



Atlante

Revue d'études romanes

16 | 2022

Sexe et érotisme : sensibilités et regards luso-brésiliens

Lire la « *matéria vertente* » : lutte, homoérotisme et homoaffectivité dans *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa

Reading the «matéria vertente»: fight, homoeroticism and homoaffectivity in Grande Sertão: Veredas, by Guimarães Rosa

Lendo a «matéria vertente»: luta, homoeroticismo e homoafetividade no Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa

Vinicius Carneiro



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/atlante/18801>

ISSN : 2426-394X

Éditeur

Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074

Référence électronique

Vinicius Carneiro, « Lire la « *matéria vertente* » : lutte, homoérotisme et homoaffectivité dans *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa », *Atlante* [En ligne], 16 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 24 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/atlante/18801>

Ce document a été généré automatiquement le 24 mars 2023.

Tous droits réservés

Lire la « *matéria vertente* »¹ : lutte, homoérotisme et homoaffectivité dans *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa

Reading the «matéria vertente»: fight, homoeroticism and homoaffectivity in Grande Sertão: Veredas, by Guimarães Rosa

Lendo a «matéria vertente»: luta, homoeroticismo e homoafetividade no Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa

Vinicius Carneiro

*Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente².
Grande Sertão: Veredas*

Considérations initiales

L'œuvre de Carlos Drummond de Andrade, poète canonique, a été interprétée des années durant à partir de quatre axes de lecture fondamentaux³ : la phase « moi plus grand que le monde » (1930-1940), marquée par l'humour, l'ironie, l'isolement et l'individualisme ; la phase « moi plus petit que le monde » (1940-1945), où sa poésie est engagée politiquement ; la phase « moi égal au monde » (1950-1962), constituée d'une poésie réflexive, métalinguistique et pessimiste ; enfin, la phase mémorialiste (1970-1980), qui comprend des réflexions sur le temps et la réminiscence. Dans le sillage de cette périodisation, de nombreux travaux ont été publiés au long du XX^e siècle, jusqu'à la rupture du barrage de Bento Rodrigues, le 5 novembre 2015, dans l'État de Minas Gerais, au Brésil. Lors de cette catastrophe écologique, la pire de l'histoire du pays, des tonnes de boues toxiques issues d'une mine de fer se sont écoulées dans l'environnement immédiat puis dans les cours d'eau. Trois ans plus tard,

en 2018, le critique José Miguel Wisnik publiait *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*⁴, où l'œuvre du poète était, pour la première fois, associée de manière cruciale à l'exploitation minière et aux pertes humaines et écologiques inhérentes à cette dernière – dont la rupture du barrage de 2015. Ainsi, grâce à (ou à cause de) l'impact d'un cataclysme environnemental, une lecture flagrante, mais non canonique, émergeait. La publication de cette lecture de l'œuvre drummondienne a été la démonstration irréversible, d'une part, de l'actualité de l'œuvre du poète brésilien et, d'autre part, de la stagnation d'une critique spécialisée – puisque celle-ci s'était contentée, pour de nombreuses raisons et pendant des décennies, de s'appuyer sur les mêmes axes interprétatifs.

Quelque chose de très similaire semble s'être produit avec un autre grand auteur brésilien, João Guimarães Rosa, et son œuvre la plus importante, *Grande Sertão: Veredas*. Le roman est publié en 1956, au sein d'un système littéraire dominé par les romanciers régionalistes des années 1930 et les poètes néoclassiques de la génération 1945. Dans les années 1950, la littérature brésilienne est témoin de l'émergence de nouveaux éditeurs et de la croissance du marché consommateur. Cette vague de croissance peut être comprise par rapport à un processus plus large de transformations qui se sont opérées dans la société et la culture brésiliennes, si l'on tient compte de la politique de développement menée par le président Juscelino Kubitschek entre 1956 et 1961 (dont le principal exemple est la construction de la nouvelle capitale, Brasília) ; de la victoire de l'équipe masculine de football lors de la Coupe du Monde de 1958 ; et, la même année, de l'émergence de la Bossa Nova, avec la sortie de l'album *Canção do amor demais*, d'Elizeth Cardoso. Dans ce contexte, l'œuvre de 1956, véritable ovni dans l'univers littéraire brésilien, a été accueillie avec froideur⁵ ; puis, les années suivantes, le roman a acquis l'aura qui l'entoure encore aujourd'hui : universalité, transcendance, pierre de touche pour comprendre l'être humain, le Brésil et le monde.

Brève revue de la critique autour de l'œuvre

Curieusement, au Brésil, les études sur les dilemmes et inquiétudes exprimés par Riobaldo, le protagoniste de *Grande Sertão*, préoccupations indissociables de ses sentiments et désirs envers Diadorim, son compagnon de banditisme, ne commencent à être courantes qu'au XXI^e siècle. On peut même affirmer qu'avant cela, les études portant sur *Grande Sertão* ont été marquées par un détachement symptomatique vis-à-vis des questions liées à l'homosexualité et à l'homoérotisme⁶. En réalité, les exégètes de l'œuvre ont mis l'accent sur d'autres approches, toutes légitimes, telles que le mythe du pacte avec le diable, la métaphysique de l'être et de la région du *sertão*, la relation homme-terre-lutte (principalement dans les études sociologiques sur les *jagunços*) et la valeur esthétique de la construction linguistique et formelle du texte (en particulier les néologismes, la syntaxe et la variation lexicale).

Au cours des premières décennies du XXI^e siècle, à la faveur de la consolidation des études postcoloniales, décoloniales, féministes et *queer* dans les universités brésiliennes, ainsi que de l'émergence d'un débat public autour des causes LGBTQIA+, une nouvelle série de travaux sur Rosa s'est concentrée sur tout ce qui avait été laissé pour compte jusque-là. Le constat de la mise en sourdine de cette critique a gagné en notoriété au Brésil en 2018, avec l'essai de Silvano Santiago – *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Dans cette étude, Santiago

déclare que le roman de 1956 a subi une constante et durable domestication de la part des critiques, puisque la réception canonique du roman au XX^e siècle était associée aux valeurs de la culture dominante, « [...] dans sa volonté de poursuivre ce qui a été déjà lu [...] »⁷, surtout si l'on considère les comparaisons classiques avec *Faust* de Goethe, *La Montagne magique* de Thomas Mann, *Os Sertões* d'Euclide da Cunha. D'après Santiago, ce processus d'assujettissement du texte visait à contrôler le visage monstrueux du roman, à mettre en cage sa nature indomptable au profit de l'universel. Cependant, cette réflexion menée en réponse aux études sur Rosa réalisées par le plus important critique littéraire brésilien du XX^e siècle, Antonio Candido, mais aussi par ses héritier.e.s⁸, ne tient pas compte du fait que la diffusion de la bibliographie théorique sur les questions de genre et de race au Brésil est récente, qu'elle se manifeste par la publication de nombreuses traductions sur ces thèmes, par la formation de groupes d'études et de lignes de recherche dans les universités, y compris la création de nouveaux séminaires de troisième cycle. Laissant de côté ces évolutions, Santiago oublie de rechercher ou de mentionner ceux ou celles qui, avant lui, ont proposé une lecture non domesticatoire du texte de Rosa⁹. En revanche, la présente étude reconnaît l'existence d'un ensemble de travaux allant à l'encontre de la domestication de *Grande Sertão*, dont celle de Santiago, et ce pour relire Rosa à partir de lignes de lectures plurielles désormais disponibles.

Le chemin de Santiago

Il serait avant tout intéressant de reprendre les aspects mis en évidence dans *Genealogia da Ferocidade*. Selon Santiago :

[...] Le fleuve se dresse à la fin du roman. Il se tient debout, comme un arbre épais et en érection, un bâton épais à la recherche des nuages. Il se trouve à l'horizontale, comme un grand arbre buriti tombé, dont l'objectif est toujours l'horizon. Voici comment Grande Sertão: Veredas lâche la dramatisation d'un combat spectaculaire d'épées entre deux caboclos¹⁰ riverains, Riobaldo et Diadorim. Le fleuve de Rosa par excellence abandonne définitivement les humains sur la berge. À travers la métaphore, il devient le compagnon végétal, phallique aussi : le buriti. [...]. Le fleuve dressé, épais et en érection, métamorphosé en un grand arbre au gros tronc comme le buriti-grand [...] ¹¹.

Le penseur brésilien souligne avec pertinence l'élément phallique palpant dans l'œuvre. Santiago met surtout en évidence l'éruption d'un phallus à la fin du récit, en tant que phénomène lié au fleuve (« [o] rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... »¹²), vu que le palmier buriti serait une métaphore plus appropriée pour un autre roman de Rosa, *Corpo de baile*, publié aussi en 1956. Toutefois, il faut souligner que le buriti est un élément essentiel dans *Grande Sertão* et qu'il apparaît bien avant dans le discours de Riobaldo, toujours étonnant, pointant vers le ciel : « *Me cansava. E vim vindo, para a beira da vereda. Consegui com o frio, esperei a escuridão se afastar. Mas, quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti – tetéia enorme* »¹³.

Cette manière de se remémorer le fleuve et l'arbre fait partie d'un univers d'associations tissées par Riobaldo, où l'espace et ses éléments sont connectés au phallus¹⁴. D'après Jacques Lacan, « [l]'étincelle créatrice de la métaphore [...] » jaillit du jeu entre deux signifiants dont l'un a remplacé l'autre, « [...] le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne »¹⁵. Étant donné

que le narrateur de *Grande Sertão* est intrinsèquement relié à l'arrière-pays du Minas Gerais, les associations entre nature et phallus peuvent être considérées en tant que relations métaphoriques et métonymiques lacaniennes, car, suivant Riobaldo, « *Sertão: é dentro da gente* »¹⁶, c'est-à-dire que les monstres et les dangers de son monde extérieur sont aussi ceux de son monde intérieur. Cet espace devient alors une clé interprétative qui permet d'explorer la subjectivité de Riobaldo, car il est sa principale matière première pour la formulation d'images et la description d'événements passés. En lisant son récit, on identifie d'autres éléments que le *buriti* :

O barqueiro não acreditou, deu o zé de ombros. Mas levou a gente travessia fácil, frentendo a boca do Urucuia. Ah, o meu Urucuia, as águas dele são claras certas. E ainda por ele entramos, subindo légua e meia, por isso pagamos uma gratificação. Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol. E descemos num pojo, num ponto sem praia, onde essas altas árvores – a caraíba-de-flor – roxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucuia, suas abas. E vi meus Gerais!¹⁷

Cet ensemble d'images marquées par des lignes verticales alliées à des formes arrondies, de la rigidité, de l'épaisseur, des ouvertures vers l'horizon, des écoulements et colorations phalliques, est la nature à travers le prisme du regard de Riobaldo. Partant de ce constat, l'on parvient à distinguer l'émergence de relations associatives au sein du discours du narrateur ; celles-ci sont syntagmatiques, d'ordre métonymique, où l'« [o]n nomme une chose par une autre qui en est le contenant, ou la partie, ou qui est en connexion avec [elle] »¹⁸. Dans l'extrait ci-dessus, ces relations métaphoriques et métonymiques jaillissent dans les fleuves « *que correm para o Norte* » (simultanément horizontalité et verticalité), « *essas altas árvores – a caraíba-de-flor – roxa* » (verticalité, rigidité, coloration phallique) et « *o folha larga* »¹⁹ (épaisseur), auxquels s'ajoutent « *o aderno-preto* » et « *o pau-paraíba, sombroso* » (verticalité, rigidité, coloration phallique), « *o pau-de-sangue* » (verticalité, rigidité, écoulement, coloration phallique). Sans craindre la surinterprétation d'Umberto Eco, où le sémiologue italien développe sa notion de l'intention de l'œuvre artistique et la manière dont elle impose des limites aux interprétations²⁰, l'on peut même dire que l'univers du *sertão*, parmi d'autres interprétations, est une vraie prolifération de phallus et que ce festival phallique a lieu parce que le narrateur est hanté par ces formes, véritables « métaphores obsédantes » donc, au sens où l'entend Charles Mauron²¹. Elles sont omniprésentes dans son monologue, quoiqu'elles ne soient jamais reconnues comme telles par lui. Par conséquent, tout ce qui sort de sa bouche est saturé de descriptions et d'images qui font référence à ce qu'il reconnaît comme appartenant à l'univers masculin du banditisme de Minas Gerais : la rusticité des matériaux, la rigidité géométrique, la rudesse et la brutalité, l'agressivité végétale et sanguine, la luminosité étouffante²². Provenant d'une lecture du *sertão* par Riobaldo, ces aspects sont un point de départ fondamental pour penser l'homoérotisme indélébile qui traverse le roman, car ils sont intégrés dans le conflit inhérent à ses énoncés, entre désir et comportement socialement accepté par le *jagunço* :

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu iavoava reto para ele²³...

Riobaldo est un personnage forgé pour lutter contre les manifestations de sentimentalité ou toute autre forme de « [...] comportements, pratiques ou attitudes en dehors de l'orbite du contexte de mort, de brutalité, de rudesse [...] »²⁴. Être l'homme-*jagunço* lui a été imposé par des pratiques de genre socialement créées, telles que celles décrites par Judith Butler. La philosophe affirme que les conceptions de masculinité et féminité correctes ou immuables sont des constructions sociales, lesquelles cachent les potentialités performatives du genre et leurs configurations respectives « [...] en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire »²⁵. Le genre n'est alors pas quelque chose de naturel, mais toujours « un effet »²⁶, puisqu'établi selon des règles et des normes diffusées par des discours, des actes, des gestes et des signes dans la sphère sociale et culturelle. L'identité de genre de Riobaldo, « [*m*]acho com meu fuzil reiúno [...] »²⁷, est l'aboutissement de la pratique du *jagunçagem*, du port d'une arme à feu, de la violence des échanges sociaux, de l'étouffement des sentiments. Dans ce contexte, l'idée même d'amitié semble parfois impossible, « [...] porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas [...] »²⁸. Mais, dans son cas, il y a quelque chose de bizarre, quelque chose qui ne correspond pas à ce qui est correct (selon, évidemment, le discours social hégémonique), parce que Diadorim « [...] era para tanto carinho [...] »²⁹. Il s'agit de « [...] uma amizade somente, real, exata de forte, mesmo mais do que amizade »³⁰, qu'il assumera à la fin du récit : « [...] em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada [...] »³¹.

La virilité omniprésente

Dans une note de bas de page de *The Political Unconscious*, Fredric Jameson se réfère en ces termes à l'œuvre de l'écrivain : « [...] cette curieuse variante brésilienne de "haute littérature" du Western qu'est le roman de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas* (trad. comme *The Devil to Pay in the Backlands*) [...] »³². Ce bref commentaire sur le roman de Rosa a fait sensation dans le milieu littéraire brésilien, voire même scandale. Cette polémique autour de la lecture de Jameson, évidemment réductrice et inexacte³³, entraîne cependant des conséquences dignes d'observation. Premièrement, le fait qu'une partie de la critique brésilienne, gênée par les guillemets, affirme que *Grande Sertão* est véritablement une œuvre de « haute littérature »³⁴. Deuxièmement, il semble qu'il ne soit pas clair, pour Jameson ou pour une partie de la critique brésilienne, que l'univers du *cangaço* de Rosa, ainsi que celui du western, se caractérise par un environnement rude et viril, où règne la misogynie, où les conflits se règlent à travers le duel, où les contacts sociaux sont empreints de suggestions phalliques, homoaffectives et homoérotiques³⁵. Troisièmement, il est frappant de constater qu'un lecteur aussi pointu que Jameson ne remarque pas que tout le roman de Rosa soit un récit à la première personne. Le critique brésilien Márcio Seligmann-Silva combinera justement l'homoaffectivité et le narrateur autodiégétique pour construire sa réflexion.

Selon le critique brésilien, en supposant que *Grande Sertão* soit un témoignage du protagoniste adressé à un autre homme, cultivé et éduqué, et que la logique de n'importe quel témoignage soit la « [...] persuasion à travers une présentation spectaculaire, super oculaire, de preuves [...] », la grande question du roman est qu'« [...] un crime est prouvé, comme la masculinité est prouvée »³⁶. Au sein de ce système, où l'homme raconte son histoire à un interlocuteur, parler du phallus est

interdit ; c'est la raison pour laquelle Riobaldo n'avoue pas textuellement son homoaffectivité pleine de désir pour Diadorim. Tout au long du soliloque labyrinthique du narrateur, énonçant des affirmations qu'il dément juste après, la volonté de créer des liens d'amitié avec Diadorim est accompagnée d'une réflexion sur la possibilité même d'un rapprochement entre deux hommes, puis du désir d'une relation autre que l'amitié, au-delà de l'amitié. Ce va-et-vient énonciatif de Riobaldo fissure le cœur discursif de cet environnement basé sur des stéréotypes de genre d'hommes blancs, hétérosexuels, chrétiens et sexistes. Dans l'extrait ci-dessus, par exemple, après avoir reconnu Diadorim comme son compagnon (« *mano-* », synonyme de frère) et comme un grand homme (car « *-oh-main* » est l'homophonie de grand homme), le narrateur énonce « *Serra do Pau-D'arco* », un élément phallique associé à la nature. Il s'agit ici d'une procédure discursive de libre association où l'image du phallus (« *Pau-D'arco* ») surgit lorsqu'on parle de Diadorim, ce qui n'est ni la seule occurrence dans l'œuvre ni un hasard.

Pour Michel Collot, la géocritique part de la compréhension de l'espace non seulement comme décor extérieur, « [...] les référents ou les références dont s'inspire le texte [...] », mais aussi comme « [...] les images et les significations qu'il produit, non pas une géographie réelle mais une géographie plus ou moins imaginaire »³⁷. Un tel champ analytique suppose donc une étude des représentations de l'espace comparable à l'analyse d'un texte littéraire. Si, toujours d'après le critique français, la littérature est un lieu à partir duquel on peut réfléchir à la création d'espaces et, si l'on tient compte de la valorisation de tout ce que Riobaldo comprend comme « masculin » dans le *sertão*, cet espace sert d'écran de projection à la subjectivité de l'énonciateur. Et si l'espace discursif est une construction subjective, il faut alors essayer de comprendre ce qui, dans ce discours sur l'extérieur, révèle la nature du narrateur. La représentation de l'arrière-pays de l'État de Bahia dans ce roman est l'une des aires dans lesquelles affleurent les pulsions sexuelles, dans lesquelles le désir peut se manifester, bien que masqué. La cause de cette homoaffectivité interdite est le code de conduite masculin auquel Riobaldo est soumis. D'après Eve Sedgwick, l'émergence du désir pour le même sexe peut entraîner la mise en place d'une « panique homosexuelle », laquelle est responsable d'une contention de l'érotisme entre hommes. En effet, la panique homosexuelle riobaldienne est « [...] caractérisée par une intense homophobie, peur et aversion envers l'homosexualité [...] »³⁸, après tout, « [d]e que jeito eu [Riobaldo] podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações? »³⁹. Néanmoins, ni la panique homosexuelle ni la nécessité d'agir socialement en tant qu'hétérosexuel ne suffisent à taire le désir. Aussi, quand le narrateur évoque Diadorim ou relate des scènes de combat, la pluralité sémantique de ses choix lexicaux et de ses descriptions de l'espace permet d'entrevoir dans le langage du *Grande Sertão* la tension homoaffective et homoérotique du protagoniste : « *Diadorim notou meus males. Me disse consolo: - "Riobaldo, tem tempos melhores. Por ora, estamos acudados em buraco..."*. Assistir com Diadorim, e ouvir uma palavrinha dele, me abastava aninhado »⁴⁰.

De même qu'avec la libre association « *mano-oh-main* » et « *Serra do Pau-D'arco* », voici le lecteur ou la lectrice confronté.e aux mots « *consolo* », « *buraco* » et « *aninhado* », qui forment une sorte d'équation sexuelle : « *consolo* » (image phallique dressée) + « *buraco* » (espace à être pénétré) = « *aninhado* » (image de la jonction des corps, l'un dans l'abri de l'autre). Dans le glissement de ces signes apportés par la réalité, la pulsion de désir pour Diadorim est visible, ou mieux encore lisible. L'insinuation qui ressort de ce passage, et qui peut être généralisée au récit dans son ensemble, suggère

que chaque rencontre entre Diadorim et Riobaldo et chaque combat sont des événements homoérotiques potentiels, car ils représentent un moment de conjugaison possible entre mâle et mâle, matérialisée par le langage. Alors que le dilemme amoureux est entrevu dans l'élocution du narrateur, il faut lire les mots, les observer, les ausculter :

Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. Nem me fiz caso do Garanço, só com o violeiro somei. A zangarra daquela viola. Por não querer meu pensamento somente em Diadorim, forcejei. Eu já não presenciava nada, nem escutava possuído – fiquei sonhejando: o ir do ar, meus confins⁴¹.

Dans ce passage, des révélations dissimulées de l'obscur objet du désir de Riobaldo se mêlent à l'éloge de Diadorim (« *beleza dele, guapo tão aposto* »), ce qui est le résultat de son attirance. Puis on retrouve l'irruption du « *couro de veado macho* », définition du pantalon de Diadorim. D'une part, il y a le mot « *couro* », synonyme de peau et métonymie de l'être humain ; deuxièmement, l'adjectif « *veado* », expression vulgaire et péjorative pour désigner un homosexuel au Brésil ; enfin « *macho* », adjectif et substantif qui signifie courageux dans l'univers *jagunço*. Ainsi, le lecteur ou la lectrice voit Diadorim tour à tour désigné métonymiquement par son pantalon et décrit comme « *veado macho* », ce qui, selon la logique patriarcale et genrée de Riobaldo, est un oxymore (pour cette raison, uniquement associable aux vêtements de Diadorim). À cette expression « *veado macho* » s'ajoutent « *curtido* » (c'est-à-dire, endurci) et « *aroeira-brava e campestre* », éléments associés à la faiblesse et à la virilité. Cet ensemble de pléonasmes révèle ce que veut Riobaldo : « *Quero sombra? Quero eco? Quero cão? Não, com ele eu não me fazia, melhor esperar; eu ia ficando. Desse no que desse; mais um tempo. Algum dia, podia Diadorim mudar de tenção. Em Diadorim era que eu pensava, de fugir junto com ele era que eu carecia; como o rio redobra* »⁴².

Riobaldo veut s'échapper avec Diadorim sans bien comprendre pourquoi, ni vers quoi. Il aspire à vivre autrement, ailleurs. Ce rêve est uniquement concevable en tant qu'image horizontale du fleuve, qui double de volume lorsqu'il reçoit un affluent. La comparaison (« *como o rio redobra* ») est aussi une métonymie (du bois épais, debout, énorme, l'un sur l'autre). De ce fait, les inquiétudes et les dilemmes de Riobaldo transparaissent dans le langage symbolique du narrateur, paradigme de la structure de l'inconscient lacanien. Et le fleuve revient : « *Ele gostava, destinado, de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim* »⁴³.

Dans ce cas, le fleuve n'est pas une métaphore, mais la référence d'une destination lointaine, un endroit où, hypothétiquement, ils pourraient aller tous les deux, et s'enfuir. Mais il s'agit là d'une impossibilité, telle la rencontre ratée sur le *capim* (herbe), lorsqu'il s'allonge après le départ de Diadorim. La figure de style se déplace alors vers une autre horizontalité, plus large, plus étendue, le *latifundium*. Voici une ambiguïté typique du roman⁴⁴ : qui ira jusqu'aux rives du Jourdain ? Est-ce Riobaldo avec Diadorim ? Ou Riobaldo avec son amour ? À la fin, Riobaldo dit « *Diadorim tomou conta de mim* », où l'expression *tomar conta* signifie à la fois occuper, s'occuper et

prendre en charge, physiquement, au sens d'une projection, et sentimentalement, au sens d'une obsession, ce qui signale à nouveau le conflit du narrateur.

L'homme atterri dans le combat

À ces insinuations, ambiguïtés, associations, métaphores et métonymies liées au désir sexuel s'ajoutent plusieurs images phalliques liées au combat, à ses participants et à ses instruments. Un exemple en est l'arme de Diadorim : « [d]eu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado »⁴⁵. Ici, l'élément phallique est sublimé à travers l'instrument tranchant et mortel du poignard : l'évocation de Diadorim avec son arme dissimule le désir interdit de l'identifier durant l'acte masturbatoire, mais révèle aussi la vérité sur son compagnon (son pénis est caché car il n'existe pas). La suggestion de l'acte masturbatoire est la traduction possible d'un conflit latent, d'une « lutte » de genre. Cette métaphore du combat serait le choc entre « [...] les idées conservatrices de la société patriarcale si on les considère du point de vue des acquis sociaux actuels en ce qui concerne l'option sexuelle différenciée »⁴⁶. On peut ajouter que cette lutte de genre se poursuit dans les témoignages autres que ceux concernant Diadorim, comme lorsqu'il parle d'Hermógenes, qui symbolise inextricablement le mal et la virilité dans le roman. Mais, alors que la confrontation d'épées oppose le narrateur et Hermógenes, les échos phalliques peuvent être lus comme menaçants :

O inimigo pode estar engatinhando também, versa por detrás, nunca se tem certeza. O cheiro de terra agoura mal. Capim de beira em fio, que corta a cara. E uns gafanhotos pulam, têm um estourinho, tlique, eu figurava que era das estrelas remexidas, titique delas, caindo por minhas costas. Trabalhos de unha. O capim escorria, do sereno da noite, lagrimado. Ah, e cobra? Pensar que, num corisco de momento, se pode premer mão numa rodilha grossa de cascavel, numa certa morte dessas. Pior é a surucucu, que passeia longe, noturnazã, monstro: essa é o que há com mais doida ligeireza neste mundo. Rezei a jaculatória de São Bento. A água do sereno me molhava, da macega, das folhas, – é o que digo ao senhor; me desgostava. Raio de um repente, afastaram a erva alta, minha cabeça eu encolhi. Era um tatu, que ia entrando no buraco, fungou e escutei o esfrego de suas muxibas. Tatu-peba, e eu no rés dele. Que modo quê? Rastejando de minha banda da direita, o Hermógenes rompia, eu sentia o bafo numa boca, e aquele avultar deitado de bicho duro, braço por braço. O Garanço e o Montesclarensense espigavam vez mais adiante, vez mais atrás⁴⁷.

Ce combat est décrit, comme beaucoup d'autres, de manière érotique : l'ennemi à quatre pattes, rampant, est proche du sol – donc proche de la mort, proche du diable. Et voici le liquide coulant, serein, larmoyant, puis, peu de temps après, le narrateur se met à parler des serpents, l'image phallique par excellence, représentation de la tentation et de la corruption, énormes, car de « *rodilha grossa* », sinueux et imprévisibles, desquels, d'un instant à l'autre, si on les touche, peut jaillir un venin, et qui sait la (petite) mort : « *certa morte dessas* ». Mais il y a d'autres reptiles, comme le *surucucu*, un monstre, qui demande même une prière courte et fervente, '(é)jaculatoire'. À ce moment '(é)jaculatoire', un liquide s'échappe de la mauvaise herbe (« *macega* ») : de l'« *água do sereno me molhava* ». Se laissant guider par ce qu'il raconte lui-même, Riobaldo déclare qu'il n'aime pas l'herbe haute, verticale et nuisible (« *daninha* »), comme si les normes sociales envahissaient sa conscience et niaient sa fascination pour le phallus. Ensuite, sa tête rétrécit, se rétracte, se cache comme celle d'un tatou. À la fin, la scène du combat à l'épée devient de plus en plus explicite à chaque nouvel

adjectif, frisant le pornographique : le souffle de la bouche à l'arrière de la tête, l'émergence de « la bête dure », les hommes qui ressemblent au maïs, puisque « *espigavam vez mais adiante, vez mais atrás* ». En réalité, cette procédure où l'on utilise un mot du champ sémantique de la nature (maïs) pour décrire une action humaine revient sans cesse dans le roman, page après page : « *Eu ainda mudei distância de uns passos: aproveitei tapanção duma árvore de boa grossura – um araquá-de-pomba, fechado. De sovigia, o Hermógenes não me largava* »⁴⁸.

Dans la nature, les phallus poussent de manière étonnante, gros, capables de couvrir un homme entier ; en tenant compte de cela, le narrateur ne peut que les observer :

Então, eu estava ali era feito um escravo de morte, sem querer meu, no puto de homem, no danadório! E eu não podia virar só o corpo um pouco, abocar minha arma nele Hermógenes, desfechar? Podia não, logo senti. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás⁴⁹.

La lutte corporelle est charnelle, « *feito um escravo de morte [...] no puto de homem* »⁵⁰. Dans ce contexte, Riobaldo peut à peine bouger, pointer⁵¹ son arme vers un autre homme, vers le grand ennemi. Ceux que le narrateur identifie comme des hommes, entretiennent une relation marquée par la grossièreté, l'agressivité et la puissance, tranchante et vigoureuse, avec Riobaldo. Cette propension est accentuée lorsque l'on parle de la guerre :

Matou-se montanha de bons soldados. Estávamos em terras que entestam com a Bahia. Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas. Isto que digo, sei de cor: brigar no espinho da caatinga pobre, onde o cãcã canta. Chão que queima, branco! E aqueles cristais, pedra-cristal quase de sangue... Chegamos até no cabo do mundo⁵².

Le désir contenu se fait jour dans la polysémie du discours de Riobaldo comme le suggèrent les verbes de mouvement rentrer et sortir, la présence des armes, objets phalliques, tout comme la dureté virile du paysage : « *brigar no espinho da caatinga* », « *aqueles cristais, pedra-cristal* » et « *cabo do mundo* ». En outre, le mot « *cabo* » peut signifier simultanément bout du monde et extrémité par laquelle on peut tenir un objet ou un instrument⁵³. Riobaldo est conscient de ce dont il parle, il le sait par cœur, du fond de son cœur, faisant de son témoignage une problématisation du patriarcat brésilien, responsable de l'étouffement de son désir homosexuel :

De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refincadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado – como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente. Esses Gerais em serras planas, beleza por ser tudo tão grande, repondo a gente pequenino. Como se eu estivesse calçando par de chinelo muito flote; e eu queria um sinapismo, botim reiúno, duro, redomão⁵⁴.

Le *jaquenco* a pour devoir d'être dégoûté de tout rapport homoaffectif. Cependant, ce comportement socialement imposé par la loi du *cangaço* n'empêche pas l'apparition d'un vocabulaire tendre : les souvenirs sont doux (« *macio pensava* », « *em sonho* », « *a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca* », « *falava meu nome com agrado sincero* »), occasionnellement à la fois doux et virils (« *segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente* »). Au moment de la déflagration de l'arme à feu, symbole de virilité pour le narrateur, la description saute une fois de plus vers l'espace du *sertão*, « *beleza por ser tudo tão grande* ». Lorsque Riobaldo parle du paysage des « *serras planas* » du Gerais, il se permet de sublimer ce qu'il veut, transformant son monologue en un

cours fluide : le protagoniste aspire à quelque chose qui puisse le serrer, une sorte de cataplasme (« *sinapismo* ») à appliquer sur une partie douloureuse ou enflammée de son corps ; il a envie d'un cuir collé à son corps, dur, même si celui-ci lui fait mal (« *botim reiúno, duro, redomão* »).

Considérations finales

Sous prétexte d'informer un visiteur sur la région et de raconter sa vie, Riobaldo construit son récit à partir d'une géographie, le *sertão* et ses *veredas*, qui se mélange avec une exploration de son univers intérieur, pour déchiffrer les événements et sentiments passés. Ces mondes extérieur et intérieur ont pour point d'intersection le phallogentrisme, marque indélébile du récit, car lorsqu'il parle de son passé il découvre des phallus. Aussi, rien de plus normal que les dernières propositions du roman. Il s'agit d'un témoignage emphatique et redondant au cœur duquel le caractère colossal du *Grande Sertão* est à nouveau présenté comme un véritable mât qui sert de repère à la fin du récit : « *O Rio de São Francisco - que de tão grande se comparece - parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu [...]* »⁵⁵. En ce sens, le fleuve représente évidemment le pouvoir de la nature, du *sertão*. Mais il incarne également le double de Riobaldo⁵⁶ (qui l'accompagne tout au long de son témoignage, et qui est la matière première de l'expression de soi), le torrent en crue du récit, et le phallus dressé rêvé. Et toute la pluralité de signification de ce discours s'adresse à un interlocuteur (« *Amável o senhor me ouviu* »), qui a dû entendre le narrateur dire plus d'une dizaine de fois « *[m]ire veja [...]* »⁵⁷. Le lecteur ou la lectrice du roman, à qui le témoignage est vraiment destiné, doit prêter attention non seulement à tout ce qui est dit, mais aussi à la façon dont cela est dit, à ce qui est démenti, à ce qui va au-delà de ce qui est dit et à ce qui n'est pas dit. Cette manière de lire permet de traverser les différents combats imposés par ce récit : la lutte contre la domination masculine dont nous parle Santiago ; le duel du désir entre l'épée de Riobaldo et les autres épées du récit (celle hypothétique et rêvée de Diadorim, celle d'Hermógenes...) ; et la mise en avant de la question LGBTQIA+ dans l'univers littéraire brésilien.

NOTES

1. En français, « matière qui déborde », João Guimarães ROSA, *Diadorim*, trad. Maryvonne LAPOUGE-PETTORELLI, Paris, Albin Michel, 1991, p. 98. Toutes les traductions sans référence bibliographique sont de l'auteur. Les mots *sertão* (arrière-pays semi-aride du Brésil), *jagunço* (bandit, souvent à la solde de quelqu'un) et *cangaço* (forme de banditisme des *cangaceiros* lesquels étaient, dans une certaine mesure, soutenus par la partie la plus pauvre de la population) ne seront pas traduits.

2. João Guimarães ROSA, *Grande Sertão: Veredas* (1956), São Paulo, Nova Aguilar, 1994, p. 453 (« Mon compère Quelemém dit : que je suis beaucoup du *sertão*. Le *sertão* : il est dans les gens. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 263).

3. Cette lecture rayonne au Brésil surtout après l'essai d'Antonio CANDIDO, « Inquietudes na poesia de Drummond », in *Vários escritos*, São Paulo, Ouro sobre Azul, 2011, p. 67-97.
4. José Miguel WISNIK, *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
5. Un bon exemple de cela est le sondage réalisé par la revue *Leitura* à propos du travail de Rosa et qui sera à l'origine d'un dossier intitulé « Escritores que não conseguem ler *Grande Sertão: Veredas* ». À ce sujet, il y a, par exemple, le témoignage dû, à l'époque, au jeune poète Ferreira Gullar : « *Li 70 páginas do Grande Sertão: Veredas. Não pude ir adiante. A essa altura, o livro começou a parecer-me uma história de canção contada para os linguistas. Parei, mas sempre fui um péssimo leitor de ficção.* » (« J'ai lu 70 pages de *Grande Sertão: Veredas*. Je n'ai pas pu aller plus loin. À ce moment-là, ce livre a commencé à me sembler être une histoire de *canção* racontée aux linguistes. J'ai arrêté, mais j'ai toujours été un terrible lecteur de fiction. »). Pour plus d'informations sur la réception de Rosa, voir l'article de Luiz RUFFATO, « A recepção de *Grande Sertão: Veredas* », *Rascunho*, 18 juin 2021, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://rascunho.com.br/liberado/a-recepcao-de-grande-sertao-veredas/>.
6. Mais aussi vis-à-vis d'autres aspects, tels que la prostitution, l'homophobie, la misogynie et la transgenralité.
7. « [...] na sua vontade de dar prosseguimento ao já-lido [...] », Silviano SANTIAGO, *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*, Recife, Cepe, 2018, p. 23.
8. Surtout Roberto Schwarz, lequel est responsable, il faut le dire, d'avoir souligné que ce sont seulement les *mots* de Riobaldo que l'on lit dans le roman. Voir Roberto SCHWARZ, « *Grande Sertão: a fala* », in *A sereia e o desconfiado*, São Paulo, Paz e Terra, 1981, p. 37-41.
9. Pour ne citer que quelques exemples publiés avant 2018, date de publication de *Genealogia da ferocidade* : Daniel BALDER, « El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas* », *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, n° 9, été 1999, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/09/dbalder.htm> ; Antonio de Pádua Dias DA SILVA, « Desejo homoerótico em *Grande Sertão: Veredas* », *Revista Anpoll*, vol. 24, n° 1, 2008, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://doi.org/10.18309/anp.v1i24.25> ; Walnice MATOS VILALVA, « Riobaldo/Diadorim e o tema da homossexualidade », *Revista Cerrados*, Brasília, vol. 17, n° 25, 2008, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/15303> ; Márcia Marques DE MORAIS, « Coração mistura amores : o desejo deslocado nas veredas do Grande Sertão », in Marli FANTINI, dir., *A poética migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 91-112 ; Márcio SELIGMANN-SILVA, « *Grande Sertão: Veredas* como gesto testemunhal e confessional », *Alea - Estudos neolatinos*, vol. 2, n° 1, janvier/juin, 2009, consulte le 1^{er} avril 2022, <https://www.scielo.br/j/alea/a/yVcBx745WkQX8TBPNy4GmyK/?format=pdf&lang=pt> ; Warley Matias DE SOUZA, *Literatura Homoerótica: O homoerotismo em seis narrativas brasileiras*, mémoire de Master, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2010, consulté le 1^{er} avril 2022, <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8BRF39> ; Márcia TIBURI, « Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão », *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 21, n° 1, jan.-avr. 2013, p. 191-207, consulté le 1^{er} juillet 2022, <https://www.scielo.br/j/ref/a/gJd56x5hZM3fHGfHVcRDsPv/?format=pdf&lang=pt> ; Marcelo MARINHO et Fernanda VILAR, « Virilidade em personagens femininos de Guimarães Rosa: A dupla natureza oximórica de Diadorim », *Iberic@l*, n° 11, printemps 2017, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/09/Pages-from-Iberic@l-no11-printemps-2017-Final-16.pdf>.
10. Nom donné au Brésil aux métis descendants d'unions entre Blancs européens et peuples autochtones.
11. « [...] o rio se empina ao final do romance. Põe-se de pé, parece árvore grossa e ereta, pau grosso em busca das nuvens. Deita-se em horizontal, como um buriti-grande abatido, que está sempre a visar ao horizonte. É assim que Grande Sertão: Veredas dá por terminada a dramatização duma espetacular luta

de espadas entre dois caboclos ribeirinhos, Riobaldo e Diadorim. O rio rosiano por excelência abandona de vez os humanos ribeirinhos e se metaforiza no companheiro vegetal e também falocêntrico, o buriti [...]. Empinado o rio, grosso e ereto, metamorfoseado em árvore alta e troncada que nem o buriti-grande [...]. », S. SANTIAGO, *op. cit.*, p. 26.

12. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 874 (« Le fleuve São Francisco – qui se donne à voir dans sa grandeur – ce dont il a l’air, c’est d’un énorme tronc en bois, debout... », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 497).

13. *Ibid.*, p. 447 (« Il me lassait. Et je me dirigeai du côté du bois de buritis, au bord de l’eau. J’arrivai dans le froid, j’attendis que l’obscurité s’éloigne. Mais, quand il fit grand jour, j’étais devant les futaies de buritis. Un buriti – suprême beauté. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 270).

14. Dans cet article, le terme « phallus » n’est pas employé dans son sens psychanalytique. Selon Lacan, par exemple, le phallus est compris *grosso modo* comme le signifiant du désir, la présence d’un manque. Ici, le mot « phallus » (ainsi que d’autres termes, au long de l’article, considérés comme appartenant au même champ sémantique), est employé pour parler d’éléments ou de caractéristiques compris par Riobaldo comme faisant partie de l’univers masculin du banditisme de Minas Gerais.

15. Jacques LACAN, « L’instance de la lettre dans l’inconscient, ou la raison depuis Freud », in SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PSYCHANALYSE, éd., *La Psychanalyse*, vol. 3, Psychanalyse et sciences de l’homme, 1957, publié en ligne sur le site de l’École lacanienne de psychanalyse, consulté le 10 avril 2022, <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1957-05-09.pdf>.

16. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 453 (« Le sertão : il est dans les gens », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 263).

17. *Ibid.*, p. 431 (« Le batelier n’en crut rien, il eut un petit haussement d’épaules. Mais il nous fit faire une traversée facile, en passant devant la barre de l’Urucuia. Ah, mon Urucuia, ses eaux sont claires sûres. Et nous l’avons pris, nous l’avons remonté sur encore une lieue et demie, en payant pour cela un bon pourboire. Les beaux fleuves sont ceux qui courent vers le Nord, et ceux qui viennent du ponant – en route pour rencontrer le soleil. Et nous accostâmes sur un ponton, un endroit sans plage, avec ces grands arbres – le bégonia-à-fleur-mauve, si particulier aux rives de l’Urucuia. Et les olcales noires, le *pau-de-sangue* ; le *pau-paraíba*, ombreux. L’Urucuia, ses marges. Et je vis mes Gerais ! », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 261).

18. J. LACAN, « Métaphore et métonymie (I) : “Sa gerbe n’était point avare, ni haineuse” », in *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 250.

19. Dans « *o folha larga* », l’image de l’organe sexuel féminin est également présente.

20. Umberto ECO, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F., 2002.

21. Charles MAURON, *Les métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, Jose Corti, 1983.

22. Ce n’est pas un hasard si ces caractéristiques apparaissent dans l’analyse d’une célèbre photo de 1936 de Maria Bonita accompagnée d’une partenaire de banditisme, écrite par M. MARINHO et F. VILAR, « Virilidade em personagens femininos de Guimarães Rosa : A dupla natureza oximórica de Diadorim », art. cit., p. 218, consulté le 1^{er} avril 2022, <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/09/Pages-from-Iberic@l-no11-printemps-2017-Final-16.pdf>.

23. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 22 (« Évidemment je pensais à Diadorim. Je ne pensais qu’à lui. Un coucou chanta. Je voulais mourir en pensant à mon ami Diadorim, mon frère, proches lui et moi comme les doigts de la main, et qui était dans la montagne de Pau-d’Arco, presque sur la frontière de l’État de Bahia, avec l’autre moitié de notre bande, ceux de Sô Candelário... J’entourais de mes bras mon ami Diadorim, mes sentiments allaient-volaient droit vers lui... », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 34).

24. « [...] Comportamentos, práticas ou atitudes fora de órbita do contexto de morte, brutalidade, da aspereza [...] », Antonio de Pádua Dias DA SILVA, « Desejo homoerótico em Grande Sertão: Veredas », art. cit., p. 207, consulté le 1^{er} avril 2022.

25. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 266.
26. *Ibid.*, p. 70.
27. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 847 (« Viril, avec mon fusil d'ordonnance [...] », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 483).
28. *Ibid.*, p. 32 (« [...] parce que le jagunço n'est guère féru de conversation prolongée ni d'étroites amitiés [...] », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 41).
29. *Ibid.*, p. 828 (« [...] appelait beaucoup la tendresse [...] », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 473).
30. *Ibid.*, p. 829 (« [...] une amitié envers Diadorim, réelle-royale, forte et sûre, au-delà même de l'amitié. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 473).
31. *Ibid.*, p. 870 (« j'avais nié cet amour au fond de moi tout au long de ce temps de vie, et dès lors l'amitié avait faussée amère », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 495).
32. « [...] *That curious Brazilian "high literary" variant of the Western which is Guimarães Rosa Grande Sertão Veredas (trans. as The Devil to Pay in the Backlands) [...]* », Fredric JAMESON, *The Political Unconscious*, New York, Cornell University Press, 1982, p. 118.
33. Pour plus d'informations sur la réception de Rosa à l'étranger, voir l'article de Albert BRAZ, « Chosen Literatures: Core Languages, Peripheral Languages, and the World Literary System », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, University of Manitoba, vol. 47, n° 4, décembre 2014, p. 119-134, <https://www.jstor.org/stable/44030724>.
34. Comme exemples des critiques à la critique de Jameson, voir les articles de João Adolfo HANSEN, « *Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor* », *Nonada: Letras em Revista*, Laureate International Universities, vol. 10, n° 10, 2007, p. 62, <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451701003.pdf> ; et surtout Haroldo DE CAMPOS, « The ex-centric's Viewpoint: Tradition, Transcreation, Transculturation », in Kenneth David JACKSON, éd., *Haroldo de Campos - A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, Oxford, Centre for Brazilian Studies, 2005, p. 11-13.
35. Voir par exemple les œuvres du cinéaste Sergio Leone, connues sous le nom de western-spaghetti. Dans sa *Trilogie du dollar* (*Pour une poignée de dollars*, *Et pour quelques dollars de plus* et *Le Bon, la Brute et le Truand*) et dans *Il était une fois dans l'Ouest*, les femmes, lorsqu'elles entrent en scène, jouent presque toujours des rôles de prostituées et sont presque toujours objectivées, battues ou violées. La violence dont souffrent les rares femmes à l'écran dans la filmographie de Leone est due à l'omniprésence des personnages masculins, caractérisée par une fraternité qui devient de plus en plus toxique, et dont l'apogée est la tension entre les protagonistes du film de gangsters *Il était une fois en Amérique*.
36. « [...] *Convencimento via apresentação espetacular, super ocular, de provas [...]* » ; « *Prova-se um crime, como se prova a masculinidade.* », Márcio SELIGMANN-SILVA, « *Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional* », art. cit. consulté le 11 avril 2022, <https://www.scielo.br/j/alea/a/yVcBx745WkQX8TBPNy4GmyK/?format=pdf&lang=ptp>.
37. Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire », *Fabula LHT - dossier Le partage des disciplines*, n° 8, mai 2011, consulté le 11 avril 2022, <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
38. « [...] *Characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality.* », Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 1. Ces dernières années, Eve Kosofsky Sedgwick a été citée pour questionner le travail de Rosa. Voir D. BALDER, art. cit..
39. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 709 (« Comment est-ce que je [Riobaldo] pouvais aimer un homme, de même nature que moi, mâle par les armes, les vêtements, de rude réputation pour ses actions ? », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 409).
40. *Ibid.*, p. 232 (« Diadorim remarqua mes difficultés. Il me dit pour me consoler : "Riobaldo, des temps meilleurs viendront. Pour l'heure, nous sommes dans le trou, acculés..." Me trouver avec Diadorim, et entendre un petit mot de lui, suffisait à me faire un abri. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 153).

41. *Ibid.*, p. 241-242 (« Au bout d'un moment, Diadorim se leva, pour aller je ne sais pas où. Je le suivis des yeux un instant, la beauté qu'il avait, si élégant et bien mis – toujours campé dans la jaquette qu'il n'était jamais et dans ses pantalons de bouvier, en peau de cerf tannée avec de l'écorce d'anacardier sauvage. Soudain, j'éprouvai le besoin de faire quelque chose. Et je le fis : j'allai, je m'allongeai sur cette peau de mouton, la couche que Diadorim avait marquée dans l'herbe, mon visage à l'endroit où avait reposé le sien. Je ne fis plus cas de Garanço, ne m'attachai qu'au joueur de guitare. Au son aigre de cette guitare. Je dus lutter pour ne pas faire uniquement que penser à Diadorim. Déjà, je n'étais plus là, n'entendais plus rien – possédé, je rêvais : à l'erre de l'air [sic], mes confins. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 158-159).

42. *Ibid.*, p. 253 (« Je cherche une ombre ? Je cherche de l'écho ? Je cherche un chien ? Non, inutile avec lui de songer à m'en sortir, mieux valait attendre ; j'allais rester – qu'advienne ce qu'il adviendrait – encore un moment. Un jour peut-être, Diadorim changerait d'idée. C'était à Diadorim que je pensais, c'était m'enfuir avec Diadorim que je voulais, comme un fleuve double ses eaux. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 165).

43. *Ibid.*, p. 253 (« Il m'aimait, par une fatalité. Et moi – comment est-ce que je peux vous expliquer la puissance d'amour que je forgeai ? Ma vie le dit. Si ce fut d'amour ? C'était ce latifundium. Avec lui, j'allais jusqu'aux rives du Jourdain... Diadorim prit possession de moi », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 172).

44. Voir l'analyse de l'ambiguïté dans les extraits suivants : « *Eh, ele sabia ser um homem terrível* », où *ele* (il) est prononcé en portugais presque comme *ela* (elle), à cause de l'interjection *Eh* (Marcelo MARINHO et Fernanda VILAR, art. cit., p. 220) et « *Primeiro, fique sabendo que gostava de Diadorim de amor mesmo amor, mal encoberto de amizade [...]. Segundo, [...] [que] mataram Joca Ramiro* », où le signifiant *segundo* est lu comme la conjonction « d'après » plutôt que pour ce qu'il est vraiment, la locution « en deuxième lieu » (Márcia Marques DE MORAIS, « Mire veja: miragens e visagens psicanalíticas na leitura de *Grande Sertão: Veredas* », *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 47, n° 2, avril/juin 2012, p. 164, consulté le 11 avril 2022, <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11312>).

45. J. G. ROSA, op. cit., p. 270 (« Je pus apercevoir le poignard dans sa main, à moitié dissimulé. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 174).

46. « [...] *As ideias conservadoras da sociedade patriarcal se vistas da perspectiva das conquistas sociais atuais no plano da opção sexual diferenciada.* », S. SANTIAGO, op. cit., p. 26.

47. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, op. cit., p. 285 (« L'ennemi peut également de son côté être en train de ramper, de vous prendre à revers, on n'est jamais sûr. L'odeur de la terre n'augure rien de bon. Des herbes coupantes vous lacèrent le visage. Et des sauterelles sautent, vous entendez un petit craquement, tilic, j'imaginai que c'était, leur tilic-tilic, des étoiles filantes, qui me tombaient dans le dos. Le travail des ongles. L'herbe dégouttait du serein de la nuit, larmoyait. Ah, et les serpents ? Se dire que, d'une pichenette, vous pouvez mettre la main sur un crotale enroulé sur lui-même, mourir de mort certaine. Le pire est l'anaconda, qui se promène au loin, noctambule, monstrueux : celui-là c'est la rapidité la plus dératée qu'il y ait au monde. Je récitai l'oraison jaculatoire de saint Benoît. L'eau du serein, des herbes, des feuillages me trempait – que je vous dise ; ça me dégoûtait. Tout à coup, les hautes herbes s'écartèrent, je rentrai la tête. C'était un tatou, qui se glissait dans son trou, il renifla et j'entendis le frottement de ses élasticités. Un priodonte et moi à ras de lui. Là, que faire ? Sur ma droite Hermógenes avançait en rampant, je sentais l'haleine d'une bouche, et cette silhouette couchée dans sa cuirasse, à me toucher ! Garanço et l'homme de Montes-Claros se détachaient, une fois devant moi, une fois derrière. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 182-183).

48. *Ibid.*, p. 290 (« Je me déplaçai encore de la longueur de quelques pas : je profitai de l'écran formé par un arbre de bonne grosseur – un *araça-de-pomba* très touffu. L'œil à tout, Hermógenes ne me lâchait pas. », J. G. ROSA, *Diadorim*, op. cit., p. 185).

49. *Ibid.*, p. 295-296 (« Alors, je n'étais donc ici qu'un esclave de la mort, dépouillé de ma volonté ? Homme damné, putain d'enfer ! Et je ne pouvais pas pivoter, un rien seulement, pointer mon arme contre Hermogènes, et tirer ? Non, je ne pouvais pas, je le sentis d'emblée. Il y a un seuil, à partir duquel on ne peut plus revenir en arrière. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 188).

50. *Ibid.*, p. 295-296 (« un esclave de la mort [...] putain d'enfer », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 188.)

51. En portugais, le verbe choisi est *abocar*, qui vient de *boca* (bouche).

52. *Ibid.*, p. 428 (« Nous réglâmes leur sort à une montagne de braves soldats. Nous étions sur les terres qui voisinent l'État de Bahia, nous entrâmes dans Bahia et en ressortîmes, cinq fois, sans rendre les armes. Ce que je dis, je connais par cœur : livrer bataille sur les épineux de ce désert, la caatinga où croasse le corbeau bleu. Le sol calciné, blanc ! Et ces cristaux, la pierre de cristal comme du sang... Nous atteignîmes le bout du monde. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 259).

53. Antônio HOUAISS, *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* [version électronique], Rio de Janeiro, Objetiva, Instituto Antônio Houaiss, 2009.

54. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 444-445 (« Il me fallait envers Diadorim, conserver une certaine répugnance. Envers moi, plutôt qu'envers lui ? Ces prisons qui sont installées ferme au fond de nous, dans le vague. Mes pensées prenaient bientôt un tout plus doux, tels ces réveils en rêve : et je voyais, ce qui m'avait frappé – comment son rire commençait, chaleureux, dans les yeux, avant qu'il offre le rire de cette bouche ; comment il prononçait mon nom avec un plaisir sincère ; comment il tenait les rênes et son rifle, dans ces mains tellement fines, et blancheur. Ces Hautes-Terres de sommets plats, belles parce que partout si vastes, qui rendent les gens tout petits. Comme si j'allais chaussé d'une paire de pantoufles très souples ; et je voulais un cataplasme : des bottes d'uniforme réglementaires, dures, pas encore faites aux pieds. », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 269).

55. *Ibid.*, p. 874 (« Le fleuve São Francisco – qui se donne à voir dans sa grandeur – ce dont il a l'air, c'est d'un énorme tronc en bois, debout... Vous m'avez écouté bien aimable [...] », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 497).

56. Sur la question du double dans *Grande Sertão*, voir João Adolfo HANSEN, *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Hedra, 2000.

57. J. G. ROSA, *Grande Sertão*, *op. cit.*, p. 12 (« Écoutez voir [...] », J. G. ROSA, *Diadorim*, *op. cit.*, p. 36). Différents choix de traduction ont été faits pour traduire cette expression, dont « Écoutez voir » nous semble la meilleure option.

RÉSUMÉS

Une grande partie des débats critiques autour de *Grande Sertão: Veredas* (1956) ont été marqués par un détachement symptomatique des questions liées à l'homosexualité et à l'homoérotisme. Dans le sillage d'autres études produites au Brésil et à l'étranger qui cherchent à remplir ce vide analytique, cet article propose d'étudier l'homoérotisme et l'homoaffectivité omniprésents dans le monologue de Riobaldo. Pour ce faire, après un bref aperçu des études critiques sur le roman de Rosa, nous analyserons l'œuvre à partir d'auteurs et autrices tel.le.s que Judith Butler, Eve Sedgwick et Jacques Lacan.

Much of the criticism of *Grande Sertão: Veredas* (1956) has been characterized by a symptomatic distance from issues related to homosexuality and homoeroticism. In the wake of other studies

produced in Brazil and abroad that aim to fill this analytical void, this article proposes to study the omnipresence of homoeroticism and homoaffectivity in Riobaldo's monologue. To do this, we will first conduct a brief review of the literature on this novel; and then, analyze it from authors such as Judith Butler, Eve Sedgwick and Jacques Lacan.

Grande parte da crítica relativa a *Grande Sertão: Veredas* (1956) tem sido marcada por um sintomático distanciamento das questões relacionadas à homossexualidade e ao homoerotismo. Na esteira de outros estudos produzidos no Brasil e no exterior que visam preencher esse vazio analítico, este artigo se propõe a estudar o homoerotismo e a homoafetividade omnipresentes no monólogo de Riobaldo. Para isso, primeiramente será feita uma breve revisão da literatura sobre o romance de Rosa; e, em seguida, será proposta uma análise a partir de autores como Judith Butler, Eve Sedgwick e Jacques Lacan.

INDEX

Mots-clés : Diadorim, homoérotisme, homoaffectivité, métaphore, métonymie

Palavras-chave : Grande Sertão: Veredas, homoerotismo, homoafetividade, metáfora, metonímia

Keywords : The Devil to Pay in the Backlands, homoeroticism, homoaffectivity, metaphor, metonymy

AUTEUR

VINICIUS CARNEIRO

Université de Lille – Cecille ULR 4074