

EWA ŁUKASZYK
Université Jagellonne
Cracovie

Le jardin autour de la Grande Demeure cosmique (quelques récits portugais)

Mircea Eliade découvre dans la pensée de son « homme traditionnel » une espèce de schéma du monde, qui se développe autour d'un axe central, *Axis Mundi*. D'après l'ethnologue roumain, l'homogénéité spatiale est rompue par la hiérophanie:

Il y a donc un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire: amorphes¹.

Ce premier espace constitue toujours le point central du monde, lieu d'où commença jadis la Création. C'est l'endroit où l'axe universel perce la surface de la terre, marqué par une montagne sacrée. Un temple ou une demeure constituent, pour ainsi dire, l'actualisation artificielle (*par-artifice*) de l'espace sacré, et il en va de même pour la clôture d'un jardin. Ce dernier réalise alors les traits du jardin édénique, d'un lieu primordial, ombilical, d'où aurait commencé jadis la création du monde. Eliade nous en fournit les raisons:

Le symbolisme du « centre » embrasse des notions multiples: celle de point d'intersection des niveaux cosmiques [...]; celle d'espace hiérophanique et du même coup *réel*, celle d'espace « créationnel » par excellence, le seul où *puisse* commencer la Création. Aussi, dans diverses traditions voyons-nous la création

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21.

partir d'un « centre », parce que là se trouve la source de toute réalité et, partant, de l'énergie de la vie².

Le jardin est non seulement le point de concentration des forces vitales, mais aussi l'expression du besoin d'ordre et de classification inné à tout être humain. Il est donc le prolongement de l'ordre architectonique que l'homme oppose au désordre de la nature, pliant la luxuriance végétale aux lignes droites de son projet. De cette manière, tout jardin symbolise la transformation du Chaos en Cosmos, est un espace cosmisé, doté d'un sens. En même temps, le jardin, étant un espace clôturé, tend à devenir un domaine sacré. Car, comme le remarque Cassirer, il suffit de découper pour rendre saint:

La sacralisation commence lorsqu'on dégage, de la totalité de l'espace, une région particulière, qui est distinguée des autres, qui est entourée et pour ainsi dire clôturée par le sentiment religieux. Cette notion de sacralisation religieuse, qui se présente aussi comme une division de l'espace, s'est concrétisée linguistiquement dans l'expression *templum*. *Templum* en effet, (en grec, *téménos*) remonte à la racine *tem-*, couper, et ne signifie donc rien d'autre que ce qui est découpé, ce qui est délimité³.

Dans la littérature portugaise contemporaine, ce schéma traditionnel est réalisé à plusieurs reprises. De nombreux mondes romanesques sont construits autour d'un *Axis Mundi* qui indique le point central du monde. On y trouve parfois une montagne, parfois une demeure qui s'enrichit du caractère de temple, parfois un jardin édénique. Les cas les plus intéressants sont ceux où plusieurs ordres symboliques se conjuguent pour présenter au lecteur une histoire qui se déroule au sommet d'une montagne, dans une demeure tout à fait particulière, entourée d'un jardin plein de mystères qui s'y associe pour former un espace doté d'une véritable importance cosmologique.

² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 318.

³ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. II (« La Pensée mythique »), Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 127.

L'univers esquissé par Ruben A., dans son roman intitulé *A Torre da Barbela* est composé de plusieurs éléments architecturaux. La Tour constitue le centre et l'axe vertical de ce monde. En annexe, se dresse une demeure seigneuriale, le « solar » accompagné d'une chapelle baroque, et s'étend un jardin en forme de labyrinthe, le *Jardin des Buis*. L'ensemble est décrit en accentuant les traits organiques de l'architecture: la Tour est un monstre préhistorique doté de tentacules d'un colimaçon et qui transpire à la manière d'un mammifère. Les touristes qui la visitent pendant la journée montent et descendent « dans son œsophage »⁴; le « solar » est assis « sur ses omoplastes »⁵.

La demeure des Barbela est quelque chose d'antérieur à ses habitants, elle n'est pas construite par l'homme; par contre, elle se révèle un produit d'une « formation spontanée »⁶. Sa nature est la même que celle des plantes qui poussent dans le jardin. Pour cette raison, la Tour des Barbela ne respecte pas la logique de l'architecture humaine: elle n'est ni ronde, ni carrée, mais absurdement triangulaire. Et pourtant cette demeure est à « la mesure humaine »⁷. Elle se révèle une entité maternelle et protectrice en contenant un « berceau en granite », celui de l'ancêtre, fondateur de la famille, Dom Raymundo. En même temps, elle est animale, car elle ressemble à

⁴ Ruben A., *A Torre da Barbela*, 3a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Ltd, 1966, p. 2: « A bicha dentro do esófago da Torre »; « o suor das paredes »; « aquele musgo de veludo [...] espacado em débeis tentaculos acastanhados como filetes de caracóis »; toutes les traductions en français sont faites par nos soins (sauf indication contraire).

⁵ *Ibidem*, p. 13: « O solar construido no velho e tradicional perpianho da região assentava as omoplastas contra um dos lados da torre ».

⁶ *Ibidem*, p. 13: « Os anos, melhor, os séculos, aos poucos transmitiram-lhe cunho de irreal, onde o musgo-garrafa e as roseiras trepadoras amaceavam o olhar discreto dos visitantes »; p. 43: « [A Torre] era um produto natural que crescera com os anos e os tempos, narrando a sua história verdadeira e alimentando as suas raízes impregnadas nos confins remotos e húmidos da vizinhança das águas do Letes. A Torre passara a ser um fenómeno geológico, abundante no manancial de dissecação, e facto curioso para o estudo das espécies raras de formação espontânea. »

⁷ *Ibidem*, p. 16: « A medida era humana. [...] As árvores acompanhavam estes dois tamanhos – os plátanos encontravam a Torre como fim altivo, as fruteiras ameaçavam de perfume e tacto o velho solar. »

une « poule qui garde ses petits sous les ailes »⁸. Elle est aussi solidaire du monde des plantes, car ses murs sont couverts des lichens, de la mousse et des roses rampantes. Les arbres accompagnent harmonieusement ses proportions. Et comme elle est aussi « un phénomène géologique », la Tour des Barbela résume tous les règnes du monde, constitue un univers complet, un cosmos.

Nous retrouvons dans cette étrange construction un espace d'écriture et des signes commémoratifs qui s'organisent spontanément en une espèce de livre. L'emplacement n'est rien d'autre qu'une *Histoire*, réceptacle des personnages du passé et chronique des faits, écrite par des signes invisibles sur les pierres de la Tour et surtout dans le Jardin des Buis⁹, dont les cloisonnements deviennent des compartiments remplis de statues et de signes. La présence des effigies et de l'écriture, porteurs de la mémoire, constitue une des propriétés de l'architecture organique. Le jardin est comme un livre, comme une chronique d'une tribu.

Dans le conte de Sophia de Mello Breyner Andresen intitulé *A Casa do Mar* (« La Maison Marine »), la maison avec son jardin est si importante en elle-même qu'elle devient, dirait-on, la protagoniste de l'histoire. La Maison Marine s'élève à cette dignité parce qu'elle n'est rien de moins que « le centre de l'univers ».

La « centralité » de cette demeure est un peu paradoxale puisqu'elle ne s'associe point à l'égoïsme humain. Cette maison ne se trouve pas du tout au milieu de la vie sociale, elle n'appartient pas à une ville. La Maison Marine constitue un centre architectural d'un monde désordonné de la nature, du chaos des éléments. Elle

⁸ *Ibidem*, p. 124: « A Torre dava a impressão de uma galinha choca a guardar debaixo das asas a ninhada que daí a pouco iria lançar ao mundo ».

⁹ *Ibidem*, p. 37: « Junto à Torre, aquele Jardim servia de pátria aos que chegavam [...]. Nunca ninguém conseguiu penetrar em todos os recantos do Jardim, em todos os seus meandros de entretenimento e de estudo, pois a biblioteca da Barbela, em parte patente nos Buxos, parecia prolongar-se por fileiras intermináveis de fundo»; p. 33: « [...] Fora em torno da Torre que a família construía poder, segura união. Tragédias ou momentos de vitória, estampados, invisíveis, permaneciam em respeito gravados nas pedras seculares da Barbela. »

régit et ordonne un univers qui dépasse l'homme. Bien qu'elle soit située un peu à l'écart, loin des autres demeures humaines, « elle n'est pas marge, mais plutôt convergence, rencontre, centre »¹⁰. Construite sur une dune, dans une zone intermédiaire entre les deux éléments cosmiques, la terre et la mer, elle constitue le point central par rapport auquel s'organise le reste de l'espace. La mer s'étend devant la façade, la terre occupe la partie opposée et commence par un jardin sauvage contigu aux murs de la maison. La frontière entre l'aquatique et le tellurique est dessinée par un trottoir de pierre. Le jardin de cette demeure – centre cosmique contient aussi l'axe vertical de l'univers: le puits « autour duquel danse le vent ». Ce jardin, dont la structure est fortement géométrisée, fournit un « système de repères » qui organisent le monde extérieur. Les murailles et les piliers de granite, qui délimitent le jardin, déterminent le sens du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest.

Dans le roman de Wanda Ramos, *Litoral (Ara Solis)*, la montagne-centre de l'univers devient un promontoire rocheux au sommet duquel se trouve un vieux manoir. Il s'agit ici d'une demeure située près du Cap Finisterra, en Galice. La maison réalise les traits d'une demeure – centre cosmique: elle est située à l'écart, « isolée sur le cap du monde », loin des autres demeures humaines, mais près de la limite qui sépare la terre et la mer, près d'un phare – élément qui pourrait symboliser « l'Axis Mundi ». Il se forme donc une espèce de schéma de repères cosmiques: la verticalité du phare marque le point où la terre finit et la mer commence. La limite des éléments se croise avec la frontière du monde des vivants et de celui des morts, qui ondule entre *Mer-Mort* et *Mer-Vie*. Même la lumière à l'intérieur de cette

¹⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *A Casa do Mar*, Lisboa, Edições Galeria S. Mamede, 1979; (cette édition de luxe est illustrée avec des gravures de Maria Helena Vieira da Silva): « [...] a casa não é a margem, mas antes convergência, encontro, centro »; (les pages ne sont pas numérotées).

Le conte a été publié aussi dans le recueil *Histórias da Terra e do Mar*, 11^e éd., Lisboa, Texto Editora, 1995; *Histoires de la terre et de la mer*, nouvelles traduites du portugais par Alice Caffarel et Claire Cayron, Paris, Éditions de la Différence, 1990, p. 47–58.

maison est particulière; c'est « la lumière de la fin du monde, fins lucis ». La valeur d'abri associée à cette « maison sur le cap de la terre » est fortement accentuée. C'est un « refuge accueillant », qui « attend le dernier des naufrages ». Les cheminements des personnages aboutissent toujours à ce point central, « finissent par tracer une espèce de cercle, après avoir parcouru une spirale qui s'est fermée ici [...], dans le point précis où [...] une nouvelle vie s'est entr'ouverte pour nous »¹¹.

La maison du Cap Finisterra était dans le passé une demeure pleine de vie et de forces créatrices, l'habitation d'un peintre, Miguel Cê, dont l'héroïne se découvre l'héritière. La bâtisse est entourée d'un jardin demi-sauvage, mais qui abrite un grand nombre d'espèces de plantes. C'est un véritable jardin paradisiaque qui contient toutes les espèces, qui résume, pour ainsi dire, toute la diversité du monde créé. L'héroïne est appelée à restaurer l'ancienne vigueur de ce lieu, « en faire le paradis » dont elle a « besoin ». La renaissance de la demeure dépend du déchiffrement des messages laissés par Miguel Cê et de la répétition de ses gestes. C'est donc un lieu où est possible une nouvelle création ou une régénération rituelle du monde.

Car le jardin central, endroit édenique, situé près de l'*Axis Mundi*, est le lieu de concentration des forces génératrices et régénératrices du monde. Les choses se passent de la même façon dans les nouvelles d'Hélia Correia, *Villa Celeste* et *Montedemo*.

L'espace de *Montedemo* est organisé autour d'une montagne sacrée, de ce Monte-Demo, montagne du Diable, qui apparaît dès le titre. C'est un lieu d'une extraordinaire luxuriance végétale, un espace de concentration des forces créatrices d'origine tellurique, où les villageois se rendent quand ils désirent faire un enfant. C'est aussi un lieu paradisiaque, en tant que catalogue de toutes les espèces créées,

¹¹ Wanda Ramos, *Litoral (Ara Solis)*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 128: « [os caminhos] acabam por fechar uma espécie de círculo, depois de [...] termos percorrido uma espiral que se deteve aqui [...], ponto preciso onde o círculo se fechou e uma nova vida para nós se entreabriu ».

mais aussi en tant que le lieu d'ambiguïté où le bien et le mal, le diable et Dieu avec ses saints se côtoient.

La Villa Celeste de la « nouvelle naïve » de Hélia Correia¹² est une vieille maison dotée de sa propre personnalité. Teresinha reçoit cette demeure en ruine à la mort de son chef et en même temps amant, Lebrão. En l'habitant, elle redonne vie à la vieille maison, mais aussi subit l'influence de cette mystérieuse demeure pour devenir une espèce de bonne fée de la communauté de Caneiras.

Le symbolisme végétal y est fortement accentué. L'acte d'habiter la demeure abandonnée est avant tout un acte agraire; tout commence par « le sol de la maison »: Teresinha cultive d'abord le jardin, qui devient une véritable source d'où émanent la santé et la robustesse. Ensuite, elle redonne « la respiration » à la maison en ouvrant ses portes aux animaux. Finalement, la Villa Celeste accueille le monde humain en devenant un asile pour « les vagabonds sans abri et les femmes perdues ». En plus, Teresinha garantit la sécurité et la prospérité de la maison en pratiquant sa magie à elle: celle de la fertilité et de la luxuriance vitale.

La Villa Celeste est un espace où règne un « ordre de la convergence ». « La Celeste » constitue un centre de la vie communautaire, elle rassemble les personnes et réduit les distances entre les corps. C'est l'unique espace où les vagabonds côtoient les retraités respectables, les femmes déchues – les bonnes ménagères. Le critère d'admission à la Villa est l'autochtonisme, l'appartenance à la communauté locale. Seuls les étrangers y sont toujours des ennemis.

La Villa Celeste est un lieu maternel. La demeure et son habitante sont « la même chose, deux faces d'une seule vie, comme un enfant encore dans sa mère »¹³. Grâce à la puissance vitale de la demeure et de son jardin sont possibles les cures miraculeuses qui s'y opèrent. Mais la maison a, elle aussi, besoin de ses habitants. Elle

¹² Hélia Correia, *Villa Celeste. Novela ingénua*, Lisboa, Ulmeiro, 1985.

¹³ *Ibidem*, p. 36: «A Celeste e a Teresinha Rosa eram a mesma coisa, duas faces de uma única vida, como um filho ainda dentro da mãe.»

suce, « tel un vampire ou un nouveau-né », les forces de tous les jeunes êtres qui l'habitent. De cette manière, il s'établit une symbiose qui unit les quatre royaumes organiques: les plantes, les animaux, les hommes.

Il y a de nombreux exemples de la maison imaginée comme un des organismes vivants qui, pour ainsi dire, poussent au sein du jardin qui les nourrit. Dans *Villa Celeste*, cette maison boudait quand Teresinha Rosa y avait introduit Edgar Lebrão. Miguel Cê, le propriétaire si lucide de la maison du *Litoral (Ara Solis)*, a l'habitude de parler de sa demeure « comme si elle était une personne, passive, mais en même temps active, capable de le défier »¹⁴. Il lui attribue des traits féminins, comme celui « d'une prodigieuse capacité de séduire ». Dans *Le silence*, roman de Teolinda Gersão, Lídia, étendue sur une plage, s'occupe à inventer un couple qui, à son tour, s'entretient en imaginant une demeure idéale. Elle ressemble à une espèce de tournesol gigantesque et à une grande chatte assise dans le jardin. Grâce à cette possibilité de mouvement, les habitants peuvent jouir de l'été ou de l'hiver quand « elle retourne la tête vers le soleil ou vers la pluie ». Il suffit de lui crier: « Maison, ne te retourne pas encore », pour qu'elle obéisse, car c'est une maison « douce » et « domestiquée ». Cette demeure possède surtout des traits animaux: elle « ronronne » comme une chatte, mais révèle aussi quelques caractéristiques humaines: elle « sourit, en ouvrant lentement la porte d'entrée », avec le temps, « elle grossit un peu », elle « se fait belle » pour les visites¹⁵.

¹⁴ Wanda Ramos, *Litoral (Ara Solis)*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 170: « ele costumava referir-se a ela como a uma pessoa, passiva, mas ao mesmo tempo activa, capaz de o desafiar ».

¹⁵ Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981, p. 15: « [...] a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva. [...] Gritávamos: casa, não te voltas ainda [...] e ela voltava-se mais devagar, ronronando como uma gata gigante »; « era uma casa mansa, [...] domesticada »; « sorria, abrindo devagar a porta da entrada »; « com o tempo engordou um pouco »; p. 16: « enfeitava-se ».

Le jardin qui entoure la demeure familiale dans *Finisterra* de Carlos de Oliveira, se caractérise par des propriétés un peu hors du commun parce qu'il possède une double signification de protection et, en même temps, de menace face au monde humain représenté par une maison qui tombe en ruine. La mystérieuse menace suspendue sur cette maison, c'est le processus « d'indifférenciation » (« indiferenciação »), le danger d'interpénétration des zones du dehors et du dedans.

La maison, zone du « dedans », est entourée par « un jardin en première phase de l'abandon » et, ce qui est plus étrange, par une sorte d'auréole, un halo « d'atmosphère lumineuse » qui émane des murs. Ces deux éléments constituent des zones de passage, une sorte de gradation entre le dehors et le dedans. Le jardin, c'est une présence de la nature végétale, chaotique, tout près de la maison. C'est quand même la nature pliée à l'ordre géométrique, la sauvagerie domestiquée, le chaos soumis aux lois quasi-architectoniques: un espace intermédiaire par excellence. C'est un espace qui n'est pas encore la maison, et qui n'est plus la nature environnante. Mais le jardin qui entoure la maison de *Finisterra* est à demi abandonné, un jardin créé jadis par les ancêtres, mais qui, à présent, redevient sauvage, un jardin envahi par les puissances du chaos. C'est la première forme de l'ordre qui s'écroule.

Un jardin qui perd ses formes, se dissout, ne protège plus la maison contre les forces du chaos. Pour délimiter l'intérieur, le dedans, il ne reste que le halo et les murs. Ces deux barrières ne garantissent pas la sécurité domestique, parce que l'espace extérieur se présente comme agressif. Il est rempli d'air obscur, lourd et en mouvement, tourbillon chaotique qui constitue une menace de plus en plus imminente, bien que repoussée par le halo protecteur¹⁶. Un des facteurs de ce danger imminent est la végétation sauvage qui

¹⁶ Carlos de Oliveira, *Finisterra. Paisagem e povoamento*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 3^a ed., 1979; p. 4-5: « No exterior, a partir das paredes, há dois palmos de atmosfera lúcida, quase luminosa (intensifica-se pouco a pouco): halo a envolver a casa, a protegê-la (?) misteriosamente. Para lá do halo, o ar é escuro, peso que se move e revolve com lentidão. A ameaça a aproximar. »

pousse dans le jardin abandonné: la «gisandra». Le nom est probablement un néologisme ou un mot dialectal qui désigne une plante rampante, molle et nauséabonde. La «gisandra» est une forme végétale à peine esquissée, quelque chose d'intermédiaire entre une plante primitive et la boue, mi-organique, mais déjà agressive, qui s'acharne contre les fondements de la maison.

La maison de *Finisterra* est, elle aussi, un point privilégié de l'espace, un point qui conserve les propriétés issues du moment de la création. Or, la création du monde n'est rien d'autre qu'une séparation de la lumière et de l'obscurité, de la terre et de la mer; c'est un effort organisateur accompli au commencement du temps par un être suprême. Mais la nature, présente au sein du jardin, s'incline sans cesse vers l'effacement de cet ordre établi, les éléments tendent à replonger dans le chaos primitif. D'où la nécessité de la répétition rituelle du geste créateur. «Le meilleur, c'est revenir en arrière, jusqu'au commencement de tout», affirme un des personnages (p. 27).

Dans *Finisterra*, le changement est introduit à travers l'élément qui devrait rester inerte: le paysage. Chaque personnage masculin de ce roman s'efforce de créer un modèle, un simulacre stable de la maison et du paysage. Ils procèdent de diverses manières: ils exécutent des dessins, des gravures, des photographies, des maquettes, des modèles numériques, des représentations mnémoniques; dans leurs dessins, ils utilisent du sable, de la chaux, du sel. Ces tentatives de «représenter l'organisation du monde» ont peut-être quelque chose en commun avec le rite de la construction du mandala. Au dire de Mircea Eliade, ce dessin rituel «présente dans le symbolisme linéaire les manifestations cosmiques à partir de l'unité primordiale»¹⁷. Le mandala de *Finisterra* est donc une matrice de l'ordre recherché par les personnages. L'ethnologue roumain remarque encore, ce qui n'est pas sans importance pour notre réflexion sur *Finisterra*, que le mandala s'approche par sa

¹⁷ Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954, p. 226.

structure du labyrinthe, qui est ici pour ainsi dire une version plus forte du jardin. Les deux constituent

un « système de défense », tant spirituelle (contre les mauvais esprits et les démons, forces du chaos) que matérielle (contre les ennemis) [...], aussi bien contre les envahisseurs que contre les forces maléfiques, contre les « esprits du désert », qui essaient de ramener les « formes » à l'état d'amorphisme d'où elles sont sorties.¹⁸

Et l'amorphisme est justement le mot pour appeler la menace suspendue sur la maison et le monde de *Finisterra*. Comme l'écrit Philippe Hamon, il s'agit d'un triple effacement:

[...] d'abord de l'objet architectural lui-même: la ruine, incarnation de l'entropie universelle, tend au rien, tend à se fondre progressivement dans le sol, à être submergée par la végétation, donc à devenir invisible; effacement du sens, ensuite: lieu vide, mettant en scène le vide, ne suggérant plus rien à la mémoire du lecteur visiteur [...], la ruine devient *rune* illisible¹⁹.

L'héroïne de *Montedemo*, Milena, s'associait harmonieusement aux puissances végétales. Pendant sa grossesse, elle apparaît « couverte de résine », semblable à une « colline verte ». Son corps est bien enraciné, nourri par les énergies telluriques, solidaire avec les puissance du Mont-au-Diable. La maison de *Finisterra*, par contre, était marquée de la négativité de l'intrusion des plantes. Le monde végétal dans *Finisterra* présente une menace pour la maison. La femme qui l'habite tente de se placer sous le signe de la luxuriance végétale en se frottant avec du jus de « gisandra ». Mais le monde des plantes reste étranger et hostile à celui des humains: les champignons rongent les murs et le sol sablonneux ne cache pas les

¹⁸ *Ibidem*, p. 226.

¹⁹ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 64.

sèves de la fertilité, mais les forêts fossilisées. Dans *Finisterra*, la racine ne constitue pas la canalisation des forces souterraines qui soient positives et créatrices de manière univoque, comme c'était le cas dans *Montedemo*; elle devient un symbole ambivalent de la vie et de la mort. Maria Alzira Seixo remarque à ce propos:

Si, comme le veut Bachelard dans son interprétation des images, la racine est le symbole du mort-vivant, nous comprenons que l'indécision diégétique et symbolique du texte, de même que son flou narratif, rend compte de cet état de transition de la vie à la mort où ni l'une ni l'autre ne se tiennent vraiment, soit au niveau de l'espace (la maison natale en ruines et le paysage en mutation), soit au niveau de la perception subjective – la mort de l'enfant, le fœtus conservé dans l'alcool²⁰.

La maison de *Finisterra* est comme enracinée à l'envers. Les racines de « gisandra » ne lui fournissent pas l'énergie de la sève, mais tout au contraire, sucent les restes de la vitalité humaine incarnée dans le corps et la fertilité féminine.

Les associations entre la maison et l'arbre ont déjà été remarquées plusieurs fois par Bachelard et Durand. La métaphore des racines sert souvent, comme dans *Alma*, roman de Manuel Alegre, à exprimer le lien avec l'espace d'origine. Les racines tout intérieures que le narrateur découvre dans sa propre âme sont « les grosses racines du pin qui se croisaient au-dessous de la maison et d'une certaine manière étaient en nous²¹ ».

Dans *Para Sempre* (« Pour Toujours ») de Vergílio Ferreira, nous découvrons la situation de retour qui dérive de « l'autochtonisme

²⁰ Maria Alzira Seixo, « Paysage et narration dans *Finisterra* de Carlos de Oliveira », in: *Le roman portugais contemporain. Actes du Colloque*, Paris 24–27 octobre 1979, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Cultural Portugais, 1984, p. 214.

²¹ Manuel Alegre, *Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 194: « [...] ali estão as minhas raízes, que em certos momentos da minha vida [...] [eram] como as raízes grossas do pinheiro que se cruzavam por baixo da casa e de certo modo estavam dentro de nós ».

mystique » dont parlait Eliade²². Ainsi que dans le conte « La Maison Marine », ce nouveau temple domestique est le royaume du silence et de l'immobilité, car le temps chronologique et le temps météorologique, réduits à un seul et même principe, sont bannis de l'intérieur, rejetés en dehors de la maison. La demeure tout entière réalise une espèce d'*ec-stasis*, de la sortie en dehors de la réalité spatio-temporelle du quotidien:

Bloc immobile, et autour une grande résonance de l'espace. Comme les vents, les brouillards, le murmure du temps, elle me parle. Extatique, contre le passage des ans, là-haut, je la regarde, grandie de silence²³.

Ainsi, la maison et son jardin créent l'espace des rencontres qui sont possibles seulement là où le temps a été aboli. Ce sont les rencontres du héros avec les tantes Luisa et Joana, mortes depuis longtemps, et avec son propre moi de l'avenir, une espèce de cadavre vivant, déjà proche de la terre, déjà un peu mélangé avec la glèbe:

Et puis soudain, regardant en bas le terrain à côté de la maison - attends. Mais c'est moi, je me reconnais à mes cheveux clairsemés. Mais plus blancs. Mais tu as encore vieilli? c'est moi, un instrument quelconque entre les mains, courbé sur la terre, rempli de curiosité horticole²⁴.

²² « La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi. [...] Le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison », M. Eliade., *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p. 222.

²³ Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983, p. 13: « Bloco imóvel e à volta um ressoar grande de espaço. Como ventos, nevoeiros, o murmúrio do tempo, ouço-o. Extática, contra a passagem dos anos, ao alto, olho-a, levantada de silêncio »; *Pour toujours*, traduit du portugais par Anne Viennot et Marie-José Leriche, Paris, Éditions de la Différence, 1988, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, p. 43: « E então de súbito, ao olhar em baixo no terreno junto à casa - espera. Mas sou eu, conheço-me pelo cabelo ralo. [...] »; (trad. fr.: p. 38).

Le destin ultime de l'habitant de cette demeure tumulaire et en même temps cosmique est celui d'un jardinier. Deux facteurs se combinent dans cette fonction: le rôle de celui qui, en cultivant le jardin primordial, le Paradis du monde romanesque, pourrait peut-être tout recommencer, redonner vie à l'univers, mettre en marche la machine de la régénération universelle. Mais le jardinier est aussi celui qui se mélange avec la terre, qui se prépare à devenir cadavre, se sacrifier pour la terre. C'est un mort-vivant, un homme-tubercule.

La demeure tumulaire où se renferme le héros de ce roman est, au moins potentiellement, une des maisons cosmiques qui conservent la formule de la régénération universelle. C'est un point ombilical d'où pourrait commencer une nouvelle cosmogonie, où il est possible de « retrouver la virginité de l'être ». Cependant, dans ce roman, la répétition de la cosmogonie n'a pas lieu. L'homme accepte sa propre mort, mais pas l'Apocalypse. Il assume jusqu'aux ultimes conséquences le rôle de jardinier qui, en tant que cadavre, revient à la terre, qui se sacrifie à son jardin.

C'est une réalisation finale de l'orgueil que tous les héros de Vergílio Ferreira portent en eux. Ils veulent devenir égaux à Dieu, bien qu'ils soient mortels. Dans ses romans antérieurs, Ferreira explorait les mystères de la paternité et de la création artistique. Mais c'est seulement avec *Para Sempre* qu'il arrive à trouver une base mythique suffisamment puissante pour soutenir l'histoire d'un homme qui devient presque égal à Dieu. C'est l'homme qui se réalise en tant que jardinier.

