

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

PAROLE D'ENFANT CHEZ GUIMARÃES ROSA: Le discours de Brejeirinha (*Primeiras estórias*)¹

Heliane Kohler
Université de Franche-Comté (Besançon)

RÉSUMÉ

Dans *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa accorde une place importante aux personnages ayant une logique particulière, comme les enfants. Protagoniste du conte « A partida do audaz navegante », la petite fille Brejeirinha, qui devient, à son tour, narratrice, se distingue par sa vivacité d'esprit et sa capacité de s'exprimer de façon autonome et originale. Ayant une imagination débordante, elle joue avec les mots, dans une totale liberté d'association et de création. Marqué par la sous-détermination du sens et par des écarts des lieux communs et du sens commun, son discours, de nature paradoxale, recèle des univers sémantiques insoupçonnés. L'objet de ce travail consiste à expliciter les particularités du discours interlocutif et narratif de l'enfant et à examiner la sous-détermination du sens, à savoir, les formulations imprécises, voire obscures, ainsi que les énoncés marqués par des anomalies morphologiques, syntaxiques, sémantiques, pragmatiques, indiquant des significations submergées.

MOTS-CLÉS: Discours alogique; sous-détermination du sens; nature paradoxale.

RESUMO

Em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, os personagens que têm uma lógica particular, como as crianças, ocupam importante espaço. Protagonista do conto « A Partida do audaz navegante », a menina Brejeirinha que, por sua vez, se torna narradora, destaca-se pelo espírito vivo e capacidade de expressar-se de maneira autônoma e original. Com imaginação transbordante, joga com as palavras numa total liberdade de associação e criação. Marcado pela sub-determinação da significação e por desvios dos lugares-comuns e do senso comum, seu discurso, de natureza paradoxal, encerra universos semânticos inesperados. O objeto deste estudo consiste em explicitar as particularidades do discurso interlocutivo e narrativo da

¹ Ce texte constitue une synthèse d'un exposé présenté, en 2001, au séminaire « Texte, lecture, interprétation » (axe de recherche: « Régimes paradoxaux de production de sens ») du LASELDI (*GRELIS*) - Université de Franche-Comté.

criança e em examinar a sub-determinação da significação, ou seja, as formulações imprecisas ou até obscuras assim como os enunciados marcados por anomalias morfológicas, sintáticas, pragmáticas, que indicam significados submersos.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso alógico; sub-determinação da significação; natureza paradoxal.

INTRODUCTION

La complexité de l'expression verbale dans l'œuvre fictionnelle de João Guimarães Rosa témoigne, on le sait, de la prodigieuse inventivité de son langage littéraire. Possédant une logique spécifique, la rénovation linguistique chez cet écrivain — érudit et imminent polyglotte — répond au besoin de désarticuler les lieux communs et de forger une nouvelle forme pour exprimer sa pensée, représenter ses histoires du « sertão » et mettre en valeur ses personnages. Son projet littéraire vise à mettre en scène essentiellement des personnages humbles, qui n'ont pas droit à la parole, des êtres sans pouvoir, issus d'un monde rural, éloigné dans le temps et dans l'espace.

En opérant une métamorphose de la langue, en inventant un langage spécifique, Guimarães Rosa, dans sa fiction, met en œuvre des procédés poétiques: recherche de rimes internes, d'allitérations, d'assonances, d'onomatopées, de refrains, de dictons, dans un souci permanent et prioritaire d'imprégner le discours du rythme et de la sonorité des mots — manipulés, transformés, recrées. Génie des langues, on l'a dit, Guimarães Rosa était un connaisseur émérite du portugais, notamment du portugais-brésilien, de ses formes archaïques, érudites, populaires, régionales, des substrats indigènes et africains existant au Brésil. L'hybridité de son système expressif (Rónai, 1966), définissant son idiolecte, provient des réactivations / modifications / réinventions des ressources propres du système de la langue portugaise, ainsi que des allusions et des

emprunts à de multiples langues, résultat de ses recherches approfondies.

Reposant sur le retour vers les archétypes, le style roséen renvoie aux parlars réinventés de ceux qui ont gardé un lien étroit avec les origines, comme les paysans, les marginaux, les fous... Constituant une recreation poétique de ces parlars spécifiques et de l'imaginaire populaire du *sertão*, les textes de Guimarães Rosa, ainsi que le souligne Bosi (1994, p. 431), accordent une place prépondérante aux modes prélogiques de la connaissance, comme le mythe, ainsi qu'aux dimensions préconscientes de l'être humain, à savoir, la folie, la psyché infantile, et à l'inconscient, par le biais du rêve et des paroles libérées du contrôle de la raison. Selon Bosi (1994, pp. 432 — 433), la fascination exercée par l'alogique est affichée dans le recueil *Primeiras estórias*, publié en 1962, regroupant vingt et un contes, peuplés de personnages rustiques, de fous et d'enfants — des acteurs qui succombent au pouvoir d'une illumination, à la force d'un appel magique et ludique, et à la parole comme forme d'auto-expression jaillissant de l'inconscient.

Cet article concernera le conte « Partida do audaz navegante », ayant pour personnage principal, Brejeirinha, une petite fille qui devient à son tour narratrice, en rapportant l'histoire du hardi navigateur. Il y sera question d'explicitier les modes de construction du sens et les particularités du discours interlocutif et narratif de Brejeirinha, notamment la *sous-détermination* du sens (phénomène paradoxal de production du sens), ainsi que ses énoncés marquant les écarts des lieux communs, des opinions toutes faites et du sens commun, à savoir, de la doxa.

LE TRAVAIL SUR LA LANGUE

Donnant livre cours à la créativité de l'imaginaire enfantin, le conte « Partida do audaz navegante » met en scène quatre enfants: trois sœurs et un cousin qui, en attendant que

la pluie s'en aille, se retrouvent un matin dans la cuisine de la maison campagnarde. Le protagoniste, Brejeirinha, la plus jeune des trois filles, joue avec ce que lui plaît le mieux, à savoir, les mots, comme le souligne D. A. de Castro (1993, p. 83). Elle invente une histoire ayant pour héros un « hardi navigateur », histoire qui va se poursuivre sur un autre plan, lorsque, après la pluie, les enfants sortent de la maison pour regarder le petit ruisseau en crue. Déployant toute son imagination, Brejeirinha transformera une bouse de vache, sur laquelle avait poussé un champignon, en « O Aldaz Navegante », selon son expression, en lui ajoutant des parures: petites fleurs jaunes, petites branches, bouts de bois... Le héros de l'histoire est ainsi prêt à partir vers la mer. L'eau du torrent finira par l'emporter; son départ émouvant les quatre enfants. A l'instar des poètes, les enfants voient au-delà des apparences et découvrent le merveilleux dans le réel le plus prosaïque: une bouse de vache est ainsi transformée en un personnage épique.

Pour mieux saisir la spécificité du conte et du discours de Brejeirinha, il est important de préciser, ne serait-ce que succinctement, les principaux procédés linguistiques mis en œuvre dans la construction de l'univers verbal du texte en question, tout en signalant les grandes lignes du système expressif de *Primeiras estórias*.

Dans le recueil en question et, notamment, dans le conte qui nous concerne, la base de l'écriture tend surtout à se constituer par des « transferts de catégories » grammaticales et par des « variations désinentielles » (Ribeiro, 1995, p. 120). Sur le plan morpho-lexical, les innombrables créations néologiques, les hapax se construisent souvent par des transferts de catégories grammaticales. Les phénomènes de substantivation y sont nombreux: — substantivation d'adverbes: « o longe »; « o nunca mais »; « do perto para o longe » (expression de Brejeirinha); — substantivation du participe présent: « dentro do indo-se embora do navio » (expression de Brejeirinha); — substantivation du pronom indéfini: « a alguma raiva » (expression de Brejeirinha).

D'autres types de transformations de catégories grammaticales sont à relever: verbalisation de substantifs et d'adjectifs; des verbes intransitifs ou transitifs direct ou indirect deviennent des verbes pronominaux; des substantifs ainsi que le participe passé sont transformés en adjectifs...

Nombreux sont les exemples concernant les jeux sur les affixes constituant des variations désinentielles inusitées, provoquées par l'adjonction soit de préfixes, soit de suffixes, soit des deux à la fois: — jeux sur les préfixes: « perpensava »; « perluz »; « subvexo »; « descomover-se »; « desagachar »; « desassustado » (expression de Brejeirinha); « entrefitaram »; — jeux sur les suffixes: « negramente »; « poetista » — « colinola »; — jeux sur les préfixes — suffixes: « atamanhada ».

Un autre procédé de déformation/transformation du mot largement utilisé chez Guimarães Rosa concerne les *mots-valises* — des mots inventés, « construits par une sorte de distorsion opérée sur la langue, en fusionnant plusieurs mots existants, normalement disjoints les uns des autres, tant sur le plan des formes que sur celui des significations ». (Fuchs, 1996, p. 21). Ainsi les exemples:

- « Mamãe dosava açúcares e farinhas, para um bolo. Pele tentava ajudar, diligentil. » (diligente + gentil) (p. 101)
- « Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar. Tem porém infimículas inquietações [...] » (p. 101) — « infimículas » (infimas + minúsculas)
- « O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam [...] » (p. 107) — « dançandoando » (« dançando »+ « voando »)

La superposition des diverses significations des composants du mot-valise provoque le cumul de significations. Constituant un des phénomènes qui participent de la *sur-détermination* du sens, le *cumul de sens* est non seulement propre aux mots-valises mais aussi aux *jeux de mots* dont voici un exemple:

- « Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. » (p. 100)

L'énoncé ci-dessus joue sur le cumul de deux significations tout à fait distinctes : « menina do olho » (= « pupila ») et « menina dos olhos » (= « pessoa a quem se quer muito »), qui n'entretiennent entre elles aucun rapport sémantique. Il s'agit de deux expressions constituées indépendamment l'une de l'autre. Phénomène participant de la sur-détermination du sens par le cumul des significations, le jeu de mots consiste, de la part du producteur, à glisser d'une signification à une autre. Dans notre exemple, le glissement sémantique se produit grâce à l'expression « brincar com bonecas » qui sur-détermine l'interprétation. En d'autres termes, l'interprétation des « deux significations doivent être entendues ensemble et non pas de façon exclusive. » (Fuchs, 1996, p. 22)

Plurivoques par sur-détermination du sens, les mots-valises ainsi que les jeux de mots exigent que le lecteur identifie les diverses significations comme surimposées les unes aux autres par le scripteur.

Il convient de rappeler que, dans tous ses textes, Guimarães Rosa adopte une orthographe spécifique en reliant souvent des syntagmes et des mots entre eux par des traits d'union. Or, l'un des procédés verbaux récurrents dans le texte concerne précisément la création des composés, exhibant la pluralité de sens et de directions que prend chaque mot dans la construction de l'univers sémantique. Ainsi pour exprimer le sentiment amoureux entre la petite Ciganinha et son cousin Zito, le scripteur fera usage du long composé : « rosa-amor-espinhos-saudades » (p. 107). Le refus des tournures fossilisées est, par ailleurs, à signaler dans le travail de désarticulation des lieux communs et de transformation d'expressions figées. Ainsi les exemples :

- « Sim, já se estavam em pé de paz (...) » (p. 103)
 - « Brejeirinha já olhou tudo de cor. » (p. 104)

Sur le plan syntaxique, le travail idiolectal concerne, avant tout, l'utilisation systématique d'*ellipses*, de verbes, de propositions, et d'*anacoluthes*, soulignant la rupture ou la discontinuité dans la construction d'une phrase. Nombreux sont les exemples, dans le texte, de ces deux figures syntaxiques de rupture :

- « Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave. » (p. 103)
 - « Pronto, O trovão, este em céus e terra, invencível. » (p. 107)

L'emploi récurrent de la *syllipse grammaticale*² du nombre et du genre, de la parataxe, des appositions, des inversions, constituent également des traits marquants de la syntaxe roséenne, qui, par ailleurs, insère des tournures spécifiques au registre populaire, et de ce fait, empreintes d'oralité. On peut citer un exemple de syllipse : « [...] e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha [...] » (p. 100)

La densité du style de Guimarães Rosa, expliquant la lecture ardue de ses textes, provient, non seulement des multiples néologismes et hapax, mais aussi de la structuration syntaxique particulière des énoncés, affichant les jeux sur le rythme et les sonorités par le biais d'innombrables répétitions, allitérations, assonances, onomatopées et rimes internes ; son langage créatif obéissant à une logique musicale d'une prose poétique aux effets incantatoires.

Sous-détermination du sens et énoncés insolites

Témoin privilégié des événements rapportés, le narrateur principal du conte « A partida do audaz navegante » a un statut particulier. N'étant pas personnage de l'histoire, il s'exprime, souvent, par le biais du « on » (« a gente ») — représentant les acteurs de la diégèse, comme s'il était aussi un enfant et vivait parmi les personnages. En effet, grâce à la *métalepse*

² Accord d'un mot selon le sens plutôt que selon les règles grammaticales.

narrative³, le narrateur s'introduit dans l'univers diégétique, comme s'il appartenait à la même sphère fictionnelle que les personnages. Cela dit, il passe de la narration à la diégèse comme pour partager toute son empathie à l'égard de l'univers actoriel, dominé par les enfants, comme le montre les nombreuses marques de subjectivité, telles les diminutifs, exprimant son langage affectif. Recourant à des temporalités différentes, le narrateur rapporte les faits en jouant sur l'antériorité et la simultanéité des événements.

Le nom du protagoniste, Brejeirinha, la petite fille qui est aussi narratrice métadiégétique, c'est le diminutif de l'adjectif « brejeira » qui désigne « enfant espiègle, joueur ». La plus jeune (on ne connaît pas son âge) et la plus éveillée des quatre enfants, Brejeirinha sort de l'ordinaire par sa compétence langagière et par sa capacité de s'exprimer, de façon autonome et originale. Douée d'une grande vivacité d'esprit et d'une sensibilité aiguë, Brejeirinha est une conteuse originale. Fascinée par la sonorité des mots, par leur manifestation matérielle, elle porte une admiration spéciale pour les termes non triviaux, c'est-à-dire, rares et difficiles:

- « **Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?** » — Brejeirinha especulava. « — **É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...** » Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: — « **Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforo...** » Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas. — « **Zito, tubarão⁴ é desvairado, ou é explícito ou demagogo?** » Porque gostava, poeta, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. » (p. 101)

³ Selon Genette (1983, p. 58), il s'agit d'une « transgression du seuil d'enchâssement », lorsque le narrateur s'introduit dans l'action fictive de son récit.

⁴ Il s'agit d'un signe autonome. La langue devient objet de questionnement.

Ayant une imagination débordante, Brejeirinha s'amuse en jouant avec les mots, dans une totale liberté d'association et de création. Son discours interactionnel (en tant que personnage du récit principal) et narratif n'est jamais univoque, mais caractérisé par une forte polysémisation, voire une indécidabilité sémantique. Exempt du contrôle logique et de l'élaboration proprement rationnelle, il renvoie aux procédés de l'écriture surréaliste. Cela dit, l'*image surréelle* est présente dans l'allocution du personnage — Brejeirinha:

- « ***Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!*** » — ela vivia em álgebra. » (p. 101)

Et la reformulation, à la fin du texte, confirmant son dire antérieur:

- « ***Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!*** » (p. 108)

Indissociable de la poésie surréaliste, des années 1920 — 1940, l'image surréelle constitue, comme le rappelle Marc Bonhomme (1998, p. 69), une appellation générique qui recouvre pour l'essentiel la comparaison et la métaphore, figures analogiques traditionnelles soumises à un traitement radicalement nouveau. Produite dans un état infra-réflexif, celui de l'« écriture automatique », l'image surréelle est libérée du contrôle de la raison. Ne recherchant aucun rapport préétabli entre les termes associés et se voulant arbitraire, l'image surréelle connecte des domaines notionnels très éloignés les uns des autres, comme par exemple, un œuf (« ovo ») et une brochette (« espeto »). Constituant une émancipation de la pensée logique, l'image surréelle, « procédé paradoxal », « plongeant dans l'inconscient », révèle des univers sémantiques insoupçonnés, comme le rappelle M. Bonhomme (p. 70). C'est au lecteur de construire à sa guise les analogies que lui inspire le comparant et le comparé. Pour les surréalistes, il convient de rappeler, « plus l'association des termes en jeu est fortuite et plus l'image qui en résulte est dense, plus elle est poétiquement forte ». (p. 69)

L'énoncé « o ovo se parece com um espeto » a un sens indéterminable compte tenu de l'impossibilité de lui associer une ou plusieurs significations déterminées. Ayant affaire à une indétermination du sens, l'énoncé en question, en tant qu'image surréelle- un cas limite des figures analogiques — est « intraduisible » (Bonhomme, 1998, p. 69). En d'autres termes, l'univers qu' il dépeint ne peut se dire autrement. N'exprimant aucune idée antérieure, l'énoncé est directement proposition d'un sens inédit.

Participant de la sous-détermination du sens, le sens indéterminable, selon C. Fuchs (1996, p. 14), bloque toute possibilité d'interprétation (absence de sens) ou démultiplie à l'infini les interprétations possibles (surcharge de sens). « Selon les cas, une (« telle ») phrase sera perçue soit comme dépourvue de sens soit comme évoquant, à la manière de certains poèmes, toute une gamme de significations relativement imprécises et mal délimitées les unes par rapport aux autres, sans qu'une quelconque limite s'impose au déploiement des interprétations possibles. » (Fuchs, p. 14) Cela dit, dans le discours narratif de l'enfant, nombreuses sont les expressions linguistiques ayant un sens indéterminable. Ainsi les exemples:

« **Então, um pensou e disse:** — « Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir... » **Então, mais, outro pensou, pensou, esférico, e disse:** — « Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber... » (p. 102)

- « **O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava uma moça magra. Mas o mar veio, em vento e levou o navio dele, com ele dentro, escrutíneo. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar.** » (p. 105)

- « **O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...** » (p. 105)

Systématisé dans le discours narratif de Brejeirinha, le déplacement de l'adjectif, détaché du nom, constitue un trait expressif marquant de sa syntaxe. De telles interversions, des *hyperbates* (figure syntaxique par déplacement), par leur liberté syntaxique et prosodique, privilégient le dynamisme de la parole sur la cohérence logique, comme le précise M. Bonhomme (1998, p.35). S'appliquant mal à leurs supports nominaux, les adjectifs soulignés ci-dessus posent des problèmes d'interprétation sémantique. Il convient de remarquer que tous les termes soulignés appartiennent au registre recherché. Manipulant les mots à sa guise, dans un souci premier d'exhiber leur image acoustique, Brejeirinha, faut-il le rappeler, « aimait employer ces mots sérieux, qui dégagent de longs rayons dans l'obscurité de notre ignorance », comme le signale le narrateur principal. Les expressions sous-déterminées, aux contours imprécis, des énoncés ci-dessus sont, au premier abord, cotextuellement dépourvues de sens. Néanmoins, ne s'agissant pas d'une allocution littérale, mais d'un discours créatif, la narration de Brejeirinha, donnant libre cours à la créativité de l'imaginaire, évoque, « à la manière de certains poèmes toute une gamme de significations relativement imprécises et mal délimitées les unes par rapport aux autres, sans qu'une quelconque limite s'impose au déploiement des interprétations possibles. » (Fuchs, 1996, p. 14)

Contrairement au phénomène de l'ambiguïté qui relève du système de la langue elle-même, les phénomènes de sous-détermination et de sur-détermination du sens relèvent du discours, c'est-à-dire de l'usage de la langue par les sujets. Même si une expression sous-déterminée est univoque⁵, les énoncés de Brejeirinha sont plurivoques dans la mesure où ils ouvrent la voie à diverses interprétations possibles.

Soient les énoncés suivants affichant d'autres exemples de la sous-détermination du sens:

⁵ En langue, « une expression sous-déterminée est univoque », quoique sa signification reste ouverte (Fuchs, 1996, p. 23).

- « ... Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio parambolava... » (p. 105)
- « Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito...pronto: e virou vagalumes... » (p. 107)

Exempt des contraintes grammaticales, le discours de Brejeirinha exploite et met donc en relief des mots non prosaïques, aux accents inhabituels, et pourtant, magiques pour l'enfant, des expressions sous-déterminées, des images floues, ouvertes à plusieurs interprétations possibles.

Antinormatif, émaillé de figures de style (image surréelle, métonymies), de formulations imprécises, voire obscures, le discours interlocutif et narratif de Brejeirinha reflète sa liberté d'esprit, en traduisant sa totale liberté langagière. Parsemé de réflexions insolites, les interventions de l'enfant-personnage ne sauraient aller qu'à l'encontre du sens commun, de la doxa, comme l'attestent les énoncés suivants:

- « **O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...** » (p. 104)
- « Divagava Brejeirinha: — « **A cachoeirinha é uma parede de água...** » Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. — « **Você já viu jacaré lá?** » — caçoava Pele. — « **Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então o jacaré pode estar ou não estar...** » (p. 104)

En jouant avec les mots, Brejeirinha cherche à créer quelque chose d'inédit et d'inattendue, comme dans l'exemple ci-dessous:

« **Ah, e você vai conosco ou sem-nosco?** » (p. 103)

Et dans l'assertion insolite:

- « Pele levantou a colher: — « **Você é uma analfabetinha « aldaz ».** — « **Falsa a beatinha é tu!** » — Brejeirinha se malcriou. [...] disse ainda, reflexiva: — « **Antes falar bobagens, que calar besteiras...** » (p. 102)

Sous la forme d'un aphorisme à l'apparence d'un paradoxe (dû au montage contradictoire des deux synonymes — « bobagens »/ « besteiras »), l'énoncé souligné est une réponse déroutante, réfléchie, aux propos moqueurs de sa sœur aînée.

Expression d'une énonciation spontanée, l'histoire du Hardi Navigateur rapportée par l'enfant, intercalée dans le conte, se présente de façon discontinue, aussi bien au niveau discursif qu'au niveau événementiel. Ayant pour contexte énonciatif des lieux disjoints (l'intérieur et extérieur de la maison), la narration de Brejeirinha, interrompue volontairement ou provoquée par l'intervention des narrataires (les trois autres enfants), est marquée par des phénomènes de rupture, d'hésitation, de reprise et de reformulation. Ainsi quelques exemples: « ... Envém a tripulação... Então não. » (p. 105); -« Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado Pronto. » (p. 106)

Ce qui ressort de la lecture des fragments textuels relevant de la narration de Brejeirinha, c'est le caractère paradoxal de l'histoire, révélant la liberté d'esprit de l'enfant contre les lieux communs. Le Hardi Navigateur, décrit comme « **valetudinário** », « **foi descobrir os outros lugares** »; « **Foi de sozinho** ». « **Ele precisava respectivo de ir.** », mais, « **O aldaz navegante não gostava de mar!** », apprend-on, lorsque Brejeirinha reprend sa narration. On peut déjà déceler une contradiction. « **Ele amava uma moça magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro [...]** » Le Hardi Navigateur avait peur — une nouvelle contradiction. Il « se rappelait beaucoup la jeune-fille », mais, lors de la tempête, « lui, effrayé, intact, n'avait

presque pas de temps pour repenser trop à la fille qu'il aimait (...) », quoiqu'il ne faisait que « prévariquer ».

Il est important de préciser que « comprendre le fonctionnement d'un paradoxe, et par conséquent « résoudre » le paradoxe, consiste (...) à déceler, puis à restituer explicitement dans le raisonnement, les prémisses manquantes qui sont la cause de son oscillation perpétuelle. » (Landheer & Smith, 1996, p. 9). Un paradoxe, faut-il le rappeler, concerne un discours apparemment absurde qui communique des vérités inattendues. Il revient au lecteur de déclencher des calculs interprétatifs, afin de trouver une signification profonde au paradoxe « en deçà de son absurdité apparente. » (Bonhomme, 1998, p. 81) Or, dans le récit de Brejeirinha, la « résolution » du paradoxe, autrement dit, l'explicitation de sa contradiction apparente, passe par deux mouvements inférentiels: tout d'abord, par l'interprétation du commentaire de la narratrice — « **Ele só a prevaricar... O amor é singular...** », et, ensuite, par la compréhension d'un événement majeur, qui va modifier la « situation initiale » de l'histoire: « **Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente...** » Il s'agit, en fait, du début de la « mise en intrigue » qui va transformer la « situation initiale ». La dernière scène représente une « situation finale » heureuse: « **ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito...pronto: e virou vagalumes...** »

Malgré la fragmentation discursive, la discontinuité événementielle, le nombre réduit d'indicateurs temporels, la progression thématique boiteuse, le discours narratif désordonné de Brejeirinha recèle deux isotopies qui l'organisent — celle de « l'aventure maritime » et celle de « l'amour », et une « intrigue ». Il s'agit bel et bien d'un récit, mais d'un récit non conventionnel, autrement dit, d'un récit

paradoxal. Ainsi que le rappellent Ronald Landheer et Paul J. Smith (1996, pp. 7-8), le paradoxe — phénomène extrêmement complexe — est une « entité phrastique, transphrastique, textuelle... », qui, « tout en heurtant la logique et la vraisemblance, ainsi que l'opinion commune (conformément à son étymologie), implique souvent une vérité profonde ».

EN GUISE DE CONCLUSION

« Phénomène protéiforme, ressortissant aux domaines linguistique, littéraire, rhétorique, sémiotique, pragmatique, logique, le paradoxe comporte un balancement continu entre le plan de la langue et celui du discours, entre le plan de l'énoncé et celui de l'énonciation. », comme le soulignent Landheer et Smith (1996, p. 7). Si les « paradoxes lexicaux »⁶, de type binaire, ne sont pas présents dans les énoncés de Brejeirinha, on ne saurait nier la nature paradoxale de son discours, aussi bien interlocutif que narratif. Marquée par la sous-détermination du sens et par des écarts des lieux communs et du sens commun, son allocution se caractérise par des anomalies sémantiques, syntaxiques, morphologiques, pragmatiques, indiquant des significations submergées. En effet, dans son discours imagé, rythmé, le sens n'est pas donné, il est à découvrir. Inventif et insolite, son discours recèle des univers sémantiques insoupçonnés. Cette instabilité sémantique propre aux discours polysémiques et, a fortiori, aux discours alogiques, fait que le sens ne se fixe pas, il est en perpétuelle « mouvance ». (Peytard, 2001, p. 28)

Guimarães Rosa insistait beaucoup sur l'importance, dans ses textes narratifs, de la poétisation de la forme, c'est-à-dire, de l'importance de la sensation « magique », visuelle des

⁶ Des « assertions qui comportent toujours deux constituants lexicaux dont la co-occurrence, explicite ou implicite, présente a priori une espèce de contradiction: ce paradoxe a toujours une structure binaire, et présente une impertinence sémantique du type « à la fois X et non-X ». (Landheer, 1996, p. 114).

mots, de leur efficacité sonore, du rythme et de la musique sous-jacente à la phrase⁷. Au sujet de son recueil, *Primeiras estórias*, dans une lettre adressée à l'un de ses traducteurs, il affirme que « presque chaque mot y assume une pluralité de sens et de directions; presque chaque mot a une dynamique spirituelle, philosophique, cachée. Il faut les prendre sous un angle poétique, anti-rationaliste et anti-réaliste. (...) Il s'agit, dit-il, d'un livre contre la logique commune; c'est son point de départ. Il ne s'appuie sur la logique que pour la transcender et pour la détruire. »⁸

Explicitant le caractère paradoxal du recueil, les assertions métalinguistiques de l'écrivain éclairent, par ailleurs, sa prédilection pour les personnages ayant une logique particulière, comme les enfants, et, notamment, pour Brejeirinha — « fille-oiseau » (« menina só ave ») — porte-parole du scripteur, dans un univers libéré du contrôle de la raison, c'est-à-dire, de la cohérence logique, et, de ce fait, empreint de liberté et d'inventivité.

RÉFÉRENCES

- BONHOMME, Marc. *Les figures clés du discours*. Paris: Seuil, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DE CASTRO, Dácio Antônio. *Primeiras Estórias. Roteiro de leitura*. São Paulo: Atica, 1993.
- FUCHS, Catherine. *Les ambiguïtés du français*. Paris: Ophrys, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.

⁷ Lettre à Harriet de Onís du 4/3/65. G. Rosa ap. Ottoni Bylaardt (2000).

⁸ Lettre à Jean-Jacques Vilard du 14/11/63. G. Rosa ap. Ottoni Bylaardt (2000).

LANDHEER, Ronald. Le paradoxe: un mécanisme de bascule. In LANDHEER, Ronald; SMITH, Paul J. (org.) *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Genève: Droz, 1996.

OTTONI BYLAARDT, Cid. *Primeiras Estórias*. Um manual de metafísica. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 27 nov. 2000, Gabarito (Estudo das obras literárias — Vestibular 2001 — UFMG).

PEYTARD, Jean. *Syntagmes 5*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

RIBEIRO, Magdelaine. *Les rives — et les cimes — de la joie ou la jeunesse d'être*. Les langues néo-latines (Mondes lusophones), n° 292-293, 1^{er} et 2^e tr. 1995.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.