

Continuité des règnes : les animaux dans l'œuvre de João Guimarães Rosa

Régis TETTAMANZI

Nantes Université / UE 4276 LAMo

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora.

Ovide, *Métamorphoses*

Le lecteur le moins averti de ce qu'est l'univers de Guimarães Rosa le constatera dès sa première approche de l'œuvre : les animaux y sont très présents. Mais il n'y a pas qu'eux : les plantes y occupent également une place éminente, ainsi que les pierres, les rivières, les éléments au sens large. Le vivant apparaît ainsi sous des formes diversifiées, multiples ; il s'impose à nous, lecteurs, à côté de l'humain. Il arrive qu'il ait des liens étroits avec lui, presque intimes, parfois au contraire ces liens sont distendus, comme si les données du monde sensible étaient étrangères, d'un autre ordre.

À côté de l'humain, vraiment ? Poursuivant sa lecture, le néophyte remarquera quelques anomalies. Par exemple, que certains animaux parlent ; qu'ils ont parfois un point de vue au sens narratologique du terme, comme les humains. Quel est donc le statut exact du vivant dans ces textes ?

Dans ce qui suit on se restreindra aux animaux mais le questionnement pourrait valoir de façon plus globale, avec quelques nuances. En effet, il y a tout de même une différence entre les plantes et les animaux : ceux-ci peuvent parler et avoir un point de vue narratif dans le récit, pas celles-là. Sauf erreur, Guimarães Rosa n'a jamais raconté une histoire du point de vue du *buriti* ou du *jatobá*¹. Il reste que, au fil des textes, le lecteur peut s'interroger sur la répartition des animaux dans le tissu narratif, à la fois en termes de quantité, mais aussi de qualité. Autrement dit : ces chevaux, ces oiseaux, ces bœufs, ces jaguars, fonctionnent-ils

¹ Le *buriti* est un palmier très répandu dans le *sertão* ; le *jatobá* est un arbre de la famille des fabacées dont le fruit s'appelle en français le courbaril.

dans l'économie narrative uniquement comme ce que nous appelons communément des effets de réel ? Ce n'est pas sûr. On peut poser comme hypothèse de lecture que cette œuvre romanesque met en récit une continuité du vivant, qui traverse l'ensemble des trois « règnes² », et s'étend peut-être au-delà.

Pour étudier cette continuité, qui intégrera progressivement d'autres éléments du monde réel, on proposera tout d'abord une brève typologie des animaux dans l'œuvre tout entière, avant de revenir sur les différentes modalités de leurs représentations, ce qui nous conduira presque naturellement à privilégier la question du langage, et donc le texte de « Mon oncle le jaguar³ ».

Essai de typologie animale

On peut établir d'emblée dans l'œuvre de Guimarães Rosa une dichotomie entre animaux domestiques et animaux sauvages. Cet univers rural de l'intérieur du Brésil met en scène plusieurs séries d'animaux domestiques récurrents, au premier chef le bœuf et le cheval. Dans chacune d'elles, les variantes sont nombreuses. Côté bovin, nous trouvons le bœuf, le taureau, le taurillon, la vache, le veau. Côté chevalin, même diversité : le cheval, la jument, le poulain, mais aussi l'âne, et les hybrides (mulets, mules). À un degré moindre, chiens et chats (chiens surtout) sont néanmoins bien présents. De même le reste des animaux de la ferme : chèvres, porcs, poules et coqs, canards et autres volatiles.

Les animaux sauvages sont eux aussi très représentés. On sait que Guimarães Rosa, dès sa jeunesse, quand il était médecin auprès de la population rurale du Minas Gerais, prenait des notes sur les animaux et les plantes des régions qu'il parcourait – leurs spécificités morphologiques, comportementales, et surtout les différents noms qu'ils avaient, en fonction des régions, des dialectes locaux. Ceci explique le côté « jardin d'Eden » et aussi la difficulté de lecture, quand le référent est absolument inconnu pour un lecteur occidental (mais certains lecteurs brésiliens ne sont pas moins circonspects face à tel ou tel nom de plantes ou d'animaux...)

² Le titre de cet article est une allusion à une courte nouvelle de Julio Cortazar, « Continuité des parcs » (*Fin d'un jeu*, 1956) ; il n'y est pas question d'animaux, mais la notion de continuité a quelque chose à voir avec le glissement entre des niveaux de réalité différents.

³ On désignera désormais par *OJ* le volume *Mon oncle le jaguar et autres histoires*, tr. fr. Mathieu Dosse, Paris, Chandeigne, 2015. Il s'agit du recueil posthume *Estas estórias* (Rio de Janeiro, 1969) ; « Mon oncle le jaguar » sera réservé à la nouvelle qui porte ce titre.

Si l'on regarde bien, l'œuvre de Guimarães Rosa offre un échantillon remarquable de l'ensemble des animaux vivant au Brésil à son époque, aux marges de l'Amazonie et du *sertão*. Insectes et reptiles y sont nombreux⁴. Mais on y rencontre également de très nombreux oiseaux, depuis les plus petits comme les colibris et les perruches jusqu'aux plus gros comme les perroquets, le toucan, le *caracara*, l'*urubu* et autres rapaces. Les autres habitants des forêts brésiliennes sont bien représentés : singes, tatous, tamanoirs, caïmans, capibaras ou tapirs – tous ces mots génériques existent en français, mais ils ont en brésilien, pour certains d'entre eux, de multiples variantes locales. Enfin, au sommet de la chaîne alimentaire, on trouve évidemment le jaguar et autres félins, presque tous présents dans « Mon oncle le jaguar » : outre l'once, il y a le puma, l'ocelot, diverses espèces de chats sauvages, etc.

On peut cependant observer une disproportion sensible dans les séries précédentes. Incontestablement, pour ce qui concerne les animaux, le bœuf et le cheval apparaissent comme des espèces de « totems » de cette œuvre, à l'instar du palmier *buriti* du côté des arbres. Attention par conséquent aux effets produits par l'étude approfondie d'un texte spécifique : l'once est un animal récurrent chez Guimarães Rosa, mais, en dépit de « Mon oncle le jaguar », il n'atteint jamais un degré de présence comparable au bœuf, ni même au cheval⁵. Pour ces deux derniers en revanche, on n'en finirait plus de souligner à quel point ils sont nombreux dans l'œuvre. Que l'on pense au début d'un récit comme « Lélío et Lina » dans *Hautes plaines*, ou encore « Le don des pierres brillantes » dans *Mon oncle le jaguar*⁶. Sans parler de l'omniprésence du cheval dans *Diadorim*, puisqu'il est la monture des *jagunços* (bandits d'honneur), leur outil de travail et de combat, mais aussi peut-être leur camarade, leur frère, leur double. L'acmé de cette présence conjointe du bœuf et du cheval pourrait se trouver dans la conclusion de « La fête à Manuelzão », avec l'histoire (ou le conte) de Bœuf-Joli et du cheval enchanté⁷.

Il est cependant nécessaire d'apporter une autre nuance à cette dichotomie. En effet, si l'on constate d'emblée dans cette œuvre la répartition indiquée ci-dessus, qui en forme la structure principale, il n'en reste pas moins que les animaux domestiques peuvent redevenir

⁴ Voir par exemple la première nouvelle de *OJ*, « Mauvaise bête », qui concerne un serpent, mais où les insectes sont bien présents ; ou encore « Le retour du mari prodigue » dans *Sagarana*, tr. fr. J. Thiériot, Paris, UGE, coll. 10/18, 1999, p. 85 sq.

⁵ Voir notamment Mario Carelli et Walnice Nogueira Galvão, *Le Roman brésilien, une littérature anthropophage au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Écritures, 1995, p. 100-101.

⁶ *Hautes plaines*, tr. fr. J.-J. Villard, Paris, Seuil, 1969, p. 9 sq.; *OJ*, p. 383 sq.

⁷ *Buriti*, tr. fr. J.-J. Villard, Paris, Seuil, 1961, p. 239-254. Cet ouvrage est le premier volet de la traduction française de *Corpo de baile* (Rio de Janeiro, 1956), qui comprend aussi *Hautes plaines* (voir ci-dessus), et *Les Nuits du sertão* (tr. fr. J.-J. Villard, Paris, Seuil, 1962).

sauvages. Ainsi au début d'« Entre-deux », le vacher Mariano raconte comment il fait la chasse aux bœufs sauvages. Mais toute cette nouvelle est consacrée à ces animaux⁸. De même dans *Diadorim* : pendant les deux traversées du « Plan de Suçuarão », désert très aride et hostile de l'intérieur du *sertão*, les *jagunços* rencontrent des troupeaux de bœufs redevenus sauvages, à tel point, dit le texte, que lorsqu'ils chargent, ils sont plus dangereux que des jaguars⁹.

Inversement, les animaux sauvages peuvent avoir un comportement familier, voire amical, c'est le cas dans « Miguilim », où l'un des personnages affirme d'abord que les abeilles « travaillent tout le temps et me respectent comme si j'étais leur roi » ; puis il rencontre « quelques singes qui dormaient ; ils se sont réveillés et on a causé ensemble¹⁰. » Ces rapports peuvent même devenir amoureux, comme on le voit lors de la scène presque érotique avec l'once Maria-Maria dans « Mon oncle le jaguar¹¹ ».

Modalités de cette présence dans l'œuvre (entre effet de réel et réel symbolique)

La diversité des animaux dans cette œuvre a son équivalent dans les modes d'apparition et de représentation qui les caractérisent. Aucun n'est indifférent et tous font sens, d'où la nécessité de les signaler brièvement pour en montrer la variété, avant de se concentrer sur les plus pertinents pour l'analyse ici proposée.

Ainsi les *épigraphes*. Elles sont nombreuses, notamment dans un recueil comme *Sagarana*, et font le plus souvent intervenir des animaux : un canari dans « Sarapalha », des perroquets dans « Les miens », un singe dans « São Marcos », une blatte dans « Corps cousu », un crapaud dans « L'heure et le tour d'Augusto Matraga » ; quant à celle de « Duel », elle met en scène une conversation entre un piranha, une raie et un gymnaste. Toute épigraphe suggérant toujours une direction de lecture, la récurrence des animaux est ici un indice pour le lecteur, ou plutôt une invite à placer l'animal dans son horizon d'attente. Dans le même ordre d'idées, nous trouvons des animaux dans les extraits de *chansons populaires* ou dans les allusions à des *contes populaires* du *sertão*¹². Ils sont évidemment liés davantage

⁸ *OJ*, p. 141 sq.

⁹ *Diadorim*, *op. cit.*, p. 60 et 524.

¹⁰ *Hautes plaines*, *op. cit.*, p. 222-223.

¹¹ *OJ*, p. 98-99.

¹² Pour les chansons, voir par exemple « Face de bronze » dans *Hautes plaines*, *op. cit.*, p. 129-178 ; mais aussi « Miguilim », *op. cit.*, p. 271, 279-280. Également dans « La fête à Manuelzão », *Buriti*, *op. cit.*, p. 213-214, 222, 225, 229, 235. Et dans plusieurs nouvelles de *Sagarana*, *op. cit.*, p. 39, 214, 255, 352, 378.

à la diégèse de chaque nouvelle. C'est un degré d'intégration supplémentaire par rapport aux épigraphes.

La critique a souvent remarqué la présence des animaux dans les *noms propres* des personnages, ou plus précisément encore dans les surnoms qu'ils portent, cette pratique du surnom étant très fréquente en Amérique du Sud, et notamment au Brésil : ainsi José Bœuf, un des personnages de « Corps cousu » (*Sagarana*) ou Pé-Bœuf dans « Le Message du morne » (*Buriti*). Quant aux *jagunços* de *Diadorim*, ils répondent à des surnoms fleuris, dont certains sont animaliers : le Cloporte, le Frelon, Crocodile¹³. Le narrateur lui-même, Riobaldo, est d'abord surnommé *Tatarana*, c'est-à-dire Léopard-de-feu ; une fois devenu chef de bande, il acquiert du même coup le surnom d'*Urutu-Branco*, Crotale-Blanc¹⁴.

Venons-en aux représentations plus concrètes des animaux. Ceux-ci peuvent naturellement être un simple *objet du décor* (mentionné en passant), un élément du récit sans importance particulière, proche de l'effet de réel dans son acception la plus banale. Mais la multiplication de ces éléments, associée à la terminologie qui les accompagne (des mots rares par exemple), débouche sur un paradoxe : l'œuvre de Guimarães Rosa paraît tout entière tendue vers un objet de langage pur, autoréférencé, mais en même temps il est impossible de la lire si l'on ne voit pas à quoi se réfèrent les termes qui la constituent et qui renvoient, eux, au vivant tout entier. Pour le dire autrement, ces textes qui paraissent parfois un peu abstraits dans leurs significations sont enracinés dans des référents extrêmement précis. Pour Guimarães Rosa, la littérature ne parle pas uniquement d'elle-même ; elle parle d'abord du monde.

Il est à peine besoin de souligner que, de temps à autre, certains récits prennent *l'animal comme centre d'intérêt*, autour de quoi la narration s'organise. C'est le cas dans « Le petit âne jaspé » nouvelle liminaire de *Sagarana* ; ou encore « L'histoire simple et exacte du petit âne du commandant » dans *Mon oncle le jaguar*.

On en vient donc presque naturellement à *l'animal comme personnage et/ou personne*, et par conséquent aux voies de passage entre humain et animal. D'abord dans les comparaisons très fréquentes entre l'animal et l'homme. Ainsi dans « Dão Lalalão » (*Buriti*), Soropita est identifié à son cheval, mais un peu plus loin dans la nouvelle, il est comparé à une once, un crapaud, un tigre, son épouse Doralda à un oiseau¹⁵. Dans *Diadorim*, à tel ou tel moment de l'histoire, le personnage éponyme devient métaphoriquement un

¹³ *Diadorim*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴ *Diadorim*, *op. cit.*, voir notamment p. 97 et p. 455.

¹⁵ *Buriti*, *op. cit.*, respectivement p. 17, 42-43 et 30.

tigre, un taureau, un serpent, un porc sauvage ; quant à Hermógenes, le « méchant » du récit, c'est un mélange de cheval, de serpent et de chien¹⁶.

L'étape suivante est franchie quand les animaux possèdent un point de vue narratif, comme le serpent de « Mauvaise bête¹⁷ », et qu'ils se mettent à parler. C'est le cas des chevaux au début de *Diadorim*, mais aussi des perroquets (qui ne se contentent pas de répéter bêtement !) – et, dans ce roman, on trouve même un ruisseau qui parle au personnage principal¹⁸.

Ces deux aspects se rejoignent dans « Conversation de bœufs¹⁹ » : après un prologue à la troisième personne entre des paysans du *sertão* (mais qui citent – en latin – les *Géorgiques* de Virgile !), consacré à la question du langage des bêtes, le lecteur comprend que le récit ultérieur va être fait du point de vue d'une petite loutre, qui apparaît et disparaît de temps à autre dans la nouvelle. Celle-ci est peut-être inspirée par le roman de Faulkner *Tandis que j'agonise* (1930), un charroi de bœufs transportant à travers la campagne le cadavre d'un paysan juché sur des pains de cassonnade. Cela dit, on ne trouve pas ici quinze narrateurs différents ! Mais quatre paires de bœufs, chacun avec son nom, ses caractéristiques, et son caractère, qui au bout d'un moment se mettent à converser : de la situation où ils se trouvent, de la vie en général, des différences entre humains et animaux...

On voit donc à travers ces quelques éléments l'étendue des représentations de l'animal dans cette œuvre. Elles relèvent, pourrait-on dire, d'une espèce de tension entre l'effet de réel et le réel symbolique. Qu'est-ce à dire ? Incontestablement, il y a de *l'effet de réel* dans ces textes : ainsi la dizaine d'occurrences du jaguar dans *Diadorim* relève le plus souvent de cet aspect²⁰. De même il y a du *réel symbolique* : quand on parle d'âne, de bœuf ou de serpent dans une civilisation marquée par le judéo-christianisme, c'est une évidence ; quand il est question de jaguar dans le monde amérindien, c'est aussi le cas ; et lorsque (changeons de règne) Guimarães Rosa affirme que « Le *buriti* c'est le palmier de Dieu²¹ », le lecteur en sera tout à fait convaincu.

Mais entre ces deux aspects, il y place pour ce qu'on appellera ici la *continuité des règnes*, résultant de l'ensemble des points mentionnés précédemment, et qu'on pourrait définir par :

¹⁶ *Diadorim*, *op. cit.*, respectivement p. 175 et 225.

¹⁷ *OJ*, p. 7-34.

¹⁸ *Diadorim*, *op. cit.*, respectivement p. 46, 71, 306.

¹⁹ *Sagarana*, *op. cit.*, p. 303-339.

²⁰ *Diadorim*, *op. cit.*, p. 235, 330, 390, 440, 447, 453, 519, 584, 602.

²¹ *Hautes Plaines*, *op. cit.*, p. 18.

- l'absence de rupture entre l'humain, l'animal et le végétal ;
- l'idée du mélange entre les réalités diverses du monde (ce serait l'aspect « ovidien », associé à la métamorphose) ;
- leur caractère interchangeable : ce qui arrive à l'animal peut arriver à l'humain ou à la plante ;
- leur intérêt égal dans l'univers – et dans la littérature.

C'est un point délicat qui, semble-t-il, n'apparaît que dans la prise en compte des textes dans leur globalité. Innombrables sont en effet les passages où prévaut l'arbitraire des mises en relations, de sorte que c'est bien cet ensemble qui produit l'effet ici analysé. Mais l'on peut se risquer tout de même à l'étude d'un exemple précis ; ainsi dans cet extrait de *Corpo de baile* où l'on remarquera notamment la place des modalisateurs d'incertitude (*et, ou, il semble, etc.*) :

Il y a encore des forêts vierges par là-bas, et des chemins dans l'obscurité, à travers bois, avec des montées ou des descentes, et même des passages de gravier où, quand par hasard passe un convoi de mules ou un cavalier solitaire, les coatis surgissent aussitôt pour fouiller dans le crottin encore chaud ; où les boas qui traversent le chemin ont des ravissants reflets et il semble qu'ils vont déchirer aux aspérités leur corps aux dessins chamarrés. Là, le cliquetis des fers éveille les chants d'oiseaux inconnus. Et quand un bestiau ou une bête quelconque crève dans cette solitude, les urubus doivent lutter à longueur de journée contre les harpies et les loups-de-prairie²².

Ce passage relève-t-il de l'effet de réel ? Oui et non. On peut estimer que le surgissement de tel ou tel animal procède simplement d'une volonté de « faire vrai ». Mais il est parfaitement licite de voir dans les « oiseaux inconnus » un symbole de vie et dans les *urubus*, harpies et loups l'irruption de la mort. Il reste que l'attention peut enfin être attirée par l'importance des équivalences ou/et du hasard dans ce texte : le boa ou le coati ne pourraient-ils être remplacés par un autre animal, et ce sans dommage pour la narration ?

C'est certainement dans « La fête à Manuelzão », déjà mentionné, que le contrepoint entre l'homme, l'animal et la végétation est le mieux perceptible. Mais il y a évidemment d'autres textes où cette idée de continuité atteint son point culminant, et l'on pense bien entendu à « Mon oncle le jaguar ». Dans ce cas, elle se traduit à l'évidence par un traitement spécifique du langage.

²² « Dão Lalalão », *Buriti, op. cit.*, p. 29.

La continuité des règnes dans « Mon oncle le jaguar »

Il se trouve que le point extrême de l'expérimentation sur le langage chez Guimarães Rosa est aussi celui de la plus grande présence du jaguar dans cette œuvre romanesque. On y retrouve la continuité non seulement entre l'homme et l'animal, mais entre les règnes. Les remarques qui suivent voudraient reprendre et compléter un certain nombre d'articles sur la question du langage dans le texte, tant dans la critique française que brésilienne, et proposer chemin faisant quelques hypothèses.

Comme on sait, la métamorphose du chasseur métis en jaguar est présente dès le début du récit, du fait même du langage qu'il emploie²³. Ainsi, certaines onomatopées ont un sens en langue tupi et préparent ou signalent la métamorphose, à mi-chemin entre le sens articulé et le grognement. C'est le cas pour l'interjection *nhem*, en général traduite par *hein*, mais qui renvoie à un étymon signifiant parler. Guimarães Rosa invente d'ailleurs à partir de là le verbe *nheengar*, qui s'inspire aussi du *nheengatu*, « langue générale », dérivée du tupinamba, et devenue l'idiome de communication entre Indiens et Portugais à partir du XVI^e siècle. Rien d'étonnant, dès lors, si la désinence *nhem* se retrouve dans un mot comme *jaguanhenhém* étroitement associé au chasseur-jaguar. Le mot est traduit par *jaguagniangnian* dans la traduction la plus récente (Mathieu Dosse), *jaguajarguer*, *jaguajargouine* dans celle, antérieure, de Jacques Thiériot²⁴.

On peut aussi penser à la manière dont les extrémités de l'once sont désignées : *mão* et *unhas* pour la patte et les griffes (que J. Thiériot traduit ainsi, et M. Dosse par *main* et *ongles*). Or, comme le souligne fort justement M. Riaudel²⁵, le portugais use des mêmes termes pour l'homme et l'animal dans ce cas. On voudrait proposer ici d'autres exemples de ces glissements subtils, non seulement entre homme et animal, mais plus généralement entre les règnes. Voici trois exemples de ces entrelacs intimes.

Ainsi le terme *poranga* (beau, en tupi) qui apparaît deux fois dans le texte²⁶. Dans la première occurrence, il est associé à deux autres termes tupi redoublés *suú-suú* (mâcher, mastiquer) et *jucá-jucá* (tuer en grand nombre, massacrer) ; dans la seconde, il est lui-même varié en *porã-poranga* (bon-beau). Or, il faut remarquer que le mot entre dans la composition d'un nom d'oiseau : le *mutum-poranga* (ou *mutum-preto*, *crax alector*), de la

²³ Sur le vocabulaire tupi dans le texte, voir notamment Marcel Twardowsky Ávila & Rodrigo Godilho Trevisn, « Jguanhenhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê », in *Magma*, n° 12, 2015, p. 297-335.

²⁴ *OJ*, p. 99 ; *Mon oncle le jaguar*, tr. fr. J. Thiériot, Paris, 10/18, 2000, p. 47.

²⁵ Voir Nicolas Corréard & alii, *Fictions animales*, Paris, Atlande, Clefs Concours, 2021, p. 272.

²⁶ *OJ*, p. 87 et 100.

famille des cracidés. Et que, par ailleurs, le *jucá* est également un arbuste assez courant dans la *caatinga* brésilienne (*caesalpinia leiostachya*).

Second exemple, l'un des noms du chasseur, celui donné par la mère indienne : Bacuriquirepa²⁷. C'est une espèce de mot-valise : *quirepa* désigne un sentier dans la forêt, mais aussi le chemin qui mène le chaman vers l'autre côté du monde, là où il peut entrer en contact avec les esprits. Par ailleurs, *bacuri* désigne un arbre (*platonía insignis*, famille des clusiacées) dont on mange le fruit appelé *parcouri* en Guyane française.

Enfin, on pourrait revenir sur le nom même de la mère du chasseur, Mar'Iara Maria²⁸. Cette orthographe renvoie en effet à une créature bien connue dans les légendes amérindiennes : Iara ou Yara signifie « celle qui habite dans les eaux », c'est une sirène des eaux douces qui attire les hommes au fond des fleuves, souvent pour les noyer²⁹. Associée à l'once, la mère du chasseur l'est aussi à l'un des éléments naturels les plus importants du monde amérindien.

Ces trois exemples illustrent bien ce que l'on essaie de montrer ici, cette continuité qui mélange tous les règnes. Mais il y a très probablement d'autres glissements de cet ordre dans les textes de Guimarães Rosa, au plus près des signifiants.

Un dernier point concerne l'indétermination, et c'est un point de grammaire, non plus de lexique. À lire le texte brésilien, en effet, on constate un procédé tout à fait remarquable, qu'aucune traduction en français ne peut rendre avec exactitude. Quand nous lisons par exemple *l'once*, *le cheval*, *le noir Bijibo*, *l'arbre*, etc., le texte original supprime très souvent l'article défini (ou indéfini) : *once* fait telle ou telle chose, *noir Bijibo* part dans la forêt, etc. Quantitativement, c'est l'absence d'articles qui prévaut, dans une proportion qu'on peut évaluer à deux tiers environ. Cet aspect procède évidemment du choix fait par Guimarães Rosa de donner la parole à un chasseur fruste, parlant une langue brésilienne rurale, dans laquelle l'élosion du déterminant est fréquente. Mais on voit immédiatement qu'il s'agit là d'un trait de génie : si l'élosion désancre le substantif par rapport au locuteur, elle efface également le redoublement des marques de genre et de nombre. De fait, cette absence de détermination grammaticale accompagne, *dans la langue*, le glissement progressif vers une indétermination biologique entre l'homme et le jaguar *dans leur corps*.

²⁷ OJ, p. 111.

²⁸ OJ, p. 110.

²⁹ Sur le folklore brésilien et ses légendes, l'ouvrage de référence reste celui de Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1985

Conclusion : vers la troisième rive du fleuve

S'il n'y a pas solution de continuité entre les trois règnes du vivant, il est légitime de se demander si l'on peut aller au-delà. Dans l'appréhension sacrée du monde qui est propre à Guimarães Rosa, nul doute que la continuité décrite jusqu'ici s'étend à la transcendance ; il s'agit bien de toucher à « La troisième rive du fleuve », pour reprendre le titre d'une des plus belles nouvelles de *Primeiras Estórias* (1962).

De fait, les animaux participent de ce mouvement, de cette tentation métaphysique qui travaille ces textes. Dès l'incipit de *Diadorim*, rappelons-le, c'est un veau à tête de chien qui est associé au démon. Mais l'exemple de Mar'Iara dans « Mon oncle le jaguar » faisait également intervenir le surnaturel. Un peu plus loin dans le texte, un autre passage pourrait passer inaperçu :

« J'avais juste peur de tomber un jour sur une grande once qui marche avec les pieds à l'envers, venue de la forêt vierge... Est-ce que ça existe, ça ? Hum-hum. Elle est jamais apparue, j'ai plus peur du tout. Ça n'existe pas³⁰. »

Or, ici, le chasseur évoque une créature mythologique bien connue des légendes populaires brésiliennes : le Curupira. D'apparence anthropomorphe, il habite dans les forêts, possède en général des cheveux de couleur orange (retraduisons ici : de couleur *fauve*), et se singularise par des pieds tournés vers l'arrière ; cela lui permet d'abuser les chasseurs qui le traquent. Très connu dans tout le Brésil, ce n'est pas une créature très sympathique, il effraie souvent par ses cris et ses sifflements. D'autant qu'il lui arrive de s'en prendre aux chasseurs qui ne respectent pas les règles – par exemple ceux qui prélèvent plus de gibier qu'il n'est permis, ou qui abattent des femelles avec petits. On comprend que le *zagaiero* de la nouvelle s'en méfie ! Mais on voit aussi comment Guimarães Rosa pousse ici encore une fois la continuité des règnes aux frontières de la réalité.

Pour citer cet article :

Régis Tettamanzi, « Continuité des règnes : les animaux dans l'œuvre de João Guimarães Rosa », Publications de LAMo, coll. « Agrégations », 2022.

³⁰ *OJ*, p. 117.