

Figurations des espaces amérindiens dans les littératures du Brésil et du Québec

Figurations of Amerindian space in the literatures from Brazil and Quebec

Rita Olivieri-Godet¹

Submetido em 13 de setembro e aprovado em 5 de novembro de 2015.

Résumé: Cet article évoque de façon succincte, en guise d'introduction, quelques aspects développés dans nos publications récentes sur les figurations des espaces amérindiens dans les littératures contemporaines brésilienne et québécoise, avant de se consacrer, dans une deuxième partie, à l'examen de ces figurations dans le roman *Mad Maria* de l'écrivain brésilien Márcio Souza. Dans ce roman, l'auteur revisite l'histoire de la construction de la voie de chemin de fer *Madeira-Mamoré*, qui a lieu au début du XX^e siècle dans l'ouest de l'Amazonie brésilienne tout en opérant une critique féroce de l'idéologie du progrès qui marginalise et déstructure les Amérindiens, dont le destin tragique est évoqué sous les traits de l'Indien Joe Caripuna. Notre article s'intéresse à la dimension sociale de l'espace dans le roman et se propose d'explorer les rapports entre « géographie du réel » et « géographie de l'imaginaire » (WESTPHAL, 2000, p. X). Pour ce faire, nous examinons la représentation romanesque des processus d'interaction inégale entre les peuples amérindiens et la société brésilienne qui ont conduit à des formes ségrégationnistes d'appropriation sociale de l'espace.

Mots-clés: Mad Maria. Márcio Souza. Amazonie. Espaces amérindiens. Littératures brésilienne et québécoise.

Resumo: A título de introdução, este artigo evoca de maneira sucinta, aspectos desenvolvidos em nossas publicações recentes sobre as figurações dos espaços ameríndios nas literaturas contemporâneas brasileira e quebe-

quense antes de nos dedicarmos, numa segunda parte, ao exame detalhado dessas figurações no romance *Mad Maria* do escritor brasileiro Márcio Souza. Neste romance, o autor revisita a história da construção da estrada de ferro *Madeira-Mamoré*, no início do século XX, no oeste da Amazônia brasileira. A obra realiza uma crítica feroz da ideologia do progresso que marginaliza e destrutura os ameríndios, cujo destino trágico é evocado através da figura do índio Joe Caripuna. Nosso artigo discute a dimensão social do espaço no romance, propondo-se a analisar as relações entre “geografia do real” e “geografia imaginária” (WESTPHAL, 2000, p. X). Com esse objetivo, examinamos a representação romanesca dos processos de interação desigual entre povos ameríndios e a sociedade brasileira que conduziram a formas segregacionistas de apropriação social do espaço.

Palavras-chave: Mad Maria. Márcio Souza. Amazônia. Espaços ameríndios. Literaturas brasileira e quebequense.

Abstract: This work briefly recalls, as an introduction, some concepts developed in our recent publications on the figuration of Amerindian spaces in Brazilian and Quebec contemporary literatures, before considering in a second part their representations in the novel *Mad Maria* by the Brazilian writer Márcio Souza. In this novel, the author is revisiting the history of the construction of the railway *Madeira-Mamoré*, in the beginning of the XXth century, in the western part of the Brazilian Amazonia while developing a fierce criticism of an ideology of a progress which marginalizes and devastates the Amerindian people, whose tragic fate is depicted under the features of the Indian Joe Caripuna. This works addresses the social dimension of space in the novel and aims at an exploration of the relationship between « geography of reality » and « geography of imagination » (WESTPHAL, 2000, p. X). To achieve this, we consider the fictional representation of some unequal processes of interaction between Amerindian people and the Brazilian society which have led to some segregational forms of social appropriation of space.

Keywords: Mad Maria. Márcio Souza. Amazonia. Amerindian spaces. Brazilian and Quebec literatures.

Ainsi, dans un premier temps de notre parcours sur les formes de figuration des espaces amérindiens, nous nous sommes intéressés à l'imaginaire des confins qui s'est élaboré au fil du temps sur des territoires habités par des peuples premiers, l'accent étant mis sur leur éloignement et sur leur isolement. Au mot « confins » est associée l'idée de limite extrême d'un territoire. Du point de vue de l'histoire du continent américain, l'imaginaire des confins est en rapport avec le processus de démarcation territoriale en vue de la construction des espaces nationaux qui, dans les Amériques, s'est réalisée par rapport au projet d'urbanisation (BOURGUIGNON, 2010). L'enjeu de certains textes, comme les poèmes de Jean Morisset (MORISSET, 2002) et le roman *Yuxin-Alma* d'Ana Miranda (MIRANDA, 2009) que nous avons étudiés, consiste non seulement à démasquer les bases sur lesquelles ces nations se sont formées mais aussi à interroger le processus de construction de leurs frontières internes et externes. Ces œuvres ont recours à la mémoire pour mettre en scène des « territoires lointains » et leurs populations autochtones (respectivement les territoires nordiques du Canada et l'espace de la forêt amazonienne). Par ce biais stratégique, ces œuvres s'ouvrent à une pensée sur le continent américain et affirment le caractère transnational des cultures amérindiennes et leur inscription dans la pré-histoire des Amériques (GODET, 2014 b). D'autres textes de Jean Morisset, cet écrivain-géographe canadien, toujours attiré par « l'enjeu-mémoire », dévoilent les éléments d'une autre géographie du continent américain qui font émerger « l'espace perdu derrière la carte » (GODET, 2015).

En continuant à explorer les relations mémorielles de l'espace américain, nous nous sommes consacrés à étudier la trilogie romanesque de Gérard Bouchard qui revisite l'itinéraire de la « collectivité neuve » québécoise. Il met en scène les tensions entre l'imaginaire hérité de la Nouvelle-France, l'attrait pour la modernité et pour le mythe du progrès états-unien, la valorisation de l'américanité qui se traduit par une identi-

fiction à la nature et à l'espace du nord du continent américain et par la fascination pour le mode de vie singulier des Amérindiens. Dans ses deux premiers romans, *Mistouk* (BOUCHARD, 2002) et (BOUCHARD, 2005), il s'inspire de la mémoire des peuplements à travers des personnages ambivalents – Méo Tremblay, fils de colons français et Léopaul Tremblay – Manigouche, fils métis de Méo et d'une Indienne – pour explorer les conflits fondateurs entre les peuples amérindiens et les colons, de la fin du XIX^{ème} siècle aux premières décennies du XX^{ème} siècle. Dans *Uashat* (BOUCHARD, 2009), Bouchard se penche sur une période plus récente de l'histoire québécoise : les années 1950. Il y évoque le processus de déterritorialisation de la population amérindienne, condamnée à vivre dans des réserves misérables en marge de la ville, ainsi que la cohabitation problématique avec les « Blancs ». Son œuvre romanesque expose les relations entre la collectivité neuve québécoise et la composante amérindienne. Tout en soulignant l'ambivalence de ces relations (hésitation des personnages principaux entre deux modèles hégémoniques occidentaux, l'anglophone et le francophone, et revendication d'une culture autochtone), l'auteur dénonce la violence des transformations imposées aux peuples amérindiens.

Des grands espaces des confins aux espaces confinés, comme celui de la réserve d'Uashat, il est possible de décerner dans la trilogie romanesque de Gérard Bouchard un mouvement de déplacement de la représentation spatiale des grands espaces vers des territoires précaires et limités que sont les réserves. C'est aussi le cas de *Kuessipan* de Naomi Fontaine qui prend également comme espace référentiel la réserve d'Uashat tout en l'inscrivant dans la temporalité contemporaine (FONTAINE, 2011). Aujourd'hui, la réserve d'Uashat se trouve insérée dans le tissu urbain de la Ville de Sept-Iles (région administrative de la Côte Nord du Québec). Le récit de *Kuessipan* contraste avec la construction de l'espace mortifère de la réserve dans le roman *Uashat*, de Bouchard, lorsque le premier suggère les

pulsations de la vie qui jaillissent des décombres du territoire précaire de la réserve, par le filtre d'une subjectivité qui se l'approprie. Même si, comme l'affirme Naomi Fontaine, « la réserve n'est pas un lieu » (FONTAINE, 2014), le récit de Naomi Fontaine ne raye pas l'utopie de son horizon.

Du côté brésilien, le roman *Habitante irreal* de l'écrivain brésilien Paulo Scott privilégie la mise en scène des campements de groupements amérindiens au bord de la route, à proximité de la ville de Porto Alegre (SCOTT, 2011). En mettant au centre de leurs constructions narratives la dimension spatiale, ces récits proposent une discussion des relations entre les populations autochtones et les territoires où ils vivent tout en explorant les tensions entre les territoires amérindiens et les sociétés occidentales. Ces œuvres délaissent la représentation des grands espaces naturels, isolés et sauvages – les confins –, pour se concentrer sur la représentation d'espaces confinés à proximité des villes et sur la cohabitation difficile avec les non Indiens (GODET, 2015b). Ils font allusion aux négociations et aux stratégies de braconnage qui permettent à cette population de survivre et d'interagir avec l'espace urbain adjacent.

À l'instar d'Uashat de Gérard Bouchard, de *Kuessipan* de Naomi Fontaine, de *Habitante irreal* de Paulo Scott, *Mad Maria* de Márcio Souza propose une discussion du processus d'interaction inégale entre des peuples amérindiens et les sociétés nationales qui a conduit à des formes ségrégationnistes d'appropriation sociale de l'espace (SOUZA, 1980). Malgré la similarité thématique qui rapproche ces œuvres et l'approche historique et sociologique que Bouchard et Souza partagent, les moyens stylistiques et symboliques que Márcio Souza met en œuvre pour écrire l'espace révèlent des intentions particulières que notre analyse essaiera de mettre en lumière.

La fictionnalisation de l'espace dans *Mad Maria*

Dans *Mad Maria*², Márcio Souza recourt à la mémoire de la violence qui a marqué (et continue de marquer) le contact des peuples amérindiens avec les sociétés occidentales, et ce afin de (re)signifier des espaces de référence – les territoires amérindiens – victimes du processus de déterritorialisation. Il met en scène les conflits entre : d'un côté, les projections de la société brésilienne sur l'utilisation de ces territoires ; de l'autre, la conception de territoire traditionnel des Amérindiens dont la signification, matérielle et symbolique, échappe pour l'essentiel à la compréhension de cette société brésilienne. Les configurations spatio-temporelles de *Mad Maria* élaborent une architecture dystopique du monde recréé : la forêt, érigée en espace mortifère à cause de l'usage qui en est fait, broie les destins des êtres humains.

Confins vierges, peuples invisibles

L'imaginaire géographique sur l'Amazonie a trop souvent évacué les dimensions historiques, sociales et culturelles de cet espace. Toute l'œuvre de Márcio Souza est un effort de mémoire à contre-courant de l'amnésie historique caractéristique des représentations littéraires traditionnelles de cette région. Mais l'auteur ne refuse pas pour autant le dialogue avec des textes qui reproduisent l'imaginaire géographique d'une « terre sans histoire », de confins « dont les horizons sont vides et indéfinis comme ceux des mers » (CUNHA, 1966, p. 223), pour reprendre l'expression classique d'Euclides da Cunha. Il nous fait découvrir la présence de ses premiers habitants, les Amérindiens, leur rapport au territoire ainsi que leur déchéance en prenant ses distances avec une représentation idéologique de l'Amazonie qui ignore leur existence et les rend invisibles. La réutilisation d'élé-

ments de l'imaginaire géographique sur l'Amazonie gagne de l'épaisseur historique et se transforme en imaginaire social. Márcio Souza inaugure un nouveau regard qui s'éloigne d'une figuration abstraite de l'espace et dévoile les contradictions d'un lieu où les sociétés amérindiennes et nationale se trouvent piégées par la polarisation entre archaïsme et modernité.

L'espace référent du roman est celui de la frontière entre l'actuel État brésilien de Rondônia et la Bolivie, une région marquée par des conflits entre les deux pays pour s'approprier le territoire de ce qui est aujourd'hui l'État brésilien de l'Acre, annexé par le Brésil en 1903. On oublie trop souvent que l'histoire de l'Amazonie brésilienne est une histoire d'annexion, de domination coloniale. Les Portugais possédaient deux colonies en Amérique du Sud, le Brésil et les capitaineries³ du Grão Pará et du Rio Negro – des territoires qui ont commencé à être intégrés à l'Empire brésilien en 1823⁴. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle, après la défaite de la révolte des Cabanos⁵ (1835-1840), que cette région est définitivement intégrée à l'Empire du Brésil. L'héritage historique, l'éloignement de la région par rapport au centre du pouvoir et l'immensité du territoire qui représente près de deux tiers (59%) de la superficie du Brésil peuvent, en partie, expliquer les soucis du pouvoir central et les projets censés favoriser son intégration dans l'espace national, alors que des rébellions éclatent également dans d'autres régions de l'Empire.

Le premier grand projet d'intégration et de modernisation de la région amazonienne est celui de la construction de la voie de chemin de fer Madeira-Mamoré. Conforme aux intérêts nationalistes et économiques du Brésil, ce projet permet de contourner les rapides des fleuves *Madeira et Mamoré*, qui sont des obstacles à l'exportation du latex, et de désenclaver ainsi les territoires frontaliers. Les intérêts politiques ou commerciaux, nationaux et étrangers, de l'époque militent en faveur d'un projet qui envisage de dédommager la Bolivie pour la perte du territoire de l'Acre, en

lui permettant d'avoir accès à l'Atlantique. Le projet de construction d'une ligne de chemin de fer répond en partie à ces besoins auxquels s'ajoutent les intérêts financiers de grandes entreprises américaines, qui cherchent à élargir leur marché et à faire des bénéfices. Les constructions de voies ferrées se multiplient et déchirent le continent américain du Nord au Sud en quête de richesses minières ou d'autres ressources naturelles, avec des conséquences tragiques pour les territoires traditionnels des Amérindiens.

Pensé comme « territoire primitif, habité par un peuple primitif » (SOUZA, 2007), il est soumis au contrôle d'un modèle prédateur de développement économique et technologique. À Rio de Janeiro où sont installés les sièges des institutions qui représentent l'État national à la période finale de la construction de la voie ferrée (époque à laquelle se situe l'histoire du roman, 1911-1912), ce territoire est perçu comme des confins vierges, un point extrême, désert, rude et très instable en raison de ses frontières. Cette stratégie qui consiste à voir comme vide l'espace du continent américain que l'on veut s'approprier persiste depuis la colonisation. Comme l'observe Bertrand Westphal, il est fait appel à l'abstraction de l'idée d'espace pour nier la concrétude du lieu avec ses habitants : « Afin de prendre possession du lieu, on vide l'espace de sa spatialité. [...] Or cet espace est souvent le lieu d'un Autre qui n'est pas encore identifié » (WESTPHAL, 2011, p. 192) ou que l'on refuse de prendre en considération. Il faudra le maîtriser pour exploiter ses richesses et l'intégrer au processus de développement moderne de la nation.

Les études sur l'histoire des peuples amérindiens montrent qu'à l'arrivée des colonisateurs cette région aux grands fleuves était habitée par une grande diversité ethnique, qui perdurera jusqu'au XVII^e siècle (PORRO, 2008). Les indices recueillis dans des chroniques, des récits de voyage et des écrits de missionnaires confortent l'hypothèse d'un peuplement dense et continu tout au long des fleuves. Cette réalité commence à

changer de façon substantielle à partir du XVIII^{ème} siècle quand s'intensifient les contacts avec des Blancs qui apportent avec eux des maladies inconnues, l'esclavage, des conflits meurtriers à l'origine du déplacement des populations et du dépeuplement de la région. C'est le cas des Indiens Caripunas, un des peuples qui habitait la région et dont le roman met en scène la déchéance à travers le personnage de Joe Caripuna. Mais la métamorphose la plus lourde de conséquences désastreuses pour les Amérindiens a lieu, selon Renard-Casevitz, entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle (1885-1914) avec l'aventure du latex : « Trente ans qui ont rayé de la carte des peuples indiens entiers et qui ont été témoins d'un énorme métissage de populations immigrées, nationales, blanches, asiatiques et même noires de la Barbade [...] ou de groupes autochtones déplacés » (RENARD-CASEVITZ, 2008, pp. 197-198).

La folle aventure de la modernité dans la forêt

Cette réalité spatiale et humaine est réinventée par Márcio Souza dans *Mad Maria*. Le titre fait allusion au nom donné par les ouvriers du chantier de la voie ferrée à la locomotive et suggère l'univers chaotique instauré par le récit pour figurer l'arrivée de la modernité dans les confins de l'Amazonie. Un combat s'instaure dès le départ entre la forêt et la locomotive, décrite comme une force monstrueuse et symbole du projet de modernité. L'espace de la forêt amazonienne, représenté sous des traits climatiques et sociétaux excessifs, et les rapports que les autochtones et allochtones entretiennent avec lui, sont au centre de la construction romanesque. Ce choix de l'auteur explore le vieil affrontement entre nature et culture dans un contexte spatial et historique précis.

L'ouvrage se divise en cinq parties, ce qui l'apparente formellement à la tragédie, pour évoquer le drame de l'emprise sans merci de la

modernité capitaliste sur le monde. Dans sa lecture minutieuse de l'ouvrage, Brigitte Thiérion le qualifie de « tragédie du progrès et du profit » (THIÉRIION, 2010, p. 369). Le titre de la première partie du roman, *Occident Express*, suggère d'ailleurs ce processus d'intégration de la région amazonienne dans le projet de modernité occidentale basé sur l'idée du progrès technologique représenté, dans le roman, par la construction de la ligne du chemin de fer *Madeira-Mamoré* (1907-1912) par l'entreprise américaine *Madeira-Mamoré Railwail Company*. L'auteur s'approprie cet épisode historique pour remettre en question l'idéologie du progrès et les relations de travail brutales qui en découlent tout en élaborant une radiographie de la mainmise du capitalisme sauvage américain sur le destin de la nation brésilienne (SOUZA, 2007). Le roman s'énonce comme une chronique, aux accents exacerbés et ironiques, de la construction de la voie ferrée *Madeira-Mamoré*, prise en charge par un narrateur hétérodiégétique qui restitue les points de vue des personnages sur la vie dangereuse, rude et misérable qu'ils mènent au sein de la forêt.

Dans le préambule et la conclusion de l'intrigue, la voix auctoriale assume son identité pour nous rappeler l'ancrage du roman dans la réalité et en même temps sa faculté de s'en libérer et attire l'attention sur ce qui constitue l'essence même du texte romanesque : la tension entre véracité et fictionnalité. Dans la reconstruction imaginaire de la réalité, la voix auctoriale nous fait comprendre que son écriture n'est pas neutre. Elle prend clairement position contre les visées les plus sordides du capitalisme moderne, principal responsable des mécanismes d'oppression de l'homme, en pointant du doigt l'emprise du capital international sur la récente République brésilienne : « Ah ! quel beau pays que notre Brésil, où un écrivain de langue néo-latine peut faire un roman rempli de personnages anglo-saxons ⁶ » (SOUZA, 2002, p. 368).

En effet, c'est l'image de l'Amazonie abandonnée à la voracité des prédateurs étrangers qui émerge du roman. Jusqu'au début du XX^{ème} siècle,

l'Amazonie était une sorte « d'île » coupée du territoire national, notamment en raison de son annexion relativement récente. La mise en scène de la construction de la voie de chemin de fer *Madeira-Mamoré* permet à la fiction de souligner l'intérêt que l'Amazonie a toujours éveillé chez les étrangers en opposition à l'ignorance, l'abandon et l'indifférence de la société brésilienne envers cet espace. D'un autre côté, elle permet de témoigner de la politique d'intégration de l'espace-nation menée par l'État brésilien depuis la fin du XIX^{ème} siècle, par la construction de lignes de chemins de fer, de routes ou par l'installation de lignes télégraphiques dans le fin fond du sertão, l'arrière-pays du territoire brésilien.

Cet épisode montre les bouleversements du projet de modernisation qui déplace et massacre les populations autochtones et, dans le même temps, entraîne le déplacement migratoire de nombreux travailleurs dans le contexte de l'économie capitaliste du début du XX^{ème} siècle. Pour les migrants étrangers pauvres qui constituent la main-d'œuvre exploitée par l'entreprise américaine (Allemands, Barbadiens, Asiatiques, Indiens, Portugais, Italiens, un contingent d'ouvriers d'une cinquantaine de nationalités différentes), le mythe du travail est la force motrice à l'origine de leur déplacement. S'ils voient au départ ce territoire comme une étape provisoire, celui-ci s'avère être parfois aussi leur sépulture. Le titre en langue allemande de la deuxième partie du roman, *Arbeit macht Frei* (« le travail rend libre »), contraste ironiquement avec les conditions de travail déplorables des travailleurs. Brigitte Thiérion rappelle avec raison l'univers concentrationnaire instauré par le roman, illustré par ce titre qui reproduit l'inscription installée à l'entrée des camps de concentration nazis (THIÉRIION, 2010, pp. 417-418). Impossible de fuir le régime d'esclavage et de terreur instauré dans le chantier. Ceux qui essaient de prendre la fuite se perdent dans les labyrinthes de la forêt et finissent par trouver la mort⁷.

Les personnages investis de la représentation du pouvoir local (« King» John, l'administrateur du Syndicat Farquhar ; l'ingénieur anglais Collier, res-

ponsable du chantier de construction ; le docteur américain Finnegan ; Thomas, le conducteur de la locomotive) n'échappent pas aux conditions déplorables de travail, à la différence près que leur position les protège des rapports esclavagistes et violents imposés aux ouvriers du chantier. Les vrais responsables de la mise en place d'un tel système d'exploitation se trouvent néanmoins très loin de cet espace précaire et périphérique par rapport à celui du pouvoir représenté par la capitale fédérale. Ils tirent les ficelles à partir de la ville de Rio de Janeiro, sans jamais mettre les pieds en Amazonie. Il s'agit de personnages réels transposés dans la fiction : le tout puissant Percival Farquhar (1864-1953), grand entrepreneur américain qui a beaucoup investi au Brésil au cours du premier quart du XX^{ème} siècle, ainsi que des hommes politiques brésiliens qui ont appuyé son projet.

Le cadre symbolique de l'espace

Pour représenter cet espace amazonien frontalier, conflictuel, éloigné du centre du pouvoir fédéral au début du XX^{ème} siècle, Márcio Souza utilise certains procédés fondamentaux qui organisent le cadre symbolique de l'espace dans son texte.

La dimension intertextuelle

Un premier élément a trait à la dimension intertextuelle qui donne de l'épaisseur temporelle à l'imaginaire géographique et permet à l'écrivain de reconstituer les représentations de l'espace amazonien, physique et humain. Il dialogue avec de nombreux textes de chroniqueurs, de scientifiques et de littéraires qui, au cours des siècles, ont forgé une mémoire dichotomique en palimpseste de l'Amazonie, oscillant entre l'Eldorado et l'enfer⁸. Le roman privilégie la représentation dysphorique en incorpo-

rant l'image de l'enfer amazonien, celle d'un immense territoire riche en ressources naturelles mais chaotique et dangereux. La nature sauvage de la forêt détermine également les peuples qui y habitent (SANTOS, 2014). Cette image est sous-jacente aux discours du gouvernement brésilien pour justifier l'intégration de l'Amazonie à l'espace national qui se modernise.

La vision déterministe et dysphorique sur l'Amazonie est commune à tous les personnages du roman, à l'exception de l'Indien Joe Caripuna. Tous les autres personnages, les hommes politiques, les cadres étrangers, les ouvriers du chantier partagent cette vision. L'itinéraire de Finnegan en est un exemple symbolique. Jeune médecin idéaliste américain venu en Amazonie pour s'occuper de la santé des ouvriers, il est inexorablement englouti par la puissance d'un univers maléfique qui le transformera de manière radicale. À travers son regard, c'est l'image d'une Amazonie menaçante et mortifère qui se distingue, symbolisée par l'omniprésence des scorpions ; un « interminable catalogue de plaies naturelles qui gravitaient autour de la plaie majeure, la plaie humaine » (SOUZA, 2002, p. 14). Figuration d'un espace extrême et lointain où l'homme se trouve piégé par les courants mortels de ses fleuves, les fouillis inextricables de sa végétation dense, la chaleur et les pluies excessives, les terrains marécageux où il s'enfonce, épuisé par le travail et les maladies. Vision apocalyptique qui fait appel à un style expressionniste pour créer un décor d'horreur où l'homme se bat tragiquement contre la nature malveillante.

Cette vision de l'Amazonie en tant que confins hostiles et barbares est doublée d'un déplacement temporel qui la situe, selon la perception de l'ingénieur Collier, « dans la préhistoire du monde » (SOUZA, 2002, p. 16) : « Il n'avait plus qu'une chose en tête, à tout moment, cette sensation d'être hors du temps. Déjà pendant le dévonien, ça devait être pareil. Et qui sait, également durant le cambrien. Collier se sentait à la préhistoire du monde⁹ » (SOUZA, 2002, p. 18).

Le recours au vocabulaire géologique opère ce recul radical dans un

temps qui se serait immobilisé dans la préhistoire de l'humanité, avec au final une région située en dehors de l'espace et en marge du temps de la société civilisée. Figée dans la préhistoire du monde, l'Amazonie n'a pas suivi l'évolution de l'humanité qui était fondée sur la notion de progrès et de développement technologique au début du XX^{ème} siècle. À l'époque, le Brésil est traversé par une fièvre de modernisation ; c'est le cas de la transformation urbaine de la ville de Rio de Janeiro, qui reprend le modèle des boulevards parisiens de Haussmann, et du slogan « Rio se civilise » repris par la campagne hygiéniste menée par Pereira Passos, le maire de la ville en 1903. Le pays commence à peine à développer une culture technique de la première industrialisation. Dans le roman, la construction d'une voie de chemin de fer en pleine forêt amazonienne, « qui devra conduire un train de rien vers nulle part, en plein désert¹⁰» (SOUZA, 2002, p. 156), est envisagée comme un symbole révélateur de la folie modernisatrice qui s'empare des élites dirigeantes brésiliennes. Dans un « décor cénozoïque », un monstre surgit et introduit brusquement un nouvel ordre des choses :

La locomotive avançait lentement, elle lançait de la fumée. C'était une belle machine, qui faisait penser à un animal de la période jurassique. À l'orée de la forêt, de grands arbres crétacés, des insectes siluriens, des papillons oligocènes, des fourmis pliocènes faisaient bon ménage.

La vie bouillonnait dans cette promiscuité et les hommes devenaient fous au milieu de ce décor cénozoïque¹¹. (SOUZA, 2002, p. 21)

Belle description dont les références aux ères géologiques, à la mêlée exubérante de la flore et de la faune, à une nature indomptable et désordonnée qui exerce son emprise sur l'homme, rendent hommage à de grands textes de la tradition littéraire en langue portugaise sur la représentation de la forêt amazonienne : ceux d'Euclides da Cunha (*Um paraíso perdido*, 1909), d'Alberto Rangel (*Inferno verde*, 1927) et de Ferreira de Castro (*A*

selva, 1930). Cette description est aussi redevable de la figuration ambivalente de la modernité dont la locomotive à vapeur est un des symboles majeurs. La modernité attire et fait peur, elle est séduisante et injuste. En outre, elle est au centre de l'œuvre du poète et romancier moderniste brésilien Mário de Andrade, à qui le roman rend aussi hommage. Le texte détourne le symbole des temps modernes en lui refusant la vitesse et en le refoulant dans un passé préhistorique.

Le registre ironique

La vision déterministe est néanmoins subtilement discréditée par le registre ironique, une autre ressource importante dans la mise en place d'un imaginaire sur l'espace amazonien ; en effet, il permet de marquer la distanciation critique du narrateur par rapport aux regards que les personnages du roman portent sur le territoire. Ce mouvement de désacralisation d'un imaginaire qui projette la forêt tropicale amazonienne comme une sorte d'enfer dantesque n'a pas toujours été perçu par la critique. Pour l'auteur, la question n'est pas de nier l'existence de ces images qui fondent l'imaginaire sur l'Amazonie. Au contraire, il s'agit de les confronter à une autre optique qui interagit avec elles et les déstabilise.

C'est ainsi que la perspective idéologique du roman de Márcio Souza prend ses distances avec la vision déterministe pour interroger les dérèglements sociaux et les fondements politiques de l'occupation de l'Amazonie, dénonçant les effets pervers des transformations structurelles et humaines introduites dans la région et établissant des ponts entre le passé et le présent. Le présent est celui de l'une des périodes les plus violentes, les plus sanglantes et les plus conflictuelles pour l'Amazonie. Il ne faut pas oublier que l'écriture du roman et la construction de la route Transamazonienne (1970-1974), avec ses conséquences désastreuses pour la région,

ont eu lieu dans le contexte répressif de la Dictature Militaire. Les 4.073 kilomètres de la Transamazonienne commencent à Cabedelo-Paraíba dans le Nordeste du Brésil et sont prévus pour aller jusqu'à Benjamin Constant, ville frontalière avec le Pérou. Au début, cette route avait également pour but de transporter les marchandises vers le Pacifique, mais elle s'est arrêtée à 687 km de l'océan, dans la ville de Lábrea (dans l'État de l'Amazonas). Le parallèle entre ces deux grands projets d'intégration de l'Amazonie au territoire national est évident. Ainsi, revisiter l'histoire de la voie ferrée *Madeira-Mamoré* a permis à l'auteur de proposer, indirectement, une réflexion critique sur la construction de la Transamazonienne par l'autorité militaire. Les deux projets découlent d'une prise de position du pouvoir central imposée à la région. Ils ont en commun l'absence de planification sérieuse préalable ; l'ignorance des caractéristiques géologiques et climatiques de la région ; le refus de prendre en considération l'intérêt des populations amérindiennes ; les conditions de travail harassantes auxquelles sont soumis les travailleurs en proie à des maladies tropicales ; l'idéologie du progrès qui va de pair avec l'engouement pour la technologie. Finalement, et malgré les investissements considérables, les deux œuvres monumentales sont abandonnées par l'État : la voie ferrée *Madeira-Mamoré* est désactivée, démontée et vendue comme déchet industriel en 1966, à peine quatre ans avant le début de la construction de la Transamazonienne. Celle-ci restera également inachevée et plusieurs tronçons deviendront vite impraticables, la forêt et les pluies ayant repris leurs droits.

L'usage du territoire

Le texte romanesque impute le déclin des populations amérindiennes à l'utilisation irresponsable que l'État brésilien fait de ce territoire, imaginé comme vide et inhabité. Le personnage de l'Indien mutilé Joe

Caripuna est le symbole de l'invisibilité des Amérindiens. Dans l'organisation du cadre spatial symbolique du roman, le croisement des regards des Blancs et de l'Indien sur la forêt est un procédé intéressant dans la mesure où il rappelle un autre rapport à l'espace, celui de l'usage que les Amérindiens font du territoire traditionnel, bâti sur l'interaction entre culture et nature qui lui confère un caractère mythique et sacré. Un point de vue différent émerge sur la forêt et renverse la perspective anhistorique des Blancs, ce qui a pour conséquence la mise en relief d'un avant et d'un après irruption de ce monde nouveau apporté par les « civilisés ».

L'Indien, un des derniers survivants des Caripunas, vit désemparé et seul au cœur de la forêt. Affamé, dépouillé de ses repères familiaux et culturels, il ne maîtrise plus le savoir-faire de son peuple pour vivre sur ce territoire et ne possède pas non plus les moyens d'interagir avec les éléments de la nature. Il tourne autour du campement des travailleurs et réussit de temps en temps à leur voler un peu de nourriture et quelques objets. Il observe de loin, caché derrière les branches des arbres, ces « civilisés », les nouveaux habitants de cette forêt qui appartenait, auparavant, à son peuple aujourd'hui disparu :

Tout comme les fourmis qui montaient et descendaient les branches des arbres, il était perdu, seul, affamé ; le pire, c'était cette faim qui semblait ne pas vouloir passer. Il dormait peu et ne s'écartait pas des civilisés, il était toujours à proximité, il ne comprenait rien à ce travail qu'ils faisaient avec une telle hargne désespérée. C'est que, même toujours à proximité, il ne faisait pas partie de ce monde qui, maintenant, envahissait les terres qui avaient appartenu à son peuple du temps des coutumes anciennes et dont les vieux parlaient avec émotion. [...]

Les vieux étaient morts et les femmes étaient parties pour Santo Antonio, un certain nombre étaient mortes et les survivantes tuaient leurs petits à la naissance. Les hommes, même ceux qui étaient les plus forts, étaient morts également. [...] À présent, il était tout seul et il ne s'écartait pas des civilisés parce qu'il était invisible, comme les fourmis¹² (SOUZA, 2002, pp. 21-22)

Placé sous le signe de la mort, ce passage fait appel à la mémoire des conflits, des massacres, des maladies provoquées par des Blancs, des déplacements forcés qui ont conduit à la disparition des Caripunans de la région. Joe Caripuna est capturé par des travailleurs qui lui amputent les mains pour le punir d'avoir volé. Il survit à cette agression grâce aux soins du médecin Finnegan et finit par s'installer sur le chantier. Dans cet univers de brutes créé par le roman, Joe et Consuelo (qui entretient une relation avec l'Indien) sont les seuls personnages qui font preuve de sensibilité et d'humanité. La figure de l'Indien rescapé de la mort est positivement connotée. À l'opposé des visions stéréotypées sur les Indiens, il est perçu comme quelqu'un d'intelligent, doté d'une force émotionnelle exceptionnelle, capable de surmonter les tragédies, de renaître à la vie et de s'adapter aux nouvelles conditions qui lui sont imposées :

Les malades de l'infirmierie n° 3, c'est-à-dire ceux qui étaient en condition de percevoir ce qui se passait autour de leurs lits, l'appelaient Joe, Joe Caripouna, l'Indien. Dans cette ambiance de mort, Joe apportait une allégresse presque déconcertante. Toute la journée, il se baladait dans l'infirmierie en faisant des prouesses avec ses doigts de pied, dansant sur le rythme d'un harmonica dont jouait un Italien en convalescence et en parlant à tout le monde dans une langue qui était la synthèse de toutes les langues parlées à Porto Velho¹³. (SOUZA, 2002, p. 285)

Lecteur compulsif et éclairé de la littérature sur l'Amazonie, Márcio Souza construit son personnage de l'Indien à contre-courant de la vision positiviste, à l'exemple de celle d'Henry Walter Bates (1825-1892), entomologiste et naturaliste anglais qui considérait la compagnie d'un Indien sans aucun intérêt : pour lui, les Indiens étaient apathiques, ne manifestaient aucune ambition, étaient dépourvus de curiosité et d'agilité mentale (BATES *apud* SANTOS 2014). Or, Joe Caripuna est un personnage espiègle. Son esprit malin l'aide à mettre en place une stratégie de

résistance et de survie qui le rapproche d'une certaine façon de Macounaíma, le héros sans aucun caractère de Mário de Andrade. Avec Consuelo, veuve bolivienne, pianiste, égarée dans la forêt après la mort de son mari, l'Indien apprend à jouer du piano avec les pieds :

Avec une surprenante agilité, Joe exécuta au piano un arrangement de l'ouverture du Guarani. S'agissant d'un pianiste qui jouait avec ses pieds, l'interprétation était effectivement irréprochable. Le public fut conquis, la salle croula sous les applaudissements et les membres de la délégation se précipitèrent pour féliciter un Farquhar stupéfait et un Lovelace rayonnant de fierté¹⁴. (SOUZA, 2002, p. 341)

La référence à l'opéra de Carlos Gomes, inspirée du célèbre roman homonyme de l'écrivain romantique José de Alencar, nous renvoie non sans ironie à l'image de l'Indien sacrifié aux intérêts des Blancs. L'origine ethnique, la difformité et l'habileté à jouer du piano avec les pieds feront de Joe Caripuna une créature exotique idéale pour être exhibée dans les « zoos humains » (musées, cirques, expositions), pratique très en vogue au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle aux États-Unis et en Europe, où ce phénomène d'« exposition de l'exotique » traduit le regard que les Blancs posent sur les peuples autochtones dominés et justifie leurs pratiques de ségrégation. L'Indien et Consuelo sont embauchés par l'entreprise *Madeira-Mamoré Railway Company* pour présenter des concerts à Rio. Par la suite, ils sont cédés sous contrat à une compagnie américaine spécialisée dans des spectacles de créatures exotiques. À la fin, Joe Caripuna meurt des complications de la syphilis à New York.

La construction romanesque de l'itinéraire de l'Indien Joe Caripuna s'inspire de la réalité tragique des populations amérindiennes. D'après Francisco Foot Hardman qui a consacré un ouvrage à l'histoire de la construction de la voie du chemin de fer *Madeira-Mamoré*, la présence

d'un Indien Caripuna mutilé avait été remarquée à l'Hôpital de Candelária de Porto Velho, siège administratif de la compagnie américaine en Amazonie (FOOT HARDMAN, 1988). Son essai, qui interroge les modalités d'expansion du capitalisme, partage avec le roman de Márcio Souza la même vision agonisante et fantasmagorique pour aborder la présence de l'Indien dans cette région.

Espaces confrontés : la ville et la forêt

Non moins importante pour la structure du cadre spatial du roman est la stratégie de l'opposition spatiale sur laquelle s'assoit la construction du récit. Celle-ci s'organise autour de deux plans narratifs confrontant la ville de Rio de Janeiro (centre de l'exercice du pouvoir politique, pervers et corrompu) à la forêt amazonienne (territoire victime du pouvoir politique et de la tyrannie du centre et de ses représentants locaux). La bipartition spatiale oppose aux connotations climatiques excessives de la forêt la construction d'un espace de bien-être soumis à un climat agréable, caressé par les brises marines qui correspond à celui de la ville de Rio de Janeiro. Les images de l' « enfer vert » alternent avec celles d'un paradis tropical confortable et luxueux. Mais si le point de vue des élites brésiliennes et étrangères conforte le modèle antinomique civilisation *versus* barbarie (qui a nourri le processus de formation des nations du continent américain), le roman le remet en question par l'articulation du politique à l'éthique, ce qui lui permet de démasquer le caractère cynique et barbare du pouvoir. L'espace de la ville de Rio de Janeiro apparaît comme celui de toutes les manigances politiques et de la déchéance morale.

À l'échelle de la région, les villes situées dans la forêt, Porto Velho et Santo Antônio, sont perçues comme des espaces périphériques, des « villes-confins » sans intérêt. Toutefois, il existe une nette hiérarchie entre les deux.

La ville de Porto Velho, capitale actuelle de l'État de Rondônia, projetée et construite par la compagnie américaine sur le modèle des villes états-uniennes, accueille les employés de la Compagnie, gère les affaires administratives courantes et se dote de certains équipements pour ses habitants, tous étrangers. Mais aucun pouvoir décisionnel ne lui est confié, tous les ordres viennent de l'entrepreneur Percival Farquhar installé dans la Capitale Fédérale. Ce corps étranger au cœur de la forêt amazonienne sert de contrepoint au village misérable et ruineux de Santo Antônio, où circule et habite toute une population clochardisée – des « déchets humains » à l'exemple des deux jeunes prostituées indiennes Caripuna, illustration poignante de la déchéance de ce peuple.

Ainsi, parallèlement à l'image paradigmatique de la sauvagerie de la forêt, le roman construit celle du mécanisme brutal du pouvoir capitaliste qui enlève toute conscience morale aux êtres humains. La sauvagerie ne serait donc pas une condition naturelle de « l'enfer vert », territoire isolé et éloigné des espaces civilisés, mais elle y est introduite par les représentants d'un ordre capitaliste qui fait appel aux discours sur le bien-être de la modernité, du progrès et de la civilisation pour mieux poursuivre le projet colonial d'expropriation des territoires et d'exploitation de la population. Márcio Souza se sert de l'imaginaire d'une nature excessive et violente pour mieux exprimer la voracité du temps historique.

Références

BLANCHARD, Pascal *et alii* (Org.). *Zoos humains et exhibitions coloniales*. Paris : La Découverte, 2011.

BLANCHARD, Pascal *et alii* (Org.). *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris : Actes Sud / Musée du Quai Branly, 2011.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal, 2000.

BOUCHARD, Gérard. *Mistouk*. Montréal : Boréal, 2002.

BOUCHARD, Gérard. *Pikauba*. Montréal : Boréal, 2005.

BOUCHARD, Gérard. *Uashat*. Montréal : Boréal, 2009.

BOUCHARD, Gérard. *L'interculturalisme*. Un point de vue québécois. Montréal : Boréal, 2012.

BOURGUIGNON, Claude. *Stratégies romanesques et construction des identités nationales. Essai sur l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt*. Thèse de doctorat : Université de Grenoble : novembre 2010, consultable sur le site : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/58/05/61/PDF/_Strategies_romanesques_.pdf, consulté le 17/04/2015.

CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva*. [1930] Lisboa: Guimarães, 1979.

CUNHA, Euclides da. « Impressões gerais ». *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Águilar, 1966.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido : ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: José Olympio / FDRHCD-Acre, 1986.

ERIKSON, Philippe. « Uma singular pluralidade : a etno-história Pano ». In CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela (Org.). *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP, pp. 239-252, 1992.

FONTAINE, Naomi. *Kuessipan, à toi*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.

FONTAINE, Naomi. <http://innutime.blogspot.fr/>, consulté le 28 avril 2014.

FOOT HARDMAN, Francisco. « A Amazônia como voragem da história: impasses de uma representação literária ». *Estudos de Literatura Brasileira*, n. 29, janeiro-junho 2007, pp. 141-152.

FOOT HARDMAN, Francisco. *Trem-Fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

GODET, Rita Olivieri. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas* (Brasil, Argentina, Québec). Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2013.

GODET, Rita Olivieri. « Topologie imaginaire des Amériques: espaces amérindiens dans des romans brésiliens et québécois ». In IMBERT Patrick, BERND Zilá (éds.), *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Canada*. Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 53-72, 2015b. Collection Americana.

GODET, Rita Olivieri. « Parcours mémoriels amérindiens et géopoétique des confins ». *Organon: revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Romance memorial*, v. 29, n. 57, pp. 61-76, jul-dez 2014 b. (*Organon* v. 29, n. 57 (2014): Romance memorial <http://seer.ufrgs.br/organon>).

GODET, Rita Olivieri. *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques*. Brésil, Argentine, Québec. Québec: Presses de l'Université Laval, 2015a. Collection Americana.

GODET, Rita Olivieri. « 'L'espace perdu derrière la carte': mémoire, appréhension et transfiguration de l'espace *américain* dans l'œuvre de Jean Morisset ». *Interfaces Brasil / Canada*, ABE

CAN, v. 15, n. 1 (2015), <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/view/1899>, consulté le 2/05/2015.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

MELO, Érico. « 'O envir de espaços': cartografia e geoestratégia no romance brasileiro do século XX ». *Literatura e Sociedade* [Online], 0.19 (2014) : 12-31, consulté le 10/07/2015.

MIRANDA, Ana. *Yuxin-Alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORENCY, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*. Montréal: Nuit Blanche Editeur, 1994.

MORISSET, Jean. *Chants Polaires* (Liminaire de Nancy Huston). Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud, 2002.

PAGEAUX, Daniel-Henri. « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie ». In WESTPHAL Bertrand (Org.), *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, pp. 125-160, 2000.

PORRO, Antônio. « História indígena do alto e médio Amazonas : séculos XVI a XVIII ». In CARNEIRO DA CUNHA Manuela (Org.), *História dos índios no Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, pp. 175-196, 2008.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde: scenas e cenários do Amazonas*. Tours: Typografia Arrault e Cia, 1927.

RENARD-CASEVITZ, France-Maria. « História Kampa, memória ashaninca ». In CARNEIRO DA CUNHA Manuela (Org.), *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 197-212, 2008.

SANTOS, Gilton Mendes dos, AMOROSO, Marta (Org.). *Paisagens ameríndias. Lugares, circuitos e modos de vida na Amazônia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SANTOS, Gilton Mendes dos. « Amazonie : natures et cultures » (conférence). Université Rennes 2, Master Les Amériques, 9 octobre 2014.

SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloísa M. Brasil: *uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOTT, Paulo. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria* (2. edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria* (Traduit par Jacques Thiérot). Paris: Métailié, 2002. [Première parution française: Paris: Pierre Belfond, coll. : « Littératures étrangères », 1986].

SOUZA, Márcio. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, v. 1. Lealdade. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2001a.

SOUZA, Márcio. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, v. 2. Desordem. Rio de Janeiro/São Paulo : Ed. Record, 2001b.

SOUZA, Márcio. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, v. 3. Revolta. Rio de Janeiro/São Paulo : Ed. Record, 2005.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: t Valer, 2009.

SOUZA, Márcio. « Amazônia e Modernidade ». *Cronópios*. 10/08/2007. Disponible sur www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=2644, consulté le 10/07/2015.

THIÉRION, Brigitte. *Regards sur l'Amazonie : fiction, histoire, identité dans l'œuvre de Márcio Souza*. Thèse de doctorat : Université Rennes 2 : 2010.

WESTPHAL, Bertrand (Org.) « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse ». *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, pp. 9-39, 2000.

WESTPHAL, Bertrand. « Eléments de géocritique ». *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Les Éditions de Minuit, pp. 183-240, 2007.

WESTPHAL, Bertrand. *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris : les Éditions de Minuit, 2011.

Notes

- ¹ ERIMIT - Université Rennes 2, Institut Universitaire de France, rgodet@9online.fr.
- ² Pour une contextualisation de la représentation de l'Amérindien dans la littérature brésilienne, voir l'ouvrage *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques* (GODET, 2015).
- ³ *Capitanias*: type d'administration territoriale de l'empire portugais dans les colonies.
- ⁴ Pour une histoire de l'Amazonie, voir *História da Amazônia*, de Márcio Souza (SOUZA, 2009). Voir également *Lealdade, Desordem, Revolta*, trois romans parus dans la tétralogie *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* (SOUZA, 2001a ; 2001b; 2005). La thèse de Brigitte Thiérion, *Regards sur l'Amazonie. Fiction, Histoire, Identité dans l'œuvre de Márcio Souza* (THIÉRIION, 2010) constitue une étude approfondie et brillante sur les représentations de l'Amazonie et sur les rapports entre fiction et histoire dans l'œuvre de cet auteur. Sur l'adhésion des provinces au projet de l'Empire brésilien, l'ouvrage récent de Lilia Schwarcz et Heloisa Starling, *Brasil uma biografia* (SCHWARCZ et STARLING, 2015), déconstruit la version historiographique d'un processus de construction unitaire de la nation tout en précisant que la province du Grão-Pará n'a « adhéré » au Brésil indépendant que le 15 août 1823, par imposition (SCHWARCZ et STARLING, 2015, p. 250).
- ⁵ La révolte des *Cabanos* ou *Cabanagem* (1835 et 1840) est née de l'insatisfaction des insurgés (population pauvre de Métis et Indiens habitant dans des cabanes au bord du fleuve et les élites locales) envers la politique imposée par l'Empire brésilien au Grão Pará. Le rêve d'indépendance de la Province du Grão Pará a été écrasé par l'Empire brésilien.
- ⁶ « *Ah, que belo país é o nosso Brasil, onde um escritor de língua neo-latina pode fazer um romance inteirinho cheio de personagens com nomes anglo-saxões* » (SOUZA, 1983, p. 341).
- ⁷ Selon Márcio Souza dans *História da Amazônia*, 3 600 hommes sont morts pendant la construction de la voie de chemin de fer *Madeira-Mamoré* (SOUZA, 2009, p. 253).
- ⁸ La bibliographie sur la représentation de l'Amazonie est conséquente. Pour une vue d'ensemble, nous renvoyons à l'ouvrage de Neide Gondim, *A invenção da Amazônia*; à la thèse de Brigitte Thiérion, *Regards sur l'Amazonie : fiction, histoire, identité dans l'œuvre de Márcio Souza*; à l'article de Francisco Foot Hardman, « *Amazônia como voragem da história : impasses de uma representação literária* » (FOOT HARDMAN, 2007) et à la conférence de Gilton Mendes dos Santos présentée à l'Université Rennes 2 (2014).
- ⁹ « *Tudo que lhe vinha à cabeça, sempre era esta sensação de estar deslocado no tempo. No período devoniano devia ser assim. E, quem sabe, também no período cambriano. Collier sentia-se na pré-história do mundo.* » (SOUZA, 1983, p. 16)
- ¹⁰ « *esta ferrovia que deverá levar um trem do nada a parte alguma, no meio do deserto.* » (SOUZA, 1983, p. 143)
- ¹¹ « *A locomotiva avança lentamente, soltando fumaça. É uma bela máquina, como um animal do período jurássico. Na fimbria da floresta, grandes árvores cretáceas,*

insetos silurianos, borboletas oligocênicas, formigas pliocênicas, juntam-se. A vida fervilha de maneira promíscua e os homens enlouquecem naquele cenário cenozoico. » (SOUZA, 1983, p. 18)

¹² « *Como as formigas que subiam e desciam pelos galhos da árvore, ele estava ali mas se sentia invisível. Os civilizados nem pareciam se aperceber de sua presença. Ele estava confuso, sozinho, faminto ; o pior era esta fome que não parecia querer passar. Dormia pouco e não se afastava dos civilizados, estava sempre por perto, não compreendia nada daquele trabalho que estavam fazendo com tanto desespero. É que, embora estivesse sempre por perto, não fazia parte daquele mundo que agora estava invadindo as terras que pertenceram ao seu povo nos tempos dos antigos costumes e que os velhos falavam com emoção. [...]* Os velhos estavam mortos e as mulheres tinham se mudado para Santo Antônio, algumas estavam mortas e as vivas matavam os curumins mal estes nasciam. Os homens, mesmo aqueles mais fortes, estavam mortos. [...] *Agora, ele estava sozinho e não saía de perto dos civilizados porque estava invisível, como as formigas.* » (SOUZA, 1983, p. 19)

¹³ « *Os doentes da enfermaria número 3, isto é, aqueles em condições de prestar atenção ao que se passava em volta de suas camas, chamavam ele de Joe, Joe Caripuna, o índio. Naquele ambiente de morte, Joe trazia uma alegria quase desconcertante. Durante o dia, perambulava pela enfermaria, fazendo proezas com os dedos dos pés, dançando ao ritmo de uma harmônica tocada por um italiano que convalescia, e conversando numa língua que era a síntese de todas as línguas faladas em Porto Velho.* » (SOUZA, 1983, p. 262)

¹⁴ « *Ao piano, com uma surpreendente agilidade, Joe Caripuna executou uma versão simplificada da protofonia de O guarani. Em se tratando de um pianista que tocava com os pés, a performance era indiscutivelmente perfeita. A platéia veio abaixo, os políticos aplaudiam e apressavam-se para abraçar um atônito Farquhar e um orgulhoso Lovelace.* » (SOUZA, 1983, p. 314)

¹⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage *Zoos humains et exhibitions coloniales* (sous la direction de Blanchard et alii, 2002).