

**MOBILITES CULTURELLES AMERINDIENNES :
PAYSAGES URBAINS ET MEMOIRE DU TERRITOIRE DANS LA POESIE DE
NATASHA KANAPE FONTAINE ET GRAÇA GRAUNA**

Rita Olivieri-Godet¹

RESUMO: Trata-se de explorar as relações dos ameríndios com o espaço urbano e os territórios autóctones, levando em conta a complexidade das figurações que tratam do processo de interação entre a dimensão espacial e o ser humano; da relação com a mudança de paisagens e as mobilidades forçadas, encenada pelos sujeitos poéticos, conforme estas paisagens remetem ao espaço urbano ou a territórios culturais tradicionais. Nós nos concentraremos sobre a maneira como os autores percebem e figuram, em suas obras, as experiências individuais e coletivas destes espaços.

PALAVRAS-CHAVE: mobilidades culturais ameríndias, paisagens urbanas, memória do território

ABSTRACT: Il s'agit d'explorer les rapports des Amérindiens à l'espace urbain et aux territoires autochtones en tenant compte de la complexité des figurations qui ont trait : au processus d'interaction entre la dimension spatiale et l'être humain ; aux pratiques de l'espace et des paysages ; au rapport aux changements des paysages et aux mobilités forcées, mis en scène par les sujets poétiques, selon que ces paysages renvoient à l'espace urbain ou à des territoires culturels traditionnels. Nous nous penchons sur la façon dont les auteurs perçoivent et figurent, dans leurs œuvres, les expériences individuelles et collectives de ces espaces.

KEYWORDS: mobilites culturelles amerindiennes, paysages urbains, memoire du territoire

Pour un exilé, les habitudes propres à la vie, l'expression et l'activité dans un nouvel environnement s'affrontent inévitablement au souvenir de ces mêmes éléments dans un autre environnement. Les environnements nouveau et ancien sont donc tous les deux marquants, réels, et s'établissent en contrepoint l'un de l'autre.

Edward Said, *Réflexions sur l'exil*, 2000

Nous interrogeons les constructions poétiques des paysages urbains en les mettant en perspective avec les multiples images de la mémoire du territoire autochtone et les référents culturels qui y sont rattachés dans deux recueils de poèmes : *Bleuets et abricots* (2016), de Natashat Kanapé Fontaine, d'origine innu, et *Tear da palavra* (2007), de Graça Graúna, d'origine potiguara, deux écrivaines amérindiennes vivant l'une dans la ville de Montréal,

¹ ERIMIT – Université Rennes 2 / Institut Universitaire de France

l'autre dans la ville de Recife (Nordeste du Brésil). Il s'agit d'explorer les rapports des Amérindiens à l'espace urbain et aux territoires autochtones en tenant compte de la complexité des figurations qui ont trait : au processus d'interaction entre la dimension spatiale et l'être humain ; aux pratiques de l'espace et des paysages ; au rapport aux changements des paysages et aux mobilités forcées, mis en scène par les sujets poétiques, selon que ces paysages renvoient à l'espace urbain ou à des territoires culturels traditionnels. Nous nous penchons sur la façon dont les auteurs perçoivent et figurent, dans leurs œuvres, les expériences individuelles et collectives de ces espaces.

Nous partons du principe que les productions littéraires amérindiennes s'inscrivent dans la mouvance d'une *poétique de l'altérité*, caractéristique des écritures migrantes, où l'expérience de l'espace occupe une place centrale. C'est à travers l'expérience de l'espace, où souvent l'espace urbain est envisagé comme une métonymie de la nation ou de l'Occident, que le personnage de l'Amérindien, l'« étranger de dedans », interroge le lieu qu'il y occupe. Les écritures amérindiennes contemporaines, à l'instar des écritures migrantes, sont, elles aussi, mouvantes, car elles s'ouvrent au croisement de cultures cherchant à dépasser la fracture coloniale et s'inscrivent ainsi dans le processus de transculturalité contemporain qui fait éclore de nouvelles formes de perception du réel et d'expression artistique, sans néanmoins renoncer à exposer les souffrances du déracinement imposé par la colonisation. Cette tension entre le désir de dépassement de la ligne de fracture que la mémoire de la dépossession ravive et la quête de relation est une des constantes de cette production, ce qui expliquerait peut-être l'ambivalence qui se dégage des œuvres de ces femmes autochtones urbaines, qui semblent osciller entre une poétique de la confrontation (qui met en avant les marquages identitaires) et une poétique de la relation (qui promeut la traversée des frontières). Cela nous amène à analyser l'articulation entre l'imaginaire de l'espace et les stratégies de (re)constructions des identités amérindiennes dans la contemporanéité.

Voix amérindiennes : de l'émergence à l'émancipation

Si l'on s'accorde à reconnaître la sous-représentation des Amérindiens dans l'espace urbain brésilien et québécois, ainsi que leur sous-représentation symbolique dans leur systèmes littéraires respectifs, force est de constater qu'au Québec, la dynamique des mobilités culturelles et des créations artistiques est plus ancienne et plus intense qu'au Brésil, où l'émergence des voix amérindiennes dans la littérature de langue portugaise ne s'est manifestée qu'à la fin de la dernière décennie du XX^e siècle. Deux écrivaines métisses d'origine potiguara, Graça Graúna et Eliane Potiguara jouent le rôle de pionnières dans ce processus d'insertion tardive de la production autochtone, qui s'exprime en portugais, dans le système littéraire brésilien : la première a fait paraître deux recueils de poèmes, *Canto Mestizo* en 1999, et *Tessituras da Terra* en 2001 ; la deuxième a publié, en 2004, un ouvrage inclassable, *Metade cara, metade máscara*,² qui a largement contribué à rendre visible le phénomène culturel de l'apparition récente de la littérature amérindienne dans le marché éditorial brésilien. Eliane Potiguara avait déjà publié, en 1975, le poème « Identidade indígena » que Graça Graúna considère comme le texte qui a inauguré le mouvement littéraire indien au Brésil, dans l'œuvre fondatrice consacrée à la littérature amérindienne contemporaine au Brésil - *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (Graúna, 2013, p. 78). Néanmoins, force est de constater, que ce n'est qu'à partir du XXI^{ème} siècle que la production littéraire amérindienne d'auteur individuel en portugais commence à jouir d'une certaine visibilité.

² Voir mon article « Émergence des voix amérindiennes dans la littérature brésilienne » dans la revue *Interfaces Brasil/Canadá*.

Au Québec, par contre, depuis la publication, en 1976, de *Je suis une maudite sauvagesse* d'An Antane Kapesch, les œuvres d'auteurs amérindiens se sont multipliés. Ces textes questionnent l'imaginaire colonisé, présentent leur version de l'histoire, récupèrent des référents de leur mémoire culturelle, tout en interrogeant les relations autochtones/allochtones, ce qui leur permet d'inaugurer un nouveau regard sur l'Occident et de proposer un dialogue interculturel sur de nouvelles bases. Les auteurs amérindiens jouent ainsi un rôle de plus en plus important dans la scène littéraire québécoise.

Aussi bien au Québec qu'au Brésil, les créations littéraires et artistiques autochtones sont traversées par les voix des femmes qui y occupent une position centrale. Leurs œuvres portent leur subjectivité féminine et leur désir d'émancipation sociale et littéraire. C'est le cas de nos deux écrivaines qui ont des parcours très divers et appartiennent à des générations différentes, mais qui partagent le même désir de se reconstruire. Ce désir passe par la réappropriation, réelle et/ou symbolique, des lieux (patrimoine urbain ou territoires amérindiens traditionnels), ainsi que par la réinvention de leur mémoire ancestrale qui survit dans la tradition orale, source d'inspiration de leur poésie.

Graça Graúna : la poésie comme stratégie de survie

Graça Graúna est le nom d'auteur de Maria das Graças Ferreira, née en 1948, dans la petite ville de São José do Campestre, dans l'Etat du Rio Grande do Norte. Métisse d'origine potiguara, elle se présente comme « Potiguar de São José do Campestre, enseignante à l'Université et écrivaine » (Graúna, 2007, p. 39).³ Graúna est un mot d'origine tupi qui désigne un oiseau noir célébré par la beauté de son chant, très commun dans le Nordeste, y compris dans cette micro région connue comme l'« Agreste Potiguar » ; mais « graúna » fait également référence au célèbre roman de l'indianisme romantique brésilien, *Iracema* de José de Alencar, dans lequel Alencar compare la couleur noire des cheveux de la belle indienne Iracema à celle de l'aile de la « graúna ». Le choix de son nom d'auteur renvoie à une volonté de s'identifier à deux territoires : celui de l'expérience amérindienne et celui de l'espace symbolique de la littérature, en établissant un dialogue avec la tradition littéraire, en particulier, avec la production de l'indianisme romantique brésilien.⁴

Culturellement métisse, vivant en milieu urbain, Graça Graúna est aussi professeur universitaire et essayiste, ayant écrit le premier ouvrage critique consacré à la littérature amérindienne au Brésil. Son cheminement littéraire est orienté vers la réappropriation de ses références culturelles amérindiennes, en poursuivant une reterritorialisation symbolique. L'auteure attribue une dimension engagée à la production littéraire amérindienne, en l'associant aux mouvements récents de la résurgence des peuples autochtones au Brésil (des Indiens « ressurgis », *índios ressurgidos*) y compris celui qui a trait au combat politique pour récupérer leurs territoires.

³ L'auteur est enseignant-chercheur de littératures de langue portugaise et de culture brésilienne à l'*Universidade de Pernambuco* - UPE - Campus Garanhuns. Elle est licenciée ès Lettres, a soutenu un mémoire de Master sur les mythes indiens dans la littérature de jeunesse brésilienne et une thèse de doctorat sur la littérature indienne contemporaine au Brésil. (REBRA, *Rede de Escritoras Brasileiras*)

⁴ Lors d'un débat dans le cadre d'un colloque organisé à l'Université Paris 3, en novembre 2017, Lúcia Sá (University of Manchester - Angleterre) a également rapproché le nom d'adoption de l'auteur du personnage Graúna, créé par le célèbre caricaturiste brésilien Henfil, symbole d'irrévérence et de résistance sous la dictature militaire au Brésil. Nous saluons la pertinence de cette observation qui renvoie au caractère résistant de la poésie de Graça Graúna.

Territoires usurpés, réinvention du lieu

Récupérer les territoires traditionnels est le nouveau défi du mouvement indien au Brésil, particulièrement difficile quand il s'agit du Nordeste, la région la plus anciennement colonisée, où l'assimilation de longue date à la société nationale a contribué à effacer les vestiges de l'histoire et de la mémoire. En fait, les effets funestes de la colonisation sur les peuples autochtones de cette région du Nordeste du Brésil, y compris sur les Potiguara, remontent au tout début de la colonisation : migration ou assimilation forcées, massacres, soumission aux modèles imposés par les missionnaires, intensification de la déterritorialisation déterminée par la vague pionnière de l'élevage extensif de bovins, depuis le XVII^e jusqu'au début du XX^e siècle (DANTAS, 1992, p. 433). La perte de leur territoire traditionnel a engendrée la déstructuration de leur organisation sociale, l'effacement de leur mémoire culturelle, dont le signe le plus évident est celui de la disparition de leur langue.

Alors, comment se reconstruire culturellement Indien et réactiver sa culture, après des siècles d'oubli ? C'est à cette question que la création littéraire de Graça Graúna et Eliane Potiguara, apportent un début de réponse, en relevant le défi de s'emparer de la mémoire du patrimoine ancestral indien pour poursuivre une quête symbolique et ontologique. Dépossédées du territoire géoculturel de leurs ancêtres, ces écrivaines d'origine potiguara réinventent de nouvelles modalités d'habitabilité psychique (Simon Harel, 2005), en reconfigurant, par le biais de la création littéraire, leur relation avec un milieu qu'elles n'ont pas directement expérimenté : « Je n'ai pas mon village / Mon village c'est ma maison spirituelle / Celle que m'ont léguée mes parents et mes grands-parents / Le plus grand héritage indien. / Cette maison spirituelle / C'est là où je vis depuis ma plus tendre enfance », écrit Eliane Potiguara⁵.

L'adhésion de Graça Graúna à cette perspective se manifeste dans son dernier recueil de poèmes, *Tear da palavra* (2007) et dans son ouvrage critique, lorsqu'elle affirme que « l'univers symbolique subsiste dans les communautés métisses » (Graúna, 2013, p. 57).⁶ Le sentiment de perte et de dépossession serait à l'origine de l'écriture amérindienne, laquelle ne peut pas être dissociée des déplacements imposés aux peuples autochtones (Graúna, 2013, p. 57). Ce qui est au centre de la pensée de l'auteur, c'est l'idée qu'écriture et déplacement sont inséparables, dans la production littéraire amérindienne, autant par la connexion symbolique et ontologique que la première établit avec les origines, en essayant de combler les failles de la mémoire, que par les interactions permanentes qu'elle est amenée à opérer avec d'autres cultures et qui façonne son caractère hybride. L'écriture est ainsi envisagée à la fois comme lieu de reconstruction identitaire ouvert à l'autre et lieu de résilience ; aussi bien relation que confrontation, la place réservée à l'écrivain étant celle de l'*entre-deux* : « D'un côté / le mot / de l'autre / le silence / inaugurant des réalités connues. / La pelle laboure l'abîme / qu'il y a entre moi / et l'autre » (« Entre-lieu », Graúna, 2007, p. 20)⁷.

Le concept d'*entre-deux* correspondant à une forme de « coupure-lien » (Sibony, 2016, p. 11) nous aide à comprendre l'expérience complexe, contradictoire et douloureuse de la dépossession et le besoin de reterritorialisation qui s'exprime dans la poésie de Graça Graúna.

⁵ « Eu não tenho minha aldeia / Minha aldeia é minha casa espiritual / Deixada pelos meus pais e avós / A maior herança indígena. / Essa casa espiritual / É onde vivo desde a mais tenra idade. » (Potiguara, 2004, « Eu não tenho minha aldeia », p. 130).

⁶ « o universo simbólico subsiste nas comunidades mestiças ». C'est nous qui traduisons.

⁷ De um lado/a palavra/do outro/o silêncio/estreado realidades conhecidas. /A pá lavra o abismo/que vai de mim/ao outro (« Entre-lugar », Graúna, 2007, p. 20)

La dimension ontologique de sa poésie apparaît clairement dans des textes métapoétiques du recueil *Tear da Palavra*. Consubstantielle à l'être, la poésie ouvrirait les portes à un lieu d'invention de soi :

Na urdidura do tempo
o ser
a poesia:
água que eu bebo
chão que me deito
ar que respiro. (« Tear da palavra », p. 13)⁸

C'est par la poésie que le sujet poétique a accès à la vie, à sa nature intime et profonde, à son rapport au monde. L'omniprésence de la métaphore de l'acte de tisser (mémoires, auto-histoires, altérités) dans l'œuvre poétique de Graça Graúna renvoie au lieu intime de l'expérience de l'instant qui est également celui du partage de l'expérience dans le temps qui s'écoule : le lien entre création et mémoire ouvre le chemin à la reconstruction identitaire par le rapprochement de l'intime et du social. Envisagée comme un « pont entre des mondes séparés » (« Ser todo coração, / enquanto houber poesia : / esta ponte entre mundos apartados », Graúna, 2007, p. 18), sa poésie porte un élan d'ouverture vers l'autre, un effort de déconstruction de toutes sortes de frontières - culturelles, politiques, ethniques, sociales.

La poésie est tout autant un lieu de combat pour faire bouger l'imaginaire sur les peuples et les cultures amérindiens. Le discours poétique de Graça Graúna est traversé par des références à l'histoire de la violence contre les Indiens et à la mémoire des savoirs ancestraux. Ces éléments forgent les bases de la résilience et de l'utopie qui se dégagent de sa poésie: « la littérature amérindienne contemporaine est un lieu utopique (de survie) », affirme-t-elle (Graúna, 2013, p. 15). Elle cherche à dépasser le fossé existant entre la mémoire amérindienne de la dépossession et l'oubli auquel l'ordre social occidental la condamne. Néanmoins, l'écrivaine ne se renferme pas pour autant dans une écriture ethnique, au contraire. Si les rapports conflictuels entre l'univers amérindien et le monde occidental sont au cœur de cette production, la poésie de Graça Graúna se rend également solidaire d'autres victimes du pouvoir hégémonique occidental. Aussi, dans son ouvrage critique, l'auteur met l'accent sur l'importance du caractère transversal de la littérature amérindienne contemporaine au Brésil qui s'ouvre au dialogue interethnique avec d'autres peuples exclus (les afro-descendants) et qui manifeste sa solidarité envers des personnes en proie à la misère, à l'exclusion sociale (les paysans sans-terre) ou politique (les victimes des dictatures latino-américaines) : « *Apesar de las fronteras / las carceles se quebrantan. / !Mira ! En mi terra mestiza / un pájaro de América canta.* » (« *Canto mestizo* », p. 33). Cette transversalité revendiquée se tourne également vers la tradition littéraire occidentale :

Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a literatura de tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional. (Graúna, 2013, p. 19)

⁸ « Dans le tissage du temps / l'être / la poésie : / eau que je bois / terre où je me couche / air que je respire. » (« Tissage de la parole », p. 13)

La poésie de Graça Graúna instaure un dialogue multiethnique qui façonne son caractère hybride, y compris dans le choix qu'elle fait de s'exprimer en plusieurs langues : le portugais, l'espagnol et l'anglais. Faute de pouvoir s'exprimer dans la langue de ses ancêtres, ses poèmes sont parsemés d'éléments lexicaux issus de langues amérindiennes.

Paysages urbains et mémoire du territoire

Chez Graça Graúna, l'interaction entre la dimension spatiale et l'être humain est traversée par la temporalité historique qui porte les marques de l'inscription de l'humain dans la nature. La relation qui lie sa poésie à l'espace social est marquée par la figuration d'une réalité matérielle qui renvoie à la façon dont l'homme a organisé et transformé l'espace, bouleversant les référents qui constituaient l'identité des lieux. L'histoire s'inscrit ainsi dans le paysage, élément révélateur des pratiques sociales qui façonnent le territoire. Cette perspective est redevable d'une approche du paysage qui prend en compte sa dimension objective, notion opératoire qui procède par l'interprétation des « dynamiques paysagères » cherchant à élucider le « projet de la société qui a produit ces paysages » (Besse, 2009, p. 36). Mais le rapport subjectif à l'espace fait aussi irruption dans sa poésie lorsqu'elle incorpore la cosmologie amérindienne qui exclut la polarisation entre les mondes humain et non-humain.

Certains poèmes qui travaillent la figuration de l'espace social représentent des réalités régionales et continentales aux prises avec un projet de société soumis à l'ordre socio-économique du capitalisme occidental. Le poème « Serra do Mar » (Graúna, 2007, p. 23) en est un exemple :

A história foi se formando na paisagem :

nem poluição
nem violência nas ruas

nem jogos sofisticados
nem roupas de grife

barulho nenhum de automóvel
só a voracidade do vento
passando por lá.

L'espace de référence représenté est celui de la *Serra do Mar*, chaîne de montagnes qui s'étend le long du littoral atlantique depuis l'Etat de Espírito Santo jusqu'au sud de l'Etat de Santa Catarina. Pour le capter, deux images se superposent : l'une met en avant la topographie et le paysage naturel sans l'emprise de l'être humain ; l'autre retrace le paysage culturel du milieu urbain, façonné par l'intervention de l'homme. Le sujet poétique fait le choix d'inscrire dans le paysage des éléments de changements culturels donnés comme de nature dysphorique (pollution, violence, automobiles). Le refus de ces éléments est souligné par le recours à l'anaphore traduisant le désir d'inscrire une autre histoire dans l'intervalle entre deux images. Le corps du poème est conçu comme une illustration de ce que le premier vers annonce à savoir, les marques de l'histoire ancrée dans le paysage. En passant d'une formulation à l'autre, le point de vue du sujet poétique change : de la perception pessimiste des lieux où l'histoire se déroule à l'interrogation métaphysique. Il ne reste pas moins que l'image qui en ressort est celle de la complexité spatiale qui nous invite à réfléchir aussi bien sur le destin des milieux naturels que sur les cadres de vie offerts par le modèle urbain occidental.

Un autre poème, « Era uma vez » / « Il était une fois » (Graúna, 2007, p. 31) explore la mémoire du territoire brésilien, depuis le contexte d'acculturation colonisatrice jusqu'au présent, en retraçant les transformations des paysages naturel et culturel. Le texte évoque le caractère conflictuel de l'appropriation des terres amérindiennes par l'entreprise colonisatrice qui a conduit à la formation du territoire national brésilien :

Um pernil de carneiro
retalhado em fatias
aos que foram chegando
cada vez mais estrangeiros.

No vai-e-vem de troncos
quantas nações em prantos !
E os homens-daninhos
Seduzindo a taba.

Grávidos de malícia
sedentos de guerra
dançam a falsidade
esterilizam a festa.

De quinto a quinhentos
o ouro encantou-se.
Plasticaram o verde
pavimentaram o destino.
E foi acontecendo
e escurecendo,
mas de manhã, bem cedinho
além da Grande Água
vi um curumim sonhando
com Yvy-Marãey formosa.

L'image, calquée sur le dessin de la carte du Brésil, exprime l'appétit dévorateur du régime colonial. Le gigot coupé en tranches renvoie, par synecdoque, à la carte des *sesmarias*. Le système de « *sesmarias* » correspond à la première tentative juridique d'appropriation des terres et de peuplement du territoire de la colonie brésilienne, imposée par le Portugal. Le poème éveille la mémoire historique de la dépossession territoriale, en adoptant le point de vue des Indiens pour rappeler la violence du processus d'occupation du territoire, les guerres, le viol des femmes amérindiennes, les mobilités forcées, y compris celle de la traite des Noirs responsable de la déportation de toute une population de migrants nus (Glissant) pour travailler comme esclaves dans les terres volées aux peuples autochtones. La dimension historique du poème expose la déstructuration des sociétés tribales tout en soulignant les changements radicaux des paysages et du rapport à l'espace (« Plasticaram o verde / pavimentaram o destino »), pour faire allusion à un nouveau monde sédentaire, où le plastique et l'asphalte, matériaux qui symbolisent le milieu urbain, désignent une autre forme d'inscription humaine dans la nature. La fin du poème détourne le fil macabre de l'histoire pour réintroduire l'espérance en ayant recours à des images qui font appel au renouvellement et réintroduisent l'utopie : « E foi acontecendo / e escurecendo, / mas de manhã, bem cedinho / além da Grande Agua / vi um curumim sonhando / com Yvy-Marãey formosa. ». La matière poétique puise dans la mémoire culturelle amérindienne en faisant rejaillir les références mythique et

linguistique. Le poème se referme sur l'image d'un enfant indien qui rêve de la Terre sans Mal, « lieu privilégié indestructible, où la terre produit elle-même ses fruits et où on ne meurt pas » (Clastres, 1975, p. 37). Le poème s'approprie les paroles prophétiques du mythe, pour suggérer un avenir où une réorganisation sociale serait possible, au-delà de l'effondrement des populations amérindiennes.

Les poèmes qui éveillent la mémoire de la formation du territoire de la nation brésilienne s'inscrivent dans une poétique de confrontation qui expose la logique spatiale conflictuelle sous-jacente à l'appropriation de l'espace des Amériques, transformé en espace d'exclusion. La transversalité revendiquée par l'auteure dans son ouvrage critique se construit par l'ouverture vers les populations qui partagent l'expérience de l'exclusion dans l'Occident: les Amérindiens, les Noirs, les pauvres, victimes de la précarité matérielle et psychique. Les espaces d'exclusions sont multiples, mais la ville représente le *non-lieu* (Augé, 1992) par excellence, métonymie du présent de l'histoire occidentale, en raison de la fonction centrale qu'elle exerce dans l'organisation de l'existence des acteurs sociaux.

Extrapolant la dimension géographico-spatiale, certains poèmes investissent l'image de la ville d'un sens symbolique négatif : « No deserto das cidades /uns cavaleiros sonham / mas sonham só / seduzidos pela mais valia.» (« Uns cavaleiros », p. 30). L'espace de la ville est, ici, associé à la stérilité des rapports humains, à l'impossibilité de féconder d'autres rêves que celui qui reflète un ordre social et économique excluant, engendrant l'abandon, la solitude « de hermanos y hermanas / en los desiertos de la ciudad » (« Canción peregrina », p. 11).

Les images de l'expérience dysphorique de la ville se multiplient dans des textes poétiques comme « Cantares » (p. 21), « marGARIdas » (p. 25), « Via-Crucis » (p. 36) qui mettent en scène l'espace sombre, oppressif, et violent, des rues et des bidonvilles habités par des misérables affamés. La poésie naît de la douleur éprouvée par le sujet poétique au moment où il prend conscience de la souffrance des démunis, auxquels il s'identifie (« A caminho do calvário / a minha gente faminta / só abocanha fartura / apetitosa em out-door », « Via-Crucis », p. 36). Mais, nous l'avons vu, la poésie est aussi parole libératrice qui lui permet de résister et de tisser des liens de solidarité: « anônimas / animas / de niñas / y niños / (perdidos en la calle) de mãos dadas » (« Laços », p. 8). C'est donc par l'identification à l'expérience de l'exclusion qu'une poétique de la relation s'affirme au-delà de toutes les frontières. Le poème « Canción peregrina » (p. 11) en est un exemple emblématique :

I

Yo canto el dolor
desde el exilio
tejiendo un collar
de muchas historias
y diferentes etnias.

II

En cada parto
y canción de partida,
a la Madre-Tierra pido refugio
al Hermano-Sol más energia
y a la Luna-Hermana
pido permiso (poético)
a fin de calentar tambores
y tecer un collar
de muchas historias

y diferentes etnias.

III

Las piedras de mi collar
son historia y memoria
del flujo del espíritu
de montañas y riachos
de lagos y cordilleras
de hermanos y hermanas
en los desiertos de la ciudad
o en el seno de las florestas.

IV

Son las piedras de mi collar
y los colores de mis guias :
amarillo
rojo
branco
y negro
de Norte a Sur
de Este a Oeste
de Ameríndia o Latinoamérica
pueblos excluidos.

V

Yo tengo un collar
de muchas historias
y diferentes etnias.
Se no lo reconocen, paciencia.
Nosotros habemos de continuar
gritando
la angustia acumulada
hace más de 500 años.

VI

Y se nos largaren al viento ?
Yo no temeré,
nosotros no temeremos.
Sí! Antes del exilio
nuestro Hermano-Viento
conduce nuestras alas
al sagrado círculo
donde el amalgama del saber
de viejos y niños
hace eco en los sueños
de los excluidos.

VII

Yo tengo un collar

de muchas historias
y diferentes etnias.

L'identification du sujet poétique à la condition d'exilé inaugure une parole transculturelle à caractère politique qui lui permet de reconstruire sa relation au milieu. Le titre, « Canción peregrina », annonce l'essence mouvante d'une écriture qui cherche l'articulation à l'autre en se solidarissant avec les victimes de la dépossession territoriale et des mobilités forcées. Un voyage symbolique dont l'intention est de créer des relations influant sur la reconstruction des identités individuelles et collectives dans laquelle la remémoration de l'expérience traditionnelle des Amérindiens dans leur rapport à l'espace joue un rôle majeur. Cette posture promeut la libération d'un imaginaire incrusté dans la fracture coloniale tout en envisageant son dépassement par la recréation de modalités d'habitabilité psychique qui font appel à un autre temps, grâce à la persistance de la transmission mémorielle, et à un autre lieu, l'espace interstitiel - tendu, certes -, mais résilient, inauguré par le poème. Car, comme l'affirme Daniel-Henri Pageaux, « écrire l'espace ne relève pas seulement de l'exercice rhétorique. [...] écrire l'espace est toujours un acte symbolique ou euphémisé d'appropriation de l'espace, quand celle-ci ne serait que verbale [...] » (Pageaux, 2007, p. 109).

Le poème est traversé par des références culturelles amérindiennes, dont l'image centrale, celle du tissage du collier, reprend, par un procédé de mise en abyme, la facture du discours poétique : « tejendo un collar / de muchas historias ». Son caractère spéculaire rapproche le discours poétique d'autres systèmes symboliques amérindiens, aussi bien artistiques que mythiques, auxquels il fait appel. Le choix de cette modalité discursive est renforcé par l'alternance, au niveau de l'énonciation, des pronoms « Yo » et « Nosotros » qui souligne l'identification du « je » écrivant à la communauté des exclus au-delà des différences ethniques. Le jeu de correspondances apparaît également dans l'évocation de l'expérience partagée de l'espace continental de l'*Ameríndia* et de « *Latinoamérica* ». L'imaginaire du lieu qui y est privilégié est celui du paysage naturel car il permet de figurer la spécificité de la cosmologie amérindienne, basée sur les interactions intenses que les peuples autochtones entretiennent avec les éléments de la nature (strophes III et VI) en rapport avec leur système de pensée.

D'autres poèmes explorent les relations identité/espace en s'inspirant des aspects de la cosmologie amérindienne. Ainsi, dans « Poratinando », l'auteur s'éloigne de l'objectivation occidentale de la nature pour adhérer à un point de vue ontologique qui refuse d'autonomiser l'être vis-à-vis de l'environnement : « Sei dos segredos / dos pesadelos / da solidão / dos anseios / do pranto / das matas / dos rituais / das eras / dos mares / das lutas / das curas / das ervas. [...] » (« Poratinando », p. 9). Le titre de ce poème, où nature et culture se trouvent entrelacées, est un néologisme dérivé de « porantim », mot qui signifie, dans la langue des Indiens Sateré-Mavé de l'Amazonie, « rame », « arme » et « mémoire », comme nous l'explique l'auteur dans une note visant à éclairer le sens de ce métissage linguistique. Le moi lyrique s'inspire de la cosmologie des peuples amérindiens pour mettre en avant une certaine image de l'espace américain investi de significations intimes, historiques et mémorielles. La reconstruction identitaire se fait à la croisée de la revendication de l'héritage symbolique ancestral et des expériences des espaces hérités, aussi bien imaginaires que référentiels : « Sou remo, arma e memória ».

La prégnance de l'histoire et de la mémoire dans la représentation de l'espace américain, caractéristique de la poésie de Graça Graúna, fait écho à la dépossession territoriale, linguistique et culturelle dont les Potiguara et d'autres peuples autochtones ont été victimes. La médiation poétique est envisagée comme une stratégie de survie. Son écriture mouvante cherche à recréer un espace interstitiel par l'ouverture vers l'autre, les exclus, ce qui donne lieu à une poétique de la relation dont le métissage culturel devient un symbole emblématique. Les

représentations construites par l'univers symbolique de l'auteure envisagent la reconstruction de références identitaires en tant que processus qui s'ouvre à l'autre et refuse le repli identitaire hanté par un impossible « retour aux origines » : ces univers mouvants et métis constituent la base de nouvelles formes d'habitabilité psychique. Graça Graúna réinvestit une symbolique fondée sur la cohabitation, ouverte à des phénomènes d'hybridation culturelle pour ne pas se laisser paralyser par la mémoire traumatique de la colonisation. L'auteure s'applique également à signifier la résistance au néocolonialisme du temps présent. Ce faisant, sa poésie inaugure de nouvelles voies dans l'espace blessé des Amériques :

Yes, sir.
We have indigenous blood
We have ebony sweet
We have mestizo tears.

Yes, sir.
Nessa mistura
Caminhamos fortes.
(« Answer », p. 37)

Sans masquer les contradictions, le recueil poétique de Graça Graúna essaie de les dépasser par l'entrecroisement symbolique des espaces qui s'annonce comme résilience et promesse de mutation (Imbert, apud Bouchard et Andrés, 2007, p. 157) tout en investissant une parole transculturelle.

Natasha Kanapé Fontaine : l'itinérance d'une parole affranchie

Natasha Kanapé Fontaine (1991), poète, Innue de Pessamit,⁹ militante pour les droits autochtones et environnementaux, est également slameuse, comédienne et peintre. Elle vit à Montréal depuis 2012, année qui marque le début des manifestations du mouvement *Idle no more* (« Fini l'inertie »), mené par des femmes autochtones qui se positionnent contre les lois néocolonialistes contraires aux droits ancestraux et contre le pouvoir patriarcal. L'une des voix les plus importantes de la nouvelle génération de la littérature amérindienne du Québec, Natasha Kanapé Fontaine est l'auteur de trois ouvrages où le poétique n'est jamais loin du politique: *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012, Prix de poésie de la Société des écrivains francophones d'Amérique) ; *Manifeste Assi* (2014) ; *Bleuets et abricots* (2016). Elle est également auteur, avec Deni Ellis Béchard (romancier québéco-américain), de *Kuei, je te salue. Conversation sur le racisme* (2016), ouvrage original prenant la forme d'un dialogue épistolaire autour du racisme, dont le but est aussi celui d'apprendre aux Allochtones à « partager l'espace de la parole pour trouver un équilibre entre la leur et celle des Autochtones » (Béchard, Fontaine, 2016, p. 13). Son œuvre poétique participe à la réflexion sur l'histoire du Québec à partir d'un point de vue amérindien. Elle cherche ainsi à renverser les idées reçues et propose une reconfiguration du territoire des Amériques, en tenant compte des référents culturels et mémoriels des peuples autochtones.

⁹ Natasha Kanapé Fontaine est née en 1991, à Pessamit, réserve innue de la Côte Nord du Québec, où elle a vécu jusqu'à l'âge de cinq ans quand sa famille a quitté la réserve pour aller habiter la ville de Baie-Comeau. En 2010, elle quitte Baie-Comeau pour faire des études en arts visuels à Rimouski, avant de s'établir à Montréal, en 2012, où elle vit actuellement.

Tandis que chez Graça Graúna, la revendication d'une écriture métisse est clairement assumée par un sujet poétique qui habite un espace interstitiel composé de plusieurs héritages entremêlés, chez Natasha Kanapé Fontaine, le sujet poétique est un sujet déplacé, confronté à un espace d'altérité. Malgré le désir d'établir relation, qui affleure dans *Bleuets et abricots* (2016), c'est le témoignage de la confrontation entre deux mondes qui prédomine. Dans ce recueil de poèmes, l'écriture émerge de la faille qui divise deux perceptions du monde, symbolisée dans l'image antinomique « bleuets » et « abricots », tout en cherchant à la dépasser par la guérison de la blessure identitaire. De ce fait, nous avons affaire à une parole itinérante qui s'affranchit des carcans imaginaires occidentaux pour poursuivre la prise de possession des références culturelles amérindiennes.

Pour combler cette faille, il faudra d'abord se reconstruire, refaire le chemin de la migration dans l'autre sens, du Sud vers le Nord, renversant symboliquement l'emprise de l'imaginaire occidental. La poésie de Natasha Kanapé Fontaine s'inscrit dans le sillage d'une production littéraire amérindienne qui explore les rapports identité/altérité en puisant dans les éléments de l'autohistoire individuelle et collective. Dans la scène discursive du poème, le « je » écrivant invente un soi, en tissant des rapports métaphoriques avec le vécu de l'auteur et celui de son peuple. Son écriture a recours à une réappropriation mémorielle du territoire géoculturel des ancêtres : « J'explore cette terre ancestrale dans mon imaginaire depuis mon premier recueil de poésie et mes premières toiles », affirme l'auteure.¹⁰ Dans *Bleuets et abricots*, la voix poétique, insérée dans l'espace urbain, s'auto-désigne « femme la terre », « femme-territoire » (Fontaine, 2016, p. 20), image qui met en scène le retour à la terre natale. Ce retour fantasmé a recours à la « mémoire culturelle », portée par l'ancestralité, inscrite dans le temps de longue durée, et à la « mémoire communicative »,¹¹ qui a trait aux éléments plus proches du passé récent, en évoquant sa propre expérience de son pays d'origine, la Côte-Nord québécoise, le *Nitassinan* innu:

La Côte-Nord du Saint-Laurent s'étend d'ouest en est de Tadoussac à Blanc-Sablon et comprend tous les bassins des tributaires de l'estuaire et du golfe Saint-Laurent entre ces localités. Elle est limitée à l'ouest par la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean, au sud et à l'est par l'estuaire et le golfe, et au nord par le Labrador. Elle couvre une superficie de près de 200 000 km², ce qui en fait la région la plus vaste du Québec, à l'exception du Nunavik. Son territoire est constitué de forêts (96 %), d'innombrables lacs (1,7 % en superficie) et de rivières (1,3 %).¹²

Ce paysage référentiel est appréhendé par des souvenirs imprégnés de sensations physiques qui traduisent des pratiques spécifiques de l'espace et une perception singulière des paysages où corps et espace ne font qu'un. Les changements apportés par le développement industriel (industrie de la pulpe de papier, l'hydroélectricité, les mines de la métallurgie) ont affecté les formes d'occupation et d'exploitation du territoire par les Innu; le pouvoir coercitif de la société occidentale a eu raison de la vie nomade en introduisant de nouvelles configurations territoriales, dont, notamment, les réserves.

¹⁰ Voir le site <http://www.ellequebec.com/societe/travail/article/les-slasheuses-rencontre-avec-natasha-kanape-fontaine>

¹¹ Nous faisons allusion aux notions de « mémoire culturelle » et « mémoire communicative » telle que Jan Assmann les conçoit dans *La mémoire culturelle*, 2010.

¹² <http://www.nametauinnu.ca/fr/accueil/science/territoire>

La dimension du territoire qui meut la poésie de Natasha Kanapé Fontaine témoigne des bouleversements dans le paysage: « je me suis immolée / sur le bûcher des machines / les corbeaux tombent par milliers / le mot sacré intoxiqué par les usines » (Fontaine, 2016, p. 33). Elle cherche à confronter deux projets de société, ce qui n'exclut pas la volonté de partager une autre perception du monde et de s'ouvrir à l'altérité, comme ses commentaires sur le titre de son ouvrage veulent nous le faire comprendre :

Le titre m'est venu après l'écriture de quelques paragraphes, un peu en vision. Les bleuets me rappellent les cueillettes en familles tous les automnes sur la Côte-Nord. Quand j'ai déménagé à Montréal, je trouvais que les fruits ne goûtaient pas grand-chose, et ça m'a pris beaucoup de temps à me réconcilier avec la nourriture ici, d'où *abricots*. C'est un peu cette rencontre entre les deux mondes qui est à l'origine de ce titre.¹³

La rencontre entre deux mondes amène l'auteure à faire l'expérience de *l'entre-deux*, à la croisée de ses propres expériences avec celles d'autrui : « bleuets abricots / sur les pavés / de la ville chaude. » (Fontaine, 2016, p. 46). C'est une autre perception du monde que sa poésie veut faire affleurer en promouvant l'échange des expériences allochtones et autochtones: « On recueillera / la richesse invisible / perdue entre les villes » (Fontaine, 2016, p. 14). L'éveil de la mémoire culturelle autochtone cherche à combler le déséquilibre de la relation avec les Allochtones. La ville permet la contiguïté de ces deux univers, mais y aurait-il pour autant une ouverture réciproque à leurs différences ? Il nous semble que la scène discursive sous-jacente à ses poèmes n'envisage pas cette possibilité dans le présent : « Je marche vers le Sud / Je me nourris de bleuets et d'abricots / les rivages ne se répondent pas », (p. 31). Elle la projette plutôt dans un avenir utopique, celui de la résurgence autochtone et de la relation : « Les chants de la paix éclateront / nous verrons les fleurs pays mien / sur les cheveux libérés de nos filles » (p. 19).

Entre deux mondes

Bleuets et abricots ne se présente pas comme un simple assemblage de poèmes éparés, au contraire, le cadre structurel bien défini suggère une unité de l'ensemble composé de deux parties intitulées « Premier mouvement » et « Deuxième mouvement » qui soulignent le processus de métamorphose dans lequel s'inscrit une parole poétique itinérante. La première partie regroupe trois poèmes (« La Marche », « La Chasse » « La Cueillette ») tandis que la deuxième en assemble deux (« La Réserve » et « La Migration »). Les titres des poèmes associés aux deux mouvements et leur disposition font allusion à la confrontation entre deux modes de vie, amérindien et occidental : les trois premiers poèmes réverbèrent les pratiques sociales des Amérindiens et leur rapport au territoire avant l'arrivée des Européens, tandis que les deux derniers font écho à la dépossession territoriale et à la migration forcée qui s'ensuit. Néanmoins, contrairement à ce que les titres laissent supposer, les poèmes n'envisagent pas un traitement linéaire et réaliste de leur thématique. En effet, chacun d'eux repose sur un principe d'opposition développant l'antagonisme entre les visions du monde amérindienne et occidentale.

¹³ Natasha Kanapé Fontaine, interview à [Emmanuel Delacour](#), « Natasha Kanapé-Fontaine: faire connaître la femme autochtone », *Métro*, le 21 novembre 2016. Disponible sur le site <http://journalmetro.com/local/rosemont-la-petite-patrie/actualites/1052240/natasha-kanape-fontaine-faire-connaître-la-femme-autochtone/#>, consulté le 9 mars 2017.

La poésie s'approprie la matière historique de la colonisation des Amériques, par le biais de l'autohistoire individuelle et collective d'une voix poétique qui s'identifie en tant que femme Innue de la réserve de Pessamit. Sa composition et sa matière poétique ambitieuse présentent une vision étendue dans le temps des contacts entre les Amérindiens et les Occidentaux. Ce choix nous incite à lire cet ouvrage comme une sorte d'épopée innue, un chant à la fois d'indignation et de reconstruction.

Dans le prologue, la voix auctoriale assume son identité de « femme résurgence », qui possède la mémoire historique de la dépossession et écrit pour « Prendre la parole et soulager le fardeau ». L'écriture vise à « Assurer la trace », nous rappelle-t-on, les traces invisibles de l'Amérique amérindienne. L'écriture revêt une fonction thérapeutique dans la mesure où elle se constitue en un lieu habitable pour le *je* écrivain, lui permettant de guérir ses blessures et de se libérer de l'héritage de la colonisation. Tout comme Graça Graúna, Eliane Potiguara, Naomi Fontaine et d'autres femmes écrivaines amérindiennes, l'auteure pratique une écriture de survie.

Les thèmes développés par la réflexion poétique articulent les dimensions mythiques et historiques pour évoquer la dépossession territoriale et la reconstruction identitaire. Énoncée par un *je* (parfois *nous*, parfois *on*), l'évocation des états du sujet, ou du monde extérieur, privilégie les temps verbaux du présent et du futur. Beaucoup moins présents, le passé composé et l'imparfait évoquent les bribes de souvenirs de la dépossession (« On a pris la langue de mon aïeule » », p.17) ou son dépassement (« j'ai redonné naissance à ma naissance », p. 28). À plusieurs reprises, les verbes renvoient au moment de l'énonciation (« J'ouvre / ma marche / circumpolaire », p. 13) et à l'acte de la parole lui-même (« Je dis je / pour dire les autres », p. 16), ce qui traduit la détermination à vouloir inscrire la présence autochtone dans la contemporanéité, en inaugurant son propre espace d'énonciation qui envisage également une prise de parole collective. D'autre part, on observe le recours omniprésent au futur, pour projeter cette présence dans l'avenir, à l'exemple du refrain « Je reviendrai » du dernier poème, comme pour exaucer un vœu. Assise sur une dimension temporelle de longue durée, la poésie de Natasha Kanapé Fontaine se saisit de l'expérience historique des Innus pour répandre un autre regard sur les Amérindiens : ni invisibles, ni condamnés à disparaître, mais des peuples qui se battent pour exister sans avoir à renoncer à leurs référents culturels.

Dans les cinq longs poèmes du recueil, l'expression subjective du monde est tiraillée par une tension dramatique entre des conceptions et des valeurs contradictoires qui confèrent un aspect dynamique au mode lyrique. La force et la beauté originale des images, le rythme incantatoire qui se dégage de la musique de ces poèmes, l'exploration des possibilités de la langue, tirant profit du métissage linguistique, en particulier au niveau du lexique et de la syntaxe, composent un langage poétique touchant et étincelant qui témoigne de la maîtrise parfaite de la langue et de ses outils. Le métissage linguistique qui promeut le mariage entre la langue innue et le français est certainement un des éléments responsables de l'originalité de l'expression poétique de Natasha Kanapé Fontaine: «L'innu est très imagé, très visuel, alors c'est parfois difficile de transmettre mes idées en français. Mon écriture se crée là où ces deux mentalités se rejoignent», explique-t-elle.¹⁴ Ainsi, le défi lancé par le sujet poétique, « je mangerai ta langue », est parfaitement relevé, comme le prouve l'extraordinaire beauté et la charge émotionnelle qui se dégagent de ses vers.¹⁵

¹⁴ Natasha Kanapé Fontaine, <http://journalmetro.com/local/rosemont-la-petite-patrie/actualites/1052240/natasha-kanape-fontaine-faire-connaître-la-femme-autochtone/#>

¹⁵ La qualité esthétique du recueil lui a d'ailleurs valu d'être nommé en tant que finaliste au Grand Prix du livre de Montréal de l'année 2016.

Paroles de la « femme-territoire »

Pour pénétrer davantage dans l'univers poétique de Natasha Kanapé Fontaine, nous nous pencherons, tout d'abord, sur le poème « La marche » qui ouvre le recueil et qui annonce les principaux procédés sur lesquels s'assoit la figuration conflictuelle de l'espace américain. Le titre « La Marche » fait allusion au nomadisme des peuples autochtones, un mode d'existence qui détermine la façon d'habiter l'espace en adéquation avec les besoins d'exploitation des milieux naturels et des alternances saisonnières, par opposition à la sédentarisation. Il ne sera toutefois pas question, contrairement à ce que les titres des trois premiers poèmes laissent attendre, « La Marche, « La Chasse » et La Cueillette », d'une évocation réaliste, ou d'une description matérielle du mode d'existence traditionnel des autochtones. Ce que les poèmes mettent en relief c'est une vision amérindienne du monde, une expérience sensorielle de l'espace, les liens spirituels qui lient les Amérindiens aux êtres qui habitent la terre. En un mot, c'est la cosmologie innue qui occupe le devant de la scène dans ses poèmes.

C'est ce qui explique la récurrence d'images qui répercutent l'inscription du corps dans l'espace en tissant des liens entre l'être humain et le cosmos, à l'exemple du poème « La Marche » dont le caractère métadiscursif pose les fondements de la démarche poétique nomade: « J'ouvre / ma marche / circumpolaire » (p 13). Le moment inaugural de l'énonciation indique le mouvement circulaire autour d'un centre, en rapport avec la conception amérindienne du cercle sacré de la vie et de l'interdépendance de tous les êtres (physiques et spirituels). Pour l'Amérindien, comme le fait remarquer l'historien, huron d'origine, Georges G. Sioui, « la vie est circulaire et le cercle est générateur de l'énergie des êtres. La vie n'est qu'une grande relation entre les êtres » (2005, p. 18).

C'est ce principe d'interdépendance des êtres qui se répand dans le recueil et que l'on retrouve dans l'identification du corps au territoire, une des sources qui nourrit l'imagerie de l'ensemble des poèmes : « Je me souviens / la vase / pays mien / ma chair » (p. 13). Ce pays est également celui du réveil de la mémoire ancestrale (« Pays mien ô / je me ferai belle pour le poème de ma grand-mère », p. 14). On remonte à un temps où les ancêtres ont occupé les territoires traditionnels et façonné le paysage. Le sujet poétique recrée le territoire, se le réapproprie, le délimite, le nomme dans sa langue innu-aïmun. Cette toponymie traduit un savoir sur le territoire et sert de repère géographique :¹⁶

Pays mien ô
je te nommerai par ton nom
aux enceintes Anticosti
aux enceintes Eeyou Istchee
ouvrir la porte
aux réfugiés
[...]

¹⁶ « Depuis le recul des glaces, les Innus vivent sur le Nitassinan, une immensité boréale dont ils sont les gardiens. Avec le temps, ils ont su immortaliser leur savoir sur cette contrée en lui consacrant une toponymie très précise dans leur langue de tous les jours. Ici, pas de rivière « Sheldrake » ou de fleuve « Saint-Laurent »; seulement des Uanuak^u (« lac rond qui a ni charge ni décharge ») ou Makatinau (« région de la plus haute montagne à l'embouchure de la rivière Mekatina ») ou Mashkuanu (« lieu qui ressemble au bout de la queue d'un ours »). La langue innue, en étant une de nomades, est très utilitaire. Ainsi, on nomme un lieu en décrivant un repère géographique. » <http://www.nametauinu.ca/fr/culture/territoire> (consulté le 20 mars 2017)

Si je te nommais mon ventre
si je te nommais mon visage
le nom de mes montagnes ma rivière
Utshuat Upessamiu Shipu
le nom de mon fleuve mon sable mon lichen *Uinipek Nushimit*
[...]
(Fontaine, 2016, p. 14)

Le sujet poétique fait corps avec l'espace. Les images fusionnelles entre le corps et le territoire désignent le rapport intime que les peuples autochtones entretiennent avec le milieu dans lequel ils évoluent, refusant toute forme de hiérarchisation entre l'homme et les éléments de la nature, perçus comme des êtres vivants. Elles font appel à une expérience profonde du territoire qui nourrit un savoir sur ses ressources naturelles. Ces images éveillent une sensibilité érotique qui marque les incursions langagières dans les méandres des sensations :

Ton nom surgit
corps d'écume
allongé sur le rivage
cailloux ouverts sur la mer
les plaques tectoniques
s'engouffrent en moi
la nature t'a si bien fait
le calcaire retentissant
sous mes robes
femelle première

Les relations que le corps entretient avec l'espace, à travers le texte poétique, se manifestent par un symbolisme érotique qui ravive l'idée amérindienne de la création et de la connexion avec les forces de l'univers. Il s'avère que les Amérindiens, comme l'observe Georges Sioui, « font référence à la terre comme à leur mère, composée, comme eux, d'un corps, d'une intelligence et d'un esprit. L'esprit qui régit la terre et produit matériellement la vie est féminin. » (Sioui, 2005, p. 20). L'image de la femme est associée à la nature, faisant corps avec le monde. Nous touchons ici à un point essentiel qui éclaire le symbolisme inspiré du caractère sacré et de la fonction maternelle de la terre, dans l'écriture de Natasha Kanapé Fontaine, comme l'illustre la partie finale du poème « La Marche ». La mémoire des massacres laisse la place à un chant de résilience, porté par une voix féminine qui s'autodésigne « femme la terre », « femme-territoire », « femme résurgence », prête à livrer le combat contre l'imposition d'un modèle de développement socialement exclu et écologiquement nuisible, avant que les vers qui clôturent le poème ne renversent la perspective de la domination culturelle occidentale : « Pays mien a un nom plus grand / que l'Amérique » (p. 21).

Ressurgir, renaître, en renversant le sens que l'Occident a donné à l'histoire de l'invasion européenne des territoires autochtones. L'écriture de Natasha Kanapé Fontaine poursuit cet objectif, lorsqu'elle explore les stratégies de recommencement qui, selon Jean Morency, caractérisent le mythe américain, entendu comme un mythe de transformation, de renouvellement, « qui fournit, par conséquent le modèle d'une métamorphose de nature ontologique » (Morency, 1994, p.14).

Les images qui figurent la régénération, nombreuses et récurrentes dans *Bleuets et abricots*, nourrissent sa dimension utopique : « Enfanter la lumière / l'étoile embrasera les aurores » (« La cueillette, p. 43). La reconstruction identitaire du sujet poétique s'inscrit dans le sillage de l'ancestralité (« j'ai redonné naissance à ma grand-mère / j'ai redonné naissance à

ma naissance » (p. 28) et annonce l'avenir : « Les fleurs bleues éclorent / nommer l'été perpétuel / entre les doigts d'un enfant / dire le temps de savourer la baie mûre / qui répand son nectar sur le fleuve ».

Mobilités spatiales, mémorielles et culturelles

A partir du poème « La Chasse » qui étale également les blessures de la dépossession chez un sujet migrant, l'écriture poétique aura recours à la polarité géographique entre le Nord et le Sud, pour signifier la fracture entre deux visions du monde : « Je marche vers le Sud // Je me nourris de bleuets et d'abricots / les rivages ne se répondent pas », (p. 31). La ligne de clivage répercute l'opposition entre les imaginaires autochtone et occidental, relayée par la synecdoque bleuets et abricots. La poésie de Natasha Kanapé Fontaine perce les forces désintégratrices de la ville et s'interroge sur la façon d'habiter ce lieu. Le regard critique du sujet poétique manifeste son désaccord avec l'ordre social qui l'asphyxie. Même si c'est le ressenti de la marginalisation qui est mis en avant, sa poésie ne ferme pas les portes aux dynamiques relationnelles entre les deux mondes.

Le troisième chant du « Premier mouvement », « La Cueillette », intensifie le contexte d'affrontement en ayant recours de façon métonymique à l'image de la ville de Montréal pour représenter le Sud en tant que modèle cosmopolite occidental :

[...]
Je marche vers le Sud
je suis venue au monde
avant Montréal
[...]
(« Cueillette », p. 38)

Ce fragment explore l'imaginaire géographique et historique de Montréal du point de vue d'un sujet migrant amérindien. L'enjeu-mémoire est placé au centre de la figuration pour rappeler l'antériorité de la présence autochtone sur le continent américain et l'usurpation du territoire des Innu qui est à l'origine de leur marche vers le Sud : « je suis venue au monde avant Montréal ». La strophe qui s'ensuit reprend les traits essentiels des cosmologies amérindiennes inscrivant ainsi, dans des temps immémoriaux, les rapports mythiques à la terre natale qui se manifestent dans la perspective animiste des récits de la création qui refuse la polarisation entre les mondes humain et non-humain:

Ils parlaient les humains
les animaux les végétaux
ils voyageaient les humains
les animaux les végétaux
(« Cueillette », p. 38)

Cette stratégie qui consiste à inscrire la présence autochtone dans la mémoire de longue durée est partagée par d'autres écrivains des Amériques à l'instar du géopoète Jean Morisset qui, dans sa prose poétique sur la carte de la « *Terra d'Hochelaga* », évoque « L'Espace perdu derrière la carte » pour désigner la mémoire enfouie du territoire du Canada et, par extension, celui des Amériques.¹⁷ Morisset considère que « Montréal dans ses fondements n'est une ville

¹⁷ Voir à ce sujet notre article « L' « espace évanoui » du continent américain et l'imaginaire des confins », Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, 2018, p. 64-88.

française qu'en surface, transculturelle métisse-créole. Ses racines sont moins européennes que créoles, moins créoles que *sauvages*.» (Morisset, 2017) Morisset se place à contre-courant de l'imaginaire fabriqué par la version officielle de l'histoire qui voudrait effacer les traces de l'antériorité de la présence autochtone sur le continent et passe sous silence l'apport des cultures autochtones dans la construction de « leur » Nouveau Monde.

Pareillement, l'écrivaine Eliane Potiguara, dans son premier poème écrit en portugais, « *Identidade indígena* » (1975), s'engage dans la reconfiguration de l'imaginaire sur les Amérindiens et leur territoire, en faisant appel à la mémoire de longue durée dont le but est celui de démasquer un parcours identitaire dérobé et de se réappropriier le sens de l'histoire : « *Nós somos o primeiro mundo!* », « Nous sommes le premier monde » écrit-elle (POTIGUARA, « *Identidade indígena* », 2004, p. 104),¹⁸ ébranlant la perspective occidentale, de façon semblable à la tactique adoptée par Natasha Kanapé Fontaine :

Hochelaga île-carrefour
île où cultures et langues se boivent

Je sais dépister
bleuets et abricots

Montréal
lève la tête
souviens-toi de ton nom
Hochelaga
[...] (« Cueillette », p. 38)

Le renvoi à Hochelaga,¹⁹ village amérindien auquel Jacques Cartier fait référence dans ses récits de voyage, devenu un lieu emblématique de l'histoire du Québec, est une invitation à raviver les traces effacées, ou dérobées, de la mémoire géographique et historique des Amériques. Le rappel toponymique incarne le besoin de maintenir vivant, malgré le « grand génocide fondateur », l'héritage des cultures autochtones, dont on souligne leur expérience intime de l'espace et leur ouverture à l'autre. Dans la poésie de Natasha Kanapé Fontaine, l'inscription dans le temps de longue durée permet ainsi de conférer de la légitimité aux réaménagements intérieurs et extérieurs qui fondent les figurations des interactions entre le sujet poétique et la ville :

Je déguste les cumulus
immeubles de béton clôtures de bois
je dois étirer le cou

¹⁸ Je renvoie à notre étude

¹⁹ « Hochelaga est un terme iroquoien qui serait soit une variante du mot *Osekare* signifiant « chaussée des castors », ou du mot *Osheaga* qui veut dire « gros rapides ». [...] Bien que la localisation exacte du village d'Hochelaga demeure inconnue, celui-ci a été désigné [LIEU HISTORIQUE](#) national en 1920 et une plaque commémorative a été érigée près de l'entrée principale de l'Université McGill, sur la rue Sherbrooke à Montréal.

Aujourd'hui, le terme Hochelaga désigne également un groupe de 234 îles, situées au confluent du fleuve Saint-Laurent et de la rivière des Outaouais (l'archipel d'Hochelaga), un arrondissement de la ville de Montréal (Hochelaga-Maisonneuve), des circonscriptions électorales provinciale (Hochelaga-Maisonneuve) et fédérale (Hochelaga) ainsi qu'une rue et un parc de la ville de Montréal. » Voir Michel Gagné, « Hochelaga », *Encyclopédie Canadienne*, 2015.

<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/hochelaga/> (consulté le 20 mars 2017).

Je sirote les cirrus
les autres parlent
une autre langue
une autre pensée
une autre vie

L'horizon a un nom
ici
que je ne connais pas
[...]
(« Cueillette », p. 39)

Entre les images fusionnelles qui invoquent les rapports du sujet poétique avec le Nord et celles qui figurent le milieu urbain comme un espace d'altérité, un non-lieu qui rend difficile l'appropriation de la ville par un sujet symbolisé comme déplacé, l'écart est flagrant. Toutefois, le poème entrevoit la possibilité de transformer l'expérience dysphorique de la ville, soit par la disposition intérieure de réinventer un rapport sensible à l'espace en milieu urbain (« Je sirote les cirrus ») ; soit par l'écriture qui permet au « je » écrivant de recréer un lieu d'habitabilité psychique (« Je crie / tout pousse / et surgit », p. 41) ; soit encore par le truchement de la dimension utopique du poème, alimentée par le scénario de la transformation et du renouvellement qu'une poésie de combat met en scène (« J'ouvrirai / la porte pays mien / la porte du Sud », p. 41).

Génocide, résilience, émancipation

Le « Deuxième mouvement » durcit le ton de l'indignation face à un ordre social injuste imposé aux autochtones, en particulier dans le poème « La Réserve ». Si la première partie s'inscrit dans un registre de prééminence lyrique, ce poème donne une large place à l'engagement politique et à l'appel à la résistance. Le texte poétique est un chant de dénonciation et de révolte contre l'effondrement du monde innu. Mémoire des massacres, de l'humiliation, de la dépossession, traduite dans des mots durs pour que chacun se souvienne : « Je me souviens / d'avoir été déshonorée / éraflée / tordue / battue / saignée / violée » (p. 68). La reprise de la devise du Québec, tout au long du recueil, n'est pas dépourvue d'une ironie amère, qui met en cause l'autorité même du discours hégémonique de l'Amérique, renvoyant à l'inévitable tension entre les souvenirs portés par les « grands récits » des Amériques et l'histoire oubliée portée par le poème. L'aspect conflictuel est souligné par l'énoncé du poème au moyen de l'opposition entre « tu », représentant le pouvoir coercitif occidental, et « je »/« nous », qui désigne le peuple autochtone victime de la violence : « Tu lapideras mon peuple » / « Nous nous soulèverons / nous brûlerons les écoles » (p. 57). Le cri de la révolte et les images de l'insurrection soutiennent cette poésie de combat : le poème investit une parole engagée dans la construction imaginaire d'un avenir sans frontières pour les Amérindiens :

[...]
Nos fils et nos filles sortiront des réserves
les aïeux sur le dos
les ancêtres à l'oreille
ils marcheront vers le Sud

retracer le Nord

Ils sortiront des réserves
amphibiens nouveaux
[...]
(« La Réserve, p. 65)

L'avenir est celui du partage, de la cohabitation, ce qui ne veut pas dire abandon de repères spatiaux et mémoriels. Le texte poétique retrace la reconfiguration territoriale du continent américain, en faisant le pari de l'émancipation des peuples autochtones vis-à-vis des espaces clôturés des réserves. Ils pourront ainsi s'ouvrir au monde sans pour autant renoncer à leurs référents identitaires : « amphibiens », car culturellement mobiles, ils réactualiseront une mémoire oubliée, en la retirant des marges de l'histoire occidentale. Mais cela ne peut s'accomplir sans la reprise de possession de l'histoire et des références culturelles amérindiennes, ce qui constitue l'essence même de l'écriture de survie de *Bleuets et abricots*, auquel font écho les vers du poème « La Migration » qui clôture le recueil :

Je retournerai
à ces récits asphyxiés
par nos parents muets
j'irai déterrer leur corps
j'irai déterrer mon ardeur
du fond de ma réserve
[...]
Je reprendrai possession de mes droits
(« La Migration », p. 71)

Je reviendrai nommer l'île
lui redonner son histoire
son nom ne sera plus inégal

Nul ne peut être digne
de la terre
si la dignité n'est redonnée aux femmes
aux hommes
aux enfants

à qui on l'avait
dérobée.
(« La Migration », p. 78)

La boucle de la « marche circumpolaire » se referme par la mise en scène d'un voyage initiatique que le sujet entreprend vers le Nord, à la (re)découverte de soi et de ses repères identitaires. Une aventure volontairement assumée qui emprunte un chemin dans le sens contraire de celui de la migration forcée qui a été imposée aux Amérindiens. Entre dénonciation des violences subies par la dépossession et désir de réappropriation d'un rapport sensible au territoire, la symbolique du nomadisme de *Bleuets et abricots* fait appel à l'avènement d'un nouveau monde, celui de la décolonisation de l'imaginaire et de la reconfiguration du territoire des Amériques.

X X X

Au-delà des spécificités de leurs expressions poétiques, qui émergent de notre analyse, les paroles libérées de Graça Graúna et Natasha Kanapé Fontaine formulent une critique conjointement pensée sous ses aspects éthique, écologique et politique du système de pensée responsable du modèle de développement occidental imposé aux anciens territoires traditionnels, aussi bien qu'au milieu urbain. Cette critique cosmopolitique appelle à une refondation du rapport au territoire des Amériques. Les auteures s'engagent dans un combat pour la résurgence des traces effacées de la présence autochtone dans les Amériques, ravivant la mémoire historique enfouie de ce continent, pour réclamer que leur contribution millénaire soit prise en compte dans notre contemporanéité. Leur discours littéraire réécrit le passé pour mieux s'appropriier l'avenir et ouvrir de nouvelles possibilités d'habiter le monde. Leur condition d'« amphibiens », c'est-à-dire, de femmes urbaines autochtones habitant l'*entre-deux*, exposées aux dimensions simultanées de l'expérience de la migration, qu'elle soit vécue ou symbolique, renvoie aussi bien aux pertes qu'au lieu de vigilance que cette expérience favorise (HAREL, 2005, p. 215). Toutes deux revendiquent l'écriture comme étant un espace de survie à travers lequel elles se reconstruisent en tant que sujet, en tirant profit des dynamiques transculturelles pour innover leur expression littéraire. Tel est le cas de Graça Graúna, qui, à défaut de pouvoir s'exprimer dans la langue des Potiguara, a recours à un métissage linguistique original qui imprime une dimension transaméricaine à sa poésie ; chez Natasha Kanapé Fontaine, la beauté séduisante de l'imagerie poétique, redevable à la cosmovision amérindienne, invite le lecteur à développer un rapport sensible au monde.

L'empreinte ambivalente qui se manifeste dans leur poésie, les faisant osciller entre la mise en avant des clivages identitaires et le désir de mettre en connexion des espaces hétérogènes, peut être expliquée par les marques conflictuelles de l'histoire qui façonnent leur discours. Celui-ci expose les contradictions en incluant le point de vue des Amérindiens. Leur poésie articule une vision politique de la réalité - qui se manifeste à travers la dénonciation de la dépossession et l'engagement pour l'émancipation -, à une conception relationnelle, tournée vers l'avenir, fondée sur l'échange et le partage. Leur posture instable est en rapport avec leur position d'*entre-deux*. Comme le rappelle Daniel Sibony, « il n'y a pas, entre les deux, que des abîmes, il y a des tentatives de passage, des espaces frontaliers et précaires, des lieux de vie et d'invivable » (Sibony, 1991, p. 7). C'est ce que révèlent les thématiques de la désagrégation, de la résistance, du passage et de la renaissance présentes dans leur poésie.

Deux femmes amérindiennes, originaires de deux pôles de l'Amérique, lèvent leur voix et rapprochent les deux extrémités du continent par leur création littéraire. Leur discours poétique ravive la mémoire de leur ancestralité et rappelle notre histoire partagée inscrite dans les marques de la violence du génocide contre les peuples amérindiens, expérience commune à tous les processus de formation des Etats nationaux du continent. Leur poésie fissure l'imaginaire colonisé sur l'espace des Amériques, en ravivant la mémoire ancestrale de l'occupation du territoire par les peuples autochtones, pour mieux investir la reconstruction de leur identité émancipatrice dans la contemporanéité pluriculturelle du continent américain.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGE, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- ASSMANN, Jan. *La mémoire culturelle*. Paris : Aubier, 2012.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Campinas/SP : Editora da Unicamp, 2011.
- BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais*. Belo Horizonte : Fino Traço, 2013.
- BESSE, Jean-Marc. *Le goût du monde. Exercices du paysage*. Arles : Actes Sud/ENSP, 2009.
- BOUCHARD, G., et ANDRES, B. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal : Editions Québec Amérique, 2007.
- CLASTRES, DANTAS, B., SAMPAIO, J. A. L., CARVALHO, M. R. G., « Os povos indígenas do Nordeste brasileiro . Um esboço histórico ». IN : CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 431-456.
- FONTAINE, Natasha Kanapé. *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2012.
- FONTAINE, Natasha Kanapé. *Manifeste Assi*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2014.
- FONTAINE, Natasha Kanapé. *Bleuets et abricots*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2016.
- FONTAINE, Natasha Kanapé. *Kuei, je te salue. Conversation sur le racisme*. Montréal : Ecosociété, 2016.
- GAGNE, Michel, « Hochelaga ». *Encyclopédie Canadienne*, 2015.
<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/hochelaga/> (consulté le 20 mars 2017)
- GAGNE, Natacha et JEROME, Laurent (sous la direction de). *Jeunesses autochtones. Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*. Rennes : PUR, 2009.
- GODET, Rita Olivieri, « Voz feminina ameríndia e escrita do espaço», *Interfaces Brasil/Canadá*, Vol 16, n° 3, dezembro 2016, “ À procura de novos paradigmas: estudos indígenas no Canadá e nas Américas”, Eloína Prati dos Santos, Rubelise da Cunha (dir.)
<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/9386>
- GODET, Rita Olivieri, « L' « espace évanoui » du continent américain et l'imaginaire des confins ». BOUVET, Rachel et GODET, Rita Olivieri (dir.). *Géopoétique des confins*. Rennes : PUR, 2018, p. 64-89.
- GRANJEAN, Pernelle (sous la direction de). *Construction identitaire et espace*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- GRAUNA, Graça. « Diálogo multiétnico: História e Memória de Negros e Índios em Toni Morrison e Vargas Llosa ».
- GRAUNA, Graça. *Canto Mestizo*. Rio de Janeiro : Ed. Blocos, 1999.
- GRAUNA, Graça. *Tessituras da Terra*. Belo Horizonte : Edições M.E, 2001.
- GRAUNA, Graça. *Tear da palavra*. Belo Horizonte : S.n., 2007.
- GRAUNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte : Mazza Edições, 2013.
- HAREL, Simon. *Braconnages identitaires*. Un Québec palimpseste. Montréal : VLB, 2006.
- HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ, 2004.
- IMBERT, Patrick, « Les trois R – ruptures, route et réussite – dans les Amériques : entre l'oubli et la promesse ». BOUCHARD, G., et ANDRES, B. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal : Editions Québec Amérique, 2007, p. 139-169.
- KAPESH, An Antane. *Je suis une maudite sauvageonne*. Ottawa : Leméac, 1976.
- MORENCY, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*. Québec : Nuit Blanche Editeur, 1994.

MORISSET, Jean. *Les chiens s'entre-dévorent. Indiens, Blancs et Métis dans le Grand Nord canadien*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2009.

MORISSET Jean, « *Terra Hochelaga* » suivi de « L'Europe se saisit de l'Amérique », texte inédit, 2007.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littératures et cultures en dialogue*. Paris : L'Harmattan, 2007.

REBRA, Rede de Escritoras Brasileiras, http://rebra.org/escritora/escritora_ptbr.php?id=1035
Consulté le 28/02/2017.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.

SIOUI, Georges E.. *Histoire amérindienne de l'Amérique*. Québec/Paris : Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2005.