

Utopias américaines au Québec et au Brésil : essais de littérature comparée

Lícia Soares de Souza

Resumo: A presente pesquisa investiga, primeiramente, a pertinência de um denominador comum na formação de *utopias americanas*, vinculadas à construção do Novo Mundo, capaz de gerar um método analítico denominado *utopocrítica*. Observa-se em seguida a materialização dessa matriz em três pares de romances brasileiros e quebequenses, dos anos trinta, *Mar morto/Menaud Maître-Draveur*, *Terras do sem fim/Trente Arpents*, *São Bernardo/Un Homme et son péché*, no sentido de se estabelecer a dinâmica de uma estética americana que os autores dessas obras põem em relevo, a partir da representação do encontro de povos diferentes.

Résumé: Cette recherche examine tout d'abord la pertinence d'un dénominateur commun dans la formation d'*utopies américaines* rattachées à la construction du Nouveau Monde, capable d'engendrer une méthode analytique dénommée *utopiecritique*. On observe ensuite la matérialisation de cette matrice dans trois paires de romans brésiliens et québécois des années trente : *Mar morto/Menaud Maître-Draveur*, *Terras do sem fim/ Trente Arpents*, *São Bernardo/Un Homme et son péché*. On cherche à établir la dynamique d'une esthétique américaine que les auteurs de ces œuvres mettent en relief à partir de la représentation de la rencontre de peuples différenciés.

Remarques Préliminaires

Les pages qui vont suivre rendent compte d'une recherche en littérature comparée, initiée au CRELIQ – Centre de Recherche en Littérature Québécoise – de l'Université Laval, et dont l'analyse porte sur trois paires de romans brésiliens et québécois. Son originalité se situe dans la démarche comparative mise en œuvre : non seulement elle examine la persistance d'utopies américaines dans ces œuvres si éloignées géographiquement et culturellement, mais en plus elle réussit à affirmer l'existence d'une expression littéraire commune aux différentes sociétés des Amériques, même avec des variations locales.

Nous commençons par poser les questions fondamentales en lien avec notre thématique: Que signifient les termes *utopies américaines* ? Que ressort-il de la comparaison des configurations symboliques relatives à de telles utopies élaborées par chacune des œuvres étudiées ? Notre enquête emprunte un double cheminement, qui prend à la fois pour objet le sens de l'américanité comme foyer identitaire de plusieurs peuples différenciés et les représentations élaborées par le Brésil et le Québec pour marquer leur appartenance aux terres américaines.

Jean Morency (1994) présente le mythe américain comme un mythe de transformation et de renouvellement. Ce scénario mythique reflète un geste de passage qui détermine le conflit inaugural propre aux êtres américains. Le mythe définit l'américanité, identifie les manifestations culturelles du Nouveau Monde et caractérise la conscience de l'homme américain déchirée entre des appels contradictoires : une défense de la civilisation, mais une méfiance à son égard ; une attirance pour les sauvages, mais un mépris envers eux ; un désir de stabilité, mais un attrait pour les grands espaces ouverts de l'aventure.

Quoi qu'il en soit, l'espace américain dessine un monde hybride, bâti à partir de la rencontre de peuples différents. D'où cette première tension qui dirige la matérialisation d'une idéologie utopique destinée à neutraliser les contradictions d'un Vieux Monde qui s'est déplacé vers de nouveaux espaces à la quête du nouveau. C'est Louis Marin (1973) qui établit tous les enjeux de l'idéologie utopique, avec ses pratiques symboliques et imaginaires, en montrant le questionnement neutralisant par lequel s'indiquent les jeux d'espaces permettant l'interaction des cultures hybridisées. Car l'utopie est un texte, dont les régimes discursifs et les espaces topographiques et topiques fonctionnent les uns par rapport aux autres pour produire un ordre significatif, capable de refléter un nouvel ordre d'organisation textuelle conduisant à un autre ordre d'organisation politico-sociale. À vrai dire, *l'Utopie* de More n'est pas un récit clos ancré dans la réalité historique, mais une série de

récits avec un système de renvois entre eux.

Marin dévoile cette spécificité du récit mythique à partir de la pratique utopique. Le récit renvoie moins à un système idéologique achevé qu'à un monde d'oppositions, d'aliénations et de contradictions qu'il met en ordre dans l'organisation symbolique de ses épisodes, de ses péripéties et de son dénouement. Dans cette perspective, nous avons érigé une charpente méthodologique afin de saisir la comparaison des romans, dénommée *l'utopie critique*. Elle s'associe au paradigme brésilien de l'anthropophagie culturelle qui préconise la déglutition d'une culture par l'autre dans le but de rendre à la société un produit composite qui trouve son achèvement existentiel dans les voies de la corrélation productive elle-même. Cette corrélation est symbolisée dans le paradigme de l'anthropophagie par deux actes connexes : la dévoration et la digestion. Et elle oriente le principe du multiculturel qui marque les utopies de l'américanité.

Sur cette base conceptuelle, nous progressons dans une démarche d'analyse comparée. En effet, l'amplitude de cette base nous permet d'aborder les récits choisis par l'examen de schèmes anthropophagiques mettant en relief l'épanouissement des langages verbaux et iconiques spécifiques du Nouveau Monde, ainsi que la valorisation des cultures hybrides et des attitudes esthétiques renouvelées. Celles-ci retracent les procédés de reprise et de recyclage dans des œuvres du passé et de la culture populaire méprisée socialement pendant quatre siècles.

Nous avons choisi de traiter la thématique à partir d'œuvres produites dans les années 30, à l'exception de *Terras do sem fim* (Terre Violente), de Jorge Amado, qui date de 1942 mais qui subit l'influence de la décennie antérieure. Pourquoi les années 30 ? Par rapport au Brésil, c'est une période significative, qui continue aujourd'hui encore à faire l'objet d'études. Après la fin des virulentes impulsions anthropophagiques du Mouvement Moderniste des années 20, les écrivains se sont tournés vers le terroir ; ils fondèrent un cycle terrien post-moderniste, en construisant des situations conflictuelles où se dessinaient des noyaux culturels rattachés aux thématiques de l'américanité. À ce moment-là, le mouvement anthropophagique visait la confrontation de différentes cultures dans les espaces du Brésil profond, du Nord-Est, du *sertão* (arrière-pays), des forêts et du premier port du pays.

Pour le Québec, c'est une période cataloguée comme conservatrice, antérieure au Refus Global. Toutefois, les écrivains mettent en scène ces confrontations ethniques qui font émerger les conflits américains issus de la perception de deux types d'espaces : la terre ancestrale, qui incarne l'ordre et la permanence, et les verts espaces de la forêt, gage de vitalité et de liberté. C'est à cet instant

précis que le Québec et le Brésil produisent des textes semblables qui réactivent le mythe américain, relevant de la rencontre de cultures dans le Nouveau Monde. Nous analysons ici trois paires de récits similaires, tout en cherchant à établir un cadre méthodologique qui puisse être utilisé pour l'étude des années ultérieures.

Les eaux comme lieu de passage dans *Menaud Maître-Draveur* et *Mar morto*¹

Les *eaux* fonctionnent comme un faisceau symbolique qui témoigne des déplacements de peuples distincts. Dans *Mar morto* (1936), de Jorge Amado, l'océan Atlantique singularise l'utopie américaine de renouvellement par la rencontre de trois races : l'amérindienne, la blanche et la noire. Dans le roman de Félix Antoine Savard (1937), c'est la rivière Noire qui permet la concrétisation d'une série de pratiques culturelles nées du corps à corps entre les conquérants et les sauvages.

Les critiques ont toujours hésité à trouver les bonnes étiquettes – récit poétique, poème en prose ou épopée – pour qualifier *Menaud Maître-Draveur*, au Québec, et *Mar morto*, au Brésil. *Menaud Maître-Draveur* est reconnu comme un chef-d'œuvre, un éblouissement de poésie intemporel plutôt qu'un livre d'action nationale qui s'inscrirait dans un courant idéologique. *Mar morto*, de 1936, est le cinquième roman de Jorge Amado, qui composait jusqu'alors des récits relatifs à la spoliation de petits paysans et à l'asservissement des ouvriers agricoles dans le nord-est du Brésil. La condition très précaire des hommes de la mer va donner à *Mar morto* une allure lyrique qui le distingue des récits terriens réalistes caractéristiques de la génération des années 30.

Par rapport à notre problématique qui cherche à montrer la conception qu'ont les personnages de leur destin dans le Nouveau Monde à travers des procédés symboliques par lesquels ils installent des liens utopiques, l'intérêt de ces deux ouvrages se trouve principalement dans les relations qu'ils vont développer à l'égard d'un paysage aquatique. Celui-ci modifie la direction de l'imaginaire par rapport à la possession des terres, tout en constituant le lieu actif d'interrogations sur le sens historique et social de l'opposition sédentarisme-nomadisme qui détermine la conquête des territoires.

¹ La traduction française a conservé le titre original portugais *Mar morto* (1982) qui signifie *Mer Morte*.

En effet, l'eau constitue un signe préalablement chargé d'investissements symboliques. Nous savons que, dans les littératures américaines, la mer est naturellement associée au monde des origines (Au Québec, le Saint-Laurent est considéré comme étant une mer en miniature - Morency, 1992), tandis que le continent est présenté comme le symbolisme de l'établissement qui fonde des identités et attribue un sens particulier à la destinée. D'où une rêverie marine identifiée aux idées de changement, de bouleversement ou de liberté, qui contribue au déchirement du personnage américain partagé entre l'appel de l'ailleurs et l'attrait d'ici.

On peut détecter une sorte de coopération entre les deux éléments spatiaux selon que l'eau représente un lieu de passage pour la concrétisation des rencontres entre peuples différenciés, apte à produire les processus d'hétérogénéités, ou que la terre détermine les formes de confrontation de ces cultures. La coopération imaginaire serait de toute façon responsable de l'émergence d'une anthropophagie culturelle qui oriente les scénarios transformationnels du mythe américain. Et c'est là qu'on peut envisager le texte vis-à-vis de la méthode *utopiecritique*, tout en observant que les frontières s'affaiblissent entre les personnages et les codes sociaux et esthétiques devant le mouvement simultané de mort d'un monde ancien et de naissance de nouveaux mondes.

Le personnage Menaud, par exemple, retrouve peu à peu les images les plus tenaces de la formation d'un nouveau monde. C'est une redécouverte du passé, *mots qui viennent de très loin*, jouant le rôle d'une véritable conquête du *temps perdu* au moyen de la mémoire. En fait, c'est là, en voyageant sur la rivière en pleine crue, que le vieux-draveur peut renouer avec les espaces vastes et mouvants du Grand Nord. C'est en somme un mouvement de retour vers le passé américain à travers lequel se profile une facette de l'anthropophagie culturelle destinée à déstabiliser les croyances certaines d'un monde établi. La *canadianité oubliée* se trouve revalorisée comme lieu de passage, comme espace d'entrecroisement de codes distincts où se produit l'écart des contradictions propre au neutre utopique. La rivière symbolise ainsi le jaillissement des forces vives, *les pays neufs, jeunes, virils*, qui devraient permettre l'accomplissement des rêves utopiques de renouveau du monde. En cherchant ce monde fabuleux des anciens, Menaud ne parle pas seulement de son pays, il parle aussi d'une Amérique des commencements, l'Amérique française : *Le pays qu'aime ainsi Menaud ne s'arrête pas aux frontières du Québec actuel. C'est le pays des ancêtres qui s'étendait de la Baie d'Hudson jusqu'en Louisiane. C'est l'amour du continent, l'amour des horizons infinis, l'amour de l'illimité.* (Weinmann *apud* Morency, 1994, p. 131).

C'est de même une nouvelle vision du nomade, du coureur de bois et du draveur, en tant qu'être rebelle, ou même anthropophage. En effet, les nomades ont été influencés par l'Indien, aptes à décentrer l'axe rigide des codes établis et à révéler de nouvelles potentialités d'un continent bâti pour abriter les projets utopiques de renaissance chaque fois que ce besoin de renouveau se présentait.

Et tout cela chantait :

«*Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés !*

«*Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Un gava en disant.- «Ici, toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin.»*

«*Car nous sommes d'une race qui ne sait pas mourir!*»
(Savard, 1992, p. 57).

Voilà une confrontation du roman de Savard avec le texte littéraire de Louis Hémon, dans un mouvement dévorateur prêt à renouveler le sentiment américain. Il y a cette chanson symboliquement syncrétique qui affirme l'arrivée du Français (*nous sommes venus*) et témoigne de sa permanence, voire de sa transformation en Canadien (*nous sommes restés*).

Mais reprendre le refrain littéraire de *Marie Chapdelaine* (1913) signifie pratiquer une sorte d'incorporation, une ingestion qui s'accompagne de l'appropriation des qualités du dévoré. Le caractère jouissif de cette incorporation revient alors à dévoiler un caractère pré-canadien responsable de la fondation d'un peuple qui résiste aux intempéries. *Ne pas savoir mourir* fonctionne comme un syntagme métaphorique qui esquisse une interrogation sur la fondation des identités québécoises et qui avertit sur le danger de tuer, d'anéantir totalement la canadienité composée de l'amalgame entre le Canada français et l'indianité.

Dans cette lancée, il semble que Savard ait annoncé, involontairement, que ce n'est pas un *refus global*, voire une extermination complète qui renouvelle le monde, mais une pratique cannibale qui empêche d'oublier les altérités formant la mémoire d'un peuple. Certes, les altérités sont mises à mort, mais incorporées et rendues aux peuples sous forme de pluralité hétérogène, ce qui constitue le propre des civilisations américaines. Ce renversement du texte de Hémon, bien assimilé par le Canada sauvage et représenté dans le roman par les pensées et les actions du vieux draveur, vient alors montrer les possibilités esthétiques qu'un projet d'écriture

américaine peut développer et exploiter :

- *Fusion de l'Histoire et des histoires populaires*. Axée sur les souvenirs des vieux oncles qui racontaient les prouesses des braves, les grandes chasses et randonnées qui ont formé le pays jeune et viril. L'intégration de ces deux registres révèle d'ailleurs la dynamique de formation des *troisièmes cultures*², hybridisées par la rencontre de peuples différenciés.

- *Fusion de l'Histoire et des chansons*. Le rythme populaire de la musique accompagne et explique la gestualité des braves devant les blocs de glace – *Ohé, ohé, un petit coup de cœur*– et regroupe les compagnons autour des paroles des voyageurs venus de loin. Et c'est exactement l'incarnation du principe utopique des *Langages idéaux* permettant au romancier de signifier la proxémique, la musicalité, bref la plasticité des nouveaux habitants américains.

- *Fusion de l'histoire, chanson populaire, chanson naturelle et littérature*. Dans la rivière en crue, devant les blocs de glace, laquelle orchestre ses rythmes naturels (*les musiques de l'eau guerrière*), passe le cortège de ces grands vainqueurs de l'espace canadien. Elle rend possible la construction de scénarios transformationnels, tout en articulant les rythmes de l'Histoire dans une chanson syncrétique que le texte d'Hémon permet. Voilà la rencontre de schémas fondamentaux à caractère anthropophagique, à savoir *l'Hybridité nécessaire* et *l'Esthétique révisée* ; une rencontre qui autorise un schème utopique de création approprié aux *troisièmes cultures*.

Comme dans le roman de Savard, il y a lieu de noter dans *Mar morto* une chaîne argumentaire qui met en contraste la vie continentale et la vie des hommes du port, tout en ordonnant l'histoire narrée. Ici aussi, le texte littéraire développe des foyers métaphoriques significatifs, à caractère anthropophagique : il met en évidence des confrontations nécessaires avec les textes historiques, à travers les relations nature-conquête, tout en permettant l'enchaînement de ces textes historiques avec les textes mythiques et

²Organisant un ouvrage collectif sur la culture globale, Featherstone (1998) indique l'importance du concept de *troisième culture*, résultat de la rencontre entre une culture première et une culture seconde, pour révéler comment l'hétérogène peut se manifester de façons distinctes. En effet, une première culture concerne la manière première d'une vie communautaire, les traditions, les croyances, le mode de vie, les langages, bref le bagage culturel d'une communauté spatio-temporellement circonscrite ; comme seconde, il faut envisager le bagage culturel d'une autre communauté qui vient s'affronter à la première par des processus historiques mobiles – invasions, conquête et colonisation, esclavage, migrations, etc. – ou par les processus immobiles redévolables des mouvements du marché culturel mondial dont l'imperialisme constitue le niveau le plus complexe. Chaque modalité de rencontre peut donner naissance à des entrecroisements particuliers tout en façonnant des formes nouvelles de *troisième culture*.

légendaires qui ont façonné les nouvelles réalités des peuples des terres conquises. Sous le signe de la *mer océane des aventures*, le roman d'Amado déploie également un tissu de qualités visuelles, sonores et musicales, chargé d'instaurer le réseau sensible et virtuel qui guide la chaîne argumentaire de Guma, un brave marin.

La dynamique métaphorique de la mer, tout autant que celle de la rivière pour la drave, comporte plusieurs possibilités significatives : sa nature instable est soumise à des relations qui la transforment en une matière impalpable, faite de lumière ou de musique. Cette musique, prolongement du rythme marin, organise les actions des personnages, ainsi que le récit historique des actions, en mettant en relief l'histoire de l'esclavage africain et celle de la rencontre des cultures africaines et amérindiennes. Il y a ainsi une dématérialisation dénotative de l'histoire qui, racontée par le rythme musical *qui vient de la mer*, se réalise au moyen d'un objet mythique, la déesse des eaux dénommée *Iemanjá*. C'est dire que la dynamique événementielle pénètre dans la sphère métaphorique et, dans ce mouvement d'indifférenciation, la déesse *Iemanjá* inspire la proposition musicale populaire qui ponctue les événements de l'histoire narrée : *Il est doux de mourir en mer*³.

Voilà que *Iemanjá*, en tant que déesse africaine, une variante des sirènes marines, permet l'émergence d'une constellation symbolique échafaudée autour de la race, de la religion, des valeurs et de l'exil d'une culture, celle venue d'un autre continent pour former la troisième culture du Brésil. *Iemanjá* tient le rôle qui lui est conféré dans l'accomplissement du mythe américain ; elle fait coïncider les contraires en les intégrant au mouvement relationnel du texte.

Dès lors, le paradigme anthropophagique commence à présenter des bases plus précises, susceptibles de dévoiler l'existence de forces créatrices virtuelles⁴.

³ De Dorival Caymrni, chanteur et compositeur des traditions populaires bahianaises.

⁴ Il est très intéressant de savoir que l'œuvre de Jorge Amado a été responsable de la reconnaissance et de l'institutionnalisation de cette culture d'origine africaine qui était repoussée par les élites brésiliennes et même bahianaises. Le *candomblé*, religion d'origine africaine, dont les dieux sont nommés *Orixás*, fut interdit jusqu'à la moitié du XX^e siècle.

On le voit, le mouvement relationnel du texte présente la formation du projet d'écriture américaine déjà décelée dans *Menaud Maître-Draveur*. La fusion de l'Histoire et des histoires populaires montre surtout l'étouffement dont la parole et la culture populaires ont été victimes dans leurs sociétés. Les voix populaires gagnent une existence, façonnent la réalité immédiate et, dans le cas d'Amado⁵, s'installent sur la scène culturelle nationale. Les histoires de la mer, racontées aussi par les vieux oncles, renouent avec la tradition de littérature de colportage, où sont présentes les sagas des bandits populaires, et la tradition des rituels africains à la gloire de la déesse de la mer.

Qu'en est-il maintenant de la fusion proprement textuelle dans le roman d'Amado, qui fonctionnerait comme déglutition littéraire, au même titre que ce que l'on observe dans Maria Chapdelaine, de Savard ? La fusion amour-mort détermine la confrontation Histoire-Mythologie, que nous avons déjà évoquée en discourant sur les actions de *Iemanjá*. Sur ce point, on pourrait parler de myèmes caractéristiques de l'américanité, comme la lutte contre le monstre, que Morency a déjà explicitée à propos de Moby Dick dans son combat contre la baleine blanche.

Nous savons tous que la sirène, moitié femme, moitié monstre, est un myème culturel transnational largement utilisé dans la littérature. La fascination et la peur composent les sentiments mitigés qui hantent les hommes devant affronter les paysages aquatiques. Dans *Mar morto*, la relation Histoire/Mythologie permet la description des déplacements, suivie des processus de déterritorialisation des peuples africains. Les composantes mythiques peuvent ainsi dématérialiser l'histoire vécue pour donner forme à une histoire imaginée.

Ceux qui insistaient pour la pratiquer étaient persécutés par la police et incarcérés. On voit combien l'œuvre d'Amado a contribué à relever la culture populaire d'origine africaine au premier plan de la scène bahianaise, au point que le journal *Le Monde* du 8-8-2001, commentant les funérailles, parle de l'auteur comme le libérateur par la pîtime du peuple brésilien. Le titre de l'article de Peter Mello dans *La Presse* (7-8-01) était: *Jorge Amado, chante engagé de l'âme brésilienne*.

⁵ À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, les traditions africaines ont été reconnues et incorporées dans le calendrier officiel des fêtes populaires.

O oceano é muito grande, o mar é uma estrada sem fim, as águas são muito mais que metade do mundo, são três quartas partes e tudo isso é de Iemanjá. No entanto, ela mora é na pedra do Dique do cais da Bahia ou na sua toca em Mont Serrat. Podia morar nas cidades do Mediterrâneo, nos mares da China, na Califórnia, no mar Egeu, no golfo do México. Antigamente, ela morava nas costas da África que dizem que é perto das terras de Aiocá. Mas veio para a Bahia ver as águas do rio Paraguaçu. E ficou morando no cais, perto do dique numa pedra que é sagrada. Lá ela penteia os cabelos (vêm mucamas lindas com pentes de prata e marfim), ela ouve as preces das mulheres marítimas, desencadeia as tempestades, escolhe os homens que há de levar para o passeio infundável no fundo do mar. E é ali que se realiza a sua festa, mais bonita que todas as procissões da Bahia, mais bonita que todas as macumbas, que ela é dos Orixás mais poderosos, ela é dos primeiros, daqueles de onde os outros vieram. (Amado, 1996, p. 67).

Remarquons d'emblée la représentation géographique du circuit de la sirène. C'est comme si elle avait visité le monde entier, toutes les mers, mais qu'elle a préféré s'éloigner de son centre sacré, Aiocá, en Afrique, pour venir *voir les eaux de Paraguaçu*. Voilà un bel exemple métaphorique de rencontre entre deux peuples – l'Africain et l'Amérindien, Aiocá et Paraguaçu – que les eaux permettent, la mer et le fleuve.

⁶Toutes les arrivées s'effectuent par la Baie de Tous les Saints (Bahia de Todos os Santos), la plus grande baie du Brésil et qui donne son nom à l'État = Bahia. Cette baie a été découverte par l'Italien Américo Vespucci (qui donne son nom aux Amériques, la baie est alors bien américaine) en novembre 1501; ses 500 ans ont été célébrés en 2001, avec une fête au fort maritime (Saint Marcel), bâti sur un îlot de la baie en face de la ville, pendant laquelle des artistes ont surtout récité des passages de *Mar morto* et chanté les chansons de Caymmi. *Il est doux de mourir en mer* (c'était aussi un hommage à Amado, décédé au mois d'août). La Baie a 54 îles dont la plus grande s'appelle Itaparica (nom indien qui signifie *ceinture de pierres*), pleine de marécages et de réserves écologiques. C'est un lieu privilégié de villégiature. Elle abrite beaucoup d'histoires et de légendes sur les batailles et naufrages de tous les Européens qui se sont affrontés sur la côte bahianaise, surtout les Hollandais qui sont parvenus à dominer les Portugais pendant un an à Salvador et pendant plus de 20 ans à Recife. La Baie contient un musée souterrain d'épaves maritimes de 5 siècles.

⁷Le *dique* est au centre de la ville, aménagée au XVII^e siècle par les Hollandais qui y sont restés un an.

⁸Quartier de la Ville Basse, au bout d'une presqu'île, où se trouve un fort nommé Mont Serrat, considéré comme étant le monument militaire le plus beau de la ville.

légendaire, politique, textuelle, etc., produisent le savoir explicatif des croyances de la société.

Ce passage complexe qui s'ouvre sur une dimension merveilleuse de l'Histoire de la mise en rapport de ces deux peuples permet également de visualiser la topographie de la ville de Salvador qui, en tant que première capitale du pays, a pu accueillir l'arrivée de la reine de la mer⁶. Comme leader, elle s'approprie le topos géographique de la ville — le quai de la digue⁷ ou Mont Serrat⁸, et le topos imaginaire des communautés déterritorialisées de l'Afrique qui y ont été installées.

Si l'on insiste sur le caractère anthropophagique de la figuration utopique, on peut identifier comme point de départ le corps de la sirène qui devient une expérience physique porteuse d'une vision de la société. C'est un moi diffus et une pluralité de corps : culturels, politiques, sociaux ; des corps surtout textuels en échange continu de significations, un système de récits en position de renvois réciproques.

C'est à partir de ce corps assemblé qu'on peut désormais mettre en évidence les aspects contradictoires des analyses de la figuration utopique. Tout d'abord, les associations des correspondances signifiantes de chaque unité corporelle, avec leur ensemble discursif, à divers plans de la réalité sociale, historique, légendaire, politique, textuelle, etc., produisent le savoir explicatif des croyances de la société.

Les rites religieux mettent en scène l'histoire mythique originale. *Iemanjá* quitte la mer et vient sur terre s'incorporer dans les femmes noires *initiées*, c'est-à-dire préparées pour *recevoir* les *Orixás* (dieux africains). L'initiation est réalisée par une modification du corps (se raser les cheveux et se peindre la tête pour la laisser pure et libre) et de comportement consistant à passer des mois repliées dans l'enceinte du *terreiro*⁹ afin de couper les liens avec la vie mondaine et promouvoir une communion spirituelle avec l'*Orixá*.

Le rite, en tant que pratique utopique, montre de toute évidence les fondations culturelles où peuvent s'instaurer les représentations communautaires les plus denses, nées des troisièmes cultures. Il montre, par ces incorporations rythmées et la mise en jeu des croyances, valeurs et désirs, qu'il existe des moments historiques où le sens n'émerge pas de signes reliés par une logique causale, mais plutôt par un système de correspondances en tension.

L'histoire de *Iemanjá* au sein d'une troisième culture, qui a survécu jusqu'à nos jours en dépit d'innombrables transformations, peut toujours être interprétée à plusieurs niveaux. Amado raconte que la déesse peut aussi se dédoubler et acquérir des identités et des noms distincts en rapport avec des segments différenciés de la communauté

des pécheurs et en relation avec les interrogations concernant les difficultés de dominer les forces destructrices des eaux. *Iemanjá* est pour tous la *Reine des océans* ; pour les canotiers, elle est *Dame Janaína*; pour les Noirs, ses enfants favoris, qui la craignent plus que tous, elle est *Inaê*, sirène du Nouveau Monde, ou *Princesa d'Aiocá*, sirène africaine ; enfin, les femmes du quai, mariées ou prostituées, l'appellent *Dame Maria*, appellation la plus proche de la Vierge Marie, la mère de tous.

Serait-il alors possible de faire la projection politique des grandes antinomies d'une telle société hybride à travers ces signifiants utopiques ? Comment ces récits mythiques peuvent-ils être expliqués ? N'est-ce pas parce que les référents de l'histoire narrée, investis des dualismes du mythe américain, racontent les échanges de la vie et de la mort, de la nature et de la culture, des cultures différenciées, le passage des uns dans les autres, le changement des uns dans les autres ?

Par un renversement nécessaire, le changement de nature, la désincarnation de Jason, qui est le fils du chef draveur et qui meurt noyé dans le roman de Savard, prend de l'importance dans la mesure où elle entraîne la révolte de Menaud contre les étrangers, à partir de laquelle un nouvel affrontement s'installe. Dans *Mar morto*, il faut observer que le marin Guma disparaît dans la *mer morte aux eaux de plomb* après avoir sauvé le fils d'un Arabe, un étranger, qui l'avait entraîné dans une affaire de contrebande en haute mer, alors qu'il se préparait à quitter le port pour aller s'installer avec sa famille dans la partie haute de la ville. Si la plongée de Jason brise la croyance que *la race ne sait pas mourir*, la noyade de Guma est aussi le signe d'une alerte qui, historico-socialement parlant, montre la condition précaire de ces travailleurs maritimes qui transportent des marchandises pour les gros commerçants. Et la disparition du marin se double d'un récit religieux, celui du mysticisme afro-bahianais, bien utopique, dans lequel la sirène amène les hommes vers son royaume.

A lua apareceu e Iemanjá estendeu seus cabelos sobre o lugar onde Guma desaparecera. (Amado, 1996, p. 238)

⁹On appelle ainsi l'endroit où se réalisent les rites religieux: littéralement *Terrain*.

La complexité de cette dialectique de la vie et de la mort a été perçue, dans les deux romans, comme symbole d'une prise de conscience face au péril de la déterritorialisation et de la perte des liens identitaires. C'est comme si la nature sauvage, complice des bâtisseurs de pays, se transformait en un indomptable ennemi et se mettait à pactiser avec les intérêts étrangers. Ce paradoxe établit une autre position conflictuelle qui lie le mythe familial au mythe collectif, de telle sorte que Menaud devient profondément affligé d'avoir conduit son fils sur l'espace des aventures, celui qui devait poursuivre sa cause, sauver le territoire hérité des ancêtres avec ses traditions. Marie, sa fille, rompt avec son amoureux, le Délié, devenu ennemi de son père, pour rester avec le Lucon, celui qui exprime fidélité à son père, ce qui traduit une autre projection filiale. De toute évidence, Marie représente la stabilité familiale, le désir d'établissement imputé à la nature féminine, exactement comme Livia qui a fait tant d'efforts pour arracher Guma à la mer et à la mort.

Dans ce réseau de parenté, il faut alors élire les voix des utopies qui peuvent clore les histoires, narrées par Amado et Savard, car elles accomplissent de nouvelles relations, susceptibles d'engendrer d'autres antagonismes. Menaud, par exemple, devient fou, mais il trace, pour la connaissance et pour l'action, les topiques de ses croyances.

De temps en temps, par les fenêtres ouvertes, débordait le cri d'angoisse de Menaud :

«Des étrangers sont venus ! Des étrangers sont venus !»

Alors, au milieu des hommes qui se passaient la main sur le front contre le frôlement de cette démence, lentement le vieil ami de la terre, Josime, prononça :

«Ce n'est pas une folie comme une autre ! Ça me dit à moi, que c'est un avertissement.»

Charlevoix, 1937.

(Savard, 1982, p. 155)

En tant que voix de l'utopie, la folie de Menaud est différentielle et ouvre le champ à des positions contraires qui auront la possibilité de s'affronter et de se neutraliser. Qu'il s'agisse de récits des contacts culturels entre le monde originaire des ancêtres et le nouveau monde des étrangers, ou de ceux des expansions commerciales de ces étrangers, ils sont racontés par le vieux draveur, et, par là, ils racontent aussi l'histoire de cette vieille figure utopique

qui engendre ces espaces de jeu, ces espaces de texte.

Quant à *Mar morto*, Amado opère un retournement dans la construction de la figure utopique de clôture et élit Livia, signe de la stabilité et ennemie de la déesse qui lui a arraché Guma, comme la voix de création du nouveau mouvement relationnel du texte. Au lieu de la *folie*, c'est le *miracle*, que l'institutrice Dulce avait pressenti.

Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no paquete Voador? Não é ela? É ela, sim. É Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais:

– Vejam! Vejam! É Janaína.

Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ela a via.

Assim contam na beira do cais.

Rio de Janeiro, junho de 1936.

(Amado, 1996, p. 257).

Lívia incorpore la déesse des cinq noms, elle la dévore et change ainsi la destinée des femmes du port. Elle montre que les femmes peuvent travailler et monter sur un bateau, sans avoir besoin de vivre de la prostitution. Ce *miracle* utopique permet non seulement d'affronter des contradictions sociales et de nier, en déglutissant, les vieux préjugés contre les femmes veuves de marins dans la nouvelle position de cette synthèse anthropophagique, mais aussi de les déplacer, de les transposer et d'ouvrir plusieurs autres discours politiques susceptibles de répéter les conflits fondamentaux de la société.

La Terre dans *Trente Arpents* et *Terras do sem fim*: convergences et divergences des lieux.

Il s'agit ici de considérer la terre comme un centre spatial à double sens : il relie des groupes humains, mais promet des conditions sociopolitiques pour de nouveaux départs. Dans un cas comme dans l'autre, on pense à une sorte de répétition du geste d'Utopus lorsqu'il se frayait un chemin vers l'île circulaire d'accueil, *UTOPIE*, pour y créer une société civile juste. Ce qui devient intéressant à analyser dans le roman de Ringuet ce sont les

déplacements des personnages par rapport à la terre, ce qui laisse émerger les pratiques culturelles issues également des affrontements entre des peuples distincts. Jorge Amado actualise de même le mythe américain en représentant le défrichement des forêts pour la construction d'une culture du cacao. Dans les romans de Ringuet et d'Amado, nous pouvons déceler la réalisation de schèmes anthropophagiques qui montrent surtout les contradictions de la colonisation par rapport au projet humaniste d'Utopus.

Trente Arpents, paru en 1938, se structure autour du rythme cyclique des saisons qui deviennent alors les symboles des quatre étapes de la vie d'Euchariste Moisan, le patriarche de l'histoire. Dans la partie *Printemps*, il hérite de la terre paternelle après la mort de l'oncle Ephrem et forme une famille qui va connaître la prospérité : la terre rapporte, les économies s'entassent chez le notaire.

La saga de la famille Moisan se trouve d'abord liée au thème de la personnification de la terre, venant ainsi mettre en relief des rapports multiples et alternatifs entre le paysan et sa terre : rapport maternel, rapport amoureux, rapport entre la patronne et ses employés, et enfin un rapport sacré avec la déesse de l'univers.

Terras do sem fim, paru en 1942, est aussi divisé en parties et sous-titré : A TERRA ADUBADA COM SANGUE. O navio. A mata. Gestação de cidades. O mar. A luta. O progresso¹⁰. Contrairement à *Trente Arpents*, les premières parties relatent le départ en bateau de plusieurs *retirantes*, en route vers les terres de Ilhéus où a été découverte la culture prospère du fruit d'or, le cacao. Ces premières parties indiquent d'ailleurs un itinéraire géographique entre les lieux, celui où la forêt converge vers la terre.

En citant Damase Potvin dans son ouvrage *Le Français*, Monique Lafortune (1985, p. 67) illustre bien cette convergence. On y voit ces nomades en route comme des sans argent, des sans terre, des sans avenir et des sans famille qui vont vers la terre dans le but d'assurer leur survie et qui sont perçus comme des aventuriers sans assise quand ils ne jouent pas le rôle initiatique de fonder un noyau culturel et familial.

Mais si nous avons mis en relief les rapports affectifs de l'idéalisation de la terre dans *Trente Arpents*, il y a lieu de noter que, dans le cas brésilien, la terre est tout de suite présentée sous l'angle de la conquête violente. Ce qu'il importe vraiment de valoriser ce sont les combats mâles et virils des groupes d'hommes pour conquérir d'abord la forêt, un monstre sacré, qui se métamorphosera par la suite en une vierge prête à être déflorée de façon brutale. De cette manière, les rapports érotiques et de possession qui s'établissent entre ceux qui deviendront des paysans et la forêt sont toujours évoqués, lorsqu'on parle de la terre, pour rappeler ces mouvements inauguraux

belliqueux et violents qui ont favorisé la naissance d'un *coronel*¹¹. En ce sens, et afin de pousser plus loin l'enquête comparatiste, il apparaît nécessaire de souligner cette différence par rapport aux représentations québécoises. Mais citons d'abord quelques extraits de *Terras do sem fim* :

A manhã de sol dourava os cocos ainda verdes dos cacauzeiros. O coronel Horácio ia andando devagar entre as árvores plantadas dentro das medidas estabelecidas. Aquela roça dava seus primeiros frutos, cacauzeiros jovens de cinco anos. Antes ali também fora a mata, igualmente misteriosa e amedrontadora. Ele a varara com seus homens e com o fogo, com os facões, os machados e as foices, derrubara as grandes árvores, jogara para longe as onças e as assombrações. Depois fora o plantio das roças, cuidadosamente feito, para que maiores fossem as colheitas. E, após cinco anos, os cacauzeiros enfloraram e nessa manhã pequenos cocos pendiam dos troncos e dos galhos. Os primeiros frutos. O sol os doirava, o coronel Horácio passeava entre eles. Tinha cerca de cinqüenta anos e seu rosto, picado de bexiga, era fechado e soturno. As grandes mãos calosas seguravam o fumo de corda e o canivete com que faziam o cigarro de palha. Aquelas mãos, que muito tempo manejaram o chicote quando o coronel era apenas um tropeiro de burros, empregado de uma roça no rio do Braço, aquelas mãos manejaram depois a repetição quando o coronel se fez conquistador da terra.. (Amado, 2000, p. 40)

Cinco anos demoravam os cacauzeiros a dar os primeiros frutos. Mas aqueles que foram plantados sobre a terra do Sequeiro Grande enfloraram no fim do terceiro ano e produziram no quarto. Mesmo os agrônomos, que haviam estudado nas Faculdades, mesmo os mais velhos fazendeiros, que entendiam de cacau como ninguém, se espantavam do tamanho dos cocos de cacau produzidos, tão precocemente, por aquelas roças.

Nasciam frutos enormes, as árvores carregadas desde os troncos até os mais altos galhos, cocos de tamanho nunca visto antes, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau, aquela terra adubada com sangue.

FIM

Montevidéu, agosto de 1942. (Amado, 2000, p. 305)

¹⁰ La terre fertilisée par le sang. *Le bateau. La forêt. Gestation des villes. La mer. La lutte. Le progrès.*

¹¹ Le **Coronelismo** désigne la société patriarcale de grands propriétaires. C'est un

Alors qu'Euchariste reçoit une terre déjà conquise par les ancêtres lyonnais qui contribuent à la composition du sang laurentien, Horace, un ancien muletier, donc sans terre et sans argent, préside à la formation de nouveaux groupes de défricheurs pour fonder de nouvelles plantations. D'une certaine façon, il entre en utopie, car de dépossédé il devient à la fois une autorité et un fondateur.

Certains romanciers du Nord-Est préféraient montrer, dans les années 30 et 40, la transmission de la terre paternelle colonisée par les anciens défricheurs portugais qui ont formé l'aristocratie du sucre. D'autres écrivains ont, par ailleurs, institué cette problématique continentale nouvelle, susceptible de produire quelque avatar du mythe américain original, dévoilant ainsi comment de nouveaux aventuriers allaient prendre la route vers une nouvelle civilisation. Amado énonce en effet que les mots d'ordre sont *Terre, Mort, Cacao, Argent*, et cela établit une trajectoire assez singulière de destruction empêchant l'esprit utopique inaugural de s'épanouir sur le plan socio-politique, comme More l'avait envisagé après le geste d'Utopus.

Il faut reconnaître la nature et la fonction du *coronel* comme personnage dans le contexte de son américanité et se demander s'il n'y aurait pas ici une nouvelle réussite ou une faille du mythe américain. En abordant d'abord la possibilité de réussite, il est certain que ces attitudes conquérantes façonnent un personnage de grande force qui peut maîtriser, et non monopoliser, son pays à l'état sauvage, pour construire un empire rural et même urbain. Un tel personnage peut singulariser et autonomiser les expériences américaines pragmatiques du Brésilien moderne du XX^e siècle, qui aspire au projet utopique d'atteindre un idéal de terre promise dans un monde nouveau et un projet de développement d'expériences esthétiques issues des contacts des races et des cultures. Tout cela venant projeter les rêves utopiques des métissages réussis.

Dans cette perspective, il est intéressant de rapprocher l'attitude affective du *coronel* envers sa terre, ses fruits et ses cueillettes avec celle d'Euchariste envers ses trente arpents hérités des ancêtres.

héritage des titres nobiliaires distribués par Dom Pedro II après l'indépendance du Brésil. Ces patriarches assurent leur pouvoir – rarement contesté – grâce à une importante parentèle et aux *jagunços* (des gardes du corps et membres des milices privées). Le Coronel est en même temps patron et compère, bâtisseur de chapelle et homme politique. Pour assurer leur pouvoir, les *coronéis* sont capables d'ordonner des crimes sanglants et des règlements de comptes, et d'effectuer de terribles menaces de représailles.

Comme le personnage canadien, Horace éprouve une sorte de pénétration intime avec sa terre et il caresse ses fruits dorés, comme s'ils étaient ses vrais enfants. La terre-maîtresse suscite parfois chez lui une tendresse qui serait destinée à sa femme Esther et à son fils. Celui-ci, à travers le regard de sa mère, représente une répétition de lui-même, le *coronel* Horace.

Si ce régime de créations apporte la vie, l'épanouissement précoce des fruits dorés, c'est parce que la terre a été fertilisée par le sang d'autres Brésiliens. Il y a donc la dualité de la vie et de la mort devant l'hésitation vis-à-vis de la vie sur le continent neuf, ce qui mène d'une certaine façon à plusieurs interrogations sur le destin réservé aux habitants de ce Nouveau Monde, qu'ils soient nomades ou sédentaires. Dans cette perspective, la lutte fratricide devient une donnée essentielle de l'expérience brésilienne de l'américanité et elle actualise le mythème de l'affrontement biblique entre Abel et Caïn.

Or, si Morency souligne que l'histoire des frères ennemis est riche de résonances et que son influence sur l'œuvre de Melville mériterait à elle seule une étude détaillée, il faut reconnaître que l'attitude fratricide du *coronelismo* brésilien mériterait tout autant une étude spéciale par rapport aux symbolismes de l'utopie du Nouveau Monde. Sans compter que la figure de l'assassin professionnel existe et que, pour des raisons politiques ou pour des querelles de toutes origines, des meurtres quotidiens font partie de la réalité brésilienne. Le fait est que la figure du *coronel* vient schématiser ces deux attitudes paradigmatiques qui singularisent le mythe américain dans l'arrière-pays brésilien. D'une part, le désir de défricher, de créer, d'instaurer des nouvelles cellules de vie ; d'autre part, le besoin d'exterminer, la volonté de dompter la nature en la blessant et en s'appropriant la terre des autres. L'empire des colonels a ses spécificités locales et s'apparente à une forteresse féodale protégée par des hommes de garde, de telle sorte que ces *maîtres* ne peuvent pas sortir sans être accompagnés de leurs milices privées. Mais la formation de ces empires signale tout de même une volonté capitaliste d'appropriation et de cumul de biens, ce qui renoue avec le lien global du mythe à l'étendue des continents.

Il faudrait admettre réellement l'existence d'un dénominateur commun dans les processus symboliques régissant la représentation de l'aventure humaine dans le Nouveau Monde. Il est vrai que l'attitude impériale des colonels, avec la guerre fratricide qu'elle engendre, constitue un autre masque recouvrant le principe qui gouverne le mythe américain, à savoir celui du recommencement

absolu. Recommencement à partir duquel il faut anéantir l'ancien monde pour que naissent de nouvelles relations de force et de contrôle. C'est ainsi qu'une fois la ferme établie, Horace entreprend une guerre contre un autre *coronel* dénommé Sinhô, ce qui va orienter les nouveaux combats pour la conquête de la terre et le maintien du pouvoir.

Dans cette perspective, force est d'admettre que le mythème des frères ennemis alimente le caractère conflictuel du mythe américain partagé entre la forêt et l'empire, le primitivisme et la civilisation. Tout comme Melville, qui a su traduire toutes ces antinomies dans un roman qui prend les dimensions d'un continent, Amado englobe les contradictions du mythe dans un contexte latino-américain. Quant à Ringuet, il insiste pour montrer que la terre aimée et désirée maintes fois peut constituer le symbole d'un monde irrémédiablement divisé contre lui-même.

Au centre des polarités se développant après la conquête de la terre, Euchariste entre en conflit avec son voisin Phydime Raymond qui fait exactement comme les *coronéis* brésiliens : il avance sur la terre d'autrui en s'appropriant des terrains qui ne lui appartiennent pas. Les deux s'affrontent au tribunal, mais c'est Phydime qui est reconnu innocent ; Euchariste doit payer les frais du procès, mais en plus il connaîtra par la suite une série de malheurs, y compris la destruction par le feu de sa grange.

La grange brûlait magnifiquement, tout d'une pièce dans la nuit, avec un ronron sonore de bête contente et des éclatements comme des fusées (Ringuet, 1991, p. 188).

Tous les voisins étaient là, les yeux dilatés d'horreur fixés sur l'incendie, immobiles, silencieux, le dos glacé par le vent pleurant sa pluie, le visage brûlé par le souffle du brasier dont les langues se faisaient de plus en plus courtes (Ringuet, 1991, p. 189).

Il ne réfléchit pas que Raymond, de sa fenêtre, avait pu voir tout en s'habillant à loisir. La catastrophe qui jusque-là l'écrasait servit de tremplin à sa haine. Phydime était bien capable par jalousie d'avoir mis feu à sa grange. Il n'était que de songer à la satisfaction que lui-même Euchariste, eût eu à voir tout se consumer chez Raymond : récolte, animaux, bâtiments, instruments, pour qu'aussitôt s'imposât à son esprit l'évidence de l'attentat (Ringuet, 1991, p. 190).

Là encore, on voit clairement une problématique d'affrontements prenant la forme de la haine qui met les deux frères ennemis en combat et met en relief les deux sentiments qui se côtoient sur le continent américain : l'amour, tendant à la création et à la fusion, et le refus, entraînant le désir de domination et d'appropriation du bien de l'autre.

Il est vrai que dans *Terras do sem fim* on a affaire au phénomène du *coronelismo*, typiquement brésilien ou latino-américain, qui fusionne les activités divergentes (nomades) et convergentes (sédentaires) vers la terre, donnant ainsi naissance à une figure toute puissante capable de semer la mort et la destruction. Cette figure est certes inexistante dans la société québécoise, mais la faiblesse humaine demeure présente à travers les sentiments de jalousie, d'envie et de haine d'un voisin envers l'autre. L'acte criminel de Phydime étant qualifié d'attentat, c'est très exactement la structure du *mal* qui polarise avec le *bien* de la création.

Ringuet y indique non seulement les contradictions entre les conditions de propriété (les conflits entre Euchariste et Phydime, entre Euchariste et son fils Étienne) et les forces capitalistes modernes, mais fait également apparaître les instruments discursifs, permettant de penser culturellement ces contradictions sous une forme esthétique moderniste. Amado, pour sa part, montre comment le Brésil a produit ses hybridités culturelles en tenant à conserver et à métamorphoser tous les fragments culturels de tous les peuples qui ont transformé son sol. En revanche, ce discours utopique de célébration d'un sang brésilien critique sévèrement le mode socio-politique d'existence du peuple brésilien sujet aux lois des *coronéis*. Les sans terre et sans argent, soumis à l'errance et à la servitude, et qui n'ont plus les conditions d'avancer sur une terre déjà accaparée par le système de *latifundia*¹², ne revendiquent aucun droit civil mais font appel aux forces surnaturelles pour résoudre leurs problèmes vitaux.

¹² Il est vrai qu'il y a un Mouvement Sans-Terre (MST), mais qui n'assimile pas tous les dépossédés. Le MST fait une étude des hectares excédents non cultivés et, dans plusieurs états du Brésil, un groupe débarque la nuit, coupe les clôtures à la tenaille, installe ses tentes en plastique noir et commence à planter du maïs ou du manioc. Cette opération d'occupation est désignée sous le nom de *campement*. Parfois le campement reste là pendant des mois et les propriétaires recourent au service des *jagunços* pour chasser les sans-terre, certains d'entre eux ayant trouvé la mort dans les confrontations.

À vrai dire, ce qui importe dans cette confrontation de sociétés, à la fois déconstructrice et productrice, c'est de voir jusqu'à quel point des villes imaginaires, des cités idéales, des terres désirées et des pensées utopiques établissent, dans leurs discours, la trame de plans possibles pour lesquels l'espace joue un rôle essentiel dans l'émergence d'un texte fondateur susceptible de structurer le désir de renouveau des sociétés du Nouveau Monde.

Nouvelles utopies de puissance

Notre troisième investigation rapproche *Un homme et son péché* (1933), de Grignon, de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Ici le mythe américain est envisagé à partir de l'idéologie capitaliste moderne qui préconise le cumul d'argent et la volonté de posséder. Deux anti-héros naissent, presque au même moment, au Québec et au Brésil – Séraphin Poudrier et Paulo Honório –, pour symboliser l'idéal américain moderne qui est de faire fortune et de dominer l'entourage. Dans ce cas, les schèmes anthropophagiques sont concrétisés par les attitudes narratrices qui réfléchissent sur la formation de tels anti-héros, et non par la convocation de personnages rivaux qui énoncent des discours populaires d'espaces sans clôture où les peuples distincts se rencontrent et s'affrontent.

L'utopiecritique se révèle ainsi comme un chemin qui permet de tenir compte de la continuité active des pratiques idéologiques et de la dynamique textuelle de la colonisation dans deux espaces distincts de l'américanité. Ce cadre critique combine une série de schèmes analytiques qui confirment la fonction médiatrice de la figure utopique autour de laquelle s'inscrit un réseau de langages hybrides composés dans ces espaces du Nouveau Monde.

Curieusement, ces deux romans semblables – *Un homme et son péché* et *São Bernardo* – apparaissent l'un après l'autre, ce qui renforce encore plus notre conviction qu'il y a un dénominateur commun autour du mythe américain, et que la méthode *utopiecritique* comparée s'avère fructueuse.

Observons tout d'abord le contexte littéraire dans lequel surgit le roman québécois. On a beaucoup disserté sur le fait que, quand les écrivains commencent à se libérer des schémas moraux du roman de la fidélité et à regarder d'un oeil critique les problèmes quotidiens de la vie rurale, surgit Séraphin Poudrier, considéré comme le premier caractère autonome de la littérature québécoise. En

fait, *Un homme et son péché* constitue un tournant dans l'histoire du roman régionaliste, de telle sorte que plusieurs interprétations critiques en ont résulté. L'anti-héros finit par projeter sur l'avant-scène les aspirations de puissance d'une communauté dominée et réprimée. En établissant les liens entre le texte narratif et le contexte socio-économique de l'époque, Tremblay (1991, p. 267) montre bien comment l'esthétique de Grignon déroge de façon radicale au roman terrien. La thésaurisation de Séraphin bascule l'antinomie collectivité/individualité car, si l'avarice tient de l'égoïsme et peut ainsi être nuisible à la collectivité, l'accumulation de biens indique de nouveaux comportements collectifs propres à une société de consommation qui commence à s'imposer et qui se substitue peu à peu à la société traditionnelle.

Cette problématique de puissance au niveau économique est perçue par Renée Legris (1980, p. 1116) comme une structure de signification longtemps négligée par l'attention accordée au contexte socio-religieux dans lequel le discours moral du roman est construit. La grande misère qui suit la crise de 1929 motive les pratiques d'épargne soutenue, seul moyen de survie, et le roman sort du terrain symbolique pour dialoguer avec une réalité historique déterminée. La terre est évaluée en termes d'argent et les fondements capitalistes du roman transforment la *force verticale* de l'histoire des traditions en une force littéraire moderne. D'où la grande fascination que Séraphin a exercée sur la population, et qui a continué de le faire dans les médias électroniques modernes.

Quant au roman brésilien, *São Bernardo* est le nom d'une ferme acquise par un aventurier dénommé Paulo Honório. Celui-ci représente un autre type de nomade sans argent et sans terre, au caractère redoutable et qui, ayant surmonté des épreuves difficiles dans le rude *sertão*, fait fortune et devient le propriétaire de la fructueuse São Bernardo. Ici aussi, la trajectoire de Paulo Honório, *coronel* capitaliste, indique les ambiguïtés gérées par la rencontre entre le moderne et le traditionnel du *sertão*.

Le roman de Grignon insiste sur la thématique de la quête du pouvoir basée sur l'avarice de Séraphin, alors que le roman de Ramos insiste sur des rapports d'appartenance, de propriété et de domination à partir de l'égoïsme passionné de son anti-héros.

Nous avons déjà signalé que la relation terre-père, avec son corollaire de la transmission du patrimoine, a longtemps été traitée par la plupart des romanciers. Mais à partir des années 30, l'agir aventureux qui correspond au *faire de l'argent* et à la naissance des

coronéis prend le devant. Les passions obsessionnelles à fonder des empires terriens aux dépens de la communauté dévoilent les mimétismes de l'appropriation, de la domination et de l'autoritarisme.

Il faut tout de suite remarquer que les deux écrivains composent un personnage méprisable, considéré même comme un anti-héros, mais ils présentent les manières dont ils *digèrent* leurs propres créatures. Autrement dit, Grignon introduit son récit par une Préface où il discourt sur ses relations, en tant qu'écrivain, avec la réalité paysanne de la postcolonisation dans laquelle vivaient ces *types qui ont servi de modèles*. Ramos délègue la narration à son personnage Paulo Honório qui, à la première personne, fait la rétrospective de sa vie tout en réfléchissant sur ses attitudes dominatrices.

Cette sorte d'*anthropophagie narratrice* montre que les deux écrivains fonctionnent comme des sujets incorporants, englobants, qui assimilent ces figures de leurs contextes sociaux respectifs. L'appropriation identitaire, en tant qu'incorporation des différences, apparaît alors comme le processus productif qui met en relief les contradictions des jeux utopiques. En un sens, c'est parce que ces écrivains sont capables de faire une analyse lucide et précise du comportement des personnages avars, lié aux contextes sociaux, que cette projection esthétique offre des fondements cohérents à l'analyse objective des systèmes axiologiques de la société qu'ils cherchent à dévoiler.

«Je comprends parfaitement Flaubert, et vous le comprenez comme moi, lorsqu'il s'écrie : «Madame Bovary c'est moi». Et je dis tout de suite, afin d'éviter tout malentendu, qu'Un homme et son péché, que la femme Donald, qu'Alexis et sa grosse Arthémise, c'est moi. C'est moi en chair et os, c'est d'autant plus moi que j'ai vu agir ces gens sous mes yeux, que j'ai vécu l'histoire de ces humbles sans histoire et que la plupart des personnages respirent encore au centre même des Laurentides recueillies, soit sur les bords de mon lac, soit sur les bords de la rivière Aux Mulets ou de la rivière du Nord (Grignon, 1998, IX).

Grignon mime le geste cannibalisant de l'écrivain français, qui absorbe sa création (M^{me} Bovary) et, ainsi, il pose aussi son geste d'autoproduction/autodévoration consistant à absorber explicitement et même ostentatoirement l'histoire de ces *humbles sans histoire* des Laurentides, pour composer son ouvrage. L'impossibilité de décrire un *vrai* personnage avare indique non seulement les contradictions

entre les forces productrices capitalistes et la justice sociale engagée par Utopus, mais aussi les conditions de formation d'une figure utopique capable de déréaliser, de neutraliser le réel, tout en devenant lieu de nomination.

Qu'en face de l'avarice, le romancier prenne plaisir à imaginer les choses les plus extraordinaires, c'est possible, mais soyez assurés qu'en face de l'Avare, il se trouve toujours en deçà de la vérité, Il n'y a pas d'écrivain assez puissant, assez génial pour imaginer l'avare tel qu'il est réellement. L'avare de Molière est une caricature ; l'avare de Balzac une peinture réaliste longuement méditée (Grignon, 1998, XXIII).

Cette importance accordée au processus de nomination se traduit aussi par un travail nécessaire de démontage du monde établi. Dans le texte qui suit, la division du travail envisagée pour des activités langagières peut avoir pour dessein de recréer la vie à São Bernardo, complètement anéantie après la mort de l'épouse de Paulo Honório. Il est d'ailleurs révélateur que le *latifundiario* avare décide de réfléchir à son comportement pour faire de la parole toute la finalité et tout l'enjeu du récit. Celui-ci peut alors refléter, par sa réalité représentative, le jeu des parcours qui sont à l'origine de sa propre trame.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e redator do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa (Ramos, 1996, p. 5).

Quoi qu'il en soit, le schème anthropophagique de l'esthétique révisée permet aux romanciers, Grignon et Ramos, d'intégrer des éléments de leurs contextes ; cela peut être considéré comme une volonté de reterritorialiser, de marquer leur territoire littéraire à l'aide d'une culture originelle observée dans un espace référentiel mais tout à fait liée au mythe américain des transformations. Ainsi, le nouvel objet littéraire qui naît de cette démarche créatrice et hybride est redevable de deux postures. La première assume le recyclage

cannibale comme règle générale de la production culturelle américaine. La deuxième posture est celle qui oriente les réflexions dans le domaine de la reprise, de tout ce que l'écrivain se réapproprie des cultures extérieures et intérieures, pour pouvoir dessiner les contours de cette littéralité américaine.

Dans *Un homme et son péché*, Séraphin, Donalda et Alexis forment un trio qui dynamise l'argument narratif avec son ordre mytho-cosmique. À partir d'un mariage patriarcal et considéré comme de raison, Séraphin sacrifie sa femme jusqu'à la mort, à cause de son «or», tout comme il sacrifie chacun des membres de la communauté dont il est le créancier.

Séraphin refuse d'appeler le docteur pour Donalda, parce qu'il considère tout acte qui lui fait dépenser de l'argent comme une perte de pouvoir. Il essaie de guérir Donalda avec son thé et ses conseils médicaux, tout en voulant remplacer l'autorité médicale et en se vantant ainsi de son dévouement.

En plus de représenter un danger pour le pouvoir de Séraphin, Donalda était sur le point de dissoudre l'unité sociale. Elle conservait un amour adultère et incestueux pour Alexis. Celui-ci représente le contrepoint social et culturel de la trame, celui qui matérialise les schèmes anthropophagiques que nous avons identifiés comme les langages idéaux, les troisièmes cultures et l'hybridité nécessaire. N'est-ce pas Alexis qui possède les codes des veillées traditionnelles et qui peut animer les fêtes communautaires? Il est le rival de Séraphin qui incarne l'ambiguïté, s'apparentant au héros mythique, au canayen, celui qui déplace l'axe du pouvoir politique et économique. Lors de la veillée au corps de Donalda, c'est lui qui organise la cérémonie en fournissant en abondance vivres et alcool. Surtout, il devient le conteur, l'homme-parole qui laisse transparaître l'arrière-plan des Pays-d'en-Haut.

À *São Bernardo*, les conflits du couple – Paulo Honório, Madalena – surviennent à partir d'un clivage idéologique. Contrairement à la paysanne Donalda, Madalena est une professeure qui va incorporer les idéaux de réforme sociale en vogue chez les intellectuels des années 30, motivés par les présupposés de l'idéologie communiste. Si Donalda s'oppose à son mari capitaliste par la quête de valeurs spirituelles, Madalena devient exactement le contrepoint politique du latifundiaire de São Bernardo. Son unité fictive est élaborée en tant que mot d'un autre, en tant que mot d'un personnage défini comme caractère controversé par rapport au style de vie de la propriété.

Plusieurs critiques ont déjà affirmé que le thème central de *Un homme et son péché* était la passion de l'or, l'obsession pour l'argent. De même, au Brésil, on a observé que le sentiment de posséder, voire l'acquisition de propriétés, était l'axe conducteur du roman de Ramos. C'est parce que Madalena refuse de se réifier et d'être un simple objet possédé qu'elle décide d'entreprendre une quête de justice sociale à l'intérieur de la ferme.

Sim Senhor! Conluida com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando (...).

Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. «Palestras amenas e variadas» Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo. (Ramos, 1996, 132, p. 133).

L'opposition idéologique entre les conjoints tient ici à une représentation mixte du rapport d'altérité. Madalena n'est plus saisie dans sa différence privative et intellectuelle, mais projetée comme personnage opposant, comme une antithèse idéologique de son mari. La contrariété politique que Paulo Honório éprouve devient vite une jalousie exacerbée et les difficultés de communication avec sa femme le conduisent à imaginer qu'elle entretient des relations amoureuses avec son collègue de travail, ses invités et certains de ses concitoyens.

Padilha¹³, par exemple, était l'ancien propriétaire de São Bernardo. Comme Alexis, c'est le personnage des veillées communautaires qui reçoit un investissement humanitaire. Son statut narratif est sous cet aspect celui du savoir mythique à travers lequel se dessinent les formes des *Langages idéaux des Troisièmes cultures*.

Ce qui différencie Padilha d'Alexis c'est qu'il est inapte au travail et incompetent comme propriétaire, au point de laisser une ferme productive à l'abandon. Certains critiques ont même dévoilé un symbolisme dans ce personnage fictif, paresseux et nonchalant, associé à la période monarchique qui favorisait des conditions de vie et de travail moins exigeantes que celles de la période républicaine, qui installe un rythme nerveux – celui de Paulo Honório –, parce que liée étroitement au capitalisme international.

Paulo Honório vs Padilha, le savoir technique vs le savoir mythique, une dichotomie qui confronte la thésaurisation à la dissipation, la redifférenciation à l'indifférenciation orgiastique, animée par les rythmes, danses, nourriture et boissons africanisés et

amérindiennisés, qui, dans une logique capitaliste, ne peut que mener à un chaos socio-économique. Et c'est dans la fête communautaire que Padilha perd la raison, hypothèque São Bernardo, et la perd au profit de l'usurier.

Si Madalena se joint à Padilha pour essayer d'éduquer les paysans, c'est parce que son regard se pose sur les relations d'exploitation du système capitaliste ; elle cherche aussi à comprendre un ordre différenciateur qui n'est pas tant celui de la différenciation mécaniste, avec sa logique des causes et des effets, formant autant de points de vue qui permettent d'appréhender seulement une pratique matérielle de l'argent. Dans le temps, changer le regard du système capitaliste signifiait se faire étiqueter de communiste. Mais si le communisme s'identifie comme le régime qui offre des solutions alternatives pour résoudre les problèmes de la misère paysanne, c'est également un système reconnu comme inapproprié pour le peuple brésilien, dont *l'hybridité nécessaire*, comme schème anthropophagique, montre d'autres formes d'interactions communautaires, fortement axées sur le syncrétisme religieux, comme nous l'avons déjà analysé à propos de *Mar morto* et *Terras do sem fim*.

En guise de conclusion

Notre matrice comparée intègre, on le voit, les images du Nouveau Monde : utopie, anthropophagie, mythe américain. L'espace américain peut être défini à travers cette matrice, avec l'écriture qu'il engage qui, comme le dit Morency, naît d'un impact conflictuel (l'appel de l'ailleurs et l'attrait d'ici) et engendre les corrélations de références qui constituent le jeu complexe des échanges et des transformations des fonctions contraires dans le territoire neutralisant de l'utopie. Ce *faire* du récit utopie-mythique a pour rôle de mettre en mouvement les contradictions originaires du Nouveau Monde en permettant l'émergence de l'histoire symbolique de ces contradictions dans le temps de la parole. Le récit mythique symbolise et, dans cette symbolique anthropophagisante, il se déploie comme une histoire et il reprend l'histoire de la communauté à son origine pour la ré-élaborer en l'élaborant.

¹³ Padilha est invité à enseigner à l'école que Paulo Honório construit à São Bernardo dans la perspective d'avoir des avantages du côté du gouvernement de l'état.

Ainsi découvrons-nous cette synchronie que le texte utopique opère entre ses référents – son projet spécifique – et ses codes de production et de circulation. Là encore s'indique la relation entre le neutre et la représentation référentielle que le discours utopique promeut pour pouvoir accepter les formations multiculturelles inhérentes à l'américanité.

En quoi la comparaison entre les six romans nous ramène-t-elle aux sources de notre problématique ? Il y a à la fois continuité et rupture du mythe américain. La continuité concerne la thématisation de la persistance des conflits au moment des rencontres des peuples distincts et des reterritorisations nécessaires à la conquête des continents ; persistance aussi, à partir des actes anthropophagiques, des discours hybrides. La rupture se rapporte aux oscillations existentielles des personnages reterritorisés face à la nouvelle destinée, accompagnés du désir de fuite vers des espaces libres, de l'indifférenciation sociale.

Force est de constater que la position méthodologique de *l'utopie critique* nous révèle certaines forces de cette enquête comparée. Les similitudes relevées chez les écrivains brésiliens et québécois nous renvoient exactement à une conception commune de l'américanité fondée sur un caractère paradigmatique qui régit les structures romanesques : personnages, thèmes et discours mis en relation par les schèmes anthropophagiques.

Il est vrai que nous devrions imaginer une démarche interaméricaine de comparaison. Pour l'instant, force est de constater aussi que l'analyse des conditions de production et de circulation des discours utopiques entourant le réinvestissement du mythe américain nous amène à considérer que : 1) L'américanité concerne une histoire intercontinentale ; 2) Elle pointe une interdiscursivité plurielle ; 3) Il s'avère de plus en plus important, en face des événements de l'actualité, de poursuivre les enquêtes sur les modalités d'appropriation du mythe américain, avec ses utopies, dans le but de bien insister sur les rapports d'appartenance aux continents et sur les profondes inégalités entre le Nord et le Sud.

Références Bibliographiques

I - Ouvrages généraux

- ALENCAR, I., SANTOS, L., SOARES, H., *Teorias da comunicação e de uma opinião pública nacional nas obras literárias do ciclo canadiano. Revista Canudos*, v.5, n.1 /1, junho de 2001, pp. 207-226.
- BERND, Zilá (org.). *Escrituras híbridas. Estudos em literatura comparada Interamericana..* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 1998.
- BERND, Z., PETERSON, M. (org.). *Confluences littéraires. Brésil-Québec: les bases d'une comparaison.* Montréal: Ed. Balzac, 1992.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde.* Montréal : Boréal, 2000.
- BURLET, Françoise-Laure. *La gestuelle.* In : *Analyse génétique d'un épisode de Menaud Maître-Draveur; la mort de Joson*, dirigé par Jacques Blais. Montréal: Nuit Blanche, 1990, p. 32-37.
- CARELLI, M., GALVÃO, W.N. *Le roman brésilien: Une littérature anthropophagique au XXIème siècle.* Paris: PUF, 1995.
- CAVIGNAC, Julie. *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil. De l'histoire écrite au récit oral.* CNRS Éditions: Paris, 1997.
- CHIAMPI, Irlemar, *O realismo maravilhoso.* São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FEATHERSTONE, Mike (org.) *Cultura global, Nacionalismos, Globalização e Modernidade.* 2^a. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- LEGRIS, Renée. *Un homme et son péché,* In : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec II.* Montréal: Fides, 1980.
- MARIN, Louis. *Utopiques: Jeux d'espaces.* Paris: Minuit, 1973.
- MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin.* Québec: Nuit Blanche, 1994.
- MORENCY, Jean. *La thématique de la mer et la structuration de l'œuvre romanesque de Jacques Poulin.* In : **Mer et Littérature.** Melvin Gallant (dir). Éditions d'Acadie, 1992.
- PROULX, Bernard. *Le roman du territoire.* Les cahiers d'études littéraires-8, Université du Québec à Montréal, 1987.
- SOUZA, Licia S., OLIVIERI-GODET, Rita, (orgs.) *Identities e representações na cultura brasileira.* João Pessoa: Idéia, 2001 a.
- SOUZA, Licia S., H.L. OLIVEIRA, (orgs.). *Heterogeneidades. Jorge Amado em diálogo.* Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.
- SOUZA, Licia S. *Des récits régionalistes à la télévision: la voix de la terre au Québec et au Brésil.* Ln : **Communication**, vol. 19, n. 1. Montréal: Nota Bene, 1999.

- TREMBLAY, Victor-Laurent. *Au commencement était le mythe*. Ottawa. Paris: Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- VAN SCHENDEL, Nicolas. *L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadienité*. In: *La question identitaire au Canada francophone : récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, J. Létoumeau (dir). Québec: Presses de l'Université Laval. 1994.

II - Romans

- AMADO, Jorge. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, 71^a ed., 1996. Traduction française: *Mar morto*, Paris: Flammarion, 1982.
- AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. Rio de Janeiro: Record, 66^a ed., 2000, (orig. 1942). Traduction française: *Terre violente*, Paris: Nagel, 1946.
- GRIGNON, Claude-Henri. *Un homme et son péché: les belles histoires des pays d'en haut*. Paris: Stanké, 1998. Montréal: Éditions du Totem, 1933.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 66a., 1996.
- RINGUET. *Trente Arpents*. Collection bis. Paris: Flammarion, 1991 (orig.1938).
- SAVARD, Felix-Antoine. *Menaud Maître-Draveur*. Québec: Bibliothèque Québécoise, 1992. (orig. 1937).

III- Périodiques

- BOUCHARD, Gérard, *L'Amérique comme terre d'utopie. Le Devoir*, 21-4-2001.
- Jorge Amado. Libérateur par la plume du peuple brésilien, Le Monde*, 8-8-2001.
- MELLO. Peter. *Jorge Amado, chantre engagé de l'âme brésilienne, La Presse*, 7-8-2001.
- VASCONCELOS, Levi, *Baía mantém mistério e beleza nos 500 anos. A Tarde*, Salvador, 1-11-2001.