

GÉOPOÉTIQUE ET MÉTISSAGE

Licia Soares de Souza
Universidade Estadual da Bahia/Université du Québec à Montréal/CNPq

Euclides da Cunha a divisé son œuvre *Hautes Terres* en trois parties: *La Terre, L'Homme et La Lutte*. Dans cette communication, nous allons examiner comment les liens de l'homme avec la terre sont décrits dans les romans canadiens et brésiliens qui abordent la thématique de la révolte face à la dépossession du territoire. Les aspects conflictuels inhérents à cette thématique s'expriment par un réseau spécifique de signes orientant les dialectiques entre l'errance et le besoin d'enracinement qui viennent caractériser une sorte de récit d'*américanité*.

La déterritorialisation devient le premier palier structurel des récits représentant les luttes contre la colonisation. Ainsi, les descriptions quasi scientifiques de la nature dévoilent les combats explicites de l'homme contre les intempéries et des climats rudes, et toutes ses tentatives d'aménagement en vue d'assurer sa survie. Ces descriptions relatives à l'action de l'homme sur la nature peuvent fonctionner comme des mises en abîme « éclatées », quand elles retardent le dénouement des conflits, et « concentrées » qui servent de base signifiante pour prédire les vraies luttes qui se dérouleront entre les populations naturelles et *sauvages* et les populations dites civilisées.

Descriptions géopoétiques

Mieke Bal¹ discute sur la fonction esthétique de la description en évoquant *l'effet de réel* de Roland Barthes. La fonction réaliste s'oppose à tout sens structuré parce que le réel, par sa réalité même, n'a pas besoin d'une structure qui en assurerait la vraisemblance. Ainsi, cet *effet de réel* est la transformation de la connotation « réalité » en dénotation. Ce qui importe dans une description ce ne sont pas les signifiés issus des différents prédicats, mais le signifié *réalité* connoté par la description.

¹ Observons immédiatement avec Bal, les différences entre les mises en abîme éclatées et les mises en abîme concentrées. L'éclatement consiste dans la dispersion d'éléments à travers l'histoire principale, alors que la concentration suppose une histoire dans l'histoire, un résumé de l'histoire principale qui prédit son dénouement. Dans notre approche sémiotique, nous considérons que la mise en abîme éclatée fonctionne comme une vraie plongée hypoiconique capable de relier les prédicats dans une sorte de réseau qui reflète la vision holistique de la vie des natifs des *sertões* ou des prairies. Celle qui est concentrée subit la pression de la causalité et doit nécessairement s'accrocher à la syntagmatique de l'action principale. Comme exemple, les descriptions des expéditions de soldats qui contiennent des éléments indiquant la fin des luttes entre Blancs et natifs. La description de la vie des natifs dans leur nature, des mythes, des chasses, de la culture populaire rattachée à la vie de ces natifs sont des mises en abîme éclatées, en ce qu'elles retardent le dénouement en l'amplifiant. C'est-à-dire qu'elles montrent une large vision de la nature et de la culture susceptible d'introduire un système évaluatif plus profond des affrontements entre les peuples impliqués dans les conflits de l'action principale. BAL, Mieke, *Narratologie.*, 1984.

Bal montre également que Gérard Genette a un point en commun avec Barthes en situant la description en dehors de l'action. Toutefois, Genette va plus loin encore parce qu'il ne trouve aucun effet qui pourrait justifier la présence de descriptions. À propos de Madame Bovary, il affirme d'ailleurs que Flaubert aime la contemplation, ce qui lui fait oublier son sujet et négliger son roman. Mais Bal reconnaît que, « grâce à l'admirable gratuité de pareilles descriptions, Flaubert peut très bien être un précurseur du roman moderne. »².

Cette polémique, qui remonte à Platon, ouvre d'autres débats actuels sur les modes d'existence de la focalisation dans le texte et peut être enrichie par la visée hypoiconique de Peirce que Jean Fissette³ élabore. Cet auteur précise, en prenant l'exemple de la narration, que celle-ci, tout en devenant le support de l'acte représentatif, instaure des degrés différenciés de similitudes ou d'analogies de proportion entre le récit (signe) et l'histoire (objet). L'acte de narrer régit des structures à prédominance diagrammatique (adéquation chronologique et événementielle entre récit et histoire) ou à prédominance métaphorique (mise en évidence des relations représentatives entre récit et histoire).

Les romans que nous analysons présentent, de toute évidence, une prédominance diagrammatique. Mais il s'y produit des transitions métaphoriques permettant une confluence de relations entre plusieurs sortes de significations géologiques, botaniques, religieuses, historiques et légendaires, tout en promouvant la fonction esthétique de la géopoétique qui préconise une nouvelle approche des choses-de-la-terre dans les associations entre beauté et vérité, connaissance et sensibilité, exactitude et amour. L'étendue spinoziste, si chère aux géopoètes, pose de parfaites analogies entre l'esprit et le corps; l'étendue et la pensée ne sont pas des réalités séparées, mais deux attributs différents d'une seule et même substance. L'étendue et la pensée constituent des expressions de la substance, à la fois parfaitement indépendantes l'une de l'autre et parfaitement corrélées. Voilà les deux principes spinozistes, désignés *Unité de substance* et *Parallélisme des attributs* que Kenneth White présente⁴.

L'important c'est que la *description*, grâce à un parallélisme d'attributs, articulé par les analogies de proportion (diagrammatiques) entre récit et histoire, détermine l'importance du signe *terre* dans les romans qui ponctuent la présence des

² BAL, Mieke, *Narratologie.*, 1984, p. 92.

³ FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, 1996.

⁴ Dans *Mouvement dans la culture*,

(http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah2_kw.html), Kenneth White affirme que présenter de telles vieilleries philosophiques peut paraître snob mais ce socle conceptuel, occulté par le triomphe du cartésianisme, est fondamental pour la géopoétique.

mythes de l'américanité formés de conflits inauguraux entre au moins deux cultures. En effet, la *description* ainsi comprise, du fait qu'elle exhibe son dynamisme interne et ses principes diagrammatiques liant unité et variété, contient en elle-même la spatialité, la matérialité, la temporalité et la formation symbolique des savoirs et des pouvoirs qui s'élaborent sur la terre.

Une géopoétique de la résistance

Les espaces du peuple figurés dans les romans sont par excellence les espaces extérieurs qui permettent une participation intime des personnages aux spectacles de la nature, et une communication étroite entre le héros et le cosmos. Les œuvres que nous allons analyser nous livrent ainsi une sorte de géographie poétique, une géopoétique, selon la conception de Kenneth White⁵. Celle-ci présuppose un désir d'ouvrir les espaces circonscrits par les idéologies, les croyances et les politiques culturelles trop fermées, afin de pointer les mouvements et les métamorphoses du monde, d'un monde qui est proche de l'homme et, en même temps, différent. Cette méditation du monde, offerte par la parole poétique, indique une façon de retrouver le sens premier de la nature. Le type d'affect, caractéristique de la géopoétique, peut être nommé en première approximation: la sensation du monde. Et son enjeu c'est la recherche d'un langage pour le monde: un langage qui ne soustrait pas les choses de leur mondanité, mais, au contraire, les rapproche. En d'autres mots, c'est l'observation du sens de l'étendue spinoziste, comme l'a montré Georges Amar (2004), sens premier dans lequel s'enracinent les autres sens – la vue, l'odorat, l'audition, le toucher, la sensation du chaud et du froid, le sens de l'espace ou du mouvement – permettant une intimité entre l'homme et la nature, entre le corps humain et le corps de la terre. Ce sens premier est capable d'engendrer une prise de conscience du réseau de liens affectifs qui représentent la participation au monde, ou la mondanité de la réalité à laquelle tous peuvent participer.

Ce qui s'avère très important c'est que la géopoétique dévoile une double évidence: d'une part, des êtres vivants sont liés à la terre et la présence active de leurs corps comme véhicule de sens est fondamentale⁶; d'autre part, cette interaction organique de l'être et de la terre conduit à l'établissement d'un faisceau dynamique des êtres avec leurs cultures traditionnelles qui se trouvent ainsi fortement rattachées aux forces naturelles. La géopoétique sert, de la sorte, à instaurer un réaménagement symbolique essentiel, portant en lui une transformation des perspectives culturelles basée sur le

⁵Voir <http://www.geopoetique.net/>

⁶ Il y a là une critique à la tradition cartésienne stipulant la séparation entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit.

décentrement des récits de l'Occident. C'est en ce point que la géopoétique peut se lier au post-colonialisme, avec comme conséquence esthétique le surgissement d'un réalisme merveilleux panaméricain faisant droit aux voix jusqu'ici marginalisées.

Alors qu'il y a un courant postmoderniste cherchant à dévoiler le fonctionnement des logiques post-industrielles du signe afin de voir comment l'espace public explose au profit de l'installation des connexions et des réseaux, nous cherchons à investiguer les médiations littéraires qui continuent de montrer les interactions nécessaires des êtres avec leurs cultures cosmiques. Les éléments de la trichotomie espace-temps-matière s'y trouvent unis; il n'y a pas de place, par voie de conséquence, pour les analyses d'un corps séparé d'un esprit créateur et soumis à un temps linéaire extérieur.

L'extension spinoziste, qui inspire la géopoétique, envisage la subjectivité corporelle comme une dimension d'apprentissage, lorsqu'un corps dynamique est animé par un esprit intelligent. Cette subjectivité conduit à des mouvements créateurs entre la connaissance et l'amour au monde, entre le savoir et la saveur, entre le logos et l'éros. Une visée érotique de la terre peut être observée aussi bien dans les investissements nomades de la connaissance, comme la représentation des voyages, des diasporas, des déplacements variés, que dans les formations sédentaires où l'on éprouve le savoir-habiter la terre.

Pour approfondir nos analyses géopoétiques, nous consultons la monographie *A geopoética de Euclides da Cunha*⁷ qui est apte à montrer la représentation de ce sens premier de la terre dans l'œuvre *Hautes Terres*, basée sur la guerre de Canudos. Même sans faire référence à l'œuvre de Kenneth White, elle ne figure même pas dans la bibliographie, Souza explicite le projet esthétique construit sur l'association entre la science et l'art, dans l'œuvre de Cunha. Il y a là un principe articulateur de la narration poétique du sertão et le lien fondamental entre l'homme de science et l'artiste.

De la sorte, l'essentiel de la démonstration poétique de la terre repose sur la présentation de l'hétérogénéité d'un narrateur aux perspectives multiples qui stimule l'échange dialogique entre les discours poétique philosophique et scientifique, ce qui garantit à l'écrivain une place privilégiée dans la littérature nationale et internationale⁸. La poétique euclidienne de la terre est présentée par six masques narratifs destinés à montrer la diversité qualitative de la terre.

⁷ Monographie de Ronaldes de Melo e Souza, sur le site <http://www.casaeuclidiana.org.be/download/default.asp>

⁸ Rappelons que Berthold Zilly, le traducteur allemand de Cunha, dit que le *sertanejo* est devenu un héros à la hauteur des grands héros mondiaux et aussi un symbole de résistance qui pourrait être comparé à ceux qui luttent au Chiapas, en Tchétchénie, en ex-Yougoslavie, etc.

Le premier masque est celui de *l'observateur itinérant*. C'est le masque d'un narrateur voyageur qui convertit les descriptions du plateau central du Brésil en matière poétique. Ce narrateur transmet au lecteur l'impact émotionnel de son expérience lors de la découverte des richesses de la terre, tout en transcendant la dichotomie cartésienne du sujet et de l'objet pour assumer l'instance intersubjective de la connaissance. L'horizon géologique est lu sous un prisme poétique.

Le deuxième masque est celui du *peintre de tableaux de la nature*, dans lesquels le narrateur représente le drame de la terre. Il s'approprie ici le principe de composition artistique des récits de voyage de Alexander von Humboldt qui transcende la séparation platonique entre le sensible et l'intelligible. Cunha dialogue avec le naturaliste allemand pour indiquer l'interaction de l'artiste et de l'homme de science dans l'observation des formes telluriques qui se transforment en projet esthétique où s'entrelacent le calcul formel de la raison et la force créative de l'imagination.

Le troisième masque est celui du *metteur en scène de théâtre* qui représente le drame phytomorphique. Les végétaux deviennent des guerriers et font partie de la scène de batailles; la relation des personnages phytomorphiques avec l'environnement montre une interaction organique, ce qui révèle le caractère vitaliste, non mécaniciste, de la pensée de Cunha. Le pouvoir de combat des personnages végétaux, qui luttent à côté des *sertanejos*⁹ inscrit le projet esthétique de Cunha dans la tradition romanesque qui traite des chouans.

Le quatrième masque est celui de l'investigateur dialectique qui adopte une vision aux perspectives multiples dans laquelle il utilise tous les expédients discursifs, y compris celui de la contradiction. Au sein d'une ample discussion avec plusieurs autres visions discursives, le narrateur ne se concentre pas sur le parcours logique de la déduction lorsqu'il utilise des arguments logiques qui se contredisent. Il ne s'attache pas non plus à un unique processus inductif, dans la mesure où il avance toutes sortes d'arguments inductifs. Cunha transcende les possibilités logiques de l'argumentation scientifique tout en appliquant la logique abductive de la priméité, que nous allons développer dans le point prochain, en explicitant les méandres d'une investigation en marche.

Le cinquième masque est celui du témoin dramatique. Il expose les émotions tragiques qu'Aristote appelle *éléos*, la compassion, et *phobos*, la terreur, quand il narre le martyre de la terre et les effets catastrophiques de la ville morte, saccagée par l'armée.

⁹ Homme du sertão.

Quand il représente l'effet tragique de la guerre, et non seulement la guerre en elle-même, le témoin dramatique s'approprie le procédé artistique de la tragédie grecque¹⁰.

Le sixième masque est celui de l'historien ironique qui a pour fonction de remettre en question les préjugés nationaux, le discours discriminatoire sur la formation du peuple brésilien et la guerre de Canudos. Cunha réalise ici un acte essentiellement poétique qui questionne les voix officielles de l'histoire et qui adopte le point de vue des vaincus, sympathisant émotionnellement avec les barbares de Canudos.

On voit qu'un cadre géopoétique va de pair avec les cadres post-coloniaux en tant que cadres articulateurs des enjeux essentiels de la résistance à l'hégémonie de la culture. Les liens de ces cadres mettent en évidence les cadres culturels et les modèles identitaires à travers lesquels vont se construire des formes essentielles de traditionalisation, de sacralisation et de récupération des formations culturelles qui risquent de perdre leur force de conviction et leur puissance de socialisation face aux grands mouvements d'homogénéisation culturelle.

Masques géopoètes

Le premier masque du géopoète est celui de l'observateur itinérant. Le voyageur éclairé, qui peut être narrateur ou personnage homodiégétique, révèle le perspectivisme phénoménologique de l'acte perceptif. Il n'adopte pas le point de vue fixe de la science et, en tant que corps mouvant qui parcourt la terre, il dynamise les phénomènes observés et confère un mouvement aux multiples perspectives de l'espace. Observons tout d'abord ces textes d'Euclides da Cunha:

Alors, au retour de sa traversée, le voyageur stupéfait ne voit plus le désert. Sur le sol que tapissent les amaryllis, la flore tropicale resurgit triomphalement. Ce changement est une apothéose...Les *umbuzeiros*¹¹ s'élèvent en faisant rayonner en cercle, à deux mètres du sol, leurs branches innombrables.¹²

De plus, au cours des longues périodes de calme, des phénomènes optiques bizarres se présentaient... Le regard fasciné devant le déséquilibre des couches inégalement échauffées, semblait percer à travers un prisme démesuré et intangible, et n'apercevait plus la base des montagnes, comme si elles étaient suspendues dans les airs. Alors, au nord de la Canabrava, dans une énorme expansion de plans perturbés, on voyait une ondulation étourdissante; une étrange palpitation de vagues lointaines; l'illusion

¹⁰ Le drame tragique grec, surtout celui d'Eschyle, est la représentation des émotions passionnellement suscitées par les événements, et non la représentation d'actions logiquement enchâssées. La tragédie grecque n'est pas une trame d'actions, mais un drame passionnel.

¹¹ Arbrisseau de la *caatinga* (végétation du sertão) dont les fruits sont très appréciés.

¹² CUNHA, Euclides da, *Hautes Terres*, 1997, p. 45.

merveilleuse d'un golfe, grand irisé, sur lequel tomberait, et se réfracterait, et rejaillirait la lumière éparse en scintillations aveuglantes.¹³

L'espace est traversé d'étranges sons de clairons. Dans un tumulte de vols qui se croisent, passent en groupe les tourterelles sauvages revenant de migration, et roucoulent les bandes turbulentes des *maritacas*¹⁴ au chant strident...¹⁵

L'observateur itinérant suit un double mouvement dans sa traversée: ce mouvement est d'abord progressif et conduit le voyageur à parcourir tout l'espace. C'est un espace plat, inhabitable, où l'on erre éternellement, migrant et nomade, en quête de conditions de survie. Cet espace aride est le tracé d'un plan horizontal représentant des êtres changeant de place au gré de la sécheresse, de l'errance et de la misère, poussés par une soif d'espace habitable où l'on puisse s'enraciner. Pour cette raison, ce signe d'espace est toujours repris comme icône tout d'abord, parce que ses contours et frontières se présentent à chaque fois brouillés.

Puis, se produit un autre parcours qui, lui, est régressif: le géopoète revient sur ses pas et sa vision esquisse, pleine de stupéfaction et de fascination, « un lieu- *cercle* » qui lui permet de pénétrer dans le rayon d'une *flore triomphale*. L'*apothéose de ce changement* peut être considérée comme un véritable processus *d'icônisation*, dans le sens où l'icône est pensée comme relation et comme dynamique.

Cette circulation de signes entre la priméité virtuelle de l'icône et le niveau symbolique, conventionnel, montre non seulement la possibilité de saisir la déstabilisation et le renouvellement d'habitudes de pensée établies¹⁶, mais aussi la nécessité d'observer le processus d'icônisation qui institue la base sensible et émotive des relations symbolisées. Cela revient à dire que le sertão désertique, en tant que lieu de la lutte pour la vie, constitue un signe générateur sur lequel s'articule le champ interprétatif de la survie d'un peuple ou même d'une culture. Ce signe fournit ainsi une médiation que la narration singularise et modifie.

Ce changement apothéotique s'établit sur le principe de la démultiplication diagrammatique qui installe un réseau de connexions dans l'imaginaire du voyageur. Celui-ci reçoit la mission de dresser la carte géographique d'un pays de parole où il va nommer la flore, la faune, les sources et les vallées dans un grand dynamisme. La description du sertão au travers de la *vision* et du *regard fasciné* du voyageur contribue à

¹³ Ibid., p. 34.

¹⁴ Sorte d'oiseaux.

¹⁵ Ibid., p. 47.

¹⁶ Durval de Albuquerque dans son œuvre *A invenção do Nordeste e outras artes*, montre comment cette région, le Nord-est du Brésil, où se trouve la zone semi-aride du sertão, est toujours investie de sens légisignificatifs de misère, de violence, de retard social, de manipulation politique. Il essaye alors de montrer une autre vision plus diverse qui montre les facettes variées de la région.

ancrer ce monde représenté dans le lieu d'énonciation d'un signe singulier, le personnage d'action, qui devient un être de la nomination première, destiné à re-nommer un espace reconnu par convention comme raboteux. Alors, les traces du sens symbolique subsistent, mais à contre-courant, parce qu'ils sont intégrés à un sens virtuel, celui de l'iconisation de la vision du voyageur.

Le signe privilégié des connexions diagrammatiques est, de toute évidence, le *déséquilibre*. Le *voir* et le *mouvoir* sont la base de la déréalisation du monde et de la mise en question des présentations scientifiques. La mise en scène ou en parole s'effectue au moyen d'un *prisme démesuré et intangible* qui installe le modèle plurifocal qui décrit un autre mode d'existence spatiale ou une autre forme d'expérience perceptive basée sur la formation diagrammatique. Le sertão n'est pas simplement un lieu de *mort* et *misère*; il est *vivant*, de telle sorte que ses montagnes sont *suspendues dans les airs* et, dans ses *plans perturbés*, on voit une *ondulation étourdissante*, une étrange *palpitation de vagues*, un *golfe* qui irrigue et qui permet le jaillissement de *lumière en scintillations aveuglantes*.

La puissance de l'iconisation est telle que le voyageur enrichit le réel de toute l'élasticité du possible. Grâce aux dynamismes multiplicateurs des connexions diagrammatiques des *couches déséquilibrées*, l'existence du sertão aride se peuple de sons et de lumières. Et justement l'iconisation s'associe au *sens de l'étendue* qui serait ce sens premier, recherché par les géopoètes, dans lequel s'enracinent les autres sens, la vue, l'audition, l'odorat, le toucher, la sensation du chaud et du froid. C'est le sens de l'espace et de son mouvement, en *ondulations palpantes*, car le sinueux est la ligne courbée qui promet l'union. Les liaisons sensibles qui constituent l'essence du sinueux permettent de suspendre le monde dans ses *ondulations* qui marquent la rencontre et les échanges de plusieurs existences vivantes. La lumière scintille et y appelle les sons des clairs, les sons turbulents y réveillent la fraîcheur des vagues; l'air y est traversé de *phénomènes optiques bizarres* qui communiquent leurs vibrations aux *étranges sons*. Le monde devient ainsi un important *réservoir de correspondances*¹⁷, dans une réciprocité toute terrestre, grâce au pouvoir que le voyageur possède de faire résonner, de prolonger et d'enrichir les choses de la terre.

Dans ce principe de représentation de l'observateur itinérant, nous pouvons examiner quelques extraits de l'œuvre de Francine Ouellette *Au nom du père et du fils*, où une autre sorte de nature est mise en scène et en parole. Ce roman expose, de manière emblématique, les conflits entre deux cultures, la blanche et l'amérindienne, à travers

¹⁷ Comme le *réservoir* de Baudelaire. Voir RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

l'union entre un médecin et Biche Pensive, la fille d'un Indien, Gros-Ours. De cette union, naît le Métis Clovis qui, après avoir eu une enfance pénible, sous la tutelle d'un curé pédophile, est reconnu par son père et devient médecin comme lui. Dans le roman *Le Sorcier*, qui est la suite du drame de Clovis, il va travailler comme médecin chez les Indiens au Manitoba et est vu par ceux-ci comme la réincarnation du Métis Louis Riel.

Ces pays. Ces arbres. Toute cette neige, tout ce froid, toute cette solitude. Et ce vent plein de plaintes qui s'accroche aux branches des épinettes et les secoue. Ce vent, toujours présent, qui tantôt pousse la neige sur la croûte dure et tantôt rafale contre la porte (...)

Ce pays, encore inconnus. Terre d'espérance des pauvres...Terre d'espérance des déshérités. Des tous-nus qui n'ont que leurs mains pour richesse et leur dos à user. Ce pays, encore sauvage, encore cruel. Loin, semble-t-il du vrai pays. Loin des douceurs, des tiédeurs. Ce pays, sans loi, sans clôture, sans chemin. Sans autre chemin. Sans autre chemin que celui des rivières et celui des bœufs sur les lacs gelés.¹⁸

Dehors, c'est ce pays. Ce pays inconnus, ce sol rébarbatif où leur père les a installés en attendant son retour. Les voilà, endormis à même ce sol d'hiver où s'échafaudent les espérances de la famille...À même la forêt. Entre les sentiers des lièvres et des chevreuils. Un espace réservé pour la foi en des moissons futures... L'eau coule...Il l'entend couler...Et ce sont les sources profondes et souterraines de la forêt qu'il entend dans ses oreilles.¹⁹

Le vent du sud gronde dans la tête des érables comme un torrent. La forêt entière oscille. Gros-Ours écoute ce vent et croit habiter une rivière d'air. Il est au fond de la rivière et le courant ploie les ramures des grandes algues. Il regarde s'agiter les longs bras noirs sur le ciel parcouru de nuages gris et échevelés. Un mélange de respect et de peur le gagne...Yeux clos, il déguste la sève de vie. Lui qui a tété le sang des bêtes, le voilà s'abreuvant du sang des arbres. Il imagine que ce liquide lui transmettra un peu de la force et de la noblesse de l'érable...²⁰

Nous y retrouvons un langage de l'espace où se développe le sens de mondéité qui nourrit l'activité des observateurs itinérants. Les premiers extraits appartiennent au premier chapitre de *Les enfants de Noé*, où deux enfants attendent leur père. Il importe de voir les formes diagrammatiques de la nature qui orientent une poétique de la terre: *ces pays- ces arbres- toute cette neige-ce froid*. Contrairement au sertão, terre de la chaleur, nous avons affaire maintenant à la solitude du froid. Le narrateur itinérant élabore ici les connexions entre les sons du vent, comme des *plaintes*, vent qui *secoue des épinettes* et *pousse la neige* et, de nouveau, des couches d'existence se recouvrent les unes les autres. C'est le pays de la colonisation, encore inconnus, qui attire les pauvres, les déshérités, qui vont effectuer une véritable exploitation de la matière. La terre dévoile aux observateurs ses structures intérieures, elle délie devant eux sa complexité physiologique qui la rend semblable à ceux qui abandonnent les *pays des douceurs et des tiédeurs*.

C'est un autre processus d'iconisation qui oriente les rapports de proportion entre les observateurs itinérants et leur pays pour assurer la cohésion textuelle. Il y a là une composition diagrammatique dont les termes de l'analogie de proportion seraient les

¹⁸ OUELLETTE, Francine, *Au nom du père et du fils*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1984, p. 9.

¹⁹ OUELLETTE, Francine, *Ibid.*, p. 11

²⁰ OUELLETTE, Francine, *Ibid.*, p. 97

suivants: *pays sauvage- pays cruel- pays sans loi- chemin des rivières et des lacs gelés / des Tout-nus – des déshérités – des pauvres.*

Pour rendre compte du mouvement de sémiologie que constitue notre lecture, nous pourrions considérer que ces diagrammes, qui font fusionner le plan de l'expression et le plan du contenu, sont capables de créer de nouvelles cohésions et de construire des significations géopoétiques qui ébranleraient les descriptions géographiques scientifiques.

En effet, ce milieu diagrammatique potentiel révèle un noyau de qualités sensibles enfouies dans l'intimité matérielle du pays – *les sources profondes et souterraines de la forêt* - dont la fraîcheur s'ouvre sur de nouvelles lumières qui apportent l'espérance. Cette profondeur qui dans le texte *a surgi* de ces liens *vent-neige-épinettes-lièvres-chevreuils-lacs gelés*, engendre naturellement le canevas métaphorique de l'itinéraire à la recherche d'un espoir possible pour recommencer une vie nouvelle. Ce qu'il cherche c'est rétablir le contact avec la terre, et ce contact sera d'autant plus ardemment recherché que ce pays lui apparaît comme sauvage et cruel, mais aussi investi des métaphores géopoétiques qui le transforment en *espace réservé pour la foi en des moissons futures.*

Dans le dernier paragraphe, il y a une focalisation sur Gros-Ours, le père de Biche-Pensive et grand-père du Métis Clovis. Observons que Gros-Ours apparaît comme acteur narratif dont l'identité est posée comme la secondarisation des conventions des personnages programmés pour des récits déterminés.

Les personnages indiens sont souvent présentés dans leur accord avec la nature. Pour être donc une réplique de ces légisignes, les acteurs narratifs indiens doivent présenter un bon nombre de propriétés issues des codes qui articulent les approches sensibles de la terre en mettant en premier plan le contact physique et l'affect qui jaillissent de cette expérience avec la terre. La mise en place spatiale des personnages indiens, devenus acteurs géopoètes, opère une conjonction intégrale entre l'iconographie générale des récits et celle des descriptions vues comme les mises en abîme éclatées²¹. La position d'acteur de Gros-Ours fonctionne comme relais virtuel de passage d'une interprétence d'une mondéité physique à une mondéité sensible. C'est lui qui écoute le

²¹ Observons immédiatement avec Bal, les différences entre les mises en abîme éclatées et les mises en abîme concentrées. L'éclatement consiste dans la dispersion d'éléments à travers l'histoire principale, alors que la concentration suppose une histoire dans l'histoire, un résumé de l'histoire principale qui annonce son dénouement. Dans notre approche sémiotique, nous considérons que la mise en abîme éclatée fonctionne comme une vraie plongée hypoiconique capable de relier les prédicats dans une sorte de réseau qui reflète la vision holistique de la vie des natifs des *sertões* ou des prairies. La mise en abîme concentrée subit la pression de la causalité et doit nécessairement s'accrocher à la syntagmatique de l'action principale. Par exemple, les descriptions des expéditions de soldats qui contiennent des éléments qui indiquent la fin des luttes entre Blancs et natifs. La description de la vie des natifs dans leur nature, des mythes, des chasses, de la culture populaire rattachée à la vie de ces natifs sont des mises en abîme éclatées, en ce qu'elles retardent en l'amplifiant le dénouement. C'est-à-dire qu'elles montrent une large vision de la nature et de la culture susceptible d'introduire un système évaluatif plus profond des affrontements entre les peuples impliqués dans les conflits de l'action principale.

vent du sud; ce vent parle à la tête des érables, fait toute la forêt osciller et forme la rivière d'air où Gros-Ours croit habiter.

De nouveau, la nature devient une caisse de résonance capable d'échanger les diverses qualités sensibles d'un paysage. Dans le dynamisme visuel et sonore du *vent du sud*, Gros-Ours découvre un milieu vivant, une épaisseur créatrice à travers laquelle il communique les propriétés géographiques et scientifiques de la forêt. Et ensuite, il *déguste le sang des arbres, de l'érable*, signe de *force*. Force physique et sans doute morale: car l'érable engage à d'innombrables interprétances sur l'existence canadienne, elle entrouvre une intimité, et propose sûrement le déchiffrement de plusieurs destins qui se sont confrontés dans les rencontres culturelles que nous verrons plus loin.

Il est vrai que le roman d'Ouellette aborde le double drame des Indiens et celui des Métis dans leur relation avec la culture blanche. De plus, elle évoque la rébellion du nord-ouest liée aux croyances que Clovis est la réincarnation de Riel. La réincarnation est un axe interprétant très puissant dans les cultures métisses.

Mais dans le parcours des observateurs itinérants, la *prairie* est le signe géopoète par excellence. Tout comme le sertão, elle est un réservoir de symboles, de signes conventionnels, tout en permettant ces passages interprétants des qualités sensibles à de nouvelles conventions.

En gardant bien en mémoire le fait que la mise en récit ordonne la singularisation des prédicats conventionnalisés, leur point d'aboutissement, il faut toujours examiner la nature des symboles. Ceux-ci ont un effet déterminé sur l'imbrication des récits par le renvoi des interprétants premiers aux interprétants enchâssés dans les mises en abîme éclatées, portant sur la poétique de la terre. Examinons ces passages textuels:

Nous passâmes quatre nuits sous le canevas tendu. Je l'ai noté dans mon journal de voyage. Toutes sortes d'incidents se sont produits alors dont le souvenir, pourtant futile, me revient néanmoins. (...) Nous vînmes ainsi à la vallée de la rivière Qu'Appelle. De telles collines, je n'en avais jamais encore entrevu. Ni pour les dimensions ni pour la beauté. Drapées dans un vêtement du vert le plus foncé, les rives se dressent comme des tours impenables, et alors que le soleil éclairait les collines à notre droite, les ombres de la mi-journée assombrissaient les buttes vallonneuses à notre gauche. Chaque arbre paraissait avoir une teinte particulière, une certaine saturation de couleur unique à lui. En fait, on pouvait s'imaginer que Dame Nature aurait tenté de fabriquer une courtepoinette gigantesque et folle qu'elle l'aurait déployée, d'une volée des bras, au-dessus du lit de la Qu'Appelle; tous les passants pouvaient maintenant admirer son artisanat.²²

La mer, pour Damien, ce n'était que de l'eau, un élément fuyant qui se dérobaît à la prise, que l'on affrontait à bord de bateaux, sans contact charnel, et s'il était de la gloire de l'homme de s'y aventurer, ce n'était pas un royaume de l'homme. Mais la Prairie... On la faisait sienne en y posant le pied, on en devinait les aspérités à travers la semelle des mocassins, on la frappait des sabots de son cheval, on la striait des roues des voitures, on dormait sur elle, on rêvait dans ses fleurs, et on s'éveillait avec la peau décorée des motifs bizarres qu'y avait incrustés l'herbe. Elle était un désert où l'on pouvait mourir d'insolation l'été, et périr gelé l'hiver, et elle était aussi la terre nourricière qui choyait ceux qui avaient su l'aimer. Elle n'était pas, comme la mer, un passage, mais un monde qu'un jour l'homme maîtriserait, et depuis d'incommensurables années,

²² JULIEN, Jacques, *Big Bear, la révolte*, Montréal, Tryptique, 2004, p. 53.

elle avait été, géante, capricieuse, cruelle et tendre, l'univers des aïeux de Damien – ceux qui y étaient nés et ceux qui étaient venus d'au-delà l'Atlantique.²³

Ce n'étaient pas des étoiles, mais des collines, des forêts, et des rivières, plus scintillantes et diaphanes que d'habitude, il est vrai, mais tout aussi certaines ! Un merveilleux paysage où chaque herbe luisait comme une luciole ! Mercredi sentit une immense poussée de joie, qui le leva de terre, et le précipita droit comme une flèche vers ces collines aériennes. Incroyable ascension ! Jérôme filait à une vitesse inouïe ! Sa veste – il aurait dû l'attacher- battait au vent, ses belles moustaches étaient collées à ses joues. Il se faufilait entre des buttes, survolait des lacs et des mares, rattrapa une volée de canards lumineux et vit une rivière si gaie, si étincelante, qu'il voulut tout abandonner- camp, cheval, et femme – pour y passer le restant de ses jours.²⁴

Nous savons que les *prairies* ont une charge symbolique dans l'histoire du Canada. Le peuplement de l'ouest canadien de 1870 à 1930 évoque des indices qui réfèrent aux deux rébellions dirigées par Louis Riel, son procès et sa pendaison, la construction du chemin de fer transcontinental, les carcasses de bisons, les tribus d'Indiens errants et les politiques d'immigration établies par Clifford Sifton pour inciter les colons à peupler rapidement les prairies. Ce réseau indiciel forme un axe symbolique désigné *Le peuplement de l'ouest* qui ne cesse de nourrir la littérature canadienne. Dans notre argumentation sur la pertinence des études postmodernistes postcoloniales et post-traditionnelles, nous constatons que ce n'est pas un hasard si cet axe symbolique se trouve au centre de plusieurs ouvrages publiés au XX^e siècle au Canada. Le questionnement postcolonial attire effectivement l'attention sur l'actualité géopolitique de la littérature et sur les spécificités des contextes socioculturels dans lesquels s'ancrent ces littératures.

De plus, il y a dans la littérature des Amériques une reconstruction de l'histoire des pays par l'entremise de romans qui dynamisent les relations entre la fiction et l'histoire, tout en proposant une focalisation sur la vie des démunis, des vaincus et des marginaux, au lieu de représenter la vie des grands héros, comme dans le roman historique traditionnel. Repenser l'histoire est ainsi une constante qui apparaît dans la littérature postcoloniale, qui se caractérise par une *métahistoire* (Hayden White), capable de déconstruire la scientificité de l'histoire sur le plan de l'objectivité, et par une *métafiction historiographique* (Linda Hutcheon), qui a pour but d'interroger la vérité des grands savoirs historiques.

Sur le plan sémantique, nous pouvons aussi constater que les acteurs focalisateurs²⁵ singularisent, dans les récits, des axes symboliques de l'histoire et de la géopolitique de sociétés déterminées et ils permettent les liaisons entre les connexions

²³ DESGRANGES, Michel, *Manitoba*, Paris, Bernard Grasset, 1981, p. 14

²⁴ LAVALLÉE, Ronald, *Tchipayuk, ou le chemin du loup*, Paris, Éditions Albin Michel, 1987.p.100.

²⁵ Il faut rappeler que, dans la théorie des instances de Bal, une distinction entre la focalisation au premier degré et une focalisation au deuxième degré doit être faite. La première concerne les niveaux de solidarité et d'autonomie établis simultanément entre un narrateur et un focalisateur par rapport aux objets focalisés. Quant au deuxième degré, il implique les transpositions de « focus » à un focalisateur focalisé au premier degré.

interdiagrammatiques qui viennent primériser (rendre virtuel), ou même hypoiconiser, la charge conventionnelle du symbolisme historique. Les mises en abîme géopoétiques éclatées sont le lien actif de relations signiques qui vont faire glisser les similitudes iconiques vers les textes historiques indiciaires qui peuvent en quelque sorte être révisés et revisités dans l'actualité.

Le premier texte, par exemple, est extrait du roman de Jacques Julien, *Big Bear, la Révolte*. D'après Euridice Figueiredo²⁶, ce roman adopte la voie polyphonique en distribuant la voix narrative entre plusieurs personnages qui racontent leurs expériences des conflits dans l'ouest. Nous écoutons ici la voix d'une femme, prisonnière dans le camp de Big Bear, et qui fait exactement office d'observateur itinérant. Son regard est stupéfait devant les *dimensions* et une *beauté* inconnues: *De telles collines, je n'en n'avais jamais entrevues*.

Cette focalisatrice amorce une prédication qui dirige la monstration de *l'artisanat* de Dame Nature. L'attention est donc fixée sur la lumière, les couleurs, les formes (des *tours imprenables*) qui peuvent autoriser des mariages diagrammatiques entre l'étendue et l'altitude, entre l'altitude et la vitalité végétale indiquée par le *vert*. On a toujours dit que *verdeur* signifie fécondité, parfois même jeunesse retrouvée, et on verra que ces postures prédictives serviront nécessairement à montrer la nature des contrastes dramatiques entre ceux qui vivaient en consonance avec la nature et ceux qui viennent y installer un autre mode de vie considéré plus civilisé.

D'un autre côté, nous percevons la considération de Damien qui, en tant que focalisateur de premier degré, vu directement par le narrateur, peut aussi utiliser un masque d'observateur itinérant, celui du voyageur. Damien Grandjouan est un Bois-Brûlé (métis d'Indienne et de Français) qui va partir à Ottawa dans le but d'être prêtre, poète et homme d'affaires. Mais il suit un parcours odysseén, en retournant dans son pays où il va prendre la défense de son peuple, dont les terres sont convoitées par les Anglais. Et, comme Riel, à qui le roman est dédié, il deviendra le chef et le symbole de la rébellion des Bois-Brûlés.

Damien pense à la Prairie en la comparant à la mer. Celle-ci constitue un contenant aquatique qui n'est pas du tout une ambiance, ou un *royaume*, pour l'homme. C'est un lieu de passage, donc un signe véhicule, qui permet le voyage sans en faire un lieu d'accueil. La Prairie, par contre, se prête à une approche sensible qui met au premier plan les alliances du contact physique et de l'affect. Dans la Prairie, l'expérience de la terre a une

²⁶ FIGUEIREDO, Euridice, Les révoltes des Indiens et des Métis dans les romans *The temptations of Big Bear*, de Rudy Wiebe, et *Big Bear, la révolte*, de Jacques Julien (2005).

infinie diversité de formes: on y pose le pied et le sens de l'étendue s'instaure tout en permettant que le corps capte toutes les informations susceptibles de guider une manière de participer au monde. *On dort sur elle, on rêve dans ses fleurs et on s'éveille avec la peau décorée...* Il y a là une diversité d'actions avec la terre qui active le sens premier liant le corps humain à celui de la terre, créant ainsi l'être-terre. Dans celui-ci s'enracinent tous les sens - le toucher, l'odorat, l'audition, la sensation de la chaleur de l'été, et du froid de l'hiver, le sens de l'espace et du mouvement - *on la frappait des sabots de son cheval et on la striait des roues de sa voiture* - et le sens du rythme et du temps – *un monde qu'un jour l'homme maîtriserait...* Et l'étendue ainsi comprise contient un dynamisme interne apte à associer connaissance et sensibilité, complicité et amour: *elle est nourricière pour ceux qui savent l'aimer.*

Dans le texte suivant, c'est le personnage de Jérôme Mercredi qui instaure des relations géopoétiques. Il est le chef d'une caravane de deux cents charrettes et de six cents hommes qui part pour la chasse aux bisons à un moment où le *bofflô* est de plus en plus rare. Il s'étend sur une grande pierre pour se réchauffer à cause d'un mal de dos, et commence à apprécier le paysage. Effectivement, repos, silence, détente imposent un certain quiétisme du sentir capable de dévoiler les *merveilles* du paysage. Et l'on voit Mercredi s'éveiller et ressentir la joie de l'appréhension immédiate lorsqu'il capte la lumière spéciale du paysage où *chaque herbe luisait comme une luciole*. Cette lumière qui explose sur le paysage finit donc par changer le découragement du chasseur en vigueur - *incroyable ascension* – qui accentue l'union du corps humain avec sa terre. Pleine d'une fécondité puissante et d'une vitalité première, cette terre s'y montre merveilleusement émanatoire, à un tel point que Mercredi, surpris par cette poussée de joie qui s'empare de lui, a le désir de tout abandonner- camp, femme, cheval- pour se consacrer à elle le restant de ses jours.

Dans ce mélange intime avec la terre, ces personnages se sentent investis d'une force perceptive à travers laquelle les éléments géographiques – collines, lacs, rivières - avec leurs êtres végétaux - arbres, herbes – sont présentés comme des organismes vivants qui participent effectivement aux trames mises en place. Tous les éléments du paysage s'interpénètrent en une sorte d'alliance cosmique, ce qui permet, de toute évidence, l'émergence des blocs géopoétiques. Dans cette continuité sensible, les animaux aussi sont investis de signes lumineux et ils dégagent une sonorité toujours mélodieuse qui a les traits d'un chant. Mercredi s'émerveille devant la volée des canards lumineux, et le bruit des ailes fonctionne dans chaque récit comme un instrument musical qui, touchant les arbres, provoque des échos particuliers qui se reflètent partout et

martèlent même la surface des lacs et des rivières. Dans le même ordre de réalité, nous pouvons revenir à la scène brésilienne et observer des extraits du roman *Maíra*:

Des toucans au bec jaune, jabot doré, sifflent et sautent, pirouettent sur les branches des arbres les plus hauts. Au-dessus, dans le ciel, s'agitent très bleus, incarnats, jaune intense, les *araras-unas-pitangas-jubas*, volant en couples, jaloux, dialoguant. Derrière viennent les bandes bavardes de perroquets royaux, fiers de leur collerette, et enfin le tintamarre des perruches cancanières.

Dans la forêt, piaillent à l'aube et courent sur le sol les grands dindons aux plumes vert noir, métalliques. De minuscules oiseaux-mouches, pique-fleurs, de toutes les couleurs, colibrillent: ils virevoltent, s'arrêtent un instant dans l'air, vont et viennent en tracés linéaires, de fleur en fleur. Dans les hautes branches sautent les ouïs du bleu le plus rutilant. À la cime des arbres qui règnent sur le vert mer de la verte forêt les japous crient et sautent déployant leur queue pour montrer à Maíra le jaune-soleil de leurs plumes secrètes.²⁷

Remarquons que ces dernières lignes offrent un complexe faunique assez particulier des forêts brésiliennes: toucans, perroquets, araras, perruches. Si dans tous les passages analysés, nous avons déjà pu constater une alliance progressive entre les focalisateurs observateurs itinérants et les focalisateurs peintres de tableaux de la nature, dans ces lignes, le principe de composition artistique d'influence humboldtienne semble prédominer.

En effet, l'interaction entre l'artiste et l'homme de science, le naturaliste, se manifeste dans la constitution chromatique de tous les oiseaux, *bec jaune, plumes vert-noir, toutes les couleurs*. Cette visibilité des oiseaux est redoublée d'une prédication singulière qui esthétise le monde en tant qu'ensemble de forces organiques en activité. On construit des existants géopoétiques par l'introduction progressive de qualisignes rhématiques qui vont les fonder. Ils *sifflent, sautent, pirouettent, s'agitent; ils piaillent, colibrillent, virevoltent, vont et viennent en traces linéaires, de fleur en fleur*. La succession de ces prédicats, exprimant les mouvements et les sonorités des oiseaux, permet, de toute évidence, de construire un faisceau de relations iconiques prêtes à montrer la nature comme un organisme éternellement vivant, comme partenaire des projets de vie humaine. La représentation abolit ainsi les frontières rigides entre monde naturel et monde humain pour guider la présentation d'une ambiance où l'homme n'apparaît plus cloîtré dans l'espace monadique de sa subjectivité.

Par ailleurs, cette zone d'indifférenciation qu'une priméité représentative instaure a aussi pour effet de briser les barrières entre science naturelle et art, et les descriptions scientifiques se réalisent en consonance avec une théorie de l'art qui préconise une esthétisation de la science, comme l'avait prévue Humboldt.

Les diagrammes construits des expéditions

²⁷ RIBEIRO, Darcy, *Maíra*, Paris, Gallimard, 1997, p. 55-56.

Remarquons également que la singularisation des propriétés de la nature, instaurant un mode d'exister en consonance avec les existants humains, et que la primérisation de ces propriétés dans un tissu perceptif destiné à rendre palpable, visible et audible son organisme vivant, n'est pas sans conséquences sur l'argumentation narrative que ces récits développent.

Les narrateurs changent de point de vue et se placent à côté des soldats qui viennent combattre les Métis et les *sertanejos*. Tout d'abord, observons que la façon dont les soldats envisagent la nature se révèle bien différente, voire même diamétralement opposée, à celle qui oriente la vie des natifs, dans une sorte de mise en abîme concentrée.

Entre les villages, l'ennui. Des heures et des heures d'épinettes et des pins, des rochers et de lacs. Des lacs à vous en écœurer pour le restant de vos jours. (...) Cette monotonie hallucinante jouait sur les nerfs des miliciens. Plus ils avançaient, plus leur entrain s'assombrissait. C'était ça le Canada? Était-ce vraiment la peine de se battre pour des terres pareilles? ²⁸

Les soldats dévalaient la pente en glissant et courant, bruyants comme des écoliers à la sortie de classe. Même les officiers riaient de leurs culbutes. En moins de deux, les volontaires étaient en rangs, souriants et gais, La fatigue et l'ennui oubliés. Ils découvraient enfin le Nord-Ouest des livres de contes. ²⁹

La nature est alors ressentie comme *une monotonie hallucinante* et ce point de vue instaure une relation diagrammatique capable de pointer les formes des crises qui émergent déjà entre le pouvoir et les natifs. Or, dans ce texte, le conflit repose sur la tentative d'usurper les terres des Métis pour la construction de la voie ferrée, donc pour le progrès. Si ces Métis ont été présentés auparavant comme des êtres complètement synchronisés avec leur terre, pourvus des prédicats et des propriétés qui prouvaient leurs sentiments et leurs engagements à aimer et à protéger cette terre, c'est parce que les récits ont la tâche d'informer le sens de l'étendue entre ces humains et leurs terres.

Si, en revanche, la singularisation des soldats devient tributaire d'un mode étranger d'inscription dans l'espace, et si, dans leurs déplacements, ils éprouvent les sentiments de monotonie et d'ennui, le récit dévoilera l'entrée d'intrus dans un monde qui ne leur appartient pas. Du point de vue narratif, on remplace les acteurs géopoètes par des acteurs opposants qui viennent structurer des mises en abîme éclatées de présentation de la nature. Évidemment cette structuration sur le plan de l'expression entraîne des liens diagrammatiques qui lient cette entrée des intrus aux dénouements conflictuels des intrigues narrées.

Justement, les épinettes, les pins et les lacs écœurent les soldats en les rendant nerveux et fatigués, à un tel point qu'ils expriment leur déception à l'égard du pays qu'ils

²⁸ LAVALLÉE, Ronald, op.cit. p. 554.

²⁹ Ibid., p. 556

sont en train de découvrir et s'interrogent sur l'utilité de ce combat. Dans un autre moment, quand ils se sentent moins fatigués, ils se comportent comme des écoliers, *souriants et gais*, parce qu'ils découvrent le *Nord-ouest des livres des contes*, donc un pays médiatisé par les récits exotiques d'enfance. Mais avant de poursuivre ces procédés de polarisation interdiagrammatique, examinons encore quelques passages des romans brésiliens:

La mystérieuse chaîne de montagnes, où tant de voyageurs avaient peut-être situé l'*eldorado* de leurs rêves, resta perdue dans le *sertão*, jusqu'au jour où Apolonio de Todi la transforma en un temple rude et majestueux...³⁰

Étourdis, les soldats continuent à tourner. Ils s'éparpillent, courent au hasard, dans un labyrinthe de branches. Ils tombent, pris dans les nœuds coulants des quipás rampants; ou s'arrêtent, les jambes immobilisées par des tentacules de fer.³¹

Nous avons maintenant des mises en abîme concentrées qui déterminent l'écriture des voyages d'expédition. Nous avons vu l'arrivée de l'armée canadienne dans le territoire des Métis et nous lisons en ce moment l'arrivée de l'armée brésilienne dans le territoire des *sertanejos*, ce qui va déclencher la guerre de Canudos. Un récit d'expédition est toujours caractérisé comme une structure qui conjugue les sentiments de plaisir et d'appréhension³². Mais nous pouvons vérifier que la relation que les voyageurs entretiennent avec cet espace autre, cet ailleurs visité, est investie de monotonie et d'ennui ou d'un étourdissement qui les dépossède d'eux-mêmes.

Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un voyage d'expédition au sens large, mais d'une expédition de guerre. Ce mouvement qui consiste à parcourir des territoires inconnus pour aller se battre contre un ennemi lui aussi inconnu caractérise une sorte de voyage initiatique qui ne favorise pas l'amour du paysage et la rencontre avec l'autre de ce paysage. Ainsi, la *mystérieuse chaîne de montagnes* perd sa référence d'*eldorado de rêves* parce qu'on sait qu'un capucin missionnaire l'a transformée en un temple rude et majestueux. On le voit, ces mises en abîme concentrées sont à la fois récit et description, une combinaison grâce à laquelle peut se déployer une série d'analogies de proportion témoignant des rapports conflictuels à soi-même et à la terre.

Autrement dit, les mises en abîme des expéditions des soldats dans leur différence de perspective avec les mises en abîme des natifs effectuent non seulement l'opération constituante de la représentation des conflits, mais véhiculent aussi les codes dans lesquels et par lesquels cette représentation se réalise. Alors que l'*entrain* des Canadiens

³⁰ CUNHA, Euclides da, op.cit., p. 208.

³¹ Ibid., p. 197.

³² D'après Helène Guy (2005). Elle explique également que la définition classique de l'expédition se rapporte à l'alpinisme.

sombrait, les Brésiliens *tournent*, *s'éparpillent dans un labyrinthe de branches*, *tombent*. Ainsi, d'ores et déjà, cette série de prédicats définit un contrat de la représentation qui conduit à une argumentation se rapportant à l'expropriation des terres d'autrui. Les expéditions sont un autre monde dans le monde des Métis et des *sertanejos*. Les expéditions sont signifiées dans un mouvement interdiagrammatique à la fois comme un terme d'opposition aux territoires où elles arrivent et comme un foyer territorial propre pour elles. *Des terres pareilles/labyrinthe de branches*: c'est un monde différent et cette différence devient monde, l'Autre-monde, un lieu de nouveau sens, une autre terre qui est donnée à voir et à déchiffrer, une autre structure de mise en abîme concentrée destinée à organiser avec une autre représentation la construction de la traversée par le code de la dépossession.

Un autre exemple de récit d'expédition peut être observé dans le roman *Maíra*. La trame de ce roman a pour toile de fond les scandales du *miracle économique*³³ brésilien mis en place par le gouvernement militaire des années 1960 et 1970. Pour atteindre ses buts, la construction d'une route dans la forêt amazonienne entre autres, ce gouvernement a favorisé l'extermination des tribus amazoniennes au cœur de la forêt.

Darcy Ribeiro s'est élevé contre la destruction des communautés indiennes et a voulu faire tomber les nombreux préjugés dont ils sont victimes. C'est ainsi que *Maíra* présente la cosmogonie de la communauté Maírum où chaque animal, chaque végétal, chaque élément de la nature a une place significative et participe à la vie socioculturelle du groupe. Mais il y a un personnage, Juca, qui incarne la convoitise des Blancs et qui devient le porte-parole de ceux qui pratiquent la chasse de façon indiscriminée pour enlever les peaux des animaux et les commercialiser à haut prix, et de ceux qui pratiquent la déforestation pour encourager l'expansion de l'élevage du bétail considéré la cause principale de la mort de la forêt.

Juca ajoute qu'ils devront noter aussi la distance approximative d'une embouchure à l'autre et du morceau de cours d'eau qu'ils remonteront; mais il précise qu'ils n'auront besoin de rien relever:

- Le sénateur a déjà fait photographier toutes ces étendues, de là-haut, d'avion. Il n'y a besoin que des noms et de tout ce que je peux dire des qualités des eaux et des terres, pour que leurs topographes dessinent les cartes et marquent les parcelles.

Le voyage continue, monotone, des jours et des jours, à contre-courant de la force des eaux. Le moteur le plus neuf tousse, crache, a des ratés, tourne à vide, mais continue à monter, monter toujours. Ils font halte tard, chaque jour, là où tombe la nuit. Ils se lèvent tôt, pour poursuivre le voyage après avoir avalé le casse-croûte qui reste de la veille.³⁴

³³ C'est la croissance économique des années 1969-1974 orchestrée par l'État, qui défend les intérêts des entrepreneurs, des militaires et des banquiers, au détriment du peuple.

³⁴ RIBEIRO, Darcy, op.cit., p. 328-329.

Le ton oppositionnel est de nouveau donné: il est question d'un voyage d'expédition pour arpenter les terres et reconnaître les lieux au service d'un sénateur (associé à des *paulistes* et des *gringos*) qui veut commencer l'élevage. Juca est le signe spécifique pour singulariser ce genre d'homme au service des intérêts particuliers des hommes du pouvoir, et qui sont très nombreux dans la région amazonienne. Dans les déplacements de Juca et de ses hommes, on observe immédiatement que les éléments naturels du paysage sont absents. La lecture du paysage s'effectue en fonction des informations qui peuvent intéresser les topographes du sénateur. Le moyen de transport est un bateau à moteur neuf qui fonctionne mal: il *tousse, crache, tourne à vide, mais continue à monter*. Le moteur est ainsi le seul signe investi de prédicats actifs; c'est en fin de compte le seul signe qui semble pouvoir agir et vivre, alors que les hommes de l'expédition éprouvent de la monotonie et effectuent des mouvements répétitifs liés à leur survie: Ils se couchent et partent tôt, *après avoir avalé le casse-croûte de la veille*.

En effet, dans ces récits d'expédition le point de vue est donné par l'opposition prédicative et par le renversement des signes d'émerveillement et d'amour pour le paysage. L'accent oppositionnel de ces récits déplace les objets représentés d'un centre prédicatif positif vers un autre centre où ils perdent leur éclat pour entrer dans une zone de fadeur, dans le but de signaler la représentation du frayage d'un espace inconnu qui sera approprié par les hommes au pouvoir.

En somme, le projet sémiotique consiste à expliciter les relations interprétantes par rapport aux effets qu'elles sont destinées à produire. Il est donc nécessaire de prendre en compte tout ce qui est susceptible de manifester les liens significatifs des acteurs narratifs avec leurs terres et de vérifier comment les liens se structurent dans les mises en abîme.

La mise en abîme, dynamisée par le focalisateur voyageur et peintre de la nature, devient un foyer intégratif de prédicats aptes à resserrer les rapports d'iconicité entre les signes et les objets représentés. L'iconicité, par sa nature virtuelle, ponctue une écriture géopoétique comme un découpage descriptif où sont inscrites les circonstances particulières de fusion entre les sciences (botanique, biologie, géographie) et l'art. Ces inscriptions orientent une chaîne interprétante capable de recevoir les pensées iconiques des géopoètes pour guider l'établissement de systèmes de valeurs qui vont articuler les réseaux culturels des communautés.

D'autre part, le changement de point de vue des récits d'expédition s'effectue par un renvoi interprétant assez significatif. Les signes de la terre, le sertão, la prairie, la forêt, ouvrent d'autres possibilités de codage. C'est-à-dire que ces signes, grâce à leurs propriétés législatives, ont la capacité d'engendrer autant de relations que l'exigent les

productions de récits mimétiques distincts. Nous pouvons donc avancer que ces signes sont investis d'autres informations qui ont pour but d'instaurer d'autres points de vue, aptes à refléter des affrontements entre groupes d'acteurs distincts.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAL, Mieke, *Narratologie: Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES Publishers, 1984.
- BERNARD, C., *Le Chouan Romanesque. Balzac - Barbey d'Aurevilly- Hugo*. Presses Universitaires de France, 1991.
- BERND, Zila, *Américanité: les transferts du concept. Interfaces Brasil/Canadá*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Associação Brasileira de Estudos Canadenses. Vol. 1, n. 2, 2002, p. 9-26.
- BONNY, Yves, *Sociologie du temps présent. Modernité avancée ou postmodernité ?* Paris, Armand Colin, 2004.
- BOUCHARD, Gérard, *Amérique, terre d'utopies ?* conférence d'ouverture du I Colloque Interaméricain de Sciences de la Communication Brésil-Canada, au XXV Congrès National des Sciences de la Communication- INTERCOM, tenu à Salvador (Bahia), le 1^{er} et le 2 septembre 2002.
- CARELLI, M., GALVÃO, W.N., *Le roman brésilien: Une littérature anthropophagique au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1995.
- FIGUEIREDO, Eurídice, Les révoltes des Indiens et des Métis dans les romans *The temptations of Big Bear*, de Rudy Wiebe, et *Big Bear, la révolte*, de Jacques Julien. |Comunicação no VIII Congresso da ABECAN, Gramado, novembro de 2005.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GUY, Helène, *Le récit d'expédition. Émergence de l'exploration par l'écriture*. In: *Le voyage et ses récits au XX^e. Siècle*. Sous la direction de Pierre Rajotte, Sainte-Foy, Éditions Nota Bene, 2005.
- HOWARD, J. Kinsey, *L'Empire des Bois-Brûlés*, traduction de l'anglais de Ghislain Pouliot, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1989.
- LEGRIS, Renée, *O índio americano no teleteatro e na telenovela do Québec (1952-2000)*, *Canadart*, v. 8, Salvador, 2000, p.17-50.
- MARTEL, G., *Le Messianisme de Louis Riel*, Corporation Canadienne des Sciences Religieuses, 1984.
- MARTEL, Gilles, *Les Indiens dans la pensée messianique de Louis Riel*, dans *Louis Riel & the Métis*, A.S. Lussier Editor, 1983, p. 30-52.
- PINÇONNAT, Crystel, *Contre la chronique d'une mort annoncée: le réalisme merveilleux dans le roman amérindien*. In: *Le Réalisme merveilleux. Itinéraires & Contacts de Cultures*, volume 25, 1998, Université Paris-13, pp. 35-51.
- SOUZA, Licia Soares de , *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, (coll. Americana).
- SOUZA, Licia Soares de, *Représentation et idéologie: les téléromans au service de la publicité*. Montréal, Éditions Balzac, 1994. Coll. L'Univers du discours.
- TOUMSON, Roger, *Archéologie du métissage. Archétypes et prototypes. Portulan, Questions d'identités aux Caraïbes. Post-colonialisme, postmodernité, multiculturalisme*, Vent d'ailleurs, 2002.
- La culture canadienne française, les Métis* dans le site
<http://www.sasked.gov.sk.ca/docs/francais/fransk/saskfrancais/vol1/i33-48.pdf>

ŒUVRES DE FICTION

- CUNHA, Euclides da , *Hautes Terres*, Paris, Métailié, 1997, (orig. 1902)
DESGRANGES, Michel, *Manitoba*, Paris, Bernard Grasset, 1981.
HARNOIS, Suzanne, *Le 13^e signe*, Montréal, les Editions Varia, 2004.
HOWARD, Joseph Kinsey, *L'empire des Bois-Brûlés*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1989.
JULIEN, Jacques, *Big Bear, la révolte*, Montreal, Triptyque, 2004.
LAVALLÉE, Ronald, *Tchipayuk, ou le chemin du loup*, Paris, France-Loisirs, 1987.
OUELLETTE, Francine, *Le sorcier*, Québec, Édition du Club Québec Loisirs, 1992.
OUELLETTE, Francine, *Au nom du père et du fils*, 10^e. ed., Montréal, Les Éditions La Presse, 1988 (orig. 1984).
RIBEIRO, Darcy, *Maíra*, traduction d'Alice Raillard, Paris, Gallimard, 1997 (orig. 1978).
VARGAS LLOSA, Mario, *La guerre de la fin du monde*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1983.
WIEBE, RUDY, *Louis Riel: la fin d'un rêve*. Traduit de l'anglais par Michelle Robinson. Montréal, Pierre Tisseure, 1985.
- Œuvre poétique
CARVALHO, Mathias. *Louis Riel. Poèmes Américains*. Traduction, Avant-propos et post-face de Jean Morisset. Éditions Trois-Pistoles, 1997.
- Œuvres cinématographiques
A guerra de Canudos, 1997, réalisé par Sérgio Resende
Louis Riel, 1985, réalisé par George Bloomfield
Sites: AMAR, Georges, *e recours aux forêts*, 2004,
<http://cabanes.ressources.org/spip.php?article49&lang=fr>
<http://www.geopoetique.net/>
http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah2_kw.html
MARGATIN, Laurin, *Le recours aux forêts. Kenneth White et la géopoétique*.
http://www.lerecoursauxforets.org/article.php3?id_article=25
SOUZA, Ronalds de Melo e Souza, *A Geopoética de Euclides da Cunha*,
<http://www.casaeuclidiana.org.be/download/default.asp>.