

Pupillo, Matteo

"Tu l'aimes... ça noie le chagrin..." : images euphoriques et dysphoriques dans le récit "O Vinho" de Miguel Torga

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 2, pp. 299-307

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-2-22>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83324>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 30. 01. 2026

Version: 20260130

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

« Tu l'aimes... ça noie le chagrin... » : images euphoriques et dysphoriques dans le récit « o Vinho » de Miguel Torga

“You cherish it... it washes away sorrow...”: Euphoric and Dysphoric Images in the Short Story “O Vinho” by Miguel Torga

MATTEO PUPILLO [matteo.pupillo@sorbonne-universite.fr]

Sorbonne Université (CEL-UÉ / CLEPUL), France

<https://orcid.org/0009-0005-0556-263X>

RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse du récit « O Vinho », inclus dans le recueil *Contos da Montanha* de Miguel Torga, en s'appuyant notamment sur la psychanalyse freudienne et l'imaginaire bachelardien. À travers le monologue intérieur d'un homme ivre, partagé entre exaltation et détresse, l'étude met en lumière le rôle ambivalent du vin, à la fois source d'euphorie sensorielle et déclencheur de confrontations existentielles. Le texte suit un parcours tripartite du personnage – inconscient, préconscient, conscient – où se déploient des images contrastées, tant dans les paysages que dans les états d'âme. L'analyse révèle ainsi un récit tragique et dense, où la subjectivité humaine se débat entre pulsions et refoulements, lumière et obscurité, dans une dialectique entre euphorie et dysphorie.

MOTS-CLÉS

Miguel Torga; *Contes de la Montagne*; vin; euphorie; dysphorie

ABSTRACT

This paper offers an analysis of “O Vinho”, a short story from Miguel Torga's *Contos da Montanha*, through the lens of Freudian psychoanalysis and Bachelardian imagery. Focusing on the inner monologue of a drunken man torn between elation and despair, the study highlights the wine's ambivalent role as both a source of sensorial euphoria and a trigger for existential confrontation. The narrative unfolds in three phases – unconscious, preconscious, conscious – marked by contrasting images in both landscape and psyche. The article thus reveals a tragic and intense short story in which human subjectivity oscillates between impulses and repression, light and darkness, within a dialectic of euphoria and dysphoria.

KEYWORDS

Miguel Torga; *Tales from the Mountain*; wine; euphoria; dysphoria

REÇU 2024-08-28; ACCEPTÉ 2025-05-21

Cet article résulte d'une communication présentée lors du Colloque *Vin et Arts*, organisé par l'Université de Bordeaux-Montaigne en novembre 2023.

1. Introduction

En parcourant la production littéraire de l'écrivain du Douro, il apparaît que, pour des raisons probablement liées à son imaginaire géographique, le vin occupe une place de choix dans son œuvre. Ainsi, dans son *Journal* (2010), en relatant ses pérégrinations à travers le Portugal, l'écrivain fait de ses affections pour la terre, ses cultures et sa gastronomie un véritable texte, mettant en lumière cette réflexion : « Chego a uma terra e não resisto: tenho de me meter pelos campos fora, pelas serras, pelos montes, saber das culturas, beber o vinho e provar o pão » (Torga 2010: 144). Par ailleurs, une occurrence similaire du verbe « resistir » se retrouve dans le roman *Viagem a Portugal*, de José Saramago, où le vin est décrit comme possédant « a maior virtude dos vinhos: nem o viajante resistia a ele, nem ele ao viajante » (Saramago, 2016, p. 72).

Ainsi, les multiples références à cette boisson antinomique dans l'univers littéraire de Torga véhiculent, d'une part, « une critique sociale acerbe d'un système inégalitaire dans lequel la vigne et le vin jouent le rôle de 'séparateur social' » (Binet, 2007, p. 9) ; d'autre part, un chant bachique, viril et voluptueux, tout en exprimant également l'inquiétude d'un esprit tourmenté qui se réfugie dans le vin. Cette dualité est incarnée par Abel, le personnage principal de ce récit, qui, à l'instar du voyageur de Saramago, succombe à la douceur du vin, dont l'ivresse adoucit ses chagrins. Dans cet état de torpeur, des sentiments et des paysages contradictoires se juxtaposent.

Pour étayer notre analyse, nous nous appuyons, entre autres, sur la première et la deuxième topique freudienne (Freud, 1899/2014), qui distinguent trois instances fondamentales de l'appareil psychique : d'un côté, l'inconscient, le préconscient et le conscient ; de l'autre, le ça, le moi et le surmoi. Cette théorie permet de comprendre les dynamiques internes du psychisme humain en termes de conflits et de régulations, offrant ainsi un cadre pertinent pour l'étude des personnages et de leurs tensions intérieures. En conséquence, notre étude s'articulera autour de trois moments, chacun correspondant à l'une des étapes soit de la première, soit de la deuxième topique freudienne, afin d'analyser l'évolution de ces instances dans le texte littéraire. Notre analyse s'ancrera également dans l'essai *La Psychanalyse du Feu* (1992)¹, de Gaston Bachelard, qui formule des considérations sur des thèmes tels que « la folie et l'ivresse, la raison et la jouissance » (Bachelard, 1992, p. 98). Enfin, nous accorderons une attention particulière au concept de « tragique » (Lourenço, 1994 ; Cioran, 2020), qui constitue le fil rouge d'un récit à la fois très court et très dense.

Dans cette première section, nous nous concentrerons sur les catégories d'espace et de temps qui structurent la narration, en prenant pour point de départ le mouvement d'Abel à travers cet univers littéraire : au début de la narration, sa phase *inconsciente* et très euphorique, teintée d'une certaine ironie ; puis un deuxième moment, que nous appelons *préconscient*, puisque s'y croisent des images euphoriques et dysphoriques, toutes déclenchées par le vin et dont les effets se réverbèrent également dans le paysage. À ce sujet, il est important de noter que ces effets sont brillamment reconstitués dans la transposition cinématographique, réalisée par Carlos de Vasconcelos pour la RTP². Ce parcours s'achève sur un troisième moment – celui-ci dit *conscient* –, où le personnage est frappé par une angoisse existentielle, culminant ainsi dans un épilogue tragique.

1 Première édition publiée en 1949.

2 <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-vinho/> (consulté le 06/11/2023).

2. Premier moment

La première partie de ce monologue s'articule autour d'un dialogue imaginaire, empreint d'ironie et de décalage, entre Abel et Ti Margarida. Celle-ci, témoin récurrent de l'ivresse chronique d'Abel, lui adresse une remarque acerbe : « Sempre vais muito bêbado, Abel! Muito bêbado vais tu! [...] E o pior é o resto: chegas a casa e já sabes: ninguém a atura » (Torga, 1944, p. 67). Ce dialogue fictif, tout en reflétant le regard critique de sa femme sur Abel, met en lumière la fracture entre son comportement débridé et les attentes sociales qui pèsent sur lui. La tension ainsi instaurée, entre la subjectivité d'Abel et la voix normative de Ti Margarida, esquisse une polyphonie potentielle où se mêlent discours intérieur et jugement extérieur. En effet, le vice coutumier d'Abel, le vin, est au cœur de cette polyphonie. La boisson alcoolique, comme « o ladrão do vinho » (Torga, 1944, p. 68), devient un moyen pour lui d'accéder aux régions de l'inconscient, c'est-à-dire à la soif de plaisir immédiat et aux pulsions primaires qui gouvernent son existence. Freud, dans *L'Interprétation du rêve*, définit le Ça comme étant « gouverné par le principe de plaisir » (Freud, 2014, p. 508). Ce principe, se manifestant ici à travers l'irrésistible désir d'Abel pour la boisson, lui permet de s'échapper du quotidien. Le vin est ainsi un déclencheur qui suspend la réalité et permet à Abel de fuir la monotonie de son existence : « Bote lá mais um, ti Margarida, bote lá mais um, pronto... » (Torga, 1944, p. 67).

Le corps d'Abel devient alors un espace d'expression de ses désirs refoulés, un lieu où il cherche une consolation éphémère mais métaphysique. Cette quête de plaisir, qui le conduit à danser sous l'effet de la boisson, est décrite ainsi : « arrastado pelo ritmo da própria voz, p[on]-do-se] a dançar » (Torga, 1944, p. 68). Ces déambulations à travers les collines de la Borralheda symbolisent l'évasion d'Abel vers un état de suspension du temps, où il s'abandonne à la jouissance sensorielle, suspendant toute conscience de son existence réelle. Cette sensation de bien-être est saisie dès le début du récit : « Estendeu-se ao comprido no chão e deu um suspiro fundo, de bem-estar » (Torga, 1944, p. 68). Ce moment de déconnexion corporelle marque la recherche d'une forme de consolation face à un monde devenu trop insupportable.

Dans cet état, le temps et le réel sont suspendus. Abel se perd dans l'intensité de la chaleur et de la douceur du vin, contrastant avec le « rude sentier » qu'il traverse. Cette tension entre le désir de se perdre dans la débauche et le poids des exigences du quotidien est illustrée par ses yeux « muito arregalados » (Torga, 1944, p. 68), qui reflètent son regard étranger et déconnecté du monde extérieur. Il préfère se coucher sur le dos, regarder le ciel et se perdre dans ses pensées. Selon Freud, cet état peut être vu comme un acte de déshabillage des instances du réel, un processus par lequel l'individu cherche à se soustraire aux contraintes de la conscience pour s'immerger dans l'inconscient, un état « profond », où « l'inconscient est une réalité profonde » (Bachelard, 1992, p. 99).

Au milieu de cette suspension, Abel commence à se questionner sur sa condition. Pris entre le conscient et l'inconscient, il se retrouve dans un espace liminaire, celui du préconscient. Dans un moment d'auto-interrogation, il se demande : « De repente, perguntou: mas isto é vida, companheiro? Diz lá, francamente, se isto é vida?! Não é? » (Torga, 1944, p. 68). Cette réflexion traduit l'angoisse d'un homme pris dans le conflit intérieur entre sa recherche de plaisir et le vide de son existence, un espace où il cherche à donner un sens à sa vie à travers la fuite dans l'inconscient, tout en étant contraint de confronter la dureté du réel.

Le processus de subjectivation que nous observons chez Abel peut être mis en relation avec la notion de refoulement freudien, où le désir et la pulsion occupent une place centrale. Dans *L'Interprétation du rêve*, Freud souligne que l'inconscient n'est pas seulement un réservoir de pensées refoulées, mais un espace dynamique où les pulsions inconscientes aspirent à s'exprimer et à se réaliser. Cette dynamique entre le désir refoulé et sa manifestation dans l'inconscient trouve un écho dans l'état d'Abel, qui, par l'alcool, s'accorde un accès temporaire au monde réprimé de ses pulsions. En outre, le refoulement semble ici révéler un mécanisme (notamment mnésique) qui écarte de la conscience tout ce qui pourrait devenir difficile à appréhender pour le sujet. Cependant, ce mécanisme ne se limite pas à l'éloignement des souvenirs désagréables ou des moments pénibles. Il opère de manière plus générale et « isole » de la conscience les traces mnésiques dont le contenu pourrait induire de la souffrance ou de l'inconfort.

Dans ce contexte, le désir chez Abel se manifeste comme une pulsion qui échappe aux contraintes de la réalité quotidienne. L'alcool devient ainsi un déclencheur qui suspend les interdits sociaux et moraux, permettant au « Ça », ce pôle de l'inconscient, de se libérer. Freud explique que « le Ça, régi par le principe de plaisir, est en quête de satisfaction immédiate de ses besoins » (Freud, 2014, p. 508). Ce principe se reflète dans les actions d'Abel, qui cherche à échapper à la platitude de son quotidien par l'ivresse, à la recherche d'un plaisir immédiat. En ce sens, la fuite dans l'inconscient devient pour Abel une forme de résistance, un moyen de se soustraire à la rigueur du réel en se plongeant dans un état où le principe de plaisir gouverne son existence, si éphémère et fragmentée soit-elle.

De surcroît, contrairement à l'affirmation freudienne³, et comme nous l'observerons plus en détail par la suite, le paysage qui entoure Abel dans sa phase inconsciente ne reflète pas un état de trouble ou de chaos intérieur, mais épouse au contraire son exaltation. Il se déploie dans une clarté éclatante, baigné d'une lumière franche, où dominent des symboles thériomorphes relevant du régime diurne (Cf. Durand, 1994). Cette harmonie apparente entre l'élan vital du personnage et l'environnement qui le côtoie témoigne d'une phase où le principe de plaisir semble encore prévaloir dans une dynamique d'expansion et de communion avec le monde. Par ailleurs, d'un point de vue de l'imaginaire, cette première phase s'inscrit pleinement dans ce que Gilbert Durand (1994) identifie comme le régime diurne, où s'imposent des figures lumineuses, ascensionnelles et héroïques. Ici, la nature semble exalter la puissance du corps du personnage, reflétant une relation euphorique au monde. Toutefois, cette cohésion est précaire : au fur et à mesure que l'ivresse se dissipe et que la conscience d'Abel s'aiguise, un basculement se dessine. Les images claires laissent place à des dissonances, annonçant l'irruption du régime nocturne. Dès lors, nous assistons à un glissement progressif, où les repères se brouillent, et où s'installe un conflit latent entre ces deux régimes du sensible.

3 « [...] la conscience présente une échelle de netteté et de clarté à l'inexistence de l'inconscient équivalait à affirmer la non-existence de l'obscurité, parce que la lumière présente toutes les gradations » (Freud, 1923, p.11).

Il convient de souligner que, sur le plan phénoménologique⁴, l'obscurité ne s'oppose pas strictement à la lumière, mais en constitue une modulation, une intensité atténuée ou densifiée. Elle ne relève pas d'une absence, mais d'une transformation : une lumière qui se replie, s'épaissit et se charge de profondeur. Cette dynamique se retrouve tout particulièrement dans l'imaginaire durandien, où le régime nocturne ne marque pas un vide, mais un espace de métamorphose où les formes deviennent mouvantes. Ainsi, lumière et obscurité ne cessent de s'entrelacer dans un jeu de dévoilement et de retrait. Ce qui est révélé porte toujours une part d'ombre, et ce qui est dissimulé conserve en puissance la possibilité du visible. Nous sommes d'avis que, plutôt qu'une opposition rigide, il s'agit d'une dialectique fluide, où l'une ne saurait exister sans l'autre.

3. Deuxième moment

Analysons maintenant le deuxième moment. La première topique freudienne souligne que le préconscient est provoqué par la mémoire. Dans le cas d'Abel, le personnage reconnaît qu'il doit retourner à sa vie habituelle : « Mas a verdade é que tens de voltar para casa. Por isso, o remédio agora é fazer das tripas coração... » (Torga, 1944, p. 69). La périphrase verbale « ter de » implique une obligation qui semble éloignée d'un véritable désir ou attachement, mais plutôt une nécessité morale ou sociale. C'est une forme de rationalisation, un ajustement du moi à la réalité extérieure. Freud décrit le moi comme la structure qui gère les exigences du monde extérieur, souvent en équilibre avec le surmoi et le ça. Dans le cas d'Abel, cette obligation de retourner à un espace qu'il pourrait ressentir comme étranger pourrait être interprétée comme une manifestation du conflit interne du moi face à la pression de la réalité extérieure.

Il est également intéressant de noter la relation entre l'espace domestique et le paysage, cette dualité entre intérieur et extérieur qui fait écho à l'équilibre du moi entre le monde interne et les exigences extérieures. Le paysage offre à Abel une échappatoire, un lieu de réflexion et d'introspection. Celui-ci, par sa luxuriance et sa capacité à évoluer, semble refléter son état mental et émotionnel. Il devient ainsi un miroir des mouvements intérieurs du personnage, lui offrant une forme de catharsis.

À cet égard, deux observations s'imposent. La première réside dans la manière dont le personnage appréhende l'espace domestique. Celui-ci n'apparaît pas comme un lieu d'appartenance, mais plutôt comme une contrainte morale, un espace qui ramène le personnage inéluctablement à une réalité qu'il semble fuir. Ainsi, cet environnement le confine dans une situation qui ne suscite en lui aucun véritable sentiment d'attachement. Il s'agirait moins d'un souvenir au sens propre, que d'une simple évocation, dénuée de ce lien affectif profondément enraciné qui caractérise habituellement un véritable souvenir. C'est dans cette optique que l'on comprend l'usage de la périphrase verbale « ter de », traduisant moins un désir qu'une nécessité, voire une obligation.

4 Notamment si l'on pense à la tradition inaugurée par Merleau-Ponty ou encore à certaines lectures de Heidegger, où l'opposition entre visible et invisible, lumière et obscurité, cesse d'être une dialectique de la négation, pour devenir un entrelacs fondamental. Dans *Le Visible et l'Invisible* (1964), le philosophe français soutient que « [...] nous trouvons au centre des choses que les opposés sont à tel point exclusifs qu'ils ne seraient l'un sans l'autre qu'abstraction, que la force de l'être s'appuie sur la faiblesse du néant qui est son complice, que l'obscurité de l'En-Soi est pour la clarté du Pour-Soi en général, sinon pour elle celle de "ma conscience". » (Merleau-Ponty, 1961, p. 91).

Le deuxième point que nous tenons à souligner ici est suggéré par la dichotomie entre les espaces extérieurs – le paysage, constamment présent dans toute l'œuvre de Torga, depuis son premier roman, intitulé *Vindima* (1945) – et les ambiances intérieures, desquelles Abel s'échappe pour s'isoler dans une nature qui soigne la réalité quotidienne.

Cependant, lorsque nous descendons encore d'un degré dans le récit, nous sommes confrontés à une disharmonie physiologique dans l'univers naturel lui-même. Entre l'*inconscient* et le *préconscient*, la végétation est luxuriante et verdoyante, évoquant un régime euphorique et reflétant les pensées d'Abel. Le paysage, loin d'être simplement une toile de fond, agit comme un agent psychique qui interagit avec Abel, mettant en lumière la relation dynamique entre l'inconscient (les émotions refoulées et les conflits internes) et le préconscient, celui-ci étant dans ce cas le domaine de la mémoire et des représentations susceptibles de surgir à la conscience. D'ailleurs, en ce qui concerne la nature, il est pertinent de souligner qu'elle n'est pas seulement l'arrière-plan d'un scénario existentialiste, mais aussi, ou bien surtout, un « lieu d'émergence d'une forme de pensée » (Collot, 2011, p. 23). À l'aune de la théorie freudienne, cette interaction entre le moi et la nature s'apparente à un déplacement, un transfert des pensées d'Abel vers l'extérieur. Le paysage devient ainsi le contenant des pensées du personnage, où le moi, pris dans un état de tension entre obligations morales et désirs intérieurs, trouve un exutoire métaphorique.

Ainsi, à travers ce bref récit, nous prenons conscience que la nature est un être vivant, quelque chose en mouvement qui change de couleur en même temps que les sentiments du personnage ; tantôt le paysage, tantôt le protagoniste du récit sont tous deux animés par « un jeu d'ombres et de lumières » (Collot, 2011, p. 26). En fait, dans la phase *consciente*, qui occupe la dernière page du récit et porte sur le « tragique », la nature se montre à l'homme dans toute sa force destructrice, en parfaite harmonie avec un flux de réflexions existentialistes lancées par le personnage, subsumant, à notre sens, un fécond lien entre la pensée et le paysage, en évoquant précisément le titre de l'essai de Michel Collot (2011). Il semble, alors, que les pensées d'Abel soient absorbées et vécues par le paysage, lequel, métaphoriquement, ausculte, ressent, et accueille les émotions et les impressions du personnage qui erre dans les terres de la Borralheda.

4. Troisième moment

En effet, entre le deuxième et le troisième moment, le personnage entame un processus d'introspection radicale, déclenché par les effets dysphoriques du vin. Celui-ci se configure, dans cette phase, comme un « éveilleur des consciences, pourvoyeur des rêves les plus fous » (Binet, 2007, p. 2), libérant ce qui réside au plus profond de l'être du personnage. Ce processus, déclencheur d'un éveil de la conscience, l'amène à s'interroger sur son existence et son être-au-monde. Depuis le début du récit, il souffre — sans quoi il n'éprouverait pas le besoin de se réfugier dans le vin. Pourtant, cette douleur est travestie : il la masque derrière un flot de paroles, des plaisanteries, comme s'il cherchait à la neutraliser par le langage.

Revenons à l'instant de basculement, déclenché par une allumette qu'il jette après avoir allumé sa cigarette, mettant ainsi le feu à la paille sèche de la colline. Consciencieusement, il s'alarme. Mais la lassitude gagne du terrain, entravant toute réaction : son corps se fige, sa volonté vacille, jusqu'à l'immobilité. Incapable d'esquisser le moindre geste, il observe, impuissant, cette fureur

destructrice. Bien que ses yeux le brûlent et qu'il se sente, confusément, responsable devant une justice indéfinie, il reste fasciné par le spectacle. À travers les flammes, une voix intérieure — intime, tendre, presque amicale — tente de le rappeler à la réalité. Elle l'exhorte à puiser sa force dans le réel, tout en le confrontant à cette vérité implacable : il est l'unique responsable du chaos qui se déploie sous ses yeux.

Face à cela, nous citons « conscienciosamente⁵, alarmou-se » (Torga, 1944, p. 69). Toutefois, la lassitude d'Abel devient de plus en plus grande, l'empêchant de réagir, au point que son corps est presque immobilisé, de même que sa volonté : Abel devenait aboulique, « incapaz de um gesto » (*op. cit.*, p. 69), en observant « impotente à aquela fúria destruidora [...], e embora os olhos já lhe doessem e sentisse uma parte de si responsável perante não sabia que justiça, admirou o espectáculo » (*op. cit.*, p. 70).

À ce moment-là, alors que les flammes sont alimentées par le vent, une voix intérieure, une « voz íntima, terna, de quem fala a um amigo » (Torga, 1944, p. 69), tente de sauver Abel. Cette voix, qui dialogue avec lui tout au long du récit, l'incite à « tirar alento da força da própria realidade » (Torga, 1944, p. 69) et en lui montrant qu'il est le « Único causador » (Torga, 1944, p. 69) du chaos qui se déroule devant lui.

Il est crucial de rappeler qu'au début du texte, Abel contemple le monde avec une certaine euphorie, car il semble désormais plus conscient de lui-même et avoir retrouvé ses capacités intellectuelles. Bien qu'il soit encore « opaco do ser e do não ser » (Torga, 1944, p. 70) – une référence évidente au dilemme shakespearien « être ou ne pas être » – Abel prend conscience de sa propre existence. À ce moment-là, il comprend qu'il ne peut rien faire pour offrir une issue heureuse à ce spectacle.

Sous un angle freudien, cette phase peut être interprétée comme un affrontement avec le Surmoi, l'instance morale et normative de l'appareil psychique, qui impose une réflexion sur les actions et leurs conséquences. Le Surmoi d'Abel se manifeste à travers cette voix intérieure qui, loin d'être bienveillante, lui rappelle sa responsabilité. Selon le psychanalyste autrichien, le Surmoi est cette instance psychique qui agit comme un juge interne, imposant la culpabilité et l'obligation morale. Dans ce contexte, la voix d'Abel, à la fois une conscience morale et un juge implacable, incarne cette instance répressive du Surmoi. Elle l'oblige à affronter ses actes et leurs répercussions, mais aussi à prendre conscience de sa propre impuissance devant une telle réalité. Ce conflit interne, traversé par une tension entre désirs refoulés et obligations morales, plonge Abel dans une forme de paralysie psychologique où l'inaction semble devenir une réponse à ses angoisses.

5. Conclusion

Nous abordons la conclusion de cette analyse en citant un vers du poète portugais de la Renaissance, Sá de Miranda : « Que farei quando tudo arde ? » (Sá de Miranda, 2002, p. 293). Abel, à l'instar de tout être humain, invoque lâchement Dieu, renonçant à ses responsabilités et se laissant submerger par une « mer rougeoyante » qui le déferle comme une vague. Il déclare : « Ao

5 Le gras est de notre fait.

que chega um homem ! É preciso não ter vergonha na cara... Ficar para aqui, num ermo destes, a dormir ao relento como um animal ! » (Torga, 1944, p. 70).

Dans le passage mentionné ci-dessus, le personnage prend pleinement conscience de l'état extrême auquel l'être humain peut se réduire. Le vin se présente ici comme un miroir « où l'image de soi se gonfle [...], devenant le symbole de cette existence éphémère dont on prend conscience » (Binet, 2007, p. 6). En définitive, qu'est-ce que le « tragique » sinon un « espelho precioso pois não temos outro para nos vermos de corpo inteiro », comme l'écrit Eduardo Lourenço (Lourenço, 1994, p. 30) ?

L'image de la « mer rougeoyante », tout comme celle du vin, est particulièrement emblématique de la dissolution de la vie. Elle incarne un feu qui renvoie à deux significations : soit à la destruction, évoquant « un supplice du feu, périlleux et destructeur » (Cioran, 1990, p. 26), soit à l'ardeur de la vie, en contraste avec l'image finale du personnage. Comme l'observe Bachelard, « c'est le feu qui flambe » (Bachelard, 1992, p. 103), car « qui boit de l'alcool peut brûler comme l'alcool » (Bachelard, 1992, p. 105).

Dans ce cas, le feu extérieur devient la métaphore d'un bouleversement intérieur, d'une vie caractérisée par des manifestations extatiques et des déchéances abyssales, toutes deux engendrées par lui, Abel, « o Único Causador » (Torga, 1944, p. 69) de ses euphories et dysphories et, surtout, de ses ténèbres, inébranlables et escarpées dans leur escalade, justement comme les *Montagnes* où ce récit s'inscrit. Il s'agit, donc, d'un texte dans lequel le lecteur est invité à « psychanalyser les images [...] pour accéder aux métaphores » (Bachelard, 1992, p. 122), ces images étant soutenues par une tension dialectique inhérente à la subjectivité humaine : euphorie et dysphorie.

En guise de conclusion, si nous comparons le récit à son adaptation cinématographique, il est manifeste que les trois phases du personnage, telles que nous les avons décrites, correspondent aux trois climats de la nature. Les éléments qui permettent de parvenir à cette conclusion résident dans les nuances de couleur du paysage. En effet, chaque partie du texte semble correspondre à une couleur symbolisant un état d'esprit particulier : le vert représente la végétation verdoyante, et par là même l'euphorie d'Abel (lignes du texte : 1 – 54) ; le marron clair reflète la sécheresse du paysage, et donc, la stérilité de l'âme (lignes du texte : 55 – 72) ; enfin, le rouge feu symbolise la force pulsionnelle et vitale de la vie (lignes du texte : 73 – 121), une énergie qui, bien que désormais étrangère au personnage, peut devenir virulente et dangereuse si elle n'est pas maîtrisée. Dès lors, « a aceitação da morte surge num processo de pacificação, que [...] perdurará mesmo até nas imagens de uma natureza triunfante, rumo a uma projecção cósmica » (Ponce de Leão, 2007, p. 74).

Références bibliographiques

- Bachelard, G. (1992). *La Psychanalyse du Feu*. Gallimard.
- Binet, A. M. (2007). « Ici ou ailleurs, mais que toujours l'ivresse s'écrit ». In F. Argod-Dutard, P. Charvet, S. Lavaud (Dir.). *Voyage aux pays du vin* (pp. 968–971). Robert Laffont, Bouquins.
- Cioran, E. (1990). *Sur les cimes du désespoir*. Éditions de L'Herne.
- Collot, M. (2011). *La Pensée-Paysage*. Actes Sud.
- Durand, G. (1994). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (1899/2014). *L'Interprétation du rêve*. Gallimard.
- Lourenço, E. (1994). *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957–1993)*. Editorial Presença.
- Merleau-Ponty, M. (1961). *Le Visible et l'Invisible*. Gallimard.
- Ponce de Leão, I. (2003). *O Essencial sobre Miguel Torga*. IN-CM.
- Saramago, J. (2016). *Viagem a Portugal*. Porto Editora.
- Sá de Miranda, F. de. (2002). *Obras completas* (Vol. 1). Sá da Costa.
- Torga, M. (1944). *Novos Contos da Montanha*. Oficinas Gráficas de Coimbra.
- Torga, M. (2010). *Diário – Vol. I a IV*. Dom Quixote.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.