. Saiba o senhor, pois saiba: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora " (ROSA, 2001, p. 386 ).*

*bando encontravam muitas vezes* (RONCARI, 2004, p. 80).

La Grande Mère est la base qui rendra possible et qui instaurera l'équilibre dans le monde du sertão. L'amour profane et charnel de la péripatéticienne Nhorinhá et l'amour sacré d'Otacília sont des traits d'allégresse et de joie données à Riobaldo.

Diadorim<sup>27</sup>, cet amour « brumeux » dans la vie de Riobaldo est un amour sans espoir. C'est un amour autodestructeur, où le seul véritable amour est celui de la guerre, amour sans issue si ce n'est avec une fin tragique, la mort de ce dernier.

Riobaldo ne désire pas seulement une femme charnelle, il cherche le féminin comme principe capable de maintenir l'équilibre du monde. Fatigué de la guerre, des amours interdits, de l'onanisme<sup>28</sup> et du viol, il est en quête du féminin dans son sens véritable, celui de l'altérité :

*O contexto deixa claro que não se trata da satisfação superficial de veleidades eróticas, porém “mulher” significa aqui um Outro, um principio que assigna à paixão mortífera e à virilidade perversa seus devidos limites [...] Ele tem saudades da mulher como principio de sua alteridade capaz de assegurar o equilíbrio, delimitando as aspirações indeterminadas* (ROSENFELD, 1993, p. 79).

Dans une « dimension mythique de la féminité », comme le signale Rosenfield (1993), particulièrement dans ce monde des hommes de main, dans lequel Riobaldo a choisi d'évoluer, bien que Diadorim soit un personnage réfractaire à l'art d'aimer, il y a pourtant, en filigrane, dans le roman *Grande sertão : Veredas*, une passion réciproque.

Femme des arts de la guerre, Diadorim porte telle son ombre une obligation de cacher sa féminité coûte que coûte, mais elle projette cette face cachée sur Riobaldo, qui lui-même projette sur elle son désir « sombre » et ses peurs. Pour être un homme courageux, Diadorim doit assumer

---

27 *“Diadorim era marcada pela figura masculina, tendo apenas o pai, não sendo mencionada a figura da mãe, exercendo, por isso, um mandado de ódio, sofrendo uma condenação à guerra e à vingança que levará à autodestruição. E, ainda, cortando todas as possibilidades de erotismo, se fecha completamente para as interações amorosas, desde o episódio do mulato no rio (em que Diadorim o corta com uma faca) até o ódio que sente por Ana Duzuza e sua filha e por Otacília, que revela não apenas o ciúme por Riobaldo, mas a inveja do exercício de uma sexualidade a ela negada”* (LIMA, 2008, p. 61).

28 Nous pouvons observer deux passages du roman où il est question d'onanisme :

*“Agora – e os outros? – o senhor dirá. Ah, meu senhor; homens guerreiros também têm suas francas horas, homem sozinho sem par supre seus recursos também. Surpreendi um, o Conceição, que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas moitas; momento que raro se vê, feito o cagar dum bicho bravo. – “É essa natureza da gente...” – ele disse; eu não tinha perguntado explicação”* (ROSA, 2001, p. 332).

*“A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia; com dura mão sofri meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor. Anda que levantei, a pé caminhei em redor do arrancho, antes do romper das horas d'alva. Saí no grande orvalho. Só os pássaros, pássaro de se ouvir sem se ver. Ali se madruga com céu esverdeado”* (ROSA, 2001, p. 333)

les particularités du personnage de la guerrière travestie.

Ainsi les deux individus sont-ils complémentaires, comme le yin et le yang, deux énergies qui s'équilibrent. Pourtant, cette relation reste sur un plan de projection des désirs. Tout comme Diadorim, Riobaldo projette aussi une manière différente d'être homme de main, qu'il répercute sur ses autres femmes, laissant réapparaître son côté « associé aux figures féminines virginales, maternelles et telluriques »<sup>29</sup>, comme l'affirme Kathrin Rosenfield :

*Nos bandos de jagunços, Riobaldo surge como o único para quem o mundo feminino tem um interesse intrínseco – um segredo e uma atração maravilhosa que conferem à mulher uma dignidade marcante e independente dos interesses jagunços. A atitude ambivalente de Riobaldo, a oscilação entre a violência viril e a ternura sensual, deixam suas marcas inclusive na estrutura narrativa (ROSENFELD, 1993, p. 84).*

Son attitude est ambiguë à partir du pacte, lorsqu'il devient Urutu-branco, comme s'il entrait dans une nouvelle dimension, où il se transforme en serpent volant, à la fois terrestre et aérien, deux pôles distincts de l'archétype. Comme lorsque Zé Bebelo l'appelle : « *Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...* » (ROSA, 2001, p. 353).

Maureen Bisilliat fait émerger le féminin dans sa photographie, avec la figure de style métonymique du sein, partie du corps féminin qui se conjugue avec l'alimentation, ce qui renvoie à la carence alimentaire propre au sertão hostile et à la virilité des hommes de main. La photographe, et surtout son travail, souligne cette carence: « *O amor vital desdobra-se nas figuras da 'alegria' vivida no contato com as figuras femininas* » (ROSENFELD, 1993, p. 93).

Un sein tellurique suspendu dans les airs, comme Urutu-branco, « serpent volant », c'est ce que suggère l'image de Maureen Bisilliat, qui indique aussi la possibilité d'un équilibre entre les deux archétypes, le masculin et le féminin, d'autant que la grâce de la joie, de la beauté et de l'amour ne se révèle qu'au féminin, élément qui manque tellement dans le sertão.

L'image est, quant à elle, insérée dans un contexte textuel qui renvoie aux autres images d'ordre féminin, et s'insère à son tour dans l'univers de la Grande Mère, qui possède deux faces : une positive, l'autre négative. D'un côté, il y a la figure de la mère protectrice, avec ce sein plein, à qui il incombe de nourrir, de protéger, et de l'autre côté la mère destructrice, qui répudie et qui prive, un côté sombre qui apparaît dans l'image avec la brume obscure. Il s'agit donc d'une conception du bien et du mal, qui intègre les femmes au régime nocturne selon Gilbert Durand, et qui, conjugué au monde de Guimarães Rosa de l'hostilité masculine tente de parvenir à l'équilibre.

---

29 “associado às figuras femininas virginalis, maternas e telúricas”



## Considérations finales

L'écrivain João Guimarães Rosa a fait de nombreux voyages à partir de Cordisburgo, petite ville du centre de l'État de Minas Gerais, derrière les montagnes. Après cette ville, il en connaît d'autres, alors qu'il commence à travailler comme médecin dans la petite localité d'Itaguara. Tellement de voyages. Peut-être que le plus fameux d'entre eux est celui immortalisé par la revue *O Cruzeiro*, en 1952, lorsqu'il part en direction du sertão de Minas Gerais, accompagnant un troupeau de bétail pendant dix jours, et parcourant près de 240 kilomètres de Araçuaí jusqu'à Três Marias, ville située entre la rive du fleuve São Francisco et le début du *cerrado*.

Ses voyages ont nourri sa littérature, comme nous pouvons le voir dans le cycle de nouvelles *Corpo do baile* et dans *Grande sertão : Veredas*. Ses annotations de voyage, contenues dans des dizaines de petits cahiers, qu'il pendait à son cou, nous montrent que rien n'échappait à ses yeux ou à ses oreilles. Il prenait en note les « causeries » des vachers ou encore ce que ses sens captaient, des impressions d'un monde merveilleux et nouveau, le sertão qu'il livrait au monde.

Maureen Bisilliat a, quant à elle, effectué d'autres voyages. Les fonctions de son père, diplomate, l'obligeaient à déménager constamment. Lorsqu'elle arrive au Brésil, elle conçoit la possibilité de rester pour toujours sur le territoire brésilien : il y avait un lien inconscient et alors inconnu entre elle et ce pays. Au début des années 60, elle reçoit en cadeau d'un ami de Patos de Minas un livre, *Grande Sertão : Veredas*. La littérature lui a alors offert un de ses premiers voyages à travers le Brésil, dans le monde du sertão, recréé par les mots et l'imaginaire de Guimarães Rosa.

L'œuvre a causé un tel impact sur sa vie qu'elle a voulu connaître qui était cet écrivain brésilien. Jusqu'alors, elle ne savait pas d'où venait cet enchantement. Inconsciemment, les images renvoyaient aux valeurs de la terre, à l'homme rural, au sertão. João Guimarães Rosa, lorsqu'il la rencontre, dévoile à la jeune photographe, que son attrait pour l'œuvre faisait écho aux origines de Maureen Bisilliat, au peuple irlandais et à sa terre, à cet univers qui non seulement naissait de la terre, mais qui venait aussi du monde des mots et de son propre langage. C'est pour cela que l'œuvre a autant attiré l'attention de la photographe.

João Guimarães Rosa a proposé à Maureen Bisilliat de livrer son témoignage sur ce monde, en élaborant un itinéraire photographique, avec pour point de départ sa ville natale, Cordisburgo, et en remontant ensuite vers le haut sertão de Minas Gerais, qui culmine à Januária, ville à la frontière de l'État de Bahia. Ce sont ces voies jamais empruntées qui ont amenées João Guimarães Rosa et Maureen Bisilliat à se rencontrer.

L'itinéraire, pensé par l'écrivain, motive encore plus la photographe à entreprendre ce voyage dans le sertão, toujours attendue par l'écrivain à son arrivée. Il questionnait alors la

photographe sur tous les détails qu'elle avait pu voir ; il voulait tout savoir des lieux où elle était passée, le nom des personnes, des localités, des espèces végétales. En 1967, Maureen Bisilliat ne peut continuer son travail avec l'auteur, puisque ce dernier décède.

L'inventaire photographique est alors réalisé et publié en 1969, deux ans après la mort de l'auteur. João Guimarães Rosa a donné une liberté totale d'interprétation à la photographe. Deux langages apparemment différents - littérature et photographie – se rapprochent sous l'objectif de la photographe.

La littérature et la photographe parlent des langues différentes, mais cependant ces deux spécialités, au fil des années, arrivent à s'imbriquer et à se compléter. On peut dire qu'une image vaut mille mots, elle n'arrivera jamais toutefois à retranscrire la totalité de l'autre univers, et vice-versa. Pourtant, en voyant comme l'univers physique des images photographiques transpose *Grande Sertão : Veredas*, nous pouvons observer leur complémentarité. L'auteur traduit une réalité, la photographe la dévoile dans un autre langage, et les deux se combinent.

Le résultat de la relation entre ces deux langages apparaît dans une nouvelle production créative. En adoptant cette suggestion, nous pouvons alors viabiliser notre proposition qui était d'étudier A *João Guimarães Rosa* de Bisilliat comme une traduction créative du roman *Grande Sertão : Veredas*. Les photos ont été prises en suivant un itinéraire photographique plutôt libre, à partir de certaines suggestions pour des premiers voyages : départ de Cordisburgo, ensuite Curvelo, Corinto, Lassance, jusqu'à l'extrême nord, avec la ville de Januária. Ces suggestions sont celles de l'écrivain, après lecture du livre par la photographe..

Notre contribution consistait à souligner que, malgré toutes les interprétations indiquant une importante présence féminine dans l'œuvre, l'essai photographique contribue plus encore à confirmer qu'il est possible de lire le sertão comme étant la représentation de l'univers féminin, lequel interagit avec l'univers masculin. Le regard féminin de Maureen Bisilliat est comme une tentative d'équilibrer ce monde, comme le yin et le yang, ces forces basiques, opposées, mais liées. Dans le sertão rosien – ce monde hostile et masculin - où règnent la violence et les épreuves de toutes sortes– l'univers féminin de la photographe surgit comme la partie manquante, la grâce, une brise de joie féminine qui souffle sur cet univers masculin. La relation entre Nhorinhá, Diadorim et Otacília, qui conduit le périple de Riobaldo, sont les éléments féminins indissociables de l'œuvre qui démontrent cette particularité, si bien exposée par Charles Sanders Peirces dans sa fameuse triade.

Le surréalisme a été absorbé de manière inconsciente par Maureen Bisilliat, tout comme sa relation avec le monde littéraire rosien, qui se concrétise dans son travail par des images fantasmagoriques, en jouant souvent sur le flou, en utilisant des cadrages non-conventionnels, avec

de fortes zones d'ombres ou encore avec un excès de luminosité. De nombreuses autres écoles font également partie de sa création artistique, comme le Dadaïsme, l'Art Contemporain et surtout le Baroque, qui a facilité des similitudes de langage entre l'œuvre littéraire et les clichés.

Les composants du roman fonctionnent comme un indicateur, un espèce d'itinéraire tracé par l'écrivain et la photographe. Après tout, c'est João Guimarães Rosa lui-même qui a décidé du parcours photographique de Maureen Bisilliat dans les années 60. Les fragments du roman utilisés, couplés aux images, montrent que le poème ou le conte sont plus appropriés pour accompagner les clichés, comme s'ils étaient les légendes de chaque représentation photographique.

L'itinéraire décrit par Guimarães Rosa conduit la photographe sur les traces de l'auteur, lorsqu'il voyageait dans le sertão du Minas Gerais, accompagné par les reporters du journal *O Cruzeiro* en 1952. Les annotations faites dans ses petits carnets imprègnent son œuvre *Grande Sertão : Veredas*.

Le plan fourni par Guimarães Rosa amène la photographe à l'élaboration d'une relecture du roman. Maureen Bisilliat jouit d'une liberté totale de traduction de l'œuvre, avec son point de vue féminin. Par ce procédé, elle enrichit considérablement le roman, puisqu'elle révèle un aspect qui était alors sous-entendu : la présence féminine, en particulier au moment où surgissent ses clichés subversifs et pleins de contrastes, lesquels mettent en lumière l'univers épique, mythique et poétique décrit par João Guimarães Rosa. Ainsi, le texte et les photographies ne font qu'un.

Maureen Bisilliat transcrit l'élément féminin dans ses images, dans des portraits fictifs représentant Nhorinhá, Diadorim et Otacília et tant d'autres femmes, mais aussi avec des éléments symboliques féminins, appartenant au régime nocturne, caractérisés principalement par la structure euphémisante du Régime Nocturne Mystique, souligné par Gilbert Durand. L'imaginaire se dévoile au travers des clichés qui montrent la présence de la Femme, de la Mère, du Récipient, de la Nuit, de l'Habitation, de la Coupe, de la Calebasse, du Pot, de la Gamelle, de l'Auge, du Bac, de la «moringa» (la gargoulette, qui garde l'eau fraîche). Tous ces récipients en forme de vase renvoient à la Coupe comme archétype symbolique, ils sont associés, avec d'autres éléments mythiques, à l'archétype maternel et liés ainsi à l'univers mythique de *Grande Sertão : Veredas*.

L'univers littéraire rosien est rempli de divers éléments mythiques ancestraux féminins qui dialoguent avec la photographe et qui dirigent son objectif, de telle manière que le texte littéraire ne peut être dissocié de sa traduction photographique. Les images possèdent donc de nombreux indices nous rattachant et renvoyant à l'œuvre.

La photographe trouve au Brésil des éléments qui peuvent être associés à ses origines et à ses ancêtres irlandais. Les images jusqu'alors confuses des montagnes obscures qui peuplent son

imaginaire se dévoilent avec *Grande Sertão : Veredas*. Ces images se révèlent pleinement si on les associe aux éléments qui composent l'imaginaire féminin et qui se reflètent dans l'œuvre rosienne.

*Grande Sertão : Veredas* est l'élément initiateur de la sémiose particulière de Maureen Bisilliat, de son univers artistique jusqu'alors latent. Les images féminines inconscientes sont alors présentées intuitivement, le réel se transforme en onirique à mesure qu'elle plonge dans l'univers de l'écrivain. Une telle intuition créative présente des traces fugitives de *l'automatisme psychique pur*, défendu par les surréalistes, lesquelles contribuent à la formation de la conscience artistique de la photographe, bien qu'elle n'ait jamais utilisé les termes conceptuels du surréalisme. De son propre aveu, sa création a toujours eu un aspect intuitif, dont la plasticité et l'abstraction proviennent de la peinture, sa première pratique artistique.

Les enseignements de la peinture se sont conjugués à une force abstraite, lorsqu'elle commence la photographie en noir et blanc. N'oublions pas que l'apprentissage artistique de Maureen Bisilliat s'est effectué sous la direction du professeur de peinture surréaliste André Lhote, lequel a eu aussi dans sa classe Henri Cartier-Bresson. Pour autant, le contexte où évolue Maureen Bisilliat est bien différent de celui d'André Breton et ses manifestes radicaux.

Les audaces apparues alors ont causé autant de perturbations dans cette période du surréalisme que l'œuvre de Breton, *Nadja*. Il en est de même des images photographiques qui décrivent le vide dans un coin de rue, ou celles qui montrent des mannequins dans des vitrines, ou encore l'intérieur d'un bar tout aussi vide, comme cela est le cas chez les précurseurs de la photo surréaliste (Eugène Atget). A tout cela s'ajoutent les suggestions de montage présentes chez Man Ray, lesquelles transparaissent dans le travail de Maureen Bisilliat, même si c'est sous une forme inconsciente. Soulignons aussi que la radicalité du contexte des années 20 n'est pas directement applicable à Maureen Bisilliat, qui rompt avec ce courant, en s'engageant dans une hypothèse créative de coexistence entre les langages littéraires et photographiques.

La photographie et ses ambiguïtés transitent entre réalité et fiction, pourtant ce sera toujours notre interprétation du monde qui l'interprétera. Même ainsi, il semble qu'il manque à la lecture photographique un décryptage et qu'il en résulte une forme d'analphabétisme : notre vision photographique associée au monde des mots. Le monde littéraire est un alphabet d'images qui nous permet d'amplifier notre vision du monde, si on le conjugue avec l'univers de l'image photographique.

## BIBLIOGRAPHIE

ALVES, Cristiane da Silva. A comunhão do feminino na construção do masculino em *Grande Sertão: Veredas*. In: **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, a. 6, n. 6, 2010.

ARRIGUCCI JR, Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos/CEBRAP** (40). São Paulo: novembro de 1994. p. 7-29.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da material**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**; tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda. 3. edição, 1979.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. São Paulo: José Olympio Editora, 2005.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e Antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARTIER-BRESSON. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CASA NOVA, Vera Lúcia de Carvalho. **Texturas: ensaios**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG; Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários/PUC Minas, 2002.

CASTRO, Manuel Antônio. **O homem provisório no grande ser-tão**. Rio de Janeiro: EDIÇÕES TEMPO BRASILEIRO, 1976.

COLLAÇO, Andrea dos Reis. **O outro lugar: o episódio da Fazenda dos Tucanos, de Grande Sertão: veredas**. Dissertação (mestrado) Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Universidade de Brasília, 2008.

CHEDIAK, Almir, O quereres. In: **SongBook Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

EMERY, Bernard. **Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles**. Grenoble: CRELIT/Musée Géo-Charles, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**/ Gilbert Durand; traduction Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavra e imagem. O neobarroco em Grande sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, em imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert**. São Paulo: Annablume, 2008.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

EMERY, Bernard. **Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles**. CRELIT - MAIRIE D'ECHIROLLES, 1994.

FISCHER, Roger Steven. **História da Leitura**. São Paulo: Unesp, 2006.

FISHER, Helen. **Sexo milenar. Reflexões para o futuro – Veja 25 anos**. São Paulo: Abril, 1993.

FONTES, Maria Helena Sansão. **A mulher na obra de Guimarães Rosa**. mémoire de master. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras/UFRJ, 1990.

GIBSON, Clare. **Como compreender símbolos – Guia rápido sobre simbologia nas artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

GOMES, Leny da Silva. **Veredas do Grande Sertão: Linguagens, interação e hipertexto**. Disponible sur <<http://www.um.pro.br/sertao/?b=e&c=e5>> Accédé le 20 mai.2012.

HAZIN, Elizabeth. **O aproveitamento de resíduos literários no Grande Sertão**. Disponible sur : <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8374/6370> >. Accédé le 25 fev. 2014.

LESCOURRET, Marie –Anne. **Le sacré chez Rothko**. Revue História da Arte e Arqueologia. Disponible sur: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista12.htm>>. Accédé le 11 juillet 2012.

LIMA, Sandra Mara Moraes. **Uma voz espírita em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Annablume, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular (Ensaio sobre a Fotografia)**. São Paulo: 1983 (dissertação de mestrado).

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande**

*Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*)**. *Estud. av.*[online]. 2006, vol.20, n.58, pp. 47-64. ISSN 0103-4014.

MORELO, Sonila. A Cruz e a Crisandade Medieval. Disponível sur : <<http://historiaunibh.files.wordpress.com/2008/04/sonila.pdf>>. Accédé le 27 mars 2014.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres rosianas: percurso pelo *Grande sertão: veredas***. Florianópolis: Editora UFSC, Itajaí: Editora UNIVALI, 2004.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1996.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Poe e a arte do retrato. In: **Congresso Internacional Para sempre Poe**. Belo Horizonte, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PENNA, Lucy Coelho. A Senhora das Águas na Amazônia (**Revista Junguiana - Publicação da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**. Nº 18: 2000, p. 18 – 29.)

ROCHA, Marília Librandi. Imagens do erotismo em Grande Sertão: Veredas. In: **FLOEMA** - Ano II, n. 3, p. 109-136, jan./jun. 2006.

ROCHA, Karina Bersan. **VEREDAS DO AMOR NO GRANDE SERTÃO: A relação amorosa de Riobaldo e Diadorim**. Mémoire de Master. Vitória, ES: Universidade Federal do Espírito Santo, 1998.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Obra completa volume 1 e 2**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2003.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em *Grande sertão: veredas***. Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Paulo: EDUSP, 1993.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) et al. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, Carlos. Diadorim como diabo feminino em *Grande Sertão: Veredas*. In: **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 43 - 52, jan./avr. 2007.

SILVA, Rosa Amélia P. As formas de amar em *Grande Sertão: Veredas*. In: **Miscelânea, Revista de Pós-Graduação em Letras**. UNESP – Campus de Assis, Assis, vol.5, dez.2008/mai 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPERBER, Suzi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. In: **Floema**. Ano II, n. 3, p. 137-157, jan./jun. 2006.

UTÉZA, Francis. **Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.