



**HAL**  
open science

# Stratégies romanesques et construction des identités nationales: essai sur l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt.

Claude Bourguignon

## ► To cite this version:

Claude Bourguignon. Stratégies romanesques et construction des identités nationales: essai sur l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt.. Histoire. Université Stendhal - Grenoble III, 2010. Français. NNT: . tel-00580561

**HAL Id: tel-00580561**

**<https://theses.hal.science/tel-00580561>**

Submitted on 28 Mar 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ DE GRENOBLE**

## **THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE**  
Spécialité : **Études Hispaniques et Hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée et soutenue publiquement par

**Claude BOURGUIGNON**

le lundi **22 novembre 2010**

---

**Stratégies romanesques et construction des identités nationales -  
Essai sur l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt**

---

Thèse dirigée par **M. le Professeur Michel LAFON**  
et codirigée par **M. le Professeur Bernard EMERY**

## **JURY**

- **Mme le Professeur Françoise AUBÈS, Université Paris 10**
- **Mme le Professeur Catherine HEYMANN, Université Toulouse 2 Le Mirail**
- **M. le Professeur Bernard EMERY, Université Stendhal Grenoble 3,**  
**Codirecteur**
- **M. le Professeur Michel LAFON, Université Stendhal Grenoble 3, Directeur**

Thèse préparée au sein de l'**Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique**  
(ILCEA, EA 613) dans l' **École Doctorale "Langues, Littératures et Sciences Humaines"**

## Remerciements

Je remercie ceux qui m'ont aidée, écoutée et soutenue pendant ces années de thèse.

Mon mari Pascal, mes filles Manon et Ana.  
Mes directeurs de thèse, MM. Lafon et Emery.  
Ma sœur Pascale et mon beau-frère Paul.  
Mon père.  
Dominique, Agnès, Alice et Virginie, Valérie et Pierre.  
Fernando Urbina Rangel et Jon Landaburu.



# Sommaire

INTRODUCTION .....	9
.....	19
LES RÉGIMES DE L'IMAGINAIRE .....	19
DANS QUATRE FICTIONS DE LA FORÊT.....	19
<b><i>I - Le Régime diurne.....</i></b>	<b>20</b>
<i>A- Archétypes et symboles : l'effroi et la mort.....</i>	<i>21</i>
a. Les symboles catamorphes .....	21
Chute et vertige.....	24
La chute dans l'Enfer.....	27
b. Les symboles aquatiques .....	28
c. Les symboles nyctomorphes.....	29
d. Symboles thériomorphes.....	33
e. La dévoration.....	38
Le loup.....	40
Le chien et la meute, Actéon dévoré par les chiens.....	40
Les piranhas.....	45
Les insectes.....	46
La bouche, la gueule.....	48
L'apuseiro.....	49
<i>B - Archétypes et symboles : les antidotes.....</i>	<i>53</i>
a. Symboles ascensionnels.....	53
b. Symboles spectaculaires.....	61
c. Symboles diaïrétiques.....	64
<i>C - Hyperbole et antithèse .....</i>	<i>72</i>
a. Hyperbole.....	72
b. Antithèse.....	82
<b><i>II - Le Régime nocturne de l'imaginaire.....</i></b>	<b>88</b>
<i>A - Inversion, redoublement, retour.....</i>	<i>89</i>

a. Euphémisme et inversion.....	89
De la chute à la descente.....	89
De la fuite à la poursuite.....	92
De la mort au sommeil.....	94
De la Nuit à la couleur.....	101
Du grouillement au rythme.....	104
De la dévoration à l'avalage .....	107
b. Les contenants.....	113
<i>B - Redoublement et dédoublement.....</i>	<i>122</i>
a. Narcisse et les romans de la forêt.....	122
b. Le redoublement .....	128
Paires et doubles.....	128
Doubles et nagual.....	131
La forêt et ses doubles .....	133
c. Le dédoublement .....	137
d. Le double, un au delà du principe schizomorphe.....	140
e. Spectres, ombres et revenants : le fantôme de la vérité.....	141
Les gardiens du royaume des morts .....	142
Un devenir fantôme.....	146
La voragine.....	146
Canaima.....	150
Les épouvantails.....	156
<i>C - Archétypes et symboles : le cycle .....</i>	<i>158</i>
a. Les symboles lunaires.....	158
Le drame lunaire.....	158
La lune et les marées.....	163
b. Les symboles cycliques .....	163
Le cycle végétal.....	163
Le symbolisme ophidien.....	174
Le denier et le cercle .....	178
La spirale et le cercle.....	180
Structure mystique et philosophie cyclique.....	182
De la miniature.....	183
La viscosité.....	185
Le réalisme .....	186

<i>D - Archétypes et symboles : l'arbre</i> .....	187
a. Arbre et anthropomorphisme. ....	187
b. Symbolisme religieux ou métaphore à caractère social.....	192
Arbre de la tentation.....	192
Chute, péché et arbre.....	194
L'arbre et la Mort.....	196
L'arbre de Jessé.....	196
L'arbre et la Croix.....	198
Apocalypse .....	203
La voragine et le discours prophétique.....	206
Canaima, l'arbre et la Tierra sin Mal.....	207
Sangama, l'arbre et l'utopie andine.....	209
<b>III. Des récits ambivalents.....</b>	<b>214</b>
L'IMAGINAIRE ET LES SOCIÉTÉS.....	221
<b>Mythocritique et mythanalyse.....</b>	<b>222</b>
<b>I - L'imaginaire diurne dans les chroniques de la conquête.....</b>	<b>227</b>
<i>A - Le complexe de la chute : chaos, symboles catamorphes et thériomorphes dans les chroniques du XVIe siècle.....</i>	<i>227</i>
a. Ordre et chaos.....	231
b. Thériomorphe et déshumanisation.....	239
c. La dévoration et le cannibalisme.....	241
d. La chute et le démoniaque.....	244
<i>B - L'ordre antithétique et le principe héroïque.....</i>	<i>247</i>
a. Des récits épiques.....	247
b. Le glaive purificateur : séparer, trancher, réduire.....	249
c. Figurer un style ; antithèse et hyperbole.....	251
- Antithèse.....	252
- Hyperbole.....	258
<b>II - La société coloniale et le régime diurne.....</b>	<b>262</b>
<i>A - Un espace schyzomorphe.....</i>	<i>262</i>
a. L'invention de la race : les castes de l'empire espagnol.....	262
- Le cas du Pérou.....	263
La politique d'extirpation de l'idolâtrie et la lutte du Bien contre le Mal..	263

L'opposition Incas / Chunchos.....	266
Venezuela et Colombie : structurer l'espace, séparer les races, imposer un ordre, un projet contourné par la réalité.....	267
Le Venezuela.....	267
La Colombie.....	270
b. Le Brésil, et le complexe du chef.....	273
c. La question des Confins.....	276
d. Organiser le chaos : la ville et la carte.....	279
La ville en Amérique espagnole.....	279
La ville brésilienne.....	281
Les villes des Jésuites.....	285
La cartographie et l'art de dévorer l'Autre.....	287
<b>III – L'univers colonial en ses images.....</b>	<b>292</b>
A. <i>Le complexe de l'aile</i> .....	294
a. Principe d'ordre et hiérarchies angéliques.....	296
b. Les guerriers.....	298
c. Les archanges .....	303
d. Les anges gardiens.....	307
e. Les chérubins.....	309
B - <i>Lumière solaire, auréole, et ostensoirs des fêtes baroques</i> .....	311
C – <i>L' Enfer</i> .....	315
D - <i>Iconographie de l'arbre de vie</i> .....	319
<b>IV – L'imaginaire national et les fictions fondatrices.....</b>	<b>324</b>
A - <i>Généalogie du métissage en Amérique latine</i> .....	326
B - <i>Les Indépendances, un au-delà des fondements diurnes ?</i> .....	330
a. Les Écrits Fondateurs.....	330
b. La rupture des Indépendances ?.....	336
c. Les Métis et les castes dans les jeunes nations américaines.....	340
d. Le cas du Brésil.....	341
C - <i>Imaginer l'Amérique, imaginer la nation</i> .....	342
a. Imaginer l'Amérique, le précédent des Lumières.....	343
b. l'Amérique et la naissance des disciplines modernes .....	346
c. Imaginer la Nation .....	351

Imaginer le territoire colombien.....	352
Le Pérou et la mémoire des Incas.....	355
Le Venezuela et le brave Caribe.....	361
Le Brésil et le bon Tupi.....	369
Le grand récit national.....	377
d. La race, euphémisme et redoublement.....	380
De la Chute à la dégénérescence.....	381
Colombie, entre euphémisme et héroïsme.....	381
L'ascension diurne : mythe du Progrès, théorie de l'évolution, et dogme du développement en Amérique latine.....	383
Les Trois races : euphémisme métis ou racialisme diaïrétique ?.....	387
Le complexe du chef .....	397
Venezuela et Pérou.....	397
L'anthropologie raciale et le complexe du chef.....	401
Itinéraire d'une image : le germe, du renouveau végétal au grouillement cellulaire.....	402
CONCLUSION .....	410
<b><i>Bibliographie.....</i></b>	<b>421</b>
1) <i>Œuvres du corpus.....</i>	421
2) <i>Œuvres littéraires.....</i>	421
3) <i>Ouvrages critiques et sources scientifiques.....</i>	422
4) <i>Articles de revues scientifiques.....</i>	429
5) <i>Sources imprimées.....</i>	435
6) <i>Ressources électroniques.....</i>	436
<b><i>Lexiques.....</i></b>	<b>437</b>
<i>Notions et concepts de Gilbert Durand.....</i>	438
<i>Concepts et notions de Michel Foucault.....</i>	441
<i>Concepts liés aux théories post-coloniale et décoloniale.....</i>	444
<b><i>Glossaire.....</i></b>	<b>447</b>

# *INTRODUCTION*

Cette thèse s'inscrit dans une continuité. Elle reprend la problématique d'un mémoire de master consacré à un roman de la forêt, *La voragine*. Ce travail se proposait de réaliser une exploration de l'imaginaire amazonien à l'aide de la méthode de Gilbert Durand. J'avais donc combiné mythocritique et mythanalyse pour analyser l'œuvre et la société dans laquelle elle avait été produite.

La théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand m'avait intéressée pour sa souplesse : elle permettait de travailler à deux niveaux, celui des textes et des contextes. Avec le système exposé dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*,<sup>1</sup> il était possible d'inventorier un ensemble de symboles dans les récits. Avec celui qui est présenté dans *Introduction à la mythocritique*,<sup>2</sup> on pouvait passer des productions individuelles aux productions sociales, culturelles ou religieuses.

La méthode de Gilbert Durand repose sur la conviction que l'imaginaire est un universel humain, et qu'il s'incarne dans des structures que l'on peut identifier. L'anthropologue établit une définition de son fonctionnement dans le livre qu'il publia en 1960. Pour lui, l'imaginaire s'exprime dans des archétypes, lesquels constituent l'expression imagée de moments particuliers de l'ontogenèse. Les stades primitifs de l'existence humaine produisent des symboles qui s'articulent à des schèmes. Combinant l'approche de la réflexologie et celle de Jung, Durand postule l'existence de deux types d'imaginaire ; la peur est au centre du premier groupe de symboles : terreur face au mouvement, au chaos, phobie du noir et de l'animal, crainte de la chute, angoisse d'être dévoré. Ces réactions correspondent toutes à des stades de l'évolution et s'expriment à travers des essais de symboles. Ce premier type, il le nomme diurne. A la peur de la chute s'oppose la volonté ascensionnelle, à celle du noir les symboles spectaculaires et, pour combattre la dévoration et le thériomorphe, interviennent les symboles

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éditions Dunod, Paris, 1984.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythocritique, mythes et sociétés*, Éditions Albin Michel, Paris, 1996

polémiques, dont l'épée est le signe le plus abouti.

Le deuxième régime, dit nocturne, représente une euphémisation. Les premiers symboles s'y adoucissent, à travers différents procédés, parmi lesquels la répétition et l'inversion jouent un rôle important. Il réalise un dépassement des impasses diurnes ; les symboles cycliques et les symboles liés à l'arbre sont des solutions à la disparition : temps cyclique de la nature et transcendance de l'arbre (proche de l'homme par sa forme et sa longévité) y représentent l'espoir d'une survie.

Produite postérieurement, sa théorie des bassins sémantiques nous permet d'opérer un découpage historique. Gilbert Durand considère qu'à chaque époque les deux modalités de l'imaginaire s'affrontent et que l'une d'elle est toujours dominante. Les bassins sémantiques seraient donc l'apparition et disparition de certaines confluences de symboles qui s'imposent peu à peu aux divers étages de la société, jusqu'au moment où ils s'effacent et cèdent la place à un autre courant.

L'idée de l'opposition de deux régimes m'a semblé particulièrement intéressante dans le cas de l'Amérique latine, car la modernité y avait pris la forme de la domination d'un peuple par un autre. Ces imaginaires s'ancraient dans une histoire qui avait pour fondement la spoliation, la destruction et le refoulement.

Dès que j'ai commencé mon travail sur *La vorágine*, j'ai eu la conviction que dans le récit s'exprimait la lutte de deux systèmes. Cette dernière pouvait s'expliquer à travers les fondements de la société colombienne, et plus généralement des sociétés d'Amérique latine. J'avais été frappée par la prégnance d'une pensée essentialiste, qui faisait de l'Autre, qu'il soit étranger à la nation ou membre d'un autre groupe ethnique, un ennemi. L'horreur, la crainte ou le mépris du monde indigène et noir s'exprimaient dans ce récit. L'image qui se dégageait rappelait étrangement des représentations propres à une époque en principe révolue : la Colonia.<sup>3</sup> Plus tard, en abordant les autres textes du corpus, cette conviction s'est renforcée. L'imaginaire des narrateurs avait une généalogie qui restait à établir, et les enjeux des récits, toujours liés à la question de la nation et de la modernité, étaient plus ambigus qu'on pouvait le penser au premier abord. Pour résoudre cette ambiguïté, il fallait relier la théorie de Gilbert Durand à une approche plus politique, ou historique ; articuler imaginaire et société, ou imaginaire et politique.

La théorie décoloniale, qui met l'accent sur la continuité entre les mondes coloniaux, la modernité nationale et l'identité, permettait de réaliser cette jonction. La décolonialité est née

---

<sup>3</sup> On nomme ainsi la société qui se développa dans les Indes Occidentales entre le XVII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

dans le monde ibéro-américain ; elle présente des points communs avec la théorie post-coloniale, issue du monde anglo-saxon. Initié par les travaux précurseurs d'Edward Said,<sup>4</sup> le post-colonialisme propose d'interpréter le « moment colonial » comme une articulation essentielle du monde moderne. Loin de se limiter à un espace et à un temps donnés ou de se résumer aux rapports hiérarchiques de l'Occident et des Autres, ce moment constituerait la modernité.

« La généalogie politique et théorique de la modernité ne se situe pas seulement dans les origines de l'idée de civilité, mais aussi dans cette histoire du moment colonial », écrit Homi K. Bhabha.<sup>5</sup> Les tenants de la critique post-coloniale analysent le dispositif de savoir / pouvoir qui informe l'âge moderne et s'attachent à démontrer que le stéréotype, typique du discours colonial et post-colonial, n'est pas une idée fausse mais un moment d'un régime de vérité qui tend à fonctionner de façon universelle, en figeant le colonisé dans des images.

Cette remise en question radicale de nos paradigmes culturels n'appartient pas qu'aux penseurs anglo-saxons. En Amérique latine, depuis une trentaine d'années, des intellectuels d'appartenances diverses se sont également consacrés à l'analyse des sociétés post-coloniales, rejoignant sur certains points leurs collègues anglo-saxons, mais s'en différenciant également de façon singulière. Le fait que les colonies espagnoles et portugaises aient représenté la première mondialisation joue un rôle crucial dans l'analyse qu'ils proposent. Anibal Quijano, sociologue péruvien, inventeur de la « colonialité du pouvoir » et Enrique Dussel,<sup>6</sup> avec sa « philosophie de la Libération »,<sup>7</sup> ont tous les deux perçu le lien qui unissait la première globalisation espagnole à la modernité. Ils ont montré que le monde occidental s'est construit, en théorie et en pratique, à partir de ce moment fondateur. Ils sont aujourd'hui rejoints par de nombreux penseurs, sociologues, anthropologues, philosophes et historiens. Le sémioticien argentin Walter Mignolo<sup>8</sup> analyse la prééminence de l'écrit dans la culture occidentale et parle de « différence coloniale » ; le philosophe colombien Santiago Castro Gómez<sup>9</sup> met en évidence l'ethnocentrisme de la tradition intellectuelle et scientifique occidentale, le sociologue portoricain Ramon Grossfoguel articule la théorie du système monde d'Immanuel Wallerstein et

---

<sup>4</sup> Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

<sup>5</sup> Homi K Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie post-coloniale*, Éditions Payot, 2007, p. 75.

<sup>6</sup> Enrique Dussel, *El encubrimiento del otro. Origen del mito de la modernidad*, Plural Editores, Colección Academia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, La Paz, 1992.

<sup>7</sup> La philosophie de la Libération de Dussel est à la fois une formulation de la théologie de la Libération des années soixante et une confrontation avec la pensée d' Emmanuel Levinas.

<sup>8</sup> Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*, Presse de l'Université du Michigan, 1995.

<sup>9</sup> Santiago Castro Gómez, *La Hybris del punto cero*, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, 2005.

l'approche post-coloniale dans son étude des Caraïbes et du monde actuel.<sup>10</sup> Ce qui caractérise ce mouvement est sa forte structuration en groupes de travail internationaux et une production très diversifiée, portant sur la période coloniale comme sur la modernité, ou post-modernité. Dans le prologue d'un travail publié en 2007, ils présentent ainsi leur démarche :

El fin de la guerra fría terminó con el colonialismo de la modernidad, pero dio inicio al proceso de la colonialidad global. De este modo, preferimos hablar del « sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial » (Grosfoguel, 2005) y no sólo del « sistema-mundo capitalista », porque con ello se cuestiona abiertamente el mito de la descolonización y la tesis de que la posmodernidad nos conduce a un mundo ya desvinculado de la colonialidad. Desde el enfoque que aquí llamamos « decolonial », el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales / étnicas y de género / sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente.<sup>11</sup>

Dans le cadre de mon travail, où l'imaginaire de la race est un axe essentiel, je m'intéresserai plus particulièrement à un aspect de la théorie décoloniale : celui de la « colonialité du pouvoir », élaboré par Anibal Quijano :

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América(...). En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad, *indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos* y las geoculturales del colonialismo, como *América, Africa, Lejano Oriente, Cercano Oriente* (ambas últimas Asia, más tarde), *Occidente o Europa* (Europa Occidental después). Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de

<sup>10</sup> Ramón Grosfoguel, *Colonial Subjects, Puerto Ricans in a Global Perspective*, University of California Press, Berkeley, 2003.

<sup>11</sup> *El giro decolonial reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Compiladores Santiago Castro Gómez, Ramon Grossfoguel, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007, p. 14.

relaciones intersubjetivas de dominación bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la *modernidad*.<sup>12</sup>

Chez les théoriciens du post-colonialisme comme chez ceux de la décolonialité, nous trouvons la volonté de comprendre autrement qu'à travers des dichotomies moralisatrices la violence fondatrice de la Découverte, et les apories des identités nationales américaines. C'est pourquoi la notion d'imaginaire post-colonial, rencontrée plusieurs fois au cours de mes recherches dans des études portant sur diverses parties du monde, s'avérait susceptible de combiner les deux approches : celle de Durand portant sur les structures, les permanences, et celles des penseurs de la décolonialité ou du post-colonialisme. Ainsi, la théorie des bassins sémantiques pouvait s'insérer dans une réflexion plus globale et historique.

A l'occasion de mon travail de master sur *La vorágine*, j'avais déjà tenté de montrer qu'un roman, généralement présenté comme la dénonciation de l'impérialisme, était en fait prisonnier des structures mentales et sociales qui produisaient ce système. Il était devenu nécessaire de sortir de la perspective d'un roman national, d'élargir le corpus à d'autres romans de la forêt vierge, et d'élaborer une comparaison. De la sorte, il serait possible de montrer que dans les romans de la forêt, un même imaginaire post-colonial était à l'œuvre, avec des fluctuations que l'on pouvait interpréter à partir de la question des identités nationales. Une analyse comparative devait faire apparaître les liens existant entre stratégies romanesques, symboles et histoires nationales.

Ainsi a pris forme mon projet de thèse. J'ai complété mon corpus de trois œuvres : *Canaima*, du Vénézuélien Rómulo Gallegos, *Sangama* du Péruvien Arturo Hernández, et *Inferno Verde*, du Brésilien Alberto Rangel. Ce choix donnait d'emblée à mon travail un caractère métis puisqu'il m'amenait à envisager l'aire hispanophone et l'aire lusophone.

Le plus ancien des romans amazoniens a été écrit par un ingénieur, Alberto Rangel. Il a connu la forêt dans le cadre de son travail. Paru en 1908, *Inferno verde* est le premier récit dans lequel apparaît la notion d'Enfer Vert. Le sous-titre de ce recueil de nouvelles, *Scenas e escenarios do Amazonas*, est éloquent. La référence au théâtre est omniprésente dans le corps des nouvelles comme dans les exergues. L'action se déroule sur les affluents de l'Amazone, dans une zone comprise entre Belem et Manaus. Les populations autochtones sont essentiellement les Mundurucus et Muras. Contrairement à ce qui se produit dans les autres textes, le personnage du Métis, le *caboclo* est au centre de la problématique.

---

<sup>12</sup> Anibal Quijano, *Colonialidad del poder y clasificación social*, Journal of world-systems research, vi, 2, summer / fall 2000, pp. 342-386.

Publiée en 1924 après un long travail de composition, *La vorágine* est peut-être le plus connu des romans de la forêt. Peu apprécié lorsqu'il parut, le récit est ensuite devenu célèbre parce qu'il avait donné forme à ce qu'on appela le scandale du Putumayo. La maison Arana, entreprise péruvienne, à la grande époque de l'exploitation du caoutchouc, réduisit en esclavage de nombreux petits Blancs colombiens et fut responsable de la disparition de la quasi-totalité des Murui-Muinane, Andoke, et Bora. Le roman raconte l'histoire d'un représentant de la « ciudad letrada », <sup>13</sup> le poète Cova, lequel, à l'occasion de la disparition de sa maîtresse, découvre l'horreur de la forêt. Il est guidé par un vieillard misérable, Clemente Silva, son double et sa hantise. Encore enseigné dans les collèges de nos jours, ce texte est devenu un véritable mythe national colombien. Il a divulgué l'image de la forêt-sorcière, mangeuse d'hommes. L'auteur, homme de lettres, inspecteur, avocat, député conservateur, était surtout connu pour son œuvre poétique, *Tierra de promisión*. L'essentiel de l'action se déroule entre le bassin de l'Orénoque et celui de l'Amazone jusqu'au Putumayo. Guahibos et Murui-Muinane sont les populations locales.

*Canaima* est légèrement postérieur à *La vorágine*. Le protagoniste de ce roman des années trente (1935) est un Vénézuélien courageux et pur, qui refuse le monde « civilisé » et se réfugie dans la forêt. La société qu'il a découverte est corrompue par la violence et le fantôme de la richesse. L'aventure tragique de Marcos, qui renonce à un destin personnel, est en fait celle d'un pays qui n'arrive pas à entrer dans l'histoire. L'action se déroule essentiellement dans le bassin de l'Orénoque, entre Ciudad Bolivar, el Dorado et Upata, mais il est également fait référence à la province amazonienne. Les populations évoquées sont les Waraus et les Yekuanas amazoniens. Le roman reprend la thématique de *La vorágine*, avec un lyrisme et une puissance dramatique exceptionnels. L'auteur, Gallegos, fut à la fois un homme politique important (président du Venezuela), un romancier, et un pédagogue.

*Sangama* est le plus tardif de ces récits. Géographe de formation, le Péruvien Hernández situe dans le bas Ucayali son histoire. Abel, jeune homme idéaliste et conformiste, part tenter sa chance dans la région de Santa Inés (ville fictive qui est sans doute Pucallpa). Après diverses mésaventures, il s'en va à la recherche de plantations d'hévéas, dans le cadre d'une expédition. Un homme d'une intelligence et d'une trempe hors du commun, le Métis Sangama, y participe. Véritable héros du roman, le personnage connaît une fin tragique : il se suicide quand il réalise que son utopie andine est condamnée à l'échec. Le roman se termine sur l'évocation de

---

<sup>13</sup> Le critique uruguayen Angel Rama a forgé le concept pour rendre compte de la domination des élites lettrées tout au long de l'histoire coloniale et nationale. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones Arca, Montevideo, 1998.

l'union entre sa fille et le colon Abel. Publié en 1942, lorsque l'indigénisme était devenu une politique d'état,<sup>14</sup> cette œuvre néglige le thème des Indiens amazoniens et privilégie l'histoire de l'Empire inca<sup>15</sup>. D'une qualité littéraire très discutable, ce best-seller, étudié à l'école comme les récits de Gallegos et Rivera, devrait être adapté à l'écran.<sup>16</sup>

Dans la première partie de ce travail, j'étudierai les variations de l'imaginaire des œuvres mentionnées. Mon but sera de faire apparaître son ambivalence : les deux régimes fonctionnent dans tous ces récits, mais les archétypes diurnes l'emportent. Je relèverai la prégnance de certaines images récurrentes : le chaos putride, la gueule anthropophage, le monstre au cœur du labyrinthe et le héros diaïrétique. L'étude des modalités nocturnes m'amènera à constater l'importance du redoublement et de l'inversion, que je rapporterai ultérieurement à une constante de l'imaginaire post-colonial, en particulier dans sa phase nationaliste.

Ensuite, je passerai à l'analyse de l'imaginaire des sociétés ibéro-américaines, en privilégiant deux bassins, celui de l'Amérique coloniale, et celui du XIX<sup>e</sup> siècle (des Indépendances à la fin du cycle du caoutchouc). En ce qui concerne le premier bassin, je m'attacherai d'abord aux écrits de la Conquête, les Chroniques, qui sont des exemples aboutis d'imaginaire diurne. J'insisterai sur la continuité entre l'univers catamorphe, polémique et schizoïde des Chroniques et celui de nos récits. Puis, je passerai aux caractéristiques sociologiques de la société coloniale ; j'aborderai le fondement racial de cette dernière, manifeste dans l'existence du système des castes. J'évoquerai aussi le rapport à l'espace qui se matérialise dans l'urbanisme colonial et l'inflation de la carte ; les *mapa mundi* rendent compte de l'horreur du chaos et de l'importance d'une *Spaltung*<sup>17</sup> qui modèle l'organisation du territoire et la représentation des nouvelles terres. Le rôle joué par les cartes dans la diffusion de l'image de l'Indien anthropophage sera également étudié. Enfin, je terminerai ce chapitre sur un détour par l'iconographie : l'extraordinaire diffusion de la peinture des anges et des représentations de l'Enfer, l'inflexion diurne du thème nocturne de l'arbre et l'essor des liturgies monumentales seront envisagés en tant que développement d'un complexe spectaculaire et ascensionnel.

Dans la dernière partie de ce travail il sera question des bassins sémantiques nationaux.

---

<sup>14</sup> L'historien Luis Valcárcel, fondateur du Musée Anthropologique de Cuzco, était lors ministre de l'éducation.

<sup>15</sup> L'Indien de l'indigénisme des années 20 est un Andin.

<sup>16</sup> Le tournage du film *Sangama* avait commencé en 2007, sous la direction de Martín Landeo, à Pucallpa, mais divers problèmes l'ont interrompu.

<sup>17</sup> La notion de *Spaltung* fait référence à un principe de forclusion qui ne pas fonctionne pas seulement dans le cadre de la maladie mentale mais met en évidence l'existence de schèmes d'exclusion et de séparation à l'œuvre dans les productions sociales et culturelles.

J'aborderai la contradiction des Indépendances, identique à celle qui traverse des fictions, marquées par une profonde ambiguïté. J'insisterai sur la permanence de l'imaginaire polémique et diaïrétique. Polémique, parce que les productions de l'imaginaire national nous donnent la sensation qu'en Amérique latine, comme en Europe, nous assistons au développement du discours de la guerre.<sup>18</sup> Ce système de pensée et de textes, qui émergea à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, eut des prolongements dans l'Empire des Indes. En effet, le complexe du glaive innerve le discours de la Guerre Juste (lors de la Conquête) comme celui de la lutte patriotique, au moment des Indépendances. Il n'y a pas de coupure entre les deux périodes, et une même raison polémique anime l'imaginaire de la Colonie et celui des jeunes nations. Imaginaire diaïrétique, parce que la problématique de la race est au centre de la construction des identités nationales. Je m'emploierai à montrer que le principe de séparation de la Colonia, loin de s'adoucir avec le passage à l'indépendance, va au contraire s'exacerber, quand triomphent l'anthropologie raciale et le darwinisme social.

Archétype qui semble se maintenir intact à travers les siècles, et réalise la jonction entre les versants diaïrétiques et polémiques de l'imaginaire : la dévoration. Nous finissons par avoir la conviction qu'il va au-delà d'une représentation de l'Autre menaçant. L'Enfer vert ne se limite pas au topos de la forêt. Ces récits ne rendent pas compte d'une réalité locale, mais d'un complexe beaucoup plus général, à savoir l'imaginaire social des élites en Amérique. La dévoration n'est pas une simple production de l'imaginaire des Blancs, fascinés par les Indiens anthropophages. Elle est aussi le signe et le contenu d'un rapport : les Blancs imaginent l'Indien cannibale, et « cannibalisent » la culture indienne. Les pratiques, étatiques ou privées, avec l'Autre, Indien ou Noir, relèvent de ce complexe, qui s'exprime dans deux métonymies. La première est spatiale, architecturale : il s'agit de l'église coloniale, construite sur des fondations autochtones, qui les recouvre totalement, et abolit ainsi l'histoire de leur destruction.<sup>19</sup> L'autre, textuelle : je fais référence à l'image de l'abîme anthropophage, qui, loin de se réduire à une vision de la forêt, représente en fait le rapport colonial. Cette métaphore parcourt l'histoire, depuis les récits de la Conquête jusqu'aux propos tenus par les otages des Farc après leur libération.<sup>20</sup>

Dans les récits, le texte voyage du régime diurne au régime nocturne ; de même, le discours

---

<sup>18</sup> « Et quelle est la date de naissance de ce discours historico-politique sur la guerre comme fond des rapports sociaux ? D'une façon symptomatique il apparaît, je crois -je vais essayer de vous le montrer- après la fin des guerres civiles et religieuses du XVI<sup>e</sup> siècle », Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard, Seuil, Paris, 1997, p. 42.

<sup>19</sup> La métaphore du temple, si commune aux récits de la forêt s'inscrit dans cette tendance colonisatrice.

<sup>20</sup> Pour Luis Eladio Pérez, otage des FARC pendant plusieurs années, la forêt « dévore » les hommes. Le livre où il raconte son expérience s'intitule *Infierno verde*.

national est une stratégie narrative ambivalente. Homi Bhabha propose une définition de la Nation que j'essaierai de faire fonctionner ici. Il suggère d'abandonner l'identification entre événement et idée que propose l'historiographie classique et nous conduit à voir le peuple, la Nation, ou la culture nationale comme des catégories sociologiques empiriques. Pour lui la Nation est un dispositif de pouvoir symbolique qui produit « un glissement continu de catégories, comme la sexualité, l'affiliation de classe, la paranoïa territoriale ou la « différence culturelle » dans l'acte d'écriture de la Nation ». <sup>21</sup>

Dans ce grand récit de la Nation dont il parle, les romans font partie de ces «stratégies complexes d'identification culturelle et de discours qui fonctionnent au nom du peuple ou de la Nation et en font les sujets immanents de toute une gamme de narrations sociales et littéraires ». <sup>22</sup>

L'étude des sociétés ibéro-américaines nous permet d'observer un balancement entre un mouvement d'inclusion et une tendance à l'exclusion : à un moment ou à un autre, les états et les élites voudront construire l'identité nationale en intégrant les Métis ou les Indiens. <sup>23</sup> Cependant, ils s'opposeront féroce­ment à la remise en question des partages datant de la Conquête. <sup>24</sup>

Car intégrer les Métis requiert une modification des discours de castes coloniaux, qui ne se réalisera que partiellement ; les états indépendants ne passeront pas de la partition impériale à l'inclusion des anciens marginaux. Mais les discours prétendront englober ce que les pratiques dédaignent. Nous butons là sur la duplicité de l'écriture nationale, qui va exalter l'Indien du passé et condamner celui du présent, parce qu'il empêche de passer à la modernité. Le temps de la Nation est double et clivé. Nous aurons l'occasion de constater cette importance du dédoublement, y compris comme pathologie, dans les romans de notre corpus. <sup>25</sup> Ils participent de cette fiction, selon laquelle il existe un moment où les temporalités diverses de la société fusionnent. En réalité, la continuité nationale qu'ils imaginent est traversée par le discours de la guerre mentionné plus haut. Il met la race au centre de la problématique nationale et rend

---

<sup>21</sup> *Les Lieux de la Culture, op. cit.*, p. 225 .

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> Les Noirs ont été les derniers à être pris en compte, au XIX<sup>e</sup> siècle, ils sont « invisibles ».

<sup>24</sup> A partir de las guerras de independencia, las elites criollas utilizaron el mestizaje –resultado genuino de la mezcla de razas que se dio en el nuevo mundo– como una ideología que promulgaba la igualdad y la libertad para redefinir como nacionales a las poblaciones de indios, negros y mestizos subalternos (Wade, 1993; Klor de Alva, 1995). Como discurso fue la narrativa de construcción nacional de los líderes criollos y mestizos de las nuevas naciones independientes, en su intento de oponer una identidad nacional mestiza al dominio imperial español. Pese a la inclusión predicada por el discurso del mestizaje, los indígenas y los negros fueron excluidos racial y culturalmente del proyecto nacional ». Margarita Chaves Chamorro, « Jerarquías de color y mestizaje en la Amazonia occidental colombiana », *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 38. Año 2002, p. 8.

<sup>25</sup> *Les lieux de la culture, op. cit.*, p. 225.

impossible un dépassement des fondements schizoïdes de la Colonia.

Tout au long de ce travail, j'essaierai de montrer qu'une guerre des imaginaire est à l'œuvre. La bataille qui oppose les Blancs dominants aux « subalternes » continue dans les textes : *Canaima* ou *La vorágine* sont des mythes modernes, écrits contre d'autres récits qui resteront inconnus de la plupart d'entre nous.

A l'opposé de ces histoires, « au cœur des ténèbres », <sup>26</sup> il en existe d'autres, invisibles. Produites par les peuples amazoniens, elles participent d'une autre temporalité. Extérieures à l'espace textuel, se diffusant suivant des circuits plus secrets, elles proposent depuis des siècles, parfois des millénaires, d'autres symboles, d'autres mythes, un autre monde enfin. Dans mon travail sur Rivera, j'ai essayé de montrer que les mythes blancs du XX<sup>e</sup> siècle constituaient leur négatif. Elles n'appartiennent pas à l'espace national, leur raison n'est pas celle des Lumières, elles échappent à l'histoire de l'écrit.

Elles sont les guerrières invisibles de ce combat, mais, jusqu'à présent, elles ont perdu. <sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Le récit de Joseph Conrad, bien qu'il concerne une toute autre partie du monde, fait état du même imaginaire post-colonial. Les Noirs y sont des fantômes et la forêt une géhenne.

<sup>27</sup> Les mythes murui muinane, yekuana, shipibo conibo, quechua ou mundurucu proposent un imaginaire de la forêt qui remet en question les partitions occidentales. Les romans de la forêt, mythes blancs du XX<sup>e</sup> siècle constituent leur négatif. Voir Claude Bourguignon, *Émergence d'un mythe blanc dans la forêt vierge*, Mémoire de Master 2, Université Stendhal, Grenoble, 2006.

LES RÉGIMES DE L'IMAGINAIRE  
DANS QUATRE FICTIONS DE LA FORÊT

## I - Le Régime diurne

Un anthropologue aujourd'hui oublié, Robert Jaulin,<sup>28</sup> remarquait il y a une trentaine d'années que l'Amazonie était le lieu du clair-obscur : clarté incertaine des sous-bois, où un soleil franc est synonyme de mort pour la végétation, pénombre à peine éclairée des habitations indiennes, calculée pour respecter l'intimité des différentes familles. Ainsi, d'après cet homme attentif à l'altérité, dans la forêt vierge, les antinomies religieuses qui continuent de nous régir s'atténuent. La lumière ne s'opposait pas à l'obscurité, le soleil n'était pas nécessairement souhaitable, et les ténèbres pouvaient s'avérer bienveillantes.

Les écrivains qui ont écrit sur la forêt ont peu pratiqué cette logique métisse. Dans ce monde qu'ils croyaient vierge, ils ont voulu voir clair. Les réalités dont ils ont essayé de rendre compte, exploitation, génocide, misère des petits blancs, domination des caudillos, corruption des politiques, appartenaient pour eux à la nuit de l'humanité. Dans bien des cas, c'est un regard manichéen qu'ils ont posé sur ce qu'ils nommaient « milieu », et qui était en fait leur propre histoire, refoulée.

Pour cette raison, le régime diurne de l'imaginaire a pris chez eux un développement singulier. Règne des terreurs et des batailles, le monde diurne, avec ses contours tranchants, ses héros solaires, ses monstres obscurs, et son bestiaire effrayant, a souvent colonisé leurs écrits.

Nous verrons dans les pages suivantes dans quelle mesure mon approche corrobore cette affirmation, le régime diurne, pour reprendre la formulation de Gilbert Durand, se définissant de façon générale comme celui de l'antithèse.

---

<sup>28</sup> Robert Jaulin, *La paix blanche. Introduction à l'ethnocide*, Éditions 10/18, 1974.

## A- Archétypes et symboles : l'effroi et la mort

### a. Les symboles catamorphes

Tous les romans de la forêt vierge brodent sur le thème de la chute. Qu'elle soit mortelle ou bénigne, physique ou métaphysique, la chute est le rappel constant de la tragique condition humaine. Dans certains de ces récits, elle a une portée individuelle et engage seulement la vie ou l'intégrité du protagoniste ; d'autres fois, elle agit comme la main de Dieu, ou prend place à l'intérieur d'un méta-récit historique, dont le sens n'est pas toujours transparent.

Les personnages de la forêt tombent souvent. *Canaima* commence sur une chute mémorable, celle du héros Vargas, qui tombe à l'eau lorsque il pêche à la Zapoara. Cet incident précède la rencontre avec la Femme et la tentation, en la personne de la jolie Araceli. La scène, pêche miraculeuse, a une connotation biblique. Elle est également celle où, de façon cryptée, se dévoile un destin : le lecteur apprend que Marcos est surnommé le « Caribe » ; il est donc identifié à la fois au poisson carnivore et à l'Indien légendaire. Puissance destructrice de l'un, courage et dignité de l'autre, deux aspects de la personnalité du personnage qui constituent sa contradiction et entraîneront le dénouement tragique. La chute dans l'eau (milieu sur l'importance duquel il faudra revenir) en annonce donc une autre, plus tragique, la défaite du héros.

Dans *La vorágine*, à la fin de la première partie, nous avons deux chutes d'importance : lorsqu'il est en train de jouer au poker à Hato Grande (où il est parti par dépit de se voir repoussé), Cova tombe de sa chaise. La scène a lieu en l'absence de lumière, une atmosphère qui préfigure celle de la forêt à venir. La mêlée et l'obscurité donnent à ce passage une tonalité particulière : le chaos humain, au sol, annonce aussi le chaos qui va se dévoiler dans la forêt. Plus tard, lorsqu'il quitte Hato Grande, Cova tombe de cheval. Maladresse aux graves conséquences puisqu'elle va causer la mort d'un vacher, décapité par un taureau. Cette mort lui sera imputée par les autres vachers qu'il rencontre et contribuera, avec les faux témoignages portés contre lui, à sa disgrâce et son exil. Cette chute est également un désaveu du personnage : celui qui admirait l'agilité du mulâtre Correa, dressant les chevaux, se retrouve par terre, concrètement et symboliquement ; et, bien pire, il est sauvé par un ennemi, le vacher avec qui il a failli se battre. A ce moment du récit, Cova est un homme qui n'arrive pas à vivre debout, ce que confirmera sa découverte à la Maporita, un peu plus tard : sa compagne l'a fui.

Dans *Sangama*, le roman se termine avec la chute mortelle du héros éponyme. Ce dernier se

jette dans le vide, comme les anciens guerriers incas. L'événement était annoncé : déjà, le sorcier, lorsqu'il avait découvert le déshonneur de sa fille, avait voulu se tuer avec elle ; Abel, le narrateur, l'en avait dissuadé au dernier moment. *Sangama* est, des quatre récits, le seul qui se termine sur l'évocation d'une chute, mais, comme nous le verrons plus tard, cette fin dramatique se double d'un autre symbole, qui vient contrecarrer la force du premier.

Les nouvelles d' *Inferno verde* font une place particulière à la chute : le récit intitulé « Terra cahida » met en scène un *caboclo*<sup>29</sup> travailleur qui ne retrouve pas sa maison en rentrant chez lui d'une fête : le terrain a disparu dans la rivière, il n'en reste rien. Si dans tous les autres récits les hommes tombent avec une violence plus ou moins fatale sur la terre, dans celui de Rangel, c'est la terre qui tombe.

Les chutes ont donc une valeur particulière, elles en annoncent d'autres, plus définitives, qui se produiront tôt ou tard (c'est le cas de Vargas), ou sont déjà le rappel d'une chute qui s'est produite précédemment (Cova, qui après son aventure a dû fuir Bogotá).

L'homme qui tombe revit l'histoire de la Genèse et du péché originel. Dans la Bible, le couple fondateur est chassé par la faute d'Ève. Et il perd le Paradis. Après la Chute, vient la fuite, l'exil. Nous retrouvons la même conjonction dans les romans. Plus haut, nous avons déjà évoqué la fuite de Cova, poursuivi par la famille et le prétendant de sa maîtresse, mais il y en a bien d'autres dans *La vorágine* : Gertrudis, la jeune fille « que dio su brazo a torcer <sup>30</sup> » ; Luciano, son frère, qui ne supporte pas le déshonneur ; Silva, le père, pour lequel les fuites s'enchaînent de façon infernale (et qui emploie d'ailleurs le terme consacré : *picurearse*). Sans compter Griselda et Fidel, qui essaient d'échapper à la justice ; Clarita, qui a quitté son Venezuela natal, condamnée à l'errance, Alicia et Griselda, qui préfèrent la fuite au désamour. Et les Indiens, entre autres, le Pipa.

Chuya et son père, personnages de *Sangama*, lorsqu'ils sont déshonorés, s'enfuient également sur un bateau. Tula, la pécheresse, se réfugie elle aussi dans la forêt. Quant à Marcos, lorsqu'il commet le meurtre de Cholo Parima, il disparaît dans les bois. Les Indiens Yekuanas qu'ils rencontrent ont quitté l'Amazonie pour l'Orénoque, fuyant la mort et la maladie.

Dans la Genèse, la responsabilité de la Chute incombe surtout à la femme ; dans les romans, il en va de même. Les personnages féminins de ces récits sont souvent liés au péché, et leur honneur perdu souille l'homme de façon irréparable. Dans *Sangama*, le viol de la belle et pure Chuya précipite la fin de son père : Abel arrachera sa fiancée à la mort, mais Sangama se tuera, sans qu'on arrive à savoir ce qui a été déterminant dans sa mort : la perte de son

<sup>29</sup> *Caboclo* est le terme sous lequel sont désignés les métis d'Indiens acculturés.

<sup>30</sup> José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Edición de Montserrat Ordóñez, Catedra, Letras Hispánicas, 2002, p. 252.

honneur ou l'échec de sa quête.

Dans *Canaima*, Vargas essaie de déshonorer la belle Araceli en lui proposant de fuir avec lui ; ce n'est pas le désir qui le pousse à agir ainsi mais la volonté de violer les lois d'un système, dont il a compris les conséquences perverses ; mais elle résistera à la tentation. Bien que le narrateur affirme que Marcos est amoureux d'Araceli, le lecteur a la sensation qu'elle reste secondaire ; ce que Marcos doit régler n'a pas grand-chose à voir avec les jeux de l'amour. C'est Araceli qui vient le provoquer au début, et le gratifie d'une gifle retentissante. Marcos, lorsqu'il propose à la jeune fille de partir avec lui, semble occuper la place du séducteur, mais son peu de conviction, et le discours volontairement blessant qu'il tient, donnent la sensation qu'il ne désire pas vraiment cette fuite commune. La véritable tentatrice, c'est Araceli. La chute, le péché de chair, la menacent : « Apaga, bordona »<sup>31</sup>, lui répète Marcos lors de leurs entrevues. Elle est dotée de cette sensualité féminine qui effraie le narrateur, cause de toutes les tentations. Marcos rencontre deux femmes qui lui vouent un amour passionné, la « sensual » Aymara, et la fouguese Araceli, deux femmes qui lui disent : « te quiero tanto »<sup>32</sup> et qu'il ne voit pas.

Dans trois de ces récits, les personnages de femmes après la chute sont fréquents : les deux pécheresses principales de *La vorágine* sont Clarita et la Madona, dont les noms semblent être d'ironiques inversions de leur condition : clarté et pureté sont loin de caractériser la vie de la prostituée ou de la commerçante. Elles vendent leur corps ou l'utilisent pour leurs intérêts.

Mais Griselda et Alicia sont également présentées comme des femmes faciles : Griselda répond aux avances de Cova, et Alicia, d'après Cova, à celles de Barrera.

Dans *Canaima*, nous trouvons la mulâtresse qui vit avec José Ardavín, et l'univers de femmes légères liées à la prostitution.

Dans *Sangama*, la Gobernadora est une assez convaincante Marie-Madeleine. Trompée par son premier amour, elle s'est enfoncée dans le péché, jusqu'à sa rencontre avec le missionnaire. Elle est l'incarnation de la tentation. La scène dans laquelle, les épaules nues, elle trouble Abel, est à cet égard exemplaire. A la fin, elle disparaît dans la forêt, s'opposant avec un certain héroïsme aux travailleurs du caoutchouc qui martyrisent les petits Indiens.

Dans le roman de Rangel, cette vision de la femme est également présente : Maibi a ensorcelé son premier amour avec son corps généreux, elle est « a damnada cabocla ». La

<sup>31</sup> Rómulo Gallegos, *Canaima*, Edición crítica Unesco, Colección Allca Archivos, Charles Minguet coordinador, 1996, p. 75.

<sup>32</sup> « ¡ Pero es que te quiero tanto, chico ! ¡ Tanto, tanto, tanto ! », *idem*, p. 76, « ¡ Y yo queriéndote tanto, tanto, tanto ! », *idem*, p. 192.

femme du « O homem bom » se laisse séduire par l'étranger, et confirme sa nature diabolique en voulant éliminer l'homme qui a tué son amant. Mais il y a aussi chez Rangel des personnages de femmes fortes, pas seulement des femmes sensuelles.

### Chute et vertige

Dans la Genèse, la tentation précédait la chute, dans nos romans, le vertige prend une importance particulière. A propos de Marcos Vargas, le narrateur écrit : « abandonándose a la atracción de los verdes abismos se internó por el bosque ». <sup>33</sup> Cova, lorsqu'il contemple l'eau des chutes, a envie de s'y jeter. Le héros de *Sangama*, avant de mourir, regarde l'abîme. Et ceux qui lui survivent, dans les dernières lignes du récit, sondent du regard le précipice où a péri le sorcier : « Chuya quiso mirar el abismo. No pude impedirle y la acompañé, sin dejar de sujetarla ». <sup>34</sup> Lorsque Sangama fait une première tentative, « no se encontraba en la elevada cima, al bordo del precipicio insondable, ni sentía la atracción del vértigo ». <sup>35</sup> Attirance manifeste dans le « titubeo » que remarque le jeune homme. L'abîme qui fascine est relié à la chute par le vertige, ou la tentation ; le symbole de ce couple apparaît de façon évidente dans *Canaima*. La récurrence y est systématique (plus de trente occurrences). Polysémique, l'abîme nous permet d'identifier des isotopies significatives. Vert ou noir, il est une métaphore de la forêt, mais il se combine de bien des manières : les verts abîmes muets, l'abîme où Vargas va se jeter tête baissée, le monde abyssal où reposent les clefs millénaires, où se plonger sans pensées ; mais aussi l'abîme intérieur, les abîmes d'abrutissement, la fascination pour les abîmes, ou les noirs abîmes de la tristesse indigène ; et surtout, dans le chapitre sur la tempête, l'abîme créateur qui devient les abîmes créateurs ; ou encore celui de la panique, de la couardise, de la nuit, du silence, et l'abîme final. Il apparaît comme une totalité qui inclut la fin et le commencement.

Extrêmement fréquente dans *Canaima*, l'attraction de l'abîme est également présente dans *La vorágine* ou dans *Sangama*. Peu de temps après être entré dans la forêt, Cova ressent le silence « como un agujero en la eternidad ». <sup>36</sup> Il y a dans cette idée d'un infini perforé, d'où ne s'écoule aucune parole, un redoublement de l'idée d'abîme. Car si l'éternité figure un infini qui fuit de façon continue, le trou, qui devrait signifier finalement une faille, une échappée,

<sup>33</sup> *Canaima*, op. cit., p. 137.

<sup>34</sup> *Sangama*, op. cit., p. 382.

<sup>35</sup> *idem*, p. 284.

<sup>36</sup> *La vorágine*, op. cit, p. 309.

une ouverture, et peut-être un renversement, donne ici la sensation d'une chute interminable dans un espace vide. A la fin du roman, la célèbre métaphore de l' « abîme anthropophage » associe la chute, le précipice et la bouche. Là, c'est la forêt qui est abîme ; il est intéressant de constater que, chez Gallegos, la forêt n'est jamais associée à l'anthropophagie ni même à la dévoration. De même, si le vertige du narrateur de Rivera est cosmique (« el agujero en la eternidad »),<sup>37</sup> celui de Gallegos s'avère chthonien (« el parto de los abismos creadores »).<sup>38</sup>

La notion est également présente chez Hernández : après le viol de Chuya, Abel suit le père et la fille en haut de la montagne ; la musique que se met à jouer Sangama lui évoque « el indígena suicida que se precipita al abismo ».<sup>39</sup> Il voit Sangama au bord du précipice et parle de « la atracción del abismo »,<sup>40</sup> expression dans laquelle nous retrouvons l'association chute / tentation / abîme. Dans les dernières pages du roman, Abel arrive juste à temps : « al borde del abismo », Chuya « quiso mirar el abismo » et « estuvo asomada al precipicio »<sup>41</sup> ; puis il est question de « la insondable sima ».<sup>42</sup> D'autre part, tout au long du récit, nombreux sont les « pozos », « hoyos », « agujeros » qui constituent des embûches sur le chemin des personnages.

Dans les dictionnaires, l'abîme est présenté généralement comme un gouffre d'une profondeur insondable. Le gouffre, c'est l'ouverture sur le monde souterrain, et le caractère « insondable » qui lui est attribué donne une portée infinie à son extension, peu compatible avec la simple description d'un phénomène géologique. L'abîme n'est pas un terme qui appartienne à un lexique neutre. Ce caractère insondable qui lui est propre, nous le retrouvons régulièrement dans le roman d'Hernández. Les verts abîmes de Gallegos correspondent toujours à des perspectives où le regard se perd dans un point de fuite. Parfois, il s'agit de l'écho : « les noirs abîmes de l'écho aux lignes concentriques »,<sup>43</sup> ou bien « el eco vasto y profundo que retumba en los verdes abismos »<sup>44</sup> ; « l'écho », « la profondeur », « résonner », « l'abîme », quatre termes qui donnent une dynamique particulière à la profondeur. Mais le gouffre suggère également la possibilité de l'eau, au fond. D'ailleurs, si le Larousse ne fait aucun cas de cette acception, le Littré, en deuxième définition, avance celle des flots : l'abîme, c'est l'océan. Lorsque le narrateur de *Canaima* évoque « el mundo abisal

---

<sup>37</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>38</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>39</sup> *Sangama*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>40</sup> *idem*, p. 284.

<sup>41</sup> *idem*, p. 382.

<sup>42</sup> *Ibidem*,

<sup>43</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>44</sup> *idem*, p. 136.

donde reposan las claves milenarias»,<sup>45</sup> le glissement de l'abîme à l'abysse dénote clairement sa nature aquatique. On remarquera néanmoins que le narrateur, lorsqu'il emploie cette formule, ne décrit pas un fleuve ou une rivière, mais la forêt. De ce fait, l'expression « abysses » transforme ce milieu en un monde amphibie.

Chez Hernández, l'abîme est également liquide : la *cocha*<sup>46</sup> primitive est devenu un repaire de serpents, l'eau y est noire et sombre, et cet abysse manquera d'avaloir le sorcier. Nombreuses sont les comparaisons entre la forêt et la mer. D'ailleurs, si cette interpénétration reste une métaphore dans *Canaima*, avec *Sangama*, elle prend un fondement historique : il s'agit de la préhistoire de l'Amazonie, car auparavant la forêt était recouverte par la mer. Voilà qui donne un sens à l'image récurrente du naufrage. Dans *La vorágine*, la prière du *cauchero* nous proposait une image de la forêt semblable à un fond marin desséché où rampaient, comme des poulpes ou des pieuvres, des lianes hideuses ; la description du *garzero*, de la forêt inondée, jonction des arbres et du lac, faisait surgir la vision d'un paysage hybride et irréel : quant au roman de Gallegos, avec son paysage qui avait coulé au fond du fleuve, « paisaje náufrago », il annonçait déjà le thème de l'abîme (qui n'apparaît que quelques chapitres plus tard). Enfin, dans *Sangama* comme dans *Inferno Verde* l'association eau montante / forêt est systématique : l'eau monte et recouvre tout, elle menace les cultures et les habitations, elle met en péril les héros.

L'étang aux grues, entre terre et eau, l'Orenoque et son paysage inondé, la *cocha*, eau envahie par la terre, l'Amazonie submergée de Rangel, quatre images semblables mais qui n'ont pas le même sens. Pour le découvrir, il nous faudra préalablement identifier les autres symboles auxquels elles sont associées. Il faut remarquer qu'avec la série des naufrages (nous parlerons plus loin des naufrages spirituels) la verticalité de la chute se prolonge. Il ne s'agit pas seulement de la violence du choc destructeur mais d'un mouvement qui se poursuit à l'intérieur de la terre, voire de l'eau, mouvement que la présence de cet élément rend régressif. Rappelons que la première chute de Marcos avait lieu dans l'eau, lorsqu'il pêchait.

Dans *Sangama*, le personnage central semble miraculeusement préservé : même lorsqu'il est attiré dans l'abîme par un serpent monstrueux, il résiste à la noyade, le reptile n'arrive pas à l'attirer vers le fond, et il remonte. On pourrait dire que le thème de la noyade constitue un redoublement du motif de la chute et qu'il est articulé à cette dernière par l'isotopie qui relie chute et eau ; l'eau est devenue, elle fonctionne comme une grande clepsydre.

---

<sup>45</sup> *Canaima*, op. cit., p. 119.

<sup>46</sup> La *cocha* est le lieu originel, la lagune où sont apparus les premiers hommes ; cette notion n'existe pas seulement chez les Indiens andins, mais se retrouve aussi chez la plupart des peuples amazoniens.

### La chute dans l'Enfer

Mais cet abîme effrayant, n'est-ce pas l'Enfer ? Cette immense cavité en forme d'entonnoir décrite par Dante, au centre de la terre, où le Diable, déjà, est tombé ?

Rangel, lorsqu'il invente une expression qui fera long feu (*Inferno Verde*), n'a-t-il pas l'intuition que ce théâtre de la forêt est celui d'une faute? Quoi qu'il en soit, après lui, l'image de l'Enfer reviendra régulièrement. « *Inferno verde* » sont les derniers mots prononcés par l'ingénieur Souto. Il meurt, couvert de pétales de roses. Et le narrateur d'ajouter : « a terra ambiente com ellas ganhava o dístico e o ferrete »,<sup>47</sup> et plus loin « inferno verde é o Amazonas, inferno verde do explorador moderno, vandalo inquieto » ou encore : « é a gehenna das torturas ». <sup>48</sup> De la même façon, dans la première nouvelle, « O Tapará », le lac, de façon continue, est comparé à l'Enfer. Acheron, Charon, font leur apparition : « a lembrança classica de Charonte ocorreria tambem, como si, por tal agua estagnada, ese funebre patrão empunhasse o jacuman de sua igrarité de morte »,<sup>49</sup> « o Acheronte devía ser assim, circulando os infernos ». <sup>50</sup> Nous avons une description très précise de la Descente aux Enfers dans le dernier récit : « o placido igarapé corria ao fondo da terra, por uma helicóide, escortinada em uma dupla de monstros que vomitavam chammass ». <sup>51</sup>

Rivera, qui avait lu Rangel,<sup>52</sup> reprendra l'expression. Le passage où Silva et ses compagnons se perdent constitue une variation sur le thème. <sup>53</sup>

Gallegos semble se plier au rite de la citation lorsqu'il écrit : « El infierno verde por donde los extraviados describen los círculos de la desesperación siguiendo sus propias huellas una y otra vez », <sup>54</sup> mais il improvise également et compare le cauchero à « un pájaro del cielo que busca subirse a los infiernos » <sup>55</sup> L'image va à contre-courant de la représentation de l'Enfer, où l'on ne peut que descendre.

---

<sup>47</sup> *Inferno verde, op.cit.*, p. 280.

<sup>48</sup> *idem.* p. 281.

<sup>49</sup> *idem.* p. 37.

<sup>50</sup> *idem* p.38.

<sup>51</sup> *idem.* p. 263.

<sup>52</sup> Voir Carmen Millán de Benavides, in « Baquianas colombianas, una visita a la biblioteca de José Eustasio Rivera », *Revista Número*, Junio. Julio. Agosto. 2010.

<sup>53</sup> C'est également le point de vue défendu par l'anthropologue colombien Carlos Páramo dans : « El camino hacia La vorágine : dos antropólogos tempranos y su incidencia en la obra de José Eustasio Rivera », in *Cuadernos de los Seminarios de la Universidad Nacional de Colombia*.

<sup>54</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 120.

<sup>55</sup> *idem, op. cit.*, p. 128.

Hernández, pour sa part, ne propose pas d'interprétation originale du thème. Il se contente de le reprendre de façon stéréotypée. Les épisodes les plus douloureux sont infernaux, de façon systématique. Et, plus que le substantif, nous trouvons l'adjectif : « la sonoridad infernal que retumbaba en la selva », « centenares de serpientes irrumpieron de todas partes, en un florecimiento infernal de fauces y de gargantas que lanzaban ensordecedores gritos destemplados » ou encore la « boca infernal ».<sup>56</sup>

## b. Les symboles aquatiques

L'eau des romans n'est pas toujours identifiée au sang, mais elle y est assurément une des expressions du temps. Dans *La vorágine*, elle devient eau de mort. Funèbre, sombre, elle conduit pour un dernier voyage les pirogues, comparées à des cercueils. La lune s'y reflète de façon prémonitoire comme un cimetière. C'est une eau noire, qui inquiète, dès la première partie du roman : avant d'arriver à la Maporita, les héros approchent un étang à l'atmosphère maléfique. Son eau sale, comme celle du *renacal* de *Sangama*, en fait un « immonde » borbier. Ténébreuse, l'eau du récit n'ondule pas, elle semble simplement choir vers la mort. Cela se confirme dans la deuxième partie. Trajet sur l'eau, disparition de la lumière, et première référence explicite au caractère sans retour de ce voyage, coïncident chronologiquement.

Dans *Inferno Verde*, les fleuves sont comparés à des veines immenses, et l'eau souvent identifiée au sang de la terre. Les descriptions mettent en avant son caractère funèbre. L'eau de Manaus est un « negro gorgoreo da agua que a banha funereamente ».<sup>57</sup> Dans *Inferno verde* le narrateur évoque « efluvios letaës d'agua morta », ou le « veu funesto ». Celle de « A Decana dos Muras » sont « funerarias ».<sup>58</sup> Mais c'est l'histoire, et non pas la nature qui s'avère mortelle : « na historia corre com aguas avermelhadas de sangue ».<sup>59</sup> Dans « A decana dos Muras », la mort a eu lieu avant, voilà la veuve : « Com a agua a matta se revestia de lucto, recolhida na dôr de uma viuvez, abraçada a um espectro ».<sup>60</sup> Plus loin « dava este mar lençol encharcadiço ».<sup>61</sup> L'image d'obsèques infinies parcourt toutes ces nouvelles.

<sup>56</sup> *Sangama, op. cit.*, pp. 221 et 151.

<sup>57</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 54.

<sup>58</sup> *idem, op. cit.*, p. 119.

<sup>59</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 118.

<sup>60</sup> *idem, op. cit.*, p. 123.

<sup>61</sup> *Ibidem*,

Avec *Canaima* l'eau, celle de l'Orénoque en particulier, est plus ambiguë. Le premier chapitre, qui décrit le fleuve se jetant dans la mer, met en avant sa beauté merveilleuse ; mais le narrateur insiste également sur ses eaux mortes ; elle a des reflets inquiétants, proches de l'hallucination, et elle est associée au naufrage. Quand, à l'occasion d'une tempête, le narrateur évoque les abîmes créateurs, et leur enfantement, l'eau est bien une autre forme du sang. Elle a l'ambiguïté fondamentale identifiée par Mircea Eliade : eau qui donne la vie et la mort.

Dans *Sangama*, nous retrouvons les deux versants de l'eau : parfois merveilleuse, comme celle qui protège les émois d'Abel et de Chuya,<sup>62</sup> elle peut être mortelle : quand elle arrache la terre alluviale des rives (ce qui est évoqué dans le premier chapitre), lorsqu'il faut la traverser et y vaincre le dragon en la personne des serpents, ou lorsque la descente du fleuve met en danger de mort les personnages. Chez Hernández, l'eau est très étroitement associée au serpent, son gardien. Cette association se produit dès le premier chapitre : le narrateur, qui vient de voyager sur l'Ucayali, manque mourir mordu par un serpent. C'est également dans ce récit que l'idée inquiétante de la montée des eaux est la plus prégnante : lorsqu'il retrouvent Chuya après leur aventure sur le *renacal*, les héros savent qu'ils sont entrés dans la période où la forêt s'inonde ; ils n'ignorent pas qu'il leur faut fuir ; cette idée de la menace qui augmente un peu plus chaque jour vient après celle de l'eau trouble, l'eau du *renacal* infestée de serpents. Rarement pure (il faut la chercher dans les lianes), souvent noire, boueuse, puante, ou alors tourbillonnante, l'eau guette sa proie humaine. Elle a une gueule.<sup>63</sup> Dans *Sangama*, nous ne sommes jamais loin du naufrage, qui constituait un des morceaux de bravoure de *La vorágine*. Et, en arrière-plan, sourd une inquiétude vague, un souvenir de déluge et de calamités.

### c. Les symboles nyctomorphes

L'eau des romans de la forêt est presque toujours noire, sombre miroir, ou puits obscur ; elle semble parfois n'être qu'un doublet de la Nuit. Dans les trois romans hispanophones, la nuit inspire une inquiétude et une méfiance à peine tempérée par un frisson esthétique (chez Hernández).

Un grand nombre de scènes de *La vorágine* ont lieu la nuit. Même dans la première partie, où brille encore un soleil radieux, les descriptions de nuits sinistres sont fréquentes. Les rêves

---

<sup>62</sup> Lorsque Abel accompagne la jeune fille en canot, les arbres leur font un tunnel de verdure sur le fleuve.

<sup>63</sup> « apareció la desembocadura del canal que se abría como gigantesca fauce », *Sangama, op. cit.*, p. 128.

glauques de Cova se déroulent toujours dans une atmosphère terrifiante. Le vacher Miguel disparaît dans l'obscurité, sans jamais revenir ; son collègue Millán est décapité lors d'une nuit de pleine lune. Cova est blessé au moment où la lumière de Hato Grande s'éteint. Les taureaux s'échappent la nuit, écrasant tout sur leur passage et s'entretuant. Le vieux Zubieta est martyrisé dans les ténèbres. Cette nuit noire est associée à la voracité, au chaos et au grincement de dents. L'obscurité, pleine de grognements inquiétants, est le lieu où se produisent des luttes déshumanisées.

Annonçant le naufrage de la nuit, le crépuscule est toujours menaçant : « con la hora desvanecida se había hundido irremediamente la mitad de mi ser »<sup>64</sup> ou angoissant : « crepúsculos angustiosos ».<sup>65</sup>

Dès la deuxième partie, la prière à la forêt, texte liminaire, est l'occasion d'un adieu au monde solaire : « cuantas veces suspiró mi alma adivinando a través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpuraba las lejanías ».<sup>66</sup> La forêt, où règne le clair-obscur, inspire au narrateur une véritable horreur : « dejame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras ».<sup>67</sup> Et cette répulsion ne fera que s'accroître avec la progression dans la forêt. Le « quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vida no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre »<sup>68</sup> est une plainte récurrente jusqu'à la fin. Dans le labyrinthe de Yaguanari, la présence d'un symbole solaire, égaré dans ce monde lunaire, est une véritable résurrection : un palmier indique la route à Silva. Son caractère diurne est manifeste : « describe la trayectoria del astro diurno, a la manera del girasol ».<sup>69</sup> Dans *La vorágine*, la nuit n'est presque jamais propice, rarement romantique, elle est toujours liée à la perte (le labyrinthe), à la chute (coucher de soleil) ou à la destruction. Il y a une exception : lorsque la madona joue de la musique, un soir.

Dans le roman de Gallegos, la nuit est également valorisée de façon négative : le repaire des caudillos est un lieu nocturne, les scènes s'y déroulent souvent au coucher du soleil. Celle où José Antonio, vers la fin, regarde ses officiers prêts à le trahir, tandis que grandit l'ombre de Cholo Parima, est particulièrement crépusculaire. Exceptionnellement, la nuit est belle : lorsque Araceli et Marcos se rencontrent, le clair de lune illumine la scène : « y con la iluminación de ensueño componían la estampa romántica música y canciones de la tierra »,<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 86.

<sup>65</sup> *idem, op. cit.*, p. 189.

<sup>66</sup> *idem, op. cit.*, p. 189.

<sup>67</sup> *idem, op. cit.*, p. 190.

<sup>68</sup> *Ibidem*,

<sup>69</sup> *idem, op. cit.*, p. 314.

<sup>70</sup> *idem, op. cit.*, p. 29.

une lune domestiquée : « desempeñaba aquella noche, con esmero y gracia sus funciones de alumbrado publico »<sup>71</sup> ou bienveillante, pour les yekuanas amoureux qui s'éloignent sur leurs bateaux. Il y a bien un rapport entre l'amour et la nuit, mais il s'agit soit d'un amour impossible (Marcos et Araceli), soit d'un amour vénal (les prostituées, ou la compagne de José Antonio), soit d'un monde qui n'est pas celui des héros. D'ailleurs, le seul couple exemplaire du récit est présenté en pleine lumière, dans sa maison de campagne idyllique. Dans l'ensemble, la nuit, dangereuse, annonce la mort : les amis de Marcos se relaient, de peur qu'il soit abattu de nuit par les hommes de José Antonio ; le narrateur évoque le souvenir de la « degollina de Atabapo », « la noche en que los machetes alumbraron el Vichada »,<sup>72</sup> pendant laquelle le frère de Marcos a perdu la vie ; c'est à minuit que Marcos Vargas rencontre Cholo Parima et le tue ; à minuit, qu'il trouvera chez lui José Antonio et le tuera symboliquement. La nuit est le territoire des fantômes et des fous : José Antonio y erre sur les chemins, diverses apparitions hantent les lieux maudits, et les farceurs s'adonnent à leurs blagues macabres.

Elle est le temps du deuil et de la douleur, comme chez les Laderas. Elle est complice des penchants négatifs des êtres ; complice de la clandestinité : « alta noche amparaba el idilio furtivo »,<sup>73</sup> idée reprise dans « la ausencia alcahueta de alumbrado publico ». <sup>74</sup> Par deux fois, nous trouvons la mention de la « noche alcahueta », c'est une mère maquerelle. Elle est le moment où les réprouvés et les marginaux sortent, celui où la solitude est extrême : « pocas noches habrían sido tan negras como aquella de Yagrimalito en que José Antonio descubrió que estaba solo ». <sup>75</sup>

*Sangama* propose une image moins univoque de la nuit : les milliers de vers luisants dans la forêt sont l'occasion d'une description qui fait place au merveilleux des fées : « allí no reinaban las tinieblas como pudiera suponerse, millares de insectos que esparcían tenue claridad iluminaban el espacio en forma realmente maravillosa. El bosque parecía ser así como el interior de un palacio fabuloso de proporciones incommensurables y cuajado de preciosa pedrería ». <sup>76</sup> Lorsqu'il devise avec Sangama, pendant la période qu'il passe en sa compagnie et celle de sa fille, Abel connaît des nuits douces et propres à la méditation : « la luna enchapaba de bruñida plata el paisaje », <sup>77</sup> « al influjo de la visión de esa noche prodigiosa

---

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *idem, op. cit.*, p. 59.

<sup>73</sup> *idem, op. cit.*, p. 75

<sup>74</sup> *Ibidem*

<sup>75</sup> *idem, op. cit.*, p. 111.

<sup>76</sup> *idem, op. cit.*, p. 158.

<sup>77</sup> *idem, op. cit.*, p. 100.

me sentí transportado a una región encantada ».<sup>78</sup> Mais la nuit dangereuse et mortelle l'emporte néanmoins : l'obscurité est propice au désespoir, lorsque Abel croit Sangama mort ; ou à la terreur, quand passe l'ombre de la Sachamama, « terriblemente impresionados pasamos el resto de la noche sin atrevernos a hacer el menor movimiento »<sup>79</sup> et plus loin, « nadie hubiera imaginado que en ese paraje, casi arrobador, hubiese transcurrido una noche enloquecedora ».<sup>80</sup> El Toro et Piquicho menacent leurs compagnons pendant la nuit ; il en est d'autres passées dans l'eau jusqu'à la taille, dans la peur de la montée des eaux. Autant d'exemples de l'effroi lié à l'obscurité : « fue esta una noche interminable (...) habíanse ocultado los millares de insectos luminosos que prenden sus lentejuelas en el manto de las tinieblas, (...) ese fondo de negrura impenetrable ».<sup>81</sup> L'ombre monte avec l'eau.

La nuit est aussi l'espace des revenants, plus inquiétants que chez Gallegos ; lorsque Sangama découvre le crâne dans l'arbre, Abel le voit s'agiter, « como una momia en cuclillas ». <sup>82</sup> Il s'agit d'une répétition de la vision qu'il avait eue quelques jours auparavant, en regardant le Matero: « se quedó dormido como una momia incáica mientras yo enloquecía de desesperación ».<sup>83</sup> Après leur trouvaille, et les deux enterrements (celui du vieux Luna et celui des dépouilles antiques), ils sont devenus un peu irréels : « en plena noche atravesábamos como fantasmas a la incierta luz de los hachones ».<sup>84</sup>

A partir du moment où ils reviennent sur leurs pas la nuit est presque toujours hostile. Ils connaissent la tempête, en pleine obscurité : « ¡ qué noche más espantosa ! », <sup>85</sup> « no era posible ver en aquellas tinieblas ». <sup>86</sup> C'est une nuit de fin de monde : « esto debe ser el final del mundo, pensé ». <sup>87</sup> Elle annonce la terrible découverte, au retour : lorsque Abel apprend que Chuya a été violée, il lui semble sombrer dans l'obscurité : « se me oscurecía la vista » et « a mis pies se abrió de pronto un gran abismo en que me sentí caer ». <sup>88</sup> Le coucher de soleil lui semble « lugubre » et la nuit « infiniment triste ». <sup>89</sup> L'union des symboles nyctomorphes et catamorphes est manifeste.

Rangel est sans doute celui qui propose la vision la plus originale de la nuit. Le trajet sur

---

<sup>78</sup> *Ibidem*,

<sup>79</sup> *idem, op. cit.*, p. 161.

<sup>80</sup> *idem, op. cit.*, p. 162.

<sup>81</sup> *idem, op. cit.*, p. 292.

<sup>82</sup> *idem, op. cit.*, p. 244.

<sup>83</sup> *idem, op. cit.*, p. 243.

<sup>84</sup> *idem, op. cit.*, p. 256.

<sup>85</sup> *idem, op. cit.*, p. 262.

<sup>86</sup> *Ibidem*,

<sup>87</sup> *Ibid*,

<sup>88</sup> *idem, op. cit.*, p. 268.

<sup>89</sup> *idem, op. cit.*, p. 272.

l'eau de la famille du *caboclo* constitue un passage extraordinaire : la vision des terres lointaines et des lumières, depuis la petite embarcation, a un côté envoutant. La magie, indéniablement, est présente dans *Canaima* et *Sangama*, mais elle n'est pas associée à la nuit dans le premier cas ; et dans le récit péruvien, on passe vite de la magie à la sorcellerie. Seul *Inferno verde* recrée un monde réellement enchanté, proche du merveilleux de contes. Si certaines de ces nouvelles font place à la conception propre aux trois romans, dans l'ensemble elles échappent à l'horreur de la nuit. Dans « Hospitalidade », le narrateur, terrorisé par son hôte, et persuadé qu'il va finir assassiné, revient de son angoisse nocturne. Il découvre un homme attentionné, là où il pensait rencontrer un monstre sanguinaire. Il y a bien quelques scènes effrayantes : le meurtre de la femme adultère dans « O homem bom », les hurlements nocturnes de la fillette de « A teima da vida. ». Malgré tout, la nuit est multiple.

#### d. Symboles thériomorphes

Dans l'obscurité de la forêt, des bêtes inquiétantes guettent l'homme qui ne les voit pas. Ces animaux apparaissent et disparaissent soudainement, comme dans les rêves. Ils appartiennent seulement à quelques espèces et, chez chaque auteur, l'une d'entre elles semble prendre le dessus, imprimant au récit et à la peur un sens et une atmosphère particulière : insectes, reptiles, caïmans, phacochères, sauriens, félins, chauve-souris, poissons carnivores, ne figurent pas avec une égale importance dans ces fictions.

Prenons *La vorágine*. Les insectes y sont omniprésents ; dans *Sangama*, le serpent l'emporte sur tous les autres symboles animaux et dans *Canaima*, le félin a un rôle plus important. Certes, partout, les oiseaux sont les plus nombreux ; mais le genre ailé, comme nous le verrons plus loin, n'appartient pas au même registre.

Car l'animal, remarque Gilbert Durand, c'est ce qui bouge, ou ce qui grouille. L'animal nous ramène à la matière, à l'animé, et à la première expérience du temps. Le mouvement est le mode d'existence d'un chaos qui n'est jamais immobile. La première façon d'appréhender le temps. Grouillement et fourmillement seraient donc des images de la transformation, de la métamorphose possible, de l'inquiétude au sein des choses.

Dans le roman colombien, les animaux liés au grouillement sont plus fréquents que dans les autres récits. Dès les premières pages surgissent vers, sangsues, abeilles et guêpes. Des

« gusanos inofensivos y verdosos »<sup>90</sup> tombent des arbres (encore l'union de la chute et de l'animal). Des abeilles s'embrouillent dans les cheveux d'Alicia : « abejas que se le enredaban en los rizos, ávidas de chuparle el sudor »,<sup>91</sup> étrange mention de cette volonté de sucer la sueur qui transforme Alicia en une fleur butinée par les insectes, peut-être déjà une anticipation de l'image de la femme-orchidée. Dans les rêves de Cova des « luciérnagas colosales »<sup>92</sup> illuminent la forêt. Le thème grouillant ou fourmillant est encore tenu au début. A partir de la deuxième partie, les deux thèmes vont s'imposer : le grouillement, avec les vers et les sangsues ; le fourmillement, à travers les fourmis carnivores et les moustiques.

D'abord, voici le *mojojoy*, dont la larve se développe dans le tronc pourri des palmiers, les Indiens le consomment cru ou cuit : « gruesos gusanos de anillos peludos ».<sup>93</sup> Le côté poilu donne à l'animal un caractère vaguement monstrueux. Plus loin, Cova découvre que les jambes du vieillard qu'ils viennent de rencontrer sont infestées de vers : « ¿ Fidel estás ciego ? En estas úlceras hay gusanos. »<sup>94</sup> L'image s'associe à celle du vers de palmier : le corps de Silva, l'homme de la forêt, est attaqué par la décomposition comme le tronc du palmier. Cadavre et putréfaction vont ensemble, mais la vie s'oppose à la vermine : « ¡ Engusanado y estando vivo ! », crie Silva, découvrant qu'il est envahi par les vers.<sup>95</sup> Il en ressent une forte humiliation et se justifie : « ¡ y fue que un día me quedé dormido y me sorprendieron los moscones ! ».<sup>96</sup> L'idée d'une force animale sournoise, qui profite des absences de l'homme pour l'envahir, et se sert de son corps pour y pondre, est particulièrement inquiétante : la nuit, une fois de plus, est le moment où se trame l'immonde, en l'occurrence les énormes « moscones » colonisant le corps humain. De la mouche au vers, il y a une continuité, un cycle. C'est celui, minuscule et infiniment répété, de la dévoration.<sup>97</sup> Les sangsues ont piqué les jambes de Silva, « mientras el cauchero sangra a los árboles las sanguijuelas lo sangran a él ».<sup>98</sup> De la dévoration, nous passons à la saignée. Dans le discours

---

<sup>90</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 92.

<sup>91</sup> *Idem*, op. cit., p. 92.

<sup>92</sup> *id*, op. cit., p. 112.

<sup>93</sup> *id*, op. cit., p. 210.

<sup>94</sup> *id*, op. cit., p. 246.

<sup>95</sup> *id*, op. cit., p. 26.

<sup>96</sup> *Ibidem*,

<sup>97</sup> La miasis cutanée décrite par Rivera est provoquée par une mouche qui pond ses œufs sur une autre et les dépose sur l'abdomen d'une autre. Lorsque celle-ci pique un homme ou un animal, elle dépose en même temps les œufs de la première, d'où sort une larve qui s'introduit dans les tissus sous-cutanés et creuse des galeries. Certaines larves sont particulièrement voraces, et toutes détruisent les tissus. Il y a donc là une évocation en mode mineur de la dévoration. Kárel Durán Marrero, Isora Montenegro Valera y Aida Iris Uribe-Echeverría Delgado, "Miasis cutánea forunculoide: un caso diagnosticado en Cuba," *Rev Cubana Med Gen Integr*, 2006 ; 22 (3).

<sup>98</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 244.

du vieil homme, les insectes sont décrits comme des véritables plaies bibliques : « esa maldita plaga nos atosiga », dit-il. Pour échapper aux fourmis carnivores, ses compagnons plongent dans la boue et sont immédiatement recouverts de sangsues.

Lorsque Silva enchaîne sa première diatribe sur la forêt, apparaît une tarentule, responsable de la paralysie de la jambe du vieux Balbino.<sup>99</sup> Puis nous trouvons les fourmis : la *veinticuatro*, à la piqûre mortelle, la *tambocha*, toujours en groupe, et qui dévore tout. Malheur qu'on entend approcher, « ruidos lejanos como de incendio.<sup>100</sup> Elles interviennent à un moment bien précis, lorsque Silva se perd dans le labyrinthe de Yaguanari. L'invasion des tambochas a des accents d'Apocalypse. Parfois troupes en fuite : « a semejanza de las cenizas que lanzan las quemas caían sobre la charca fugitivas tribus »,<sup>101</sup> d'autres fois, armées en action, les fourmis sont des guerrières, « avispas sin alas ». <sup>102</sup> Elles ressemblent aux insectes ailés du récit de Saint Jean. L'image du texte sacré recouvre celle de la réalité : nous voyons un dard, et des ailes, transformant l'insecte terrien en une inquiétante créature des airs. Or, la menace qui vient du ciel inspire une terreur sacrée. Ces animaux peuvent « pone(r) en fuga públicos enteros de hombres y bestias ». <sup>103</sup> Armée et ennemi,<sup>104</sup> comme dans le récit biblique, elles sont cependant loin de l'organisation d'une troupe qui a toujours un chef. Les armées de l'Apocalypse étaient guidées par la main de Dieu, Yaguanari est plutôt un voyage au bout de l'Enfer. C'est pourquoi la métaphore aquatique rend compte plus précisément de leur mouvement : « las linfas precipitadas, cual si las hojarascas hirvieran solas » et « el oleaje espeso y hediondo »<sup>105</sup> créent la sensation d'une masse polymorphe. Dans cette matière bouillonnante, se produisent des transformations. Il semble que les feuilles bougent seules, que l'eau perde sa nature liquide, acquérant une consistance épaisse. Les frontières habituelles s'effacent. Le désordre s'introduit dans le monde naturel. « Los árboles se cubrían de una mancha negra, como cáscara movediza, que iba ascendiendo implacablemente a afligir las ramas ». <sup>106</sup> Cette coquille, croûte ou écorce, est miraculeusement dotée de mouvement. Les fourmis sont dotées de qualités chimiques particulières : « una presteza de ácidos disolventes »,<sup>107</sup> ce qui renforce cette idée d'un chaos en fusion. La notion d'une dissolution dans l'animé, comme

---

<sup>99</sup> *idem*, p. 171.

<sup>100</sup> *idem*, p. 303.

<sup>101</sup> *idem*, p. 312.

<sup>102</sup> *idem*, p. 303.

<sup>103</sup> *idem*, p. 304.

<sup>104</sup> *idem*, p. 312.

<sup>105</sup> *idem*, p. 303.

<sup>106</sup> *idem*, p. 312.

<sup>107</sup> *Ibidem*,

dans la matière qui subit ces effets, accentue la sensation d'un désordre au sein des choses. Le passage exprime l'horreur du mouvement incontrôlé, de la violence inconsciente d'elle-même.

C'est la même idée que nous retrouvons dans le récit d'Hernández, lorsque le Toro finit, dévoré par les fourmis. Victime de la vengeance d'Abel et du Matero, il a été attaché à un arbre qui s'avère infesté de fourmis rouges : « y por millares de agujeritos que se adivinaban en la corteza, brotó una masa compacta de hormigas ». <sup>108</sup> Plus loin, nous lisons : « parecía una sola cosa diforme, que se devorara a si misma ». <sup>109</sup> Il y a là un passage de l'idée du corps organique à celle de l'inorganique : l'homme, les fourmis et l'arbre sont unis dans une forme commune, un mouvement commun ; ce passage introduit une notion dont nous aurons l'occasion de reparler, celle d'une transgression, pas seulement au sens symbolique mais à l'intérieur même des divisions qui habituellement organisent la matière.

Dans *Canaima*, le serpent et le jaguar sont des symboles plus fréquents que les insectes. Quant au serpent, rare chez Rivera, très présent dans *Canaima* ou dans *Inferno verde*, c'est indéniablement Hernández qui lui donne le plus d'importance. Les serpents figurent du début à la fin de ce récit : dès le premier chapitre, l'un d'eux met en danger Abel, annonçant une longue série de reptiles à venir. Dans le récit de Rivera, le serpent apparaissait au début du voyage, caché dans l'eau d'un marais. Le symbolisme ophidien renvoyant aussi bien à des notions diurnes que nocturnes (sous la forme du cycle), je n'aborderai ici que l'aspect qui permet de le classer parmi les symboles thériomorphes : son ondulation, le fait qu'il serpente, comme on dit.

Les contorsions liées à la reptation attirent le regard du narrateur de *Sangama* : le serpent qui manque le tuer au début du roman, s'éloigne ; lorsqu'il dort en forêt, il sent ramper sur son corps un corps froid ; le serpent qui tue Ahuanari grouille au milieu des fruits. La ressemblance entre le végétal et l'animal, véritable mimétisme, donne un aspect encore plus répugnant à la scène, comme si le grouillement se propageait au reste de la nature : « descubrió entre el verde penacho, dividido en tres pedazos que aún se contorsionaban ». <sup>110</sup> Encore une fois, nous observons le glissement d'un règne à l'autre, une transgression des limites. Le mouvement a une nature particulière : les morceaux séparés du corps du serpent semblent animés d'une vie autonome. C'est la même idée qui apparaît lorsque le narrateur découvre un boa en train d'avaler un crocodile : « apareció un movedizo

---

<sup>108</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 277.

<sup>109</sup> *Ibidem*,

<sup>110</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 303.

montón, una masa informe que se debatía en movimientos espasmódicos ».<sup>111</sup> Comme dans le cas de la grappe, il y a confusion : « una masa informe » et un mouvement informe, « movedizo montón ». C'est vraiment l'animé dans son aspect le plus brut. L'effet inquiétant est produit par la notion de volume : « masa », « montón » (c'est à la limite de l'extraordinaire : le serpent qui tue Ahuanari est d'une taille exceptionnelle), et celle d'indistinction : « masa » et « informe ». Notons également l'importance du mouvement. Il est caractérisé par la rapidité et la répétition : « debatía » et « espasmódico », ce qui contribue à le rendre effroyable. Enfin, il faut ajouter que ces visions sont toujours soudaines, des découvertes (« apareció ») auxquelles le personnage, et le lecteur, n'étaient pas préparés.

Si nous considérons maintenant le jaguar, nous constatons qu'il apparaît sous diverses formes : dans le discours de Juan Solito, qui parle en fait à mots couverts d'un homme, un caudillo ; et dans les métaphores qui concernent les hommes. José Antonio est une « fiera » et el Sute, également ; quant à Marcos, ses prunelles, parfois, se transforment comme celles des félins, et sa violence ressemble à la furie du jaguar. Cet animal n'a pas le même statut que les fourmis : celles de *Sangama* et de *La vorágine* donnent lieu à des descriptions aussi horribles que réalistes. Le jaguar, par contre, est une ombre qui guette. Juan Solito, le meilleur chasseur de jaguars du Yuruari sait les piéger, mais il ne peut rien contre un certain type de *rencos* : les hommes-jaguars, en l'occurrence José Ardavín.

Cet animal est là comme un double des hommes auxquels on le compare (le *nahual* diraient les Mexicains). Il est l'animal qui tue, lointain et puissant. Mais nous ne le voyons jamais dans *Canaima* (celui qui surveille l'agonie de Encarnación García ne le tue pas). Ni dans *Sangama*, où le narrateur évoque pourtant le danger qui rôde ; expliquant que souvent il emporte les ronfleurs imprudents.

Personnification de la force destructrice dans *La vorágine* (le narrateur se compare à cet animal au début du voyage), comme dans *Canaima*, le jaguar s'inscrit dans les représentations horribles du pouvoir et des figures du père. Le félin, comme bien des tueurs de la région guyanienne, égorge ses victimes ; ainsi faisait le tyran Funes, lors de la *degollina* de San Juan de Atabapo. Mais jamais nous ne voyons ses crocs. Seul le sorcier Sangama évoque la puissance de sa mâchoire et de ses griffes. Chez Rivera, le jaguar est un bruit seulement, celui qu'entendent, au bivouac, les fuyards. Il incarne le mouvement brusque et rapide, l'imminence de la mort violente. Sa présence est irréelle, il annonce ce qui ne se réalise qu'avec les fourmis ou les caïmans (comme dans le passage de *La vorágine* où un

---

<sup>111</sup> *idem*, p. 216.

bébé qui tombe à l'eau est happé par un caïman). A ce moment-là, l'animal est surtout une incarnation de la bouche dévorante. Ici se matérialise le lien entre thériomorphe et un autre archétype : la gueule dévorante.

#### e. La dévoration

La dévoration passe le plus souvent par l'animal et son pouvoir destructeur, mais pas seulement. Dans les romans de la forêt elle est plutôt une possibilité générique, une virtualité polymorphe, et concerne l'homme à divers niveaux. C'est le fameux « Los devoró la selva ! ». Je pense pour ma part qu'il faut analyser dans cette métaphore le lien nécessaire, historiquement constitué, entre forme et contenu. Et la théorie de l'imaginaire permet, articulée à celle de discours colonial, de montrer qu'au-delà de l'image nous avons un symbole, où s'actualise un archétype.

Les formes de la dévoration sont variées.

Dans la première partie de *La vorágine*, il s'agit d'une ombre, une menace encore vague. Le jaguar est aux aguets : « el acecho del tigre », <sup>112</sup> un anaconda manque avaler Cova : « bostezando para atrapar una serpiente guio », <sup>113</sup> les caïmans sont mentionnés deux fois : «ojos sin párpados », « al tibio parpadear de las luces nos sentamos sobre raíces o sobre calaveras de caiman que servían de banquetas ». <sup>114</sup> L'obscurité est dévorante : « las nubes endemoniadas se levantaron hacia el sol devorando la luz ». <sup>115</sup> Mais dès que commence le voyage dans la forêt, nous trouverons des variations sur ce motif : dévorer, ronger, saigner, sucer.

Dans *Sangama*, c'est également lors de l'entrée dans la forêt que les symboles liés à la dévoration vont se développer ; il est significatif qu'au début de l'expédition, lorsque le vapeur dépose ses passagers, l'embouchure du canal soit présentée comme une gueule gigantesque, « gigantesca fauce ». Gueule de jaguar, de serpent, de caïman, les déclinaisons du terme sont multiples.

Si nous passons maintenant à *Canaima*, nous noterons que la première mention explicite de la dévoration se trouve à la ligne 37, lorsqu'il est question des Ardavines ; leurs méfaits sont comparés aux morsures des loups. Ils sont le mal et le remède. L'image, un peu surprenante dans un pays où cet animal n'existe pas, nous renvoie néanmoins à l'univers des contes et des

---

<sup>112</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 86.

<sup>113</sup> *idem*, p. 94.

<sup>114</sup> *idem*, p. 94 et 108.

<sup>115</sup> *idem*, p. 169.

légendes auquel le narrateur se réfère constamment, et parfois de façon parfaitement explicite. Chez Rangel la dévoration est finalement beaucoup plus manifeste que chez les autres auteurs : une métaphore de l'exploitation de l'homme par l'homme : « O monstro devorador de vidas ao pé das heveas era, na verdade, tambem protector e amigo ». <sup>116</sup> La dévoration est celle du système de « el endeude » <sup>117</sup> : « no regimen de isolamento que os devorara », <sup>118</sup> ou celle des grandes propriétés : « o regimen da pequena propiedade transmudava-se devorado pela grande ». <sup>119</sup>

Dans « Um conceito de catole », le paysan refuse d'imputer à la terre le mal qui lui est arrivé. La terre est bonne, c'est l'homme qui est mauvais. Il y a là une différence avec les forces mauvaises qui se déchaînent dans la nature de Rivera ou de Gallegos. Mais il faut remarquer que cette image n'a pas la force obsessionnelle qu'elle prend chez Rivera.

Il arrive que le soleil soit dévorateur : « o sol descambava mordendo o friso verde negro da mata, <sup>120</sup> ou l'eau : « a lucta de dois monstros escabujantes, entredevoradorando-se, no remoinhar de barbatanas e caudas no abysmo ». <sup>121</sup> On remarque l'association abysse / dévoration déjà mentionnée plus haut. Mais il y a un élément original : ici, le monstre est double. Dans les autres récits, le principe dévorateur est unique.

Il est remarquable que l'image des loups se retrouve chez Rangel, dans « Um conceito do catole », à propos des contremaitres de Manaos à la recherche de main d'œuvre. L'auteur va jusqu'à parler de « isba equatorial », <sup>122</sup> oxymore grâce auquel se construit une isotopie : le moujik russe, semi-esclave, figure ici le *seringueiro* ligoté par l'endeude ; un paysage glacial, sous la neige se juxtapose à celui de l'Amazonie, et la violence de cette opposition rend compte de celle de la déshumanisation. La morsure du froid et du vent évoque celle du loup.

Phénomène remarquable, les Ardavines de *Canaima* et les contremaitres d'*Inferno verde* ne sont pas des hommes de la forêt. Ils apparaissent dans un lieu citadin (Manaos pour les contremaitres) et dans des maisons. C'est la différence avec les deux romans péruviens et colombiens dans lesquels la dévoration est liée à l'entrée dans la forêt.

---

<sup>116</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 60.

<sup>117</sup> L'endeude est le nom du système qui consistait à réduire en quasi esclavage les travailleurs du caoutchouc, grâce aux tarifs prohibitifs appliqués aux produits de première nécessité, et au prix extrêmement bas des balles de caoutchouc.

<sup>118</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 205.

<sup>119</sup> *idem*, p. 158.

<sup>120</sup> *idem*, p. 200.

<sup>121</sup> *idem*, p. 229.

<sup>122</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 56. La mention de l'*isba*, quatre ans après les événements de 1905 en Russie, et dans le contexte de la guerre de *Canudos* encore proche (1896-1917), a une connotation politique certaine.

## Le loup

Animal lié par excellence à la dévoration, il renvoie bien à l'imaginaire européen. Il est au centre des contes populaires, inscrit dans l'imaginaire dès la petite enfance. Ce loup propulsé dans un milieu qui lui est étranger ressemble au *seringuero*, lui aussi issu d'un tout autre monde. Le décalage, l'impossible adaptation des travailleurs du caoutchouc, arrachés à leur milieu,<sup>123</sup> trouve une formulation finalement adéquate dans l'image saugrenue de l'animal européen. La phrase se réfère d'ailleurs à des pratiques anciennes : l'idée qu'il faut traiter le mal par le mal, vieille conception analogique des peuples européens qui s'est maintenue au travers du Moyen-âge, et exportée en Amérique. Il s'agit donc d'un héritage culturel très ancien, transmis depuis la Conquête. Et ce loup, prototype de la gueule dévorante et des dents, surgit dans un chapitre précis : celui qui concerne les caudillos, qualifiés de *tigres*. Or, le *tigre*, ou jaguar, c'est la version américaine du loup. Dans les mythes amazoniens, dans les légendes issus de ces mythes, le jaguar tient le rôle qui est celui des loups dans les contes du Vieux Monde. Les caudillos apparaissent donc sous une double qualification, chacune renvoyant à une tradition différente : l'europpéenne pour le loup, traditionnellement associé aux sorcières et à leurs métamorphoses,<sup>124</sup> et la tradition *criolla*, voire indienne, pour le jaguar, animal chassé par les métis, et évité par les Indiens.

## Le chien et la meute, Actéon dévoré par les chiens.

Entre le tigre et le loup : le chien. Les deux molosses de *La voragine*, Dólar et Martel mais aussi, Litero et Sultán dans *Sangama* ; les chiens errants de *Inferno verde*, ou encore cette meute fantastique de *Canaima*, qui hante le chapitre « Tormenta. »

Mais le chien, dira-t-on, c'est la dévoration maîtrisée, la domestication du thériomorphe. En principe. Le chien a une gueule, des crocs, et même lorsqu'il les met au service de l'homme, sa morsure, son pouvoir de tuer laissent subsister une ambiguïté. Il représente une sorte d'interface entre le milieu de la forêt et l'homme blanc qui s'y aventure. Peut-être est-ce pour

---

<sup>123</sup> Dans le cas du roman brésilien nous avons affaire à des *cearenses* qui sont venus poussés par la misère, par la morsure de la faim.

<sup>124</sup> Y compris dans la littérature des siècles d'or, voir Cervantès et l'épisode des sorcières dans *Les voyages de Persiles et Sigismunda*.

cela qu'il apparaît avec une telle fréquence dans les récits de la forêt ; comme une icône du pouvoir de l'homme blanc, qui détourne à son avantage la violence dévoratrice. C'est la chasse qui permet à l'homme de réutiliser la violence du chien. Son histoire est symétrique de celle de son maître : il vient de la nature, et appartient à la culture. L'homme qui rentre dans la forêt fait le trajet inverse (du moins est-ce là le préjugé commun à tous ces récits) : le père du Matero, le vieux Luna, devenu fou de solitude, mord comme un chien. L'histoire des Luna rend bien compte de cette ambiguïté : avant de mourir le vieux regarde avec affection son fils, son « cachorro ». Et le plus humain dans l'histoire, c'est le fidèle Litero. Le chien, dans la forêt, permet à l'homme d'affronter la déshumanisation ; mais celui-ci l'utilise également dans le cadre de la chasse, où il lui faut tuer. La relation individuelle chien / homme suppose un dépassement et une frustration de l'instinct de prédateur du chien. Le chien d'arrêt réprime son désir. Il est un cas cependant où sa pulsion a libre cours : la chasse en meute. L'hallali débouche sur le carnage, le festin sanglant.

L'ombre de ce festin parcourt le récit vénézuélien. Elle rode dans le chapitre « Tormenta », où s'exprime une présence spectrale : celle du dieu Canaima. Ce soi-disant « dieu du mal » (traduction du mot pemón : canaima) est pour certains un génie dévorateur, qui attend sur les chemins les hommes imprudents.<sup>125</sup> Pour d'autres, il s'agit d'une maladie qui vide les hommes de leurs entrailles ; ou encore d'une pratique effroyable, qui transforme un corps humain en nourriture divine, et nous renvoie au cannibalisme chamanique.<sup>126</sup> Gallegos présente de façon erronée le génie indigène, en en faisant un équivalent du Diable ; mais il ne se trompe pas sur sa nature profonde : il s'agit d'un principe dévorateur à l'œuvre dans la forêt.

Or, dans la fameuse scène de la tempête apparaît, fugace, un mythe grec : Actéon dévoré par les chiens. En effet, dans ce passage, les allusions à « la enorme bestia negra »<sup>127</sup> ou « la jauría », et les termes « aullando », « alaridos », constituent des références à un univers canin. Lorsque nous lisons « Empalidecía rugiente la enorme bestia negra al restallar el látigo fulgurante que le azotaba los flancos »,<sup>128</sup> l'animal prend une nature monstrueuse. Mais avec

---

<sup>125</sup> Pour les Pemón, le Canaima attend sa victime dans les bois et l'homme qu'il attaque rentre chez lui pour mourir, prétendant avoir été attaqué par un jaguar. Voir María Manuela de Cora, *Kuai-Mare. Mitos aborígenes de Venezuela*, Caracas 1957, Editorial Oceanida.

<sup>126</sup> L'interprétation de l'américain Neil Whitehead est particulièrement abominable : à l'en croire, le Canaima est une pratique chamanique, une forme de meurtre rituel particulièrement violent. Il s'agit de provoquer la putréfaction des entrailles d'un homme, encore en vie, jusqu'à obtention d'un liquide qui sera finalement ingéré par le chaman : « Kanaimà, a term which refers both to a practice and the practitioners, is a form of mystical assault that ritually requires the extensive physical maiming of its victims in order that they may be produced as a divine food. ». Voir Neil .I. Whitehead, *The sign of Kanaima, the space of Guyana and the demonology of development*, Cahiers des Amériques latines, n° 43, 2003, pp. 67-87.

<sup>127</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 151.

<sup>128</sup> *idem*, p. 151.

« Aullaba la negra jauría », <sup>129</sup> l'image de la meute devient bien réelle. La poursuite mortelle, les hurlements et les yeux d'Argos semblent figurer en ombre chinoise une variation sur ce mythe lié à la transgression. D'autre part, la métamorphose est au centre du chapitre comme du mythe. La tempête est comparée à une poursuite infernale, démoniaque ou divine : les lumières et auréoles renvoient effectivement à des représentations de dieux grecs. Il y a quelque chose d'une chasse nocturne dans cet épisode. Et la présence (imaginaire) de la meute est d'autant plus significative qu'on la trouvait déjà dans le chapitre consacré à l'or, « Estampa negra ». Cet or, que les hommes vont chercher dans les entrailles de la terre, se venge parfois. Dans ce chapitre, nous pouvions déjà observer la conjonction des symboles liés au labyrinthe, à la chute et à la dévoration : « y en pos del fugitivo soltaron la jauría de los socavones », <sup>130</sup> « La jauría estuvo ladrando mucho tiempo, día y noche <sup>131</sup> », « sobre las huellas del dios esquivo, mordiéndole los dorados talones », <sup>132</sup> « A veces éstas se revolvían contra ellos y en las dentelladas al dorado talón les mordían la carne, les trituraban los huesos. Pero un mal día, de improviso, la negra jauría perdió la pista del dios fugitivo ». <sup>133</sup> Dans « Estampa negra », la répétition du schéma nous surprend ; l'or est un fugitif : « esquivo », « fugitivo » (terme qui revient deux fois). Les galeries creusées dans la terre deviennent une meute qui court à leur poursuite (« la jauría de los socavones, mordiéndole los talones »), douée d'un pouvoir mordicant (« le mordían las carnes y trituraban »).

Il se trouve que, dans « Tormenta », la meute, c'est la tempête qui menace Marcos. Elle a une forme hélicoïdale, qui nous rappelle le labyrinthe des galeries, sa course est également éperdue, et elle représente une punition infligée à la forêt. Marcos va échapper à cette meute, en luttant nu contre elle, tel un héros antique. Son combat nous rappelle l'histoire d'Actéon, qu'Ovide a immortalisée. Un écrivain doté d'une formation classique, comme Gallegos, connaissait nécessairement ces mythes, qui étaient enseignés dans les lycées, pendant la période coloniale et après les Indépendances.

Songons qu'Actéon, chasseur extraordinaire, égaré dans la forêt, au cours d'une chasse d'une violence extrême, avait surpris Diane au bain. Il avait donc accompli une transgression très semblable à celle que commettaient les *purgüeros*, et chercheurs d'or. Par le hasard d'une rencontre, Actéon avait découvert Diane nue. Et une rencontre fait de Marcos le témoin d'un crime potentiel. Actéon voit la déesse de la forêt, Marcos, le génie du mal. Un même interdit

---

<sup>129</sup> *idem*, p. 152.

<sup>130</sup> *idem*, p. 90.

<sup>131</sup> *Ibidem*,

<sup>132</sup> *Ibid*,

<sup>133</sup> *Canaima, op. cit*, p. 91.

fait frissonner les deux jeunes gens qui ont en commun la virilité et le pouvoir de tuer.

En silence, comme Actéon lorsqu'il découvre Diane, Marcos observe une scène horrible : un homme s'appêtant à couper le doigt rongé par un ver d'un de ses compagnons. L'image du voyeur silencieux, et la fenêtre qui s'ouvre devant lui comme un tableau, sont communes au mythe grec et au roman vénézuélien. Actéon voit une femme totalement nue, sortant ainsi de l'univers masculin et animal dans lequel il vivait. La découverte de la féminité et de l'émoi sexuel suit l'évocation d'une chasse particulièrement mortifère. Marcos, lui, assiste à une mutilation, une castration en mode mineur. Il réagit par la violence, en assommant le coupable. La colère se déchaîne dans son cœur : il punit les hommes ; plus tard, la colère se déchaîne dans la forêt et punit les arbres. Marcos est l'agent d'une punition qui anticipe celle que va subir la forêt. Sa main est celle d'un Dieu vengeur. Actéon, par contre, est victime de la punition, son seul crime étant d'avoir vu.

Du moins dans la version censurée du mythe. Car il en est une autre, plus crue : Actéon voyant Diane nue a une érection violente (qui explique sa métamorphose en cerf, cet animal étant réputé pour la dimension de son membre viril). Et dans cette version, ce n'est pas l'interdit de la vue qui frappe Actéon, mais la colère de Diane : elle le voit s'éloigner, résister à son désir pour elle. Les chiens qui dévorent Actéon sont en fait des figures de son surmoi honteux, qui l'empêche de céder à son désir. La version morale du mythe d'Actéon, très connue en Amérique comme les autres *Métamorphoses* d'Ovide, occulte son sens profond. Actéon est puni pour son désir, les forces dévorantes sont celles qui agissent dans la société disciplinaire : forces de contrôle social, de maîtrise des corps. Marcos est menacé lui aussi par ces forces, car il est doté lui aussi d'une forte sensualité. Cette tendance est condamnée dans le récit, comme toutes les autres formes du désir sexuel. Elle est l'expression de l'animal, du thériomorphe dans l'homme. Et elle se produit dans le cœur de Marcos, comme dans la forêt qui est le lieu de la déshumanisation. Ce Marcos, nu dans la forêt lascive, n'incarne-t-il pas l'homme « macho », doué du pouvoir de tuer et d'une sexualité puissante (il désire Araceli, mais aussi Maigualida, puis Aymara) ? Il est mené par ses passions, sa chair, c'est un homme qui n'a pas domestiqué la bête en lui. Dans *Canaima*, Gallegos laisse affleurer une véritable angoisse de la passion physique, et le seul couple qui s'y adonne le fait dans le cadre du mariage, en procréant immédiatement.

La castration à laquelle assiste Marcos renvoie-t-elle à une castration symbolique, qu'il refuse dans son désir de dominer la terre féminine ? Il y a quelque part un horrible ou magnifique secret. Il semble concerner la procréation. Voilà un lien avec la légende d'Actéon, qui, voyant

Artémis nue, semble aussi avoir découvert le mystère féminin. Diane était d'ailleurs la déesse des accouchements et des naissances ; or, la scène de la tempête tourne entièrement autour de cette idée, l'enfantement des abîmes créateurs, « el parto de abismos creadores ». Nous assistons à un accouchement symbolique. A la suite de cet affrontement, le héros renaît, transformé, métamorphosé. Quant aux mille yeux de la forêt, qui semblent épier celui qui a osé entrer dans le lieu sacré, ils rappellent Argus, le gardien aux cent yeux. Nous sommes dans une enceinte, qui a été profanée. L'idée du monstre qui garde le trésor est d'ailleurs présente dès le début du roman et réapparaît à la fin avec le thème d'Hesione.<sup>134</sup> Transgression, lutte initiatique, mort symbolique et renaissance sont au centre du chapitre « Tormenta ».

Revenons sur la métamorphose. Actéon prend conscience de sa transformation en voyant qu'il a des bois de cerf. Marcos, dans la forêt dévastée, se transforme en arbre. Il se moque de son éventuelle peur d'une transformation, mais pourtant, il sent bien ses racines dans le sol. A la fin, que deviendrait-il sans le *caracoli*<sup>135</sup> géant qui le protège, tandis que les autres arbres, déracinés, lui offrent la terrifiante vision de ce qui le menace ? Il y a un échange entre la force des arbres et celle de Marcos, comme nous le verrons lorsqu'il sera question des symboles nocturnes.

Actéon, élevé par Charon, avait voulu rivaliser avec les dieux ; la scène où Ovide raconte sa chasse est impressionnante : c'est un carnage. Il semble qu'il y ait là une trace de l'éducation que lui avait donné le centaure Chiron. En effet, les centaures se nourrissaient de chair crue. Marcos, lorsqu'il se met à vivre dans la forêt, consomme lui aussi de la viande crue. Le centaure joue un rôle très important chez Gallegos ; il incarne le barbare, l'homme mi-bête, mi-humain. Cholo Parima,<sup>136</sup> tué par Marcos, était un centaure. Mais Marcos n'est-il pas devenu un monstre lui aussi en le tuant ? Le centaure, c'est juste un autre nom pour « el hombre macho ».

Mais qui poursuivent ces chiens imaginaires ? Ne seraient-ils pas la trace d'une chasse fantastique ? Les fantômes de ces chiens de la Conquête ? Les arbres qui tombent au moment

---

<sup>134</sup> Dans le deuxième chapitre, il était question d'une bête fabuleuse : « junto al tesoro vigilaba el dragón ». Puis, lorsque Marcos a tué Cholo Parima et rendu Ardavín inoffensif, Childerico le compare à Hercule, et Maigualida, à Hesione. Celle-ci, selon le mythe, était gardée par un monstre et Hercule la sauva en entrant dans la gueule de la créature. Elle avait l'apparence d'un dragon, et une gueule gigantesque. Autre point commun entre Hercule et Marcos, ce dernier se dénude complètement pour affronter la tempête.

<sup>135</sup> Nommé « l'arbre des sources », le *caracali* ou *caracoli* est un arbre gigantesque ; le botaniste espagnol Mutis l'identifia et l'appela *Anacardium Caracali*.

<sup>136</sup> Cholo Parima mérite une mention particulière : il est le Barbare par excellence. Ce meurtrier est aussi un Mulâtre, et l'idée de métissage est redoublée dans son surnom Cholo, terme qui désigne en fait le Métis d'indien en milieu andin ( ou l'Indien qui s'est déplacé vers la ville). Il y a une surdétermination du métissage dans le personnage de Parima ; cela coïncide avec le statut monstrueux du personnage, véritable centaure, hybride de cheval et d'homme.

de la tempête, ne sont-ils pas des Indiens ? Car le chien, le grand chien, c'est l'animal au service du Blanc, son complice jusque dans les pires opérations : dès les débuts de la Conquête les Indiens furent pourchassés par des chiens auxquels on les donnait en pâture ; au XVI<sup>e</sup> siècle, la plaidoirie de Las Casas rendait déjà compte de cette pratique.

Nous avons donc dans la scène de la tempête l'articulation de trois types de symboles et l'inscription d'une trace. Nous trouvons la perspective du mythe : un symbole européen (Actéon poursuivi par les chiens), un symbole indien (Canaima, esprit malin qui dévore les entrailles de ses victimes), et un symbole psychanalytique (la mère dévoratrice, la gueule dévorante). Et celle de l'Histoire : le souvenir horrible d'une pratique qui, refoulée, revient sous une forme spectrale.

### Les piranhas

La deuxième mention de la gueule dévorante est plus suggérée : nous la trouvons dans le chapitre consacré à Ciudad Bolivar, lorsque nous apprenons que le surnom de Marcos est *caribe* : encore un animal pourvu d'une gueule dévorante. Mais si le *tigre* vit dans la forêt vierge, le *caribe*, lui, est aquatique, il est donc un symbole dans lequel fusionnent la notion d'animal dévorant et celle d'eau dévorante. Voilà une image qui s'avère inquiétante : que veut dire l'auteur lorsqu'il représente, plongé dans l'eau jusqu'à la taille pour une pêche miraculeuse, un Marcos qui est finalement un poisson carnivore, mangeant d'autres poissons ? N'avons-nous pas là, certes à peine ébauchée, l'apparition du thème du cannibalisme ? Car le mot *caribe*, après tout, est bien celui sous lesquels on désigne les tribus vénézuéliennes et qui a donné lieu au mot cannibale. N'oublions pas que Marcos et aussi « *tigre* », ce mangeur d'hommes, et de viande crue. Lorsqu'il rencontre un de ses alter ego, el Sute, c'est encore avec un tigre qu'il converse.

Dans *la vorágine*, les piranhas apparaissent de façon prémonitoire à l'occasion de la description de l'étang aux grues :

Nadaba por donde quiera la innúmera banda de los caribes de vientre rojizo y escamas plómbeas que se devoran unos a otros y descarnan en un segundo a todo ser que cruce las ondas de su dominio, (...) que la sangre excita inmediatamente la

voracidad del terrible pez .<sup>137</sup>

Le narrateur insiste sur le côté contre-nature, fratricide, des piranhas (« se devoran unos a otros »), et sur la puissance de leur force dévoratrice (« descarnan », « voracidad »). Il s'agit en fait d'une prolepse : dans la troisième partie, ils réduiront effectivement à l'état de squelette le corps de Barrera :

Millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca.<sup>138</sup>

Nous retrouvons l'idée du blessé achevé par les bêtes, du nombre, de la morsure, et de la chair dévorée (« descarnar », « arrancar la pulpa », « quitar granos »). La chair est d'abord présente dans le verbe « descarnar », puis elle devient pulpe, c'est à dire plus générique, car la pulpe peut être aussi celle d'un fruit ; d'autre part l'adjectif pulpeux évoque l'irrigation d'une matière organique par le sang ou un liquide. Et nous passons ainsi aux grains de l'épi de maïs, la chair humaine s'étant peu à peu végétalisée. La transformation est symétrique de celle des poissons qui deviennent une « pollada », quittant le règne aquatique pour rejoindre celui des oiseaux, ce qu'annonçaient d'ailleurs les « aletas » et « centelleos » en début de phrase. L'homme devient aliment.

Dans le chapitre XV de *Sangama* apparaît une mention de la dévoration, liée à l'eau : il s'agit des fruits qui tombent et sont dévorés par les poissons ; nous remarquons l'association chute / dévoration / eau qui fait de ces poissons des sortes de piranhas.

### Les insectes

Seuls Rivera et Hernández s'attachent à cette forme, plutôt absente chez les autres. Ils proposent des scènes effrayantes, avec des fourmis dévastatrices qui dévorent tout sur leur passage. Hernández reprend le principe de chapitres comme celui de Yaguanari,<sup>139</sup> mais il va

<sup>137</sup> *Canaima, op.cit.*, p. 204.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 382.

<sup>139</sup> Dans la troisième partie de *La vorágine*, le vieux Silva raconte son odyssée tragique en compagnie des *caucheros*. A cette occasion, par deux fois, nous trouvons la description d'une invasion de fourmis carnivores.

plus loin que Rivera puisque chez lui les fourmis tuent un homme, El Toro. Celles de *La vorágine* se contentent de dévorer les animaux et les végétaux qui se trouvent sur leur passage : « devora(n) pichones, ratas, reptiles, y pone(n) en fuga pueblos enteros de hombres y bestias ». <sup>140</sup> Dans cet extrait aux claires résonances bibliques, les fourmis font penser aux dix plaies qui causèrent la fuite des tribus d'Israël. Fuite (exode) et dévoration sont associées. En filigrane, l'idée que cette mort horrible est une punition. Plus loin, au cœur du labyrinthe, « aquel ejército las descarnaba, entre chillidos, con la presteza de ácidos disolventes », <sup>141</sup> ou encore : « varias tambochas desgarradas le royeron las manos ». <sup>142</sup> Le narrateur emploie exactement le même verbe lorsqu'il décrit les piranhas au travail. Mais les piranhas n'ont pas la propriété chimique attribuée aux fourmis, sans doute parce que celles-ci sont à la fois carnivores et vénéneuses. Si dans les deux cas l'acte dévorant se produit très vite, chez les fourmis il prend un caractère plus absolu : les piranhas laissent un squelette, les fourmis anéantissent la forme du vivant. Pourtant piranhas et fourmis ont en commun le nombre, l'organisation militaire, le côté ailé et brillant. Les piranhas ont des dents ; ils sont une incarnation possible de la bouche ; les fourmis ont plutôt des dents de rongeur : « royeron » ; et ce verbe, qui peut s'employer également pour une substance chimique, induit une dématérialisation de la dévoration, annonçant les inversions nocturnes (quand de la dévoration nous passerons à l'avalage). La dévoration est plus directement liée à l'aquatique, d'ailleurs les morts ont toutes lieu dans l'eau.

Hernández, lui, lorsqu'il décrit la mort du Toro, ne reste pas dans un entre-deux. El Toro finit dévoré, attaché par le Matero à un arbre couvert de fourmis rouges : « parecía una sola cosa deforme, monstruosa, que se devoraba a sí misma » <sup>143</sup>, « la muerte del Toro, devorado por el árbol. » <sup>144</sup>

Différents symboles convergent. El Toro appartient au monde thériomorphe, la « sola cosa deforme monstruosa » est du côté du chaos, la dévoration est mentionnée deux fois. Enfin le monde végétal, à travers l'arbre, est doté d'un pouvoir destructeur (de même dans *La vorágine*, un homme affirmait de Lucianito : « lo mató un árbol »). <sup>145</sup> Bien que ces symboles, traditionnellement, appartiennent à un autre registre, il faut noter qu'ici ils fonctionnent dans le régime diurne. Nous avons un triptyque nature humaine / nature monstrueuse / nature. Le monstre ou l'homme retombé à l'état de nature mordent ou dévorent. Si elle ne s'affirme pas

<sup>140</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 304.

<sup>141</sup> *idem*, p. 312.

<sup>142</sup> *Ibidem*,

<sup>143</sup> *Sangama*, op. cit., p. 278.

<sup>144</sup> *Ibidem*

<sup>145</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 286.

aussi clairement que dans *La vorágine*, l'idée de dévoration reste associée à l'absence ou l'affaiblissement de la civilisation.

### La bouche, la gueule

Il y a un symbole commun aux deux récits, celui de la bouche dévorante. Gueule, mandibule, dans le récit de Rivera, elle est abîme dans celui de Gallegos. Mais dans *La vorágine*, l'image de la dévoration est présente, nous voyons les fourmis dévorer tout sur leur passage, les vers grouiller dans les plaies de Silva, les piranhas dépecer Barrerra comme un épi de maïs ; et seule l'image de l'abîme anthropophage donne à la métaphore une ampleur qui dépasse le simple acte de déchirer avec ses dents.

Dans *Canaima*, la dévoration est rarement aussi concrète, et l'image obsessionnelle de l'abîme, comme une bouche ouverte, donne forme à une autre idée. Le narrateur de Rivera est obsédé par le démembrement, la trituration, le dépècement. Le corps qui souffre est au centre du récit. Il n'en va pas de même dans *Canaima*, d'où le corps est curieusement évacué. L'abîme dévore les hommes, indéniablement, mais il a pris une dimension cosmique qu'il n'avait pas dans le roman colombien. Il ne renvoie plus seulement à un milieu mais à une certaine histoire. Chez Gallegos la béance est plus abstraite que dans *La vorágine*.

La bouche, dans ce récit, permet de relier deux aspects de la dévoration : la forêt dévorante, et la femme dévoratrice. La madona possède cette féminité dévastatrice. Clarita, « la loba hambrienta », était déjà une louve. Zoraida est une « zorra », un animal proche du loup, la renarde, et aussi, dans la langue populaire, la femme facile, la garce. Littéralement créature «entre chien et loup», elle apparaît pour la première fois la nuit, comme ces animaux. Cette séductrice fait partie d'un monde de prédateurs. Elle incarne une oralité fondamentale : ses baisers pompent l'énergie de Cova ; sa libido vorace met en danger les hommes comme Lucianito, mort à cause d'elle. Dans l'imaginaire européen, la louve est l'autre forme de la sorcière. La madona, sorcière ou « bruja », s'articulera ainsi à la théorie de l'ensorcellement, ou « embrujamiento ». D'autant plus qu'elle possède les mêmes traits que la forêt. Dans ce roman, il n'y a pas de loup, des louves seulement. Nous observons donc une différence entre la façon de problématiser le thème du pouvoir chez les deux écrivains, différence qui recoupe des positions politiques opposées.

Dans *Sangama*, la bouche devient une gueule : « la desembocadura del canal (que) se abría

como gigantesca fauce. A través de ella poco después nos engulló la selva. ».<sup>146</sup> Remarquons qu'elle est liée au monde sauvage.

Avec *Canaima*, c'est d'une autre bouche qu'il est question ; lorsque le narrateur évoque les abîmes créateurs, c'est bien d'une représentation de la féminité qu'il est question, mais il s'agit là de la bouche du bas. Si nous voyons s'ébaucher dans *La voragine* la figure inquiétante du vagin denté, dont les piranhas, créatures aquatiques, pourraient bien être le symbole, dans *Canaima* le vagin est lié à la force génésique : c'est l'utérus créateur. Et dans ce contexte, la relation entre Marcos et sa mère, l'enfant qui naît dans le couple de Maigualida et Gabriel, prennent un sens particulier. La forêt de Gallegos n'est pas une épouse, ni une maîtresse, c'est une mère. Et par là, Gallegos rejoint les mythes de la région. Mère autochtone, « es una mujercita ñonga<sup>147</sup> », prévient un des compagnons de Marcos ; principe créateur, comme l'ont rêvée les Indiens. Certes, à la fin de *La voragine*, nous lisons que l'enfant de Cova et Alicia était en fait celui de la forêt, mais ce bébé prématuré semble destiné à la mort. La tempête de *Canaima*, qui se produit dans la nature comme dans le cœur du personnage, fait apparaître une vérité : sous les pieds du personnage s'ouvre le mystère de la création. Le tableau de Courbet qui fascina Lacan, *L'origine du monde*, est une représentation qui rendrait assez bien compte de la vision au centre de *Canaima*. C'est là la grande différence entre la perspective de *Canaima* et celle de *La voragine* : l'idée de maternité est très importante chez l'écrivain vénézuélien ; dans le roman de Rivera, au contraire, bien que l'enfant et l'enfantement soient un des aspects de la problématique, la bouche reste ce qui absorbe, au lieu d'être comme dans *Canaima* une ouverture qui expulse vers la vie. Il s'agit de deux mouvements opposés. La Grande Mère Jungienne, souvent évoquée par la critique au sujet de Rivera, dévore ses enfants chez l'un, et les expulse chez l'autre. Dans les deux cas il y a violence. Mais la violence destructrice chez Gallegos est assumée en partie par le Canaima, entité maléfique, dédoublement de la forêt, principe mâle du mal. Ce dédoublement est parallèle à la série forêt merveilleuse / forêt infernale qui constitue une des lignes directrices du texte.

### L'apuseiro

Autre élément dévorateur l'*apuseiro*, la liane parasite de la nouvelle brésilienne. L'*apuseiro*, est le cousin brésilien du *renaco* péruvien et du *matapalo*<sup>148</sup> colombien. La triste histoire du

<sup>146</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 128.

<sup>147</sup> *Canaima, op. cit.*, p.136.

<sup>148</sup> Il s'agit de trois espèces de *Ficus* qui ont pour particularité de germer sur une plante mère, qu'elle colonisent et finissent peu à peu par étouffer.

vieux Gabriel, *caboclo* délogé par la force de ses terres, donne lieu à une comparaison entre la manœuvre de l'usurpateur et la stratégie de la liane parasite, ce qui fait de cette dernière une incarnation du principe dévorateur. Le colonel assoiffé de pouvoir, qui dérobe son bien au *caboclo*, est présenté au début comme un tigre « a guela cobiçante ». <sup>149</sup> C'est plus loin dans le récit qu'apparaît la métaphore végétale. Le vieux Gabriel est en train d'observer une plante parasite, peu de temps après avoir appris qu'il va perdre sa terre. Lorsqu'il décrit la tactique de la plante, le narrateur emploie un terme qui n'apparaît pas dans *La vorágine* ou *Sangama* : il parle de bouche. Chez le Péruvien et le Colombien dominant l'idée de tentacules. Pour le narrateur de *Sangama*, « el renaco se desarrrolla parasitariamente a expensas de la savia que succiona, mientras lo envuelve con los tentáculos de sus raíces hasta cubrirlo completamente ». <sup>150</sup> Sa graine succionne la plante qui est asphyxiée par la manœuvre visant à l'étrangler : « va ajustando sus anillos en un proceso implacable de estrangulación ». <sup>151</sup> Hernández compare également les extrémités des renacos avec des griffes : « (...)garras extendidas hacia nosotros ». <sup>152</sup> Son agressivité est remarquable : « (...) siempre dispuesto al ataque », « asalta », « asesina », « ataca », « mata », « tortura ». <sup>153</sup> C'est le pouvoir de destruction du mal : « malvado elemento », « espiritu maligno ». <sup>154</sup> Dans *Sangama* le renaco est plutôt un animal intermédiaire entre le jaguar et le serpent ; ou un esprit malfaisant, dimension spirituelle qu'il n'a pas chez le Colombien. Dans *La vorágine*, il est pieuvre, et fait partie des animaux rampants, « pulpo rastrero ». Sa force d'étranglement est essentielle, faisant de lui l'image négative du lien : il assomme l'arbre. Dans *Inferno Verde*, « cada cellula microscópica, na estrutura de seu tecido, se amolda numa bocca sedenta ». <sup>155</sup> L'aspect humain de la liane est explicite. Nous trouvons l'association de la dévoration et de l'étreinte dans la liane. Celle-ci devient le lien muni d'une bouche. Dans le cas cité, de milliers de bouches. Alors que, dans les autres récits, l'idée de l'abîme, anthropophage ou non, combine la dimension gigantesque à une vision unique, chez Rangel il y a une démultiplication de la bouche à l'infini. Elle nous mène du côté de l'infiniment petit et nous oriente en fait vers la logique miniaturisée du nocturne.

Et après avoir défini Roberto, le colonel, comme « um apuseiro social », <sup>156</sup> avoir évoqué « a

<sup>149</sup> *Inferno verde, op.cit.*, p. 161.

<sup>150</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 184.

<sup>151</sup> *idem*, p. 183.

<sup>152</sup> *idem*, p. 196.

<sup>153</sup> *idem*, p. 196.

<sup>154</sup> *Ibidem*,

<sup>155</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 164.

<sup>156</sup> *idem*, p. 164.

pata pesada do usurpador », <sup>157</sup> il décrit son « apetito de Gargantua », <sup>158</sup> qui dévastait la région comme « flagello de vandalos ». <sup>159</sup> Le nom Gargantua est une des formes du mot *gargouille*, de la gorge ouverte qui va avaler ; une des figures de l'Ogre, reconstruite par Rabelais en personnage littéraire. Gargantua dévore les hommes, pensons à la scène de la salade de promeneurs, il est l'Anthropophage. Remarquons que le thème de l'anthropophagie, souvent implicite dans notre corpus, ne prend une forme explicite que chez le Brésilien. Le Canaima de Gallegos ou le *caribe*, sont bien des façons d'approcher le thème mais il n'est posé crûment que dans les nouvelles. Certes, au centre de *La vorágine*, nous trouvons un abîme anthropophage, mais dans toutes ces images la partie (la bouche) vaut pour le tout. Dans *Obstinação*, c'est l'ogre entier qui apparaît. La dévoration prend donc deux formes : jouée en mode mineur, avec les milliers de bouches, elle nous mène vers la miniaturisation nocturne. Orchestrée en mode majeur, avec le géant Gargantua, elle nous renvoie au gigantisme diurne. Cet anthropophage est un Blanc : renversement du topique de l'Indien cannibale.

L'ogre est présent dans *Sangama*, incarné dans le personnage intitulé el Toro. Ce monstre est une sorte de géant (c'est ainsi qu'il est plus d'une fois nommé) : « El criminal se reía abriendo unas mandíbulas descomunales ». <sup>160</sup> La scène se répète plus loin, lors de la rencontre avec le boa et le caïman. Et cet ogre est comparé, pour ses effets, à une invasion de « vandales ». Étrange collusion entre les vandales qui envahirent la péninsule ibérique et les *cearenses*, comme Roberto, qui envahissent le pays des *caboclos*. Ces légions de miséreux se répandent en Amazonie, comme celles de petits blancs pauvres dans les autres pays. Ce sont des hordes barbares, qui menacent les *caboclos*, les descendants des Indiens. Curieusement, à la même époque, partout en Amérique latine, le barbare, c'est le Métis, ou l'Indien acculturé, qui met en danger la civilisation. Le topique surgit sous la plume de l'écrivain argentin Sarmiento, mais il correspond à un mouvement qui se produit dans tous les pays : l'avancée de la frontière intérieure. <sup>161</sup> Le barbare, comme le remarquait Foucault, c'est l'être de la frontière. <sup>162</sup> Il y a donc un autre renversement : dans ce récit, les barbares ne sont pas les *caboclos*. La barbarie est réversible.

---

<sup>157</sup> *idem*, p. 166.

<sup>158</sup> *idem*, p. 167.

<sup>159</sup> *Ibidem*

<sup>160</sup> *Sangama*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>161</sup> La Constitution argentine, par exemple, stipulait qu'il fallait défendre les frontières contre les Indiens.

<sup>162</sup> Michel Foucault, *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France (1975-1976)*, Éditions Gallimard Seuil, Collection Hautes Études, Paris, 1997, p. 169. 193.

Nous terminerons cette étude des instances dévoratrices dans les romans de la forêt en remarquant que la femme est dévoratrice dans le récit du Colombien mais que dans les autres romans la dévoration est le fait de l'homme ; l'idée de vagin denté est donc propre à Rivera. Il est possible que cela s'explique par une certaine assimilation femme / Indien / infidèle qui ne fonctionne complètement que dans un contexte socio-politique donné, celui de la Colombie.

## B - Archétypes et symboles : les antidotes

Agissant contre l'effet dévastateur des forces mortelles dont nous venons de parler, le régime diurne propose des antidotes. Ainsi, les mouvements ascensionnels vont contrecarrer la tendance à la chute, le complexe spectaculaire atténuera la terreur des ténèbres, et les risques de dissolution dans le chaos ou de dévoration seront combattus par les symboles schizomorphes et la tendance polémique. Parmi tous les symboles que je viens d'évoquer, le plus récurrent est vraisemblablement celui de l'épée. Mais nous trouvons également de nombreux symboles ascensionnels et spectaculaires, dans des proportions certes variables

### a. Symboles ascensionnels.

Les métaphores liées à la hauteur et au vol, et la présence du monde volatile, donnent à ces récits une dimension ascensionnelle. La montagne aux sommets peu accessibles, et dont l'ascension présuppose une ascèse physique et morale, apparaît souvent. La Prière à la forêt de *La vorágine* contient l'évocation nostalgique des « cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de la cordilleras ». <sup>163</sup> Quand Cova, à Urucue, entend l'accordéon de la madona, il croit reconnaître « un coro de monjas canta (ndo) en el seno de la montaña ». <sup>164</sup> L'association du religieux et de la montagne est ici d'autant plus évidente que nous sommes en pleine forêt vierge, et l'image des nonnes s'avère totalement incongrue. Seymour Menton, dans son interprétation du roman, proposait d'assimiler le monde de la montagne au Paradis, le *llano* représentant le purgatoire, et la forêt l'Enfer ; quelle que soit cette partition, <sup>165</sup> elle a le mérite de mettre en évidence les valeurs religieuses liées à la montagne et à l'ascension.

Ce symbolisme de la montagne sacrée se retrouve chez Hernández. Son personnage central, Sangama, admire la résistance jadis menée par les Incas. Le récit qui révèle le projet du sorcier, au milieu du roman, est une narration du combat héroïque mené sur le refuge haut

---

<sup>163</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 189.

<sup>164</sup> *idem*, p. 326.

<sup>165</sup> En effet, des passages comme celui-ci : « quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas *La vorágine, op. cit.*, p. 190), propos qui pourraient être ceux de Cova, mettent en scène un personnage pour lequel la plaine « encumbra el espíritu en la luz libre », (*op. cit.*, p. 194). L'adieu à la pampa de Cova montre que la plaine permet à l'esprit de trouver « la senda que sigue el alma hasta la suprema constelación ». La dimension ascensionnelle qu'acquiert ainsi la pampa est indéniable.

perché de Vilcabamba. Lors de sa quête, le sorcier doit réaliser l'ascension d'une falaise, pour atteindre le lieu sacré. A la fin du récit, par deux fois, lorsqu'il connaît la déchéance, il monte avec sa fille sur des chemins vertigineux. Abel, pour sauver Chuya, doit suivre lui aussi le chemin qui zigzague. L'ascension a un caractère transcendant : « era una lucha frenética para alcanzar el cielo azul ».<sup>166</sup> Au cours de cette lutte douloureuse, il lui semble qu'il va perdre le souffle et il frôle l'abîme : « quedé colgado sobre el abismo sujeto a las ramas de un arbolillo ».<sup>167</sup> Il lui semble que : « aquella montaña era un salto audaz de la tierra hacia lo infinito ».<sup>168</sup> Et il finit par voler littéralement : « en un acceso de frénsesi, fuera de los ámbitos de la cordura, empecé a trepar nuevamente, casi no tocaba el suelo ».<sup>169</sup> Lorsqu'il se jette sur Chuya pour l'empêcher de tomber dans le vide, il invoque le couplet, la fugue, la musique qui reprend, monte vers le ciel et retarde la chute. Celle-ci, comme la déchéance, trouve un contrepoids dans l'ascension : dans un autre passage, le narrateur raconte avec emphase l'épopée des Indiens, montant le long de Andes pour échapper à la présence dominatrice du Blanc, et il oppose cette noble résistance à leur décadence ultérieure.

Le symbolisme de la montagne est plus fort chez Rivera, marqué par son origine andine ( il était né dans le Huila). Hernández, bien qu'Amazonien, sacrifie à ce culte porté par l'indigénisme de son époque.

Chez le Brésilien Rangel, évidemment, la mention de la montagne est quasiment inexistante.

Dans *Canaima*, elle est rare. Il y a bien la description des *timeries*<sup>170</sup> ou des montagnes sacrées yekuanas, imprégnées de mystère et dignes de respect. C'est sur ces pentes escarpées qu'est écrit le message, désormais illisible, des Indiens du passé. Langue de vérité, prophétique, que ces derniers doivent déchiffrer pour renaître. Mais la *montaña*,<sup>171</sup> dans *Canaima*, reste l'appellation de la forêt, étrange confusion pour un lecteur européen. Plus que la hauteur, c'est l'intérieur que représente la montagne, qui dans son sein, cache de l'or. Elle est une caverne remplie de trésors.<sup>172</sup>

L'ascension qui rapproche du ciel prend vite la forme du vol. Ivre, Cova se voit en aigle :

---

<sup>166</sup> *Sangama*, op. cit., p. 374.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *ibid*

<sup>169</sup> *idem*, p. 376.

<sup>170</sup> Le *timerí* est un pétroglyphe, souvent situé sur des roches escarpées..

<sup>171</sup> *Canaima*, op. cit., p. 136.

<sup>172</sup> Voir le chapitre sur les chercheurs d'or, *Canaima*, op. cit., p. 90.

Convencido de que era un águila, agitaba los brazos y me sentía flotar en el viento por encima de las palmeras y de las llanuras. Quería descender para levantar en las garras a Alicia y llevarla sobre una nube, lejos de Barrera y de la maldad. Y subía tan alto que contra el cielo aleteaba, y el sol me ardía el cabello y yo aspiraba el ígneo esplendor.<sup>173</sup>

On voit bien dans ce passage l'importance accordée à l'aile : « aletear », « agitataba los brazos ». L'idée de l'élévation apparaît plusieurs fois dans « levantar a Alicia » ou « llevar sobre una nube », ou encore « subía tan alto ». Prendre de la hauteur a toujours un double sens, physique et moral. La chute représentait le triomphe de la matière, et du mal ; avec l'envol, c'est l'esprit et le bien qui l'emportent. Dans un autre chapitre, en écoutant de la musique, Cova sent que : « elevado el espíritu se desligaba de la materia ».<sup>174</sup> Il se rapproche des sommets montagneux et du ciel.

Mais on ne saurait séparer cette tension spirituelle de la volonté de puissance. Cette dernière est manifeste dans la rêverie citée plus haut. Certes, il s'agit d'abord d'emporter Alicia loin de Barrera. Mais lorsqu'il vole au-dessus des terres, « por encima de las palmeras y las llanuras », au dessus du Mal, Cova n'est pas n'importe quel oiseau : il est un aigle, l'oiseau dont le vol est le plus puissant. Son regard perçant embrasse un monde qui devient son empire. Au-dessus des hommes et de tout ce qui vit sur la terre, il est aussi celui qui se rapproche du soleil, puisqu'il se compare à Icare : « el sol me ardía el cabello y yo aspiraba el ígneo esplendor ». Son désir semble double : il veut être le chef (l'aigle est un emblème royal ou impérial depuis très longtemps), mais il désire aussi se mesurer, au-delà du raisonnable, avec la puissance suprême du soleil. Cova hésite entre identification et rébellion. Il a des valeurs morales « élevées ». Ce que dit Gilbert Durand à propos du vol<sup>175</sup> se vérifie dans ce passage : il est toujours lié la question du pouvoir, quand bien même la puissance se sublimerait en pure vision.

Le vol, dans *Sangama* également une des images du pouvoir : Abel, naïvement, demande à sa fiancée si son père sait voler, comme l'affirment certains. Dès le début, le personnage du sorcier est lié aux oiseaux : le narrateur insiste sur son « semblante aguileño »,<sup>176</sup> associé à

---

<sup>173</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 138.

<sup>174</sup> *idem*, p. 356.

<sup>175</sup> « Élévation et puissance sont en effet synonymes », *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, op. cit.*, p. 151.

<sup>176</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 14.

une virilité herculéenne. Cette apparence lui confère un statut de demi-dieu. Il partage avec les rapaces un regard perçant, qui lui procure une forme de contemplation monarchique. Il aime lui aussi se percher dans les arbres, pour observer le monde à ses pieds. Enfin, par son assimilation à l'aigle, il est celui qui combat les serpents. La musique qu'il joue est « la marcha triunfal de los condores en la altura ».<sup>177</sup> Sangama est une figure de père, puissant, phallique : « descansa tú tambien, padre, junto a tus hijos »,<sup>178</sup> lui dit Abel, à la fin du roman. Il est toujours en prise sur les événements, capable de survivre et de ressusciter. Même à la fin, lorsqu'il va mourir, son image évoque une verticalité triomphante. Il se dresse sur la cime, tel un prophète biblique et reste celui qui montrait la voie : « hasta hoy fui el guía ».<sup>179</sup>

Le symbolisme du chef s'exprime également dans la présence des têtes de mort. Dans ses rêves, Cova empile des crânes, « al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre en tanto que yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro ».<sup>180</sup> Ce rêve actualise l'image du Tzompantli aztèque, fait de têtes d'hommes sacrifiés. Cova est un trafiquant de crânes. Ils sont ici un symbole de la richesse, puisqu'il les exporte. Voilà sans doute une allusion aux balles de caoutchouc qui voyageaient elles aussi sur les fleuves. Or, cette identification balle de caoutchouc /crâne est en fait une prolepse : effectivement, une cinquantaine de pages plus tard, lorsque le vacher Millan sera décapité, sa tête disparaîtra, lancée en l'air par un taureau, comme s'il s'agissait d'un ballon. Et là encore, nous pouvons voir une allusion : le jeu de paume indigène. Tous les peuples de la forêt ont pratiqué le jeu de paume avec une balle de caoutchouc, sur les deux continents.<sup>181</sup> Chez les Mayas, le ballon représentait la tête du dieu décapité et à la fin de la partie les perdants avaient la tête coupée. Cette double association attire notre attention. Dans le contexte des mythes ou rites d'Amérique centrale, elle était toujours liée à des valeurs religieuses; et c'est de sacrifice qu'il s'agit dans les deux cas. Quel sens lui donner dans le cadre du roman ? Un récit où la virilité est une obsession du narrateur. Les têtes de mort, toujours masculines, semblent fonctionner comme emblèmes du pouvoir viril, à la manière des crânes qui ornèrent pendant longtemps la porte d'entrée des *malocas*<sup>182</sup> amazoniennes.

---

<sup>177</sup> *idem*, p. 377.

<sup>178</sup> *idem*, p. 378.

<sup>179</sup> *idem*, p. 378.

<sup>180</sup> *La voragine, op. cit.*, p. 112.

<sup>181</sup> Fernando Urbina Rangel a étudié la symbolique du jeu de balle *úuiki* des Murui-Muinane, rite qui renvoie au mythe du Corazón del Padre. Voir Adolfo Chaparro Amaya, Christian Schumacher, *Racionalidad y discurso mítico*, ed:Centro Editorial Universidad Del Rosario, 2003 .

<sup>182</sup> Il s'agit de l'habitation de plusieurs peuples de l'Amazonie et de l'Orénoque, une grande maison commune au

*Sangama* est un autre récit qui fait la part belle au symbolisme de la tête : le trésor se trouve au creux d'un arbre, à côté du crâne de l'ancêtre.

Le symbolisme du chef, nous le trouvons aussi dans *Canaima*, lorsque la tête de Marcos, affrontant la tempête, est recouverte de flammes, et acquiert ainsi une dimension divine.

Ou dans *Inferno Verde*, quand la doyenne des Muras<sup>183</sup> est décrite comme une harpie, une Gorgone, par le Blanc effaré.

Vol, ascension et puissance sont donc liés, mais l'élévation a une autre dimension. Dans le passage de l'étang aux grues, le tournoiement des oiseaux est lié non pas à la puissance, mais à ce que Durand nomme la rectitude morale. Rectitude qui trouve dans les isotopies chrétiennes un champ illimité.

Cette dimension spirituelle est importante dans *Sangama*. Lorsqu'il prend la décision d'en finir, il annonce à sa fille : « partamos del más allá, de la elevada cima que yo conozco, a fin de que nuestras almas, liberadas de todas sus cadenas, queden flotando entre las nubes más cercanas al cielo ». <sup>184</sup> Libération désirée par sa fille qui demande : « ¿Por qué no puedo tender mis alas y liberarme ? ». <sup>185</sup> Elle accepte la mort, vécue comme une ascension : « subir al cielo, blanca, como nube herida por los rayos del sol ». <sup>186</sup> Cette disparition volontaire lui permettra de retrouver un monde pur : « despertar en un paraje sin horizontes, entre vaporosidades más suaves que la flor del huimba y con alas más blancas que las blancas plumas de las garzas ». <sup>187</sup> Ce rêve d'Éther, patent dans « vaporosidades », se manifeste aussi sur le bateau, quand Abel trouve Chuya « vaporosa ». La jeune fille donne lieu à une variation sur le thème de l'oiseau, dans laquelle ce n'est plus la force ou la puissance du vol qui sont mises en valeur, mais la pureté. L'oiseau, très vite, devient ange, et la femme colombe ou créature céleste. Lorsqu'il la voit pour la première fois, Abel admire la voix angélique, « la voz angelical », <sup>188</sup> de celle qui lui semble être un ange tombé du ciel, « un ángel caído del cielo ». <sup>189</sup> Pure, la jeune métisse repousse les assauts amoureux d'Abel. L'amour qu'elle éprouve pour ce dernier est désincarné,

toit fait de feuilles de palmier, où pouvaient cohabiter jusqu'à cinq cent personnes.

<sup>183</sup> Les Muras habitaient sur un des affluents de l'Amazone, dans le Brésil actuel, et furent quasiment exterminés, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le cadre de la Guerrilha dos Muras, et au XIX<sup>e</sup> lors du Cabanagem (1835.1840), car ils se révoltèrent, avec les Noirs et les Métis.

<sup>184</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 365.

<sup>185</sup> *idem*, p. 371.

<sup>186</sup> *idem*, p. 368.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *idem*, p. 91.

<sup>189</sup> *idem*, p. 92.

platonique. Chuya est un symbole ascensionnel, une femme-oiseau : Cette musicienne joue de la guitare et chante, « la garganta llena de alondras ». <sup>190</sup> Elle garde dans ces moments-là une présence éthérée, et la tristesse de ses mélodies évoque au Matero un enfant égaré. Son art a la force de la musique sacrée. Pure comme l'enfant (elle est « la niña »), ou l'oiseau, Chuya, élevée dans un pensionnat religieux, est à peine de ce monde. Serait-elle le fantôme d'une « ñusta », <sup>191</sup> se demande Abel, lorsqu'il l'épie sur la montagne. Car Chuya (Rosa-Maria, corrige-t-elle, quand on lui présente Abel) est doublement vierge : « ñusta », vierge sacrée, et Sainte Patronne des Péruviens, Rosario. <sup>192</sup> Cette dématérialisation à l'œuvre chez Chuya permet d'échapper à la pesanteur, et donc à la chute, dont la chair est le symbole. La jeune fille n'était-elle pas un « ángel caído del cielo » ? Formulation inquiétante, par son ambivalence, où se profile peut-être l'allusion à la religion « diabolique » de ses ancêtres indiens. La chute finale ne serait-elle pas la damnation de celui qui reste fidèle à la tradition, Sangama ? Tandis que Chuya, qui la renie (en revendiquant un prénom catholique et en choisissant la civilisation), est sauvée ? Chuya « ángel caído », est prisonnière de la vision blanche d'Abel. Celui-ci, comme les conquérants du passé, voit en elle une créature du Paradis, qui peut devenir un démon. <sup>193</sup> Pour les premiers conquérants, les Indiens édéniques devinrent rapidement des démons. Avec Chuya, nous voyons prendre forme la question du métissage et ses ambiguïtés.

Contrecarrant la chute, permettant l'ascension, nous trouvons la verticalité. Cette dignité qu'il y a à rester debout est propre à tous les récits. *Canaima* nous montre un Marcos debout dans la forêt, résistant aux forces destructrices et chthoniennes, grâce au secours des forces célestes. Dans le chapitre intitulé *Canaima*, le narrateur proposait d'ailleurs une définition de l'homme: « bestia vertical e hablante ». <sup>194</sup> Dans cette formulation le thériomorphe (« bestia ») est équilibré par les deux mouvements ascensionnels : la station debout et la parole (parole qui naît avec la lumière). Le verbe du commencement s'incarne dans le Fiat Lux. Formulation éminemment diurne, d'autant plus qu'elle est précédée dans le texte par la mention d'un

<sup>190</sup> *idem*, p. 349. A propos de l'alouette, Gilbert Durand écrit qu'elle est l'animal ouranien par excellence ; celui qui vit au ciel : « nous voyons se dessiner, sous l'image si peu animale de ce pur oiseau, l'isomorphisme avec la pureté même ». In *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 145.

<sup>191</sup> La *ñusta* était une princesse chez les anciens Incas. Dans certaines légendes, cette princesse décapite un serpent fabuleux.

<sup>192</sup> Le culte de la Vierge du Rosario est un des plus importants, avec celui de la Guadalupe, au Mexique.

<sup>193</sup> Voir le chapitre XI, quand Abel commence à délirer et prend Chuya pour un vampire : « ¡ Te has convertido en un vampiro ! Siento el aleteo del vampiro cuando se cierne sobre su presa . ¡Déjame, que me succionas la vida ! ». p. 310.

<sup>194</sup> *Canaima*, op. cit., p. 121.

monstre.<sup>195</sup> Marcos retrouve autour de lui cette verticalité, car les arbres sont autant de colonnes d'un temple qui montre le ciel. Le jeune homme est celui qui reste debout dans la tempête. Son cœur est « enardecido »<sup>196</sup> dans cette tension vers le haut, vers l'absolu du courage ou de la lutte. Il y a chez lui une dimension spirituelle, qui le relie au monde éthéré du ciel : « siempre hubo en su inquietud aventurera algo como una finalidad superior que relampagueaba por momentos, iluminando regiones generosas de su espíritu ».<sup>197</sup> Il s'agit donc d'une verticalité ascendante, dont le *purgüero*<sup>198</sup> est un exemple abouti : « mostro de los infiernos tratando de subí al cielo »,<sup>199</sup> selon la formule d'Encarnación García. L'image rend compte de la tension fondamentale entre chute et ascension, mais elle l'exprime dans le code chrétien de l'époque, en associant chute et Enfer, hauteur et Paradis. Les *caucheros* perdus de *La vorágine*, lorsqu'ils montent sur les arbres, tentent aussi d'apercevoir le ciel que cache la forêt. Sangama fait de même, quand il scrute l'horizon du haut d'un palmier. Dans ce cas, l'arbre, traditionnellement nocturne, devient diurne, il est l'auxiliaire de la verticalité. Il devient échelle céleste et l'homme, lorsqu'il l'emprunte, renoue avec la dimension aérienne. Et quand l'arbre est colonne, ce qui se produit dans les quatre récits, il devient le moyen de la méditation, de la prière qui s'envole vers le ciel.

Le soleil levant est un autre symbole récurrent. Dans *La vorágine*, après une nuit éprouvante, le narrateur et sa compagne se réjouissent devant l'astre montant. La terre y prend une allure biblique, terre promise où va s'arrêter l'errance. L'imminence de l'aurore est préparée par « un regocijo inesperado (que) nos henchía las venas, a tiempo que nuestros espíritus, dilatados como la pampa, ascendían agradecidos de la vida y la creación ».<sup>200</sup>

Le narrateur de *Sangama* est plein de reconnaissance pour la lumière, qui le sauve des affres d'une nuit de terreur : « y la mañana acudió, prometedora y jubilosa, saludándonos con ese himno prodigioso que la naturaleza bravia eleva a su creador ».<sup>201</sup> La ressemblance entre les deux passages est évidente. Mouvement du regard et mouvement de l'âme sont parallèles, unis

---

<sup>195</sup> L'imaginaire du monstre est une trace de la « Rencontre ». Le surgissement, ou plutôt le retour de l'imagerie antique et du fond païen européen correspondent au moment où deux mondes s'affrontent. Le monstre, ici définition de l'homme, pourrait renvoyer plutôt à l'homme américain, à l'improbable et impossible Métis. La monstruosité comme marque affreusement visible de l'hybridation ou de la métamorphose.

<sup>196</sup> *Canaima*, op. cit, p. 151.

<sup>197</sup> *idem*, p. 135.

<sup>198</sup> Nom donné aux collecteurs de latex au Venezuela. En Colombie on les appelle *caucheros* et au Brésil *seringueiros*.

<sup>199</sup> *idem*, p. 106.

<sup>200</sup> *La vorágine*, op. cit, p. 89.

<sup>201</sup> *Sangama*, op. cit, p. 67.

par la même tension vers le haut. Car l'élévation a toujours un caractère moral ou spirituel. Quand Tula, la pécheresse, sauve les petits Indiens martyrisés, son personnage se modifie. La Femme Damnée, après sa confession à Abel, connaît la rédemption par le sacrifice.

Anges, ciel d'éther, hauteur, contemplation monarchique, dématérialisation, lumière éternelle, montée de l'âme, toutes ces notions convergent dans celle de Paradis. Les symboles spectaculaires et ascensionnels essaient dans cette métaphore commune aux romans de la forêt.<sup>202</sup>

Le roman de Rivera met en scène une nature qui a connu le Paradis. Les arbres de la Prière à la forêt étaient « contemporáneos del paraíso ».<sup>203</sup> Mais il s'agit là d'un passé lointain, et disparu. Selon Leonidas Morales, Rivera associe la montagne, Bogotá et les sierras, évoquées dans la première partie, au Paradis. Mais il s'agit plus d'une déduction que d'une présence effective du symbole dans le roman. Quoiqu'il en soit, cette interprétation relègue le Paradis dans le passé, puisque Cova est sur la route d'un exil sans retour. Le seul Paradis du texte, c'est celui du Diable.

Le premier récit d'*Inferno Verde*, « O Tapará », comporte la description d'un lac qui nous plonge dans le premier chapitre de la Genèse, quand Adam et Eve n'avaient pas encore quitté le Paradis. Ce lieu, « populoso de uma fauna de estampa de paraíso »,<sup>204</sup> pourrait être l'illustration d'une Bible du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais dès les lignes suivantes, nous glissons vers l'Enfer. Dans le dernier récit, éponyme, *Inferno verde*, l'évocation de l'Enfer vécu par l'ingénieur et celle du Paradis s'enchaînent. La nature amazonienne prend la parole : « fui um paraíso »<sup>205</sup> et « si não paraíso ser-lhe he um purgatorio ».<sup>206</sup>

L'image revient plusieurs fois dans *Sangama*. Pour les colons López, le Paradis ressemble à une grande *trocha*, ces allées tracées entre les caoutchoucs. Le vieux López, avant de mourir, imagine qu'il reverra son fils dans les plantations du Paradis. Comme le vieux Matero qui, lui aussi à l'agonie, se rappelle son fils jouant dans les allées. Ici, ce n'est pas la forêt qui ressemble au Paradis mais le Paradis à la forêt. Retournement nocturne dont il faudra reparler. Le sorcier Sangama parle d'une « región pródiga y Paradisiaca ». Et pour Abel, le paysage de la forêt est « casi arrobador ». Cet *arrobado* des mystiques leur permettait, en vie, de monter

---

<sup>202</sup> Nous reviendrons sur son historique dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>203</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>204</sup> *Inferno verde*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>205</sup> *idem*, p. 280.

<sup>206</sup> *idem*, p. 281.

vers le Paradis. Les amours d'Abel et de Chuya sont édéniques : ils ont lieu dans une nature d'avant la Faute, où fleurs et d'oiseaux coexistent en paix. La musique jouée par Chuya est celle des anges. Et Sangama, lorsqu'il marche au milieu des bêtes féroces et des serpents, est un homme d'avant le péché originel.

Dans *Canaima* le Paradis est mentionné sous le nom de Cajuña; en effet, chez les Yekuana, Cajuña, représente le ciel des commencements, quand les premiers hommes, alors immortels, vivaient heureux: « *soplaban aires de Cajuña el bueno* ». <sup>207</sup> Il y a confusion entre le lieu et le dieu. La vie dans la communauté indienne a aussi un côté biblique : « *Un sol tierno alumbraba en torno a Marcos Vargas sencillas escenas de comienzos de mundos* ». <sup>208</sup>

#### b. Symboles spectaculaires.

Parallèle au désir d'élévation, nous trouvons l'émerveillement devant le soleil, le culte de la lumière. « C'est la même opération qui nous a portés vers la lumière et la hauteur », <sup>209</sup> écrit Bachelard. L'œil représente la transition entre le mouvement ascensionnel et le complexe spectaculaire.

Mais tout d'abord, considérons la lumière. Qu'elle filtre entre les arbres ou triomphe avec l'aurore, elle nous arrache à la tristesse des ténèbres. N'y voyons pas une victoire de la couleur : la lumière diurne, identique à celle du soleil, s'avère blanche et dorée.

C'est ce que nous observons dans *La vorágine*, lorsque Cova et Franco affrontent une tempête. L'aurore, une fois de plus, leur apporte son soutien : « *La aurora abrió su alcázar de oro a nuestra desfalleciente esperanza* ». <sup>210</sup> Nous remarquons l'association des symboles ascensionnels, « *el alcázar* », et spectaculaires, « *de oro* », en opposition aux symboles liés à la chute, « *nuestra desfalleciente esperanza* ». La tour d'or est un refuge, elle s'ouvre. Cette lumière solaire, « *destello* », <sup>211</sup> éblouit le narrateur. <sup>212</sup> Car la netteté du rayon est une métaphore de la rectitude morale. D'autre part l'*alcázar* relevant d'une architecture militaire, l'image prend également une connotation guerrière. Le passage du *garzero* nous propose un exemple intéressant de triomphe diurne : la description, riche en couleur au début, finit sur

---

<sup>207</sup> *idem*, p. 184.

<sup>208</sup> *Ibidem*

<sup>209</sup> *L'air et les songes, op. cit.*, p. 172.

<sup>210</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 172.

<sup>211</sup> *idem*, p. 91.

<sup>212</sup> *idem*. p. 204.

l'évocation du blanc. Le vol des grues est le motif sur lequel s'ouvre et se clôt le chapitre. La couleur, celle des multiples volatiles, n'est qu'un moment. Dans ces pages l'association de symboles ascensionnels et spectaculaires est manifeste :

Y por encima de este alado tumulto volvía a girar la corona eucarística de garzas, se despetalaba sobre la ciénaga, y mi espíritu sentíase deslumbrado, como en los días de su candor al evocar las hostias divinas, los coros angelicales, los cirios inmaculados.<sup>213</sup>

La couleur a disparu. Auparavant les oiseaux étaient décrits avec un luxe de détails, les couleurs explosaient, mais voici maintenant, une symphonie de blancs et de dorés : « candor », « inmaculado », « cirio », « eucarística », « deslumbrado » (l'éblouissement est cette saturation d'éclats dorés). De la couleur, nous passons à la pure lumière. Elle était déjà annoncée au début de la description lorsqu'il était question de voiles, de flocons, et de neige. Il nous semble voir se succéder deux scènes : la scène réelle, où évoluent les oiseaux, et celle qui se déroule dans l'imaginaire du narrateur. Alors, de l'oiseau nous passons à l'ange (« angelical »). La dématérialisation que nous évoquions plus haut à propos de l'aile se produit à l'intérieur du texte. Comme nous le remarquons au sujet des symboles ascensionnels, la lumière, ou le soleil, connotent la puissance. Dans le passage relatif à l'aurore, la lumière solaire est associée à la puissance divine et à l'acte d'allégeance à Dieu. La nature, « la naturaleza bravía », et l'homme rendent grâce ou se réjouissent : « Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero y de la palmera, nació un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación ».<sup>214</sup> L'imagerie est souvent celle de la royauté ou de l'empire : « mientras tanto, en el arrebol que abría su palio inmensurable dardó el primer destello solar ».<sup>215</sup> L'aurore est la manifestation d'une puissance illimitée, « inmensurable ». L'image du nuage rougissant fonctionne comme une métonymie du pouvoir divin : Dieu, ou les dieux suprêmes, sont souvent représentés au centre d'un immense tourbillon de nuages. Et le dais, « el palio », suggère la présence d'un être vénérable. Symbole spectaculaire, celui-ci prend l'aspect d'une immense couronne. Nous constatons donc la permanence d'une image, qui revient avec « la corona » des grues. Plus loin dans le roman, le palmier qui sauve Cova figure lui aussi une sorte de couronne solaire, dans l'univers nocturne de la forêt.

Chez Rangel, l'astre solaire est aussi une des formes de la puissance. Nous ne lisons pas de

---

<sup>213</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 204.

<sup>214</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 91.

<sup>215</sup> *idem*, p. 91.

descriptions de soleil levant, mais de crépuscules ; cela produit une inversion. Ainsi, le soleil couchant d' « Hospitalidade » est un roi sans courage, « rei cobarde ».<sup>216</sup> Il abandonne son royaume, « abandona(ndo) o seu solio faustíssimo ».<sup>217</sup> Et il possède également une « coroa vermelha ».<sup>218</sup> Le narrateur célèbre « um resplendor celeste », « uma claridad de apotheose », « o seu throno ».

Dans les romans de Gallegos et de Rangel, le spectaculaire se traduit par l'importance des métaphores oculaires. « O Tapará », nous offre, par deux fois, la vision d'un lac semblable à grand œil à demi fermé. Métaphore dans laquelle joue peut-être la traditionnelle appellation d'œil pour désigner un lac. Et où l'on voit bien se dessiner le lien entre symboles spectaculaires et ascensionnels, l'œil étant celui de Dieu ou des dieux. « Oiranas ralas e tristes como cilios a borda de pupilla imensa que fosse dilatada e cega »,<sup>219</sup> « na raiva dessa situação parece filtrar um olhar de odio, olhar de basilisco, a esclerótica da lagoa ».<sup>220</sup> L'immense pupille aveugle de la première page nous rappelle les borgnes extralucides de nombreux mythes et légendes. L'œil qui ne voit pas est toujours inquiétant, surtout lorsqu'il est gigantesque, et unique. Cet œil solitaire semble contenir une menace, souvenir d'une violence passée qui neutralisa son jumeau : œil aveugle du Géant d'Homère, œil qu'Odin sacrifia pour acquérir la clairvoyance, œil opaque de l'aveugle qui semble voir autre chose, que nous ne percevons pas. Cet immense pupille suggère la présence extraordinaire d'une conscience, ou d'un être dont la puissance est momentanément détruite, et qui pourrait bien se réveiller. L'aveugle du roman de Rivera, dont le nom est inversé, depuis qu'il est passé du côté des ténèbres, est pourtant celui qui a vu, le témoin par excellence : il sait tout des massacres du colonel Funes.

Dans le premier chapitre de *Canaima*, à l'horizon, se dessine la « ceja »<sup>221</sup> des îles. Puis, le mot « ceño »<sup>222</sup> désigne le ciel après l'orage. Le regard est d'ailleurs présent dans le texte explicitement, celui des oiseaux, qui volent « a ras del horizonte »,<sup>223</sup> dans cette longue évocation de l'Orénoque, l'œil du narrateur, qui correspond à celui du voyageur sur le bateau, se double donc de celui des volatiles, et du ciel.

Notons que Rangel et Gallegos sont les deux auteurs chez lesquels la description prend le

<sup>216</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 102.

<sup>217</sup> *Ibidem*

<sup>218</sup> *Ibid*

<sup>219</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 27.

<sup>220</sup> *idem*, p. 33.

<sup>221</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 3.

<sup>222</sup> *idem*, p. 5.

<sup>223</sup> *idem*, p. 3.

plus d'ampleur, atteignant souvent un grand lyrisme. Cela produit chez le lecteur une empathie, qu'on chercherait en vain dans les autres romans. « Maravilloso laberinto », <sup>224</sup> écrit Gallegos dans le premier chapitre. Dans *Inferno Verde*, l'art de la vision, peinture, gravure ou photographie, a beaucoup d'importance. La plume de Rangel se transforme en pinceau, en crayon ou en objectif. Le paysage devient image sous l'effet du regard. Et le regard qui saisit le gigantesque est aussi celui qui le réduit. Nous passons à la miniature, glissement dans un autre régime, que nous aborderons.

### c. Symboles diaïrétiques

La lumière, dans tous ces récits, prend souvent un caractère offensif. Le soleil levant de Rivera, l'homme affrontant la tempête de Gallegos, ou encore la lumière poignante de Rangel ne sont pas nécessairement rassurants. Le rayon est souvent tranchant, brûlant, il blesse ou éblouit, devient vite un glaive, une flèche ou un javelot.

Dans *La vorágine*, la lumière solaire a un côté clairement batailleur : « mientras tanto, en el arbol que abría su palio incomensurable dardó el primer destello solar ». Ce dard de la lumière en fait une blessure, dont le caractère phallique est par ailleurs évident. Les attributs divins se retrouvent dans la même image : couronne, flèche ou foudre, comme pour Zeus, le tout-puissant, « incomensurable », « palio ». L'image du soleil dardant ses rayons est un cliché, un clin d'œil au dieu de la mythologie grecque ; le terme « destello, » qui combine l'idée de scintillement avec celle de feu, contribue à renforcer l'image. Il y a quelque chose de soudain dans le « destello », d'inattendu, qu'annonçait d'ailleurs le paragraphe précédent : « y la aurora surgió ante nosotros ». Cette irruption convient à la majesté de la lumière. L'astre solaire livre son combat quotidien avec les forces de la nuit : il surprend le taureau lunaire, « ante el asombro del toro y de la fiera ». <sup>225</sup> Divin et animalité s'opposent comme le font le soleil et la lune (incarnée dans le taureau aux cornes de « media luna »). <sup>226</sup> La boule solaire, qui roule comme un ballon, a une nature guerrière. La terre devient champ de bataille ou terrain de jeux, ce dernier étant la forme euphémisée du premier. L'astre semble ici projeté sur la terre, vers le bas. Il s'agit d'un mouvement inverse de celui qui, à la nuit tombante, lancera vers le ciel un autre ballon, la tête de Millán.

---

<sup>224</sup> *Canaima*, op. cit., p. 3.

<sup>225</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 91.

<sup>226</sup> *idem*, p. 176.

Le soleil d'*Inferno verde*, livre une bataille incessante avec la nuit. Dans « Hospitalidade », nous l'avons vu « cobarde », cédant le terrain aux puissances de la nuit, « genios da noite ». <sup>227</sup> Qu'il s'agisse d'un combat, cela apparaît dans « la treva insondavel ». <sup>228</sup> Les premières pages de « Um homem bom » évoquent « um exorcizar da aurora » <sup>229</sup> : lutte entre des puissances diaboliques et divines, mais lutte qui exige la violence de l'exorcisme et arrache le possédé aux griffes du malin : « endemoninhada, possuessa ». <sup>230</sup> Nous retrouvons chez Rangel le cliché du soleil dardant ses rayons : « como uma resteia de luz dardejasse no transito ». <sup>231</sup> Le dard parfois devient l'épée, dans le dernier récit, éponyme : « o sol montava ao cimo da floresta espadanando raios, que dissapavam a nevoação á espadeiras fulgurantes ». <sup>232</sup> Ce passage où les symboles spectaculaires, « fulgurantes », ascensionnels, « montava », et diaïrétiques, « espadanando », « espadeiras », coexistent, construit la vision d'un soleil gladiateur.

Parfois l'idée de glaive s'amointrit et il ne reste que le poignard. Ambiguïté de cette arme chez le Brésilien car elle est aussi celle de la lune. Poignards de la lumière dans l'obscurité de la forêt d' « O Tapará ». Ambiguïté, car si l'épée est l'arme du combat, le poignard est celui de l'assassinat. Dans l'obscurité se réalise la trahison, le crime crapuleux ou passionnel. Si l'épée appartient à la guerre et représente le chevalier, le poignard est politique, il est lié aux louvolements du pouvoir. Petit, il peut être caché. L'épée, elle, se montre. Son éclat éblouissant en fait un symbole spectaculaire. Le poignard, avec son éclat fugace, n'annonce que la mort.

Avec l'épée, et le bras qui la brandit, c'est la punition qui se réalise, et la justice. Dans *Inferno verde*, nombreux sont les passages où le soleil, loin d'apporter la sérénité, devient au contraire une torture. Et dans ces cas-là il est plus proche du poignard que de l'épée. C'est une violence purificatrice. Mais quand elle devient poignard et déchire les chairs, elle s'avère un substitut de la dévoration. Car l'épée tranche, au sens propre et figuré, et c'est la machette qui, dans l'univers de la forêt, lui ressemble le plus : grâce à la machette de *Inferno verde*, la broussaille enchevêtrée laisse un passage ; l'épée en finit avec la « nevoação », avec l'incertitude, la confusion, qui est finalement une des formes du chaos. Elle sépare les choses et les idées. La volonté de trancher est au cœur des récits de la forêt : la carotide coupée du *caboclo* qui croyait avoir trouvé de

<sup>227</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 103.

<sup>228</sup> *Ibidem*

<sup>229</sup> *idem*, p. 136.

<sup>230</sup> *Ibidem*

<sup>231</sup> *idem*, p. 141.

<sup>232</sup> *idem*, p. 257.

l'or, le serpent détaillé par Sangama, les mains coupées du Pipa, la fesse tranchée de Encarnación, le massacre d'Atabapo, le *purgüero* prêt à couper son doigt tuméfié, le vacher décapité, partout la violence diairétique est à l'œuvre.

Le regard du basilic, celui de Méduse, les cent yeux d'Argos sont des regards qui tuent. L'œil, chez ces créatures, est doté du même pouvoir que l'épée ou le rayon. Selon Gilbert Durand : « quoi qu'il en soit, œil ou regard sont toujours liés à la transcendance, c'est ce que constate la mythologie universelle aussi bien que la psychanalyse ». <sup>233</sup> L'œil de Rangel, unique, appartient à un monstre borgne.

Mais il s'avère être celui du serpent : le basilic est une variété de ce reptile, et Gorgo possède une chevelure de serpent. Voilà donc qu'à l'intérieur d'un symbole spectaculaire réapparaît ce qu'il est censé combattre : le monstre à figure serpentine, incarnation du grouillement et du chaos, figuration vivante du nœud qu'il faut trancher. Car finalement dans les quatre récits, le héros, d'une façon ou d'une autre, valorisé ou ridiculisé, se bat contre un monstre primitif, une créature toujours liée à la nuit et à l'eau. Marcos combat le monstre marin pour sauver Hésione ; l'archange de *La vorágine*, la chouette ou la pieuvre qui rampe dans la forêt ; Sangama livre un combat fabuleux avec un serpent extraordinaire qui va l'avalier et le régurgiter ; et dans l'Amazonie de Rangel, la « mãe de agua » est toujours là, dans l'eau, prête à terrasser le Blanc inexpérimenté. Les héros solaires, Marcos, Cova, Sangama, affrontent la bête. Mais avec Rangel, l'arme qui combat le monstre est également un de ses attributs. La paupière immense qu'il évoque, dans « O Tapará » laisse passer un regard de haine. La pureté des symboles spectaculaires, éclat étincelant des armes blanches, limpidité et rectitude, se corrompt. Et le regard qui tue, comme le ferait l'épée, se rapproche en fait du coup de poignard. En effet, le poignard, comme nous le remarquons plus haut, est traîtrise, poison moral (souvent doublé d'un poison réel). Et le poison est également un des attributs du serpent : ceux qui s'agitent sur la tête de Méduse, ou celui du basilic. Il y a donc dans le regard autre chose que l'affirmation de la puissance ; on dit souvent du basilic qu'il est une incarnation du pouvoir royal qui tue. Mais c'est plutôt de dissolution qu'il s'agit. Comme un acide, le regard du monstre défait ; il ne peut pas être croisé, être vu. N'y a-t-il pas là aussi quelque chose de l'ordre d'un tabou, d'un interdit fondamental, lié au pouvoir ? Ne pourrait-on pas penser que Rangel est celui des quatre auteurs qui pousse le plus loin la logique des symboles spectaculaires, et fait apparaître l'invisible monstrueux du pouvoir ? La fréquence des inversions chez lui nous ferait pencher vers cette interprétation.

---

<sup>233</sup> *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, op. cit., p. 170.*

Si nous nous en tenons à la Gorgone, qui par deux fois apparaît chez Rangel, nous devons noter qu'elle n'est pas seulement une figuration du monstre face au guerrier, à l'opposé du guerrier. La Gorgone, nous explique Jean-Pierre Vernant, n'est pas sur l'autre rive. Son œil terrible et son regard d'épouvante opèrent dans un contexte guerrier. C'est une tête de Gorgone qui figure sur les boucliers, et en particulier sur celui d'Athéna. La Gorgone nous renvoie à la mimique du guerrier, possédé par la fureur de la guerre :

Puissance de mort qui irradie de la personne du combattant recouvert de ses armes et prêt à manifester l'extraordinaire vigueur au combat, l'*aklé*, dont il est habité ; la fulgurance du regard de Gorgo agit en conjonction avec l'éclat du bronze éblouissant, dont la lueur depuis l'armure et le casque, monte jusqu'au ciel et répand la panique .<sup>234</sup>

Intéressant passage, car y apparaît Pan, le dieu qui répand la panique, divinité des Bois qui s'insère si bien dans notre contexte sylvestre. La Gorgone prend ici une valeur spectaculaire, mais nous voyons aussi, un peu plus loin, son lien avec les symboles diaïrétiques : « son rôle est symétrique de celui de Cerbère, elle empêche les vifs de rentrer (...) son masque exprime et maintient l'altérité radicale du monde des morts qu'aucun vivant ne peut approcher ». <sup>235</sup> Voilà donc, s'affirmant à nouveau, la logique diurne de la séparation et des frontières. Il n'est donc pas étonnant que la présence de la Gorgone coïncide avec celle de Charon, lui aussi gardien des frontières ; mais si Charon empêche les vivants de revenir du royaume des morts, Gorgo, elle, les empêche d'y entrer.

Le héros diurne est un guerrier ; sa virilité est violente, et s'affirme dans le combat. *La voragine* et *Canaima* présentent des héros arcaboutés sur une vision d'eux-mêmes prométhéenne : Cova se prend pour un chevalier errant, Marcos sacrifie au culte de l'homme viril Ils tuent tous les deux. Cova est une contrefaçon grotesque du chevalier, Marcos au contraire est un héros positif, mais ils sont tous les deux dans un rapport polémique au monde qui les entoure.

Le héros diurne affronte le monstre : Marcos combat le monstre marin tel Hercule et libère Hesione- Maigualida. Il a un patron, Saint Marc ; son animal auxiliaire est le lion (que Saint Marc entendit dans le désert). Souvent, il est comparé à un jaguar. Cova, jaguar et aigle, affronte les monstres : il tue dans la rivière le bandit Cayena, et y noie Barrera, l'esclavagiste.

<sup>234</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette Littératures, Collection Pluriel, Paris, 1998, p. 40.

<sup>235</sup> *Ibidem*,

Sangama, nous l'avions vu plus haut, est vomi par le serpent qui l'a avalé et dont il a crevé les yeux.

Seul Rangel s'abstient de nous présenter des héros prestigieux ; chez lui, le combat n'est pas héroïque, le monstre est là, mais il n'y a pas d'affrontement. La rencontre a pourtant lieu : l'ingénieur, le Blanc, rencontre le monstre, l'Indienne Mura. Elle est une Méduse, il devrait comme Persée se comporter en héros solaire, et la décapiter. Cova, par exemple, exhibe son trophée lorsqu'il tue Barrerra. Mais l'ingénieur est simplement pétrifié par sa contemplation. Le monstre appartient déjà au passé.

Sangama, lorsqu'il échappe au monstre use d'un stratagème peu élégant : il aveugle le serpent, et celui-ci, figure du basilic, perd donc son pouvoir. Le nœud n'est pas défait pour autant, le héros n'a gagné qu'en apparence. Cette bataille précède sa défaite ultime, lorsque sa quête tournera court.

Il semble en fait que dans les quatre récits seul celui de Rivera mette en scène un héros diurne triomphant. Marcos lorsqu'il tue le monstre, le centaure Cholo Parima, est aussi l'agent de sa perte. C'est ce que lui explique son ami Gabriel Ureña (nom d'archange). Chez Rangel, les personnages principaux ne sont pas des guerriers, il n'y a pas chez lui de héros solaire. Et on peut s'interroger sur l'aventure tragique d'un des ingénieurs d' *Inferno verde*, celui de la nouvelle éponyme, qui meurt dans la forêt. Ce dernier, qui incarne l'idéal de progrès et de maîtrise de la nature, ne résiste pas au milieu. Le premier récit, « O Tapará » annonçait d'ailleurs la couleur : seul le *caboclo* peut survivre en ce milieu. Et il y a sans doute un lien entre cet abandon de la symbolique guerrière et la réflexion sur le métissage qui émaille les pages de ses « *scenas* ». Parallèlement, nous constatons que le rejet du métissage, présent de le texte de Rivera, coïncide avec l'existence de symboles diairétiques puissants.

Autre remise en question de la figure du guerrier, le sorcier Sangama. Hybride de l'ingénieur de Rangel et du savant indigène, Sangama n'est pas à proprement parler un guerrier. Il a cependant certains de ses traits : il descend d'une lignée de soldats, il se tue comme les anciens guerriers incas, il obéit à la prophétie d'un guerrier, et son projet de reconstruction du Tahuantinsuyo inca ne peut se dissocier du messianisme militant de l'époque. Ni d'un passé de révoltes violentes, de véritables guerres. Mais c'est une autre image du guerrier que nous trouvons dans *Sangama*, elle ne s'alimente pas au vieux fonds européen, le sorcier métis, en fait, est l'héritier des sorciers guerriers de son peuple. Doté de pouvoirs quasi magiques propres à certains prêtres-guerriers il est celui qui, régulièrement sauve l'équipe dont il a la responsabilité. L'alliance magie-guerre est a priori étrangère au monde tripartite

qui inspire Gallegos et Rivera. Cependant, la figure du guerrier et du chef évolue vers celle du sorcier : c'est le cas de Marcos, sujet aux métamorphoses à la fin du récit, ou de Sangama, qui ressuscite. Voilà sans doute le signe d'une involution du diurne qui se produit dans ces récits, toujours dans la deuxième ou troisième partie ; comme si la rencontre avec le milieu de la forêt vierge, produisait une érosion du système de valeurs auquel ils souscrivent. Dans des passages comme « Tormenta » ou l'étang aux grues s'exprime un imaginaire métissé.

On peut affronter le monstre en entrant dans le labyrinthe, en se battant avec lui ou en faisant brûler son repaire. Le feu, qui réduit en cendres, élimine et purifie, en finit avec les puissances maléfiques. Dans *La vorágine*, Fidel, découvrant que sa femme s'est enfuie, met le feu à la Maporita. La maison de l'ensorceleuse Griselda, et de la Noire aux amulettes, le lieu de la trahison et du stupre, finit par brûler. Mais elle devient un temple en feu avec les palmiers qui s'embrasent : « ardían como cirios enormes ». <sup>236</sup> Une armée infernale mène cet incendie avec ses « melenas de humo » et ses « confalones flamígeros en las nubes », une véritable colonne de lanciers grecs : « falange devoradora ». <sup>237</sup> Le vent y est « aliado luciferino », <sup>238</sup> et les flammes y prennent la forme du mal, le serpent. Il s'agit des bûchers de l'Enfer, du feu des damnés.

Dans la légende de la petite Indienne, le prêtre veut que celle qu'il prend pour une sorcière finisse sur le bûcher, mais il finira dévoré par une fièvre brûlante, châtement de sa luxure.

Dans *Sangama* les habitants du village décident de brûler vivante la luxurieuse Tula, qu'ils croient transformée en mule endiablée.

Chez Rivera et Hernández brûle le feu de l'Inquisition, celui qui délivre de la magie noire et des cultes diaboliques. Il en finit avec le mal, et préfigure le jugement final : de l'autodafé on passe à la géhenne. Et du jugement individuel, au Jugement Dernier. Mais comment comprendre que le remède du mal prenne précisément sa forme ? Que penser d'un incendie qui serpente et grimpe aux arbres <sup>239</sup> : « culebreando en los bejuqueros », « trepándose a los moriches ». <sup>240</sup> Nous comprenons mieux qu'il ait un allié « luciferino », dans le vent, dont on connaît l'importance pour la conception de l'âme de la plupart des peuples amérindiens. L'explication est peut être dans les textes bibliques : le serpent, sous la forme du dragon, est

---

<sup>236</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 186.

<sup>237</sup> *Ibidem*

<sup>238</sup> *Ibidem*

<sup>239</sup> Car ce serpent de feu qui monte le long de l'arbre, évoque irrésistiblement l'Arbre de la Connaissance et l'esprit du Mal.

<sup>240</sup> *Ibid*

présent dans l'Apocalypse selon Saint Jean. Car le feu de la Maporita est Apocalyptique, il est la Fin. Le feu qui purifie s'oppose à celui qui représente le péché et le Mal. Et les anges sont souvent les agents de cette purification. Les Séraphins, dont le nom signifie chaleur et lumière, sont littéralement enflammés de l'amour de Dieu. La couleuvre de feu qui apparaît dans la description, célèbre pour son poison, pourrait bien renvoyer au nom de ces archanges : l'étymologie du terme signifie venimeux, qui cause une inflammation, serpent. Pour les historiens actuels, le mot renvoie à un cobra muni d'ailes. Ce sont des séraphins sous forme de serpents dorés qui détruisirent Sodome et Gomorrhe en les bombardant de boules de feu. Le rapport entre la scène biblique et celle du roman semble explicite. D'autre part, les Séraphins, souvent représentés avec des yeux sur les ailes, cachent leur regard grâce à l'une de leurs trois paires d'ailes. Ils s'inscrivent dans le complexe diâretique, spectaculaire et ascensionnel que nous avons analysé ici. Les flammes qui détruisent la Maporita sont le portique de la deuxième partie, anneaux de l'Enfer, ainsi que le propose Seymour Menton, mais aussi image de la transformation et de la métamorphose qui constituent un des questionnements de la seconde partie. Nous assistons à des inversions démoniaques : le foyer devient bûcher, les justiciers sont désormais des bourreaux, et la maison, le lieu de l'intimité qui brûle, c'est la destruction du lieu sacré, car « le feu est flamme purificatrice mais aussi centre génital du foyer patriarcal ».<sup>241</sup> Le feu pur sépare les matières, défait ce qui est faux. La purification finit comme transformation diabolique, feu des métamorphoses. L'Anneau de feu autour de la Maporita, trace déjà la limite entre purgatoire et Enfer. Les « *cholos* », métis de Santa Inés veulent brûler Tula la Blanche ; ils sont chrétiens mais se teignent le visage d'*achiote*<sup>242</sup> pour éloigner les mauvais génies ; le narrateur leur trouve un air apocalyptique. Ce mélange de religion catholique et de rituel indien rend compte de la même ambiguïté.

Dans *Inferno verde*, le feu n'a pas cette valeur : il redonne vie à la terre, il prépare la récolte, il est toujours plus ou moins à l'horizon. C'est celui des brûlis, de l'agriculture de *quema y roza*, méthode indigène. Cependant, cette valorisation positive s'inverse parfois: le feu contamine l'eau elle-même, souvent couleur de cendres. L'Amazone, le Taparà ou le Juruari y prennent l'apparence d'un Gange amérindien, où se dissoudraient les scories d'anciens bûchers funéraires. La destruction prend un côté religieux : il est celui du sacrifice ou de la punition divine (les flammes qui brûlaient les hérétiques annonçaient celles de l'Enfer) et celui de la régénération.

---

<sup>241</sup> *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire, op. cit.*, p. 196.

<sup>242</sup> Il s'agit d'une préparation faite à partir de plantes locales, plus connue sous le nom de *rocou*, que les Indiens amazoniens ont longtemps utilisée pour peindre leur visage et guérir diverses maladies.

Les innombrables références au deuil et à la sépulture vont dans ce sens. L'eau y est une veuve, et malgré la luxuriance, la beauté des descriptions, la mort est ce voile qui recouvre le paysage. Sommeil des cendres dans les urnes que figurent les plantes elles-mêmes. L'Amazonie de Rangel est une nécropole lunaire parfois illuminée par la baguette d'une fée, beauté toujours prête à disparaître dans un glissement de terrain ou un massacre. Les fleurs sont des urnes laquées, les arbres des porphyres. Mais la mort y reste celle de la graine, se sacrifiant à la plante future.

## C - Hyperbole et antithèse

### a. Hyperbole

Le régime diurne ne s'exprime pas seulement à travers la récurrence des symboles ; il s'inscrit également dans le texte par l'intermédiaire d'un certain type de procédés. Parce qu'il est celui du gigantisme, de l'affrontement et de la frayeur, parce que ses images ressemblent à celles des cauchemars, il est reconnaissable à deux figures de style : l'antithèse et l'hyperbole. L'hyperbole sied à l'univers démesuré de la forêt vierge. Elle semble presque aller de soi, le gigantisme prend forme dans les thèmes et dans le style, comme si un accord tacite s'était fait autour de l'idée d'une forêt définie d'abord par son anormalité. Nous entrons dans une autre dimension.<sup>243</sup>

Le roman dans lequel ce trope a le plus de force est sans doute celui de Rivera. *La vorágine* commence sur une formulation hyperbolique. Dans ce qui est (censément) sa dernière lettre le narrateur évoque « los que creyeron que mi inteligencia irradiaría extraordinariamente, cual una aureola de mi juventud ». <sup>244</sup> L'emploi de l'adverbe « extraordinairement » renforce l'idée de puissance liée au rayonnement. Dans la comparaison continue de se filer la métaphore de la lumière. Avec « aureola », elle s'est enrichie d'une connotation religieuse ; le narrateur se met sur le même pied qu'un saint. L'exagération atteint ici le ridicule, comme souvent dans le roman. Il y a là vraisemblablement une anticipation du retournement qui s'amorcera plus tard. Ce goût de l'hyperbole se manifeste régulièrement, à travers la propension à l'emphase, le choix de registres extrêmement soutenus, qu'il s'agisse de la description d'une jeune fille (« la impúber »), <sup>245</sup> d'un animal (voir les cinq ou six termes employés pour décrire les taureaux à la fin de la première partie), d'un lever de soleil, ou de la psyché du narrateur. Dans la première page du roman, Cova mentionne « el don del amor ideal que me encendiera espiritualmente, para que mi alma destellara en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta ». <sup>246</sup> Nous retrouvons la même tendance à l'accumulation dans la formule superlative (« ideal »), et le recours à la métaphore, qu'amplifie la gradation : l'idée de lumière, d'abord abstraite

---

<sup>243</sup> Cette évidence, en réalité, est une construction, nous aurons l'occasion de le constater dans la deuxième partie.

<sup>244</sup> *La vorágine, op.cit.*, p. 77.

<sup>245</sup> *idem*, p. 83.

<sup>246</sup> *idem*, p. 79.

(« espiritualmente encendida » ) devient concrète avec le verbe « destellar » ; puis, de la notion d'étincelle on passe à celle de la flamme (« llama »), l'évocation du bois (« leño ») ravivant l'image du feu.

Le recours à l'hyperbole est fréquent sous la plume d'un narrateur puritain et simulateur. Cova partage les codes moraux de sa classe et de son époque : il condamne et juge aisément. Pour lui l'entraîneuse Clarita est une « escoria de lupanar ».<sup>247</sup> Il souscrit également à l'idéal romantique. Dans les deux cas, il feint. Ce moraliste est un Don Juan, et un poseur : « la ilusión de que nuestro amor era inmortal »<sup>248</sup> est une pure formule, puisqu'il a lui même révélé, dès les premières pages, son incapacité à aimer. L'hyperbole, cependant, se maintient comme une forme vacillant sur un contenu incertain, ou plutôt, comme une forme suppléant l'absence de contenu. Le lecteur a la sensation que l'ensemble du discours de Cova sonne faux. Dans les passages concernant la force animale et celle de la nature, dans ceux où il est question du drame intérieur, tous thèmes romantiques, nous ne trouvons qu'emphase et hyperbole. L'image du titan, du géant ou du colosse apparaît comme l'icône d'une tendance au monumental, à la pose, qui fige le texte. Nous identifions d'abord une version officielle, mémorielle ou mémorable de l'histoire. Souvent, il nous semble que Cova construit sa propre oraison funèbre.

Dans *Canaima*, l'hyperbole produit parfois des effets grotesques : la scène où Marcos se déshabille et, nu comme un ver, affronte la tempête est assez cocasse. Mais en dehors de ce passage, le trope fonctionne de façon plus efficace, peut-être parce que le roman, à la différence de celui de Rivera, nous propose aussi une version humoristique, dans laquelle ce qui est agrandi démesurément devient, finalement, tout petit et ridicule. Cet équilibre permet au lecteur de poursuivre sa lecture sans l'agacement que provoquaient les pages outrées de *La vorágine*. Il est certain que, dès le premier chapitre, l'écrivain met en scène une nature colossale, en la personne du fleuve. L'Orénoque et ses affluents sont les héros d'un poème grandiose. L'estuaire du fleuve est présenté comme un spectacle merveilleux, tout y est démesuré, telles les milliers de grues,<sup>249</sup> et l'unique s'y dédouble en multiple : le fleuve est à la fois enfant, adolescent, jeune homme audace, gamin endormi, vieillard sagace. Et parce qu'il est le lieu de l'extrême :

Cual la primera vegetación de la tierra al surgir del océano de las aguas totales ;

---

<sup>247</sup> *idem*, p. 147

<sup>248</sup> *idem*, p. 161.

<sup>249</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 3.

verdes y nuevos y tiernos como lo más verde de la porción más tierna del retoño más nuevo, aquellos islotes de manglares y borales componían sin embargo un paisaje inquietante sobre el cual reinara todavía el primaveral espanto de la primera mañana del mundo.<sup>250</sup>

Il y a une maximisation de la notion de l'origine dans ces formulations superlatives : l'intensité du vert prend un caractère primordial, parallèle à l'absolu du début des temps. Tous les ingrédients du roman sont présents dans ce chapitre qui met en scène les personnages à venir. L'Indien entre en scène, dans une phrase qui déjà le transforme en statue, « el bravo caribe legendario » ;<sup>251</sup> les arbres annoncent déjà ce qui reviendra : « el árbol inmenso », « la mora gigante » ;<sup>252</sup> la nature vénézuélienne a des couleurs d'une « prodigiosa riqueza » ;<sup>253</sup> la lumière est « incomparable » ; les énumérations de noms d'oiseaux et d'arbres créent la sensation d'un infini animal et végétal ; nous voyons pointer les Créoles et les citoyens à venir. La chute du chapitre, avec ses phrases exclamatives et ses enchaînements, mime le débit monstrueux de ce fleuve colossal. Le lecteur reste sur la sensation d'une nature extraordinaire et sur-dimensionnée : la contemplation finale est celle du delta, avec l'eau qui s'étale à l'infini. L'idée de grandeur s'exprime dans un registre polémique (« término sereno, como el acabar de toda grandeza »,<sup>254</sup> « pasmo de serenidad »),<sup>255</sup> avec l'évocation du contexte violent de meurtres, morts violentes et spoliations. Mais cette nature est un décor wagnérien : « la mágica decoración de la puesta del sol »,<sup>256</sup> « la pompa dramática de estos fulgores en aquellos desiertos »,<sup>257</sup> et nous finissons sur l'invocation qui pourrait être celle du chœur, à l'Opéra ou dans un amphithéâtre : « Orinoco pleno, Orinico grande ».<sup>258</sup> Symphonie ou opéra, nous sommes conviés au spectacle de la grandeur.

Après le spectacle de la nature, dans le deuxième chapitre, nous avons celui de l'histoire comme épopée. Cette terre est « grandioso panorama de epopeya ».<sup>259</sup> Et ici, tous ces récits se rejoignent : ils mettent en scène, à un moment ou à un autre, des aventuriers remarquables, extraordinaires ; même quand les personnages principaux sont ambigus, à l'arrière-plan nous

---

<sup>250</sup> *idem*, p. 4.

<sup>251</sup> *idem*,

<sup>252</sup> *id*, p. 5.

<sup>253</sup> *Ibidem*

<sup>254</sup> *idem*, p. 5.

<sup>255</sup> *Ibidem*

<sup>256</sup> *idem*, p. 6.

<sup>257</sup> *Ibidem*

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *idem*, p. 44.

trouvons des trajets héroïques, humbles ou célèbres. Et le langage dans lequel prennent forme ces histoires est toujours hyperbolique. L'homme de la Guyane est « el hombre Macho semidios ».<sup>260</sup> « Guyana de los aventureros » est un chapitre qui suit immédiatement celui que nous venons de citer. « Guyana era un tapete milagroso donde un azar magnífico echaba los dados y todos los hombres audaces querían ser de la partida ».<sup>261</sup> L'aventure est présentée comme une histoire chevaleresque, ce qui avait déjà lieu avec le « paladín de la destrucción »<sup>262</sup> de *La vorágine*, et la comparaison entre les héros et « los primeros hombres de la Conquista ».<sup>263</sup> En effet, nous lisons que « junto al tesoro vigilaba el dragón »,<sup>264</sup> trésor et dragon sont deux ingrédients des romans de chevalerie, et plus généralement d'une littérature dans laquelle le personnage principal a la stature du héros. Et même lorsqu'il nuance son propos, en enchaînant images et descriptions, Gallegos maintient le personnage dans ce statut : il présente « el Hombre Macho », avec deux majuscules, « semidios de estas bárbaras tierras ».<sup>265</sup> A propos de Marcos, le narrateur affirme que « siempre hubo en su inquietud aventurera algo como una finalidad superior que relampagueaba por momentos ».<sup>266</sup> Dans ce chapitre nous retrouvons les énumérations, concernant cette fois les nombreux types d'hommes de Guyane. Le rapport de l'homme à la nature est présenté sous un angle flatteur, « eran los de la brava empresa ».<sup>267</sup> Et dans ce chapitre, aussi forte que les hommes, surgit la forêt. « El total misterio », « el fascinante influjo de la selva », « la emoción religiosa », « la inmensa selva pródiga », « la tierra de promisión ».<sup>268</sup> Dans les dernières formules le langage a une connotation biblique, ce n'est plus le livret d'opéra mais le verset ou le cantique. « Las calamidades de aquella región sustraída al progreso eran de la naturaleza de las maldiciones bíblicas ».<sup>269</sup> Quoi qu'il en soit, nous restons dans l'extrême. Le paysage, le climat, la lumière, la faune, mais aussi les hommes sont dotés d'une force hors du commun. Tout atteint son extrémité, comme les « fiebres fulminantes que carbonizan la sangre ».<sup>270</sup> L'hyperbole, qui commence avec le récit, se maintient jusqu'au chapitre charnière : « La tormenta ». Dans ces pages la puissance destructrice de la forêt atteint un paroxysme : « sobre el inmenso condensador de la selva se iba acumulando la electricidad para el cataclismo de las descargas

<sup>260</sup> *idem*, p. 7.

<sup>261</sup> *idem*, p. 6.

<sup>262</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 297.

<sup>263</sup> *idem*, p. 215.

<sup>264</sup> *Canaima, op.cit.*, p. 6.

<sup>265</sup> *idem*, p. 6.

<sup>266</sup> *idem*, p. 135.

<sup>267</sup> *idem*, p. 6.

<sup>268</sup> *idem*, p. 8, 7, 8, 7.

<sup>269</sup> *idem*, p. 44.

<sup>270</sup> *idem*, p. 6.

que pronto estremecerían hasta la raiz más soterrada ».<sup>271</sup> Le caractère générique des descriptions est accentué par la présence de déterminants à vocation universelle : « la bestia », « el hombre »,<sup>272</sup> et l'emploi de majuscules : « ante la Naturaleza embravecida ».<sup>273</sup> Tout est extrême, la nature, la violence des éléments et la folie destructrice des hommes : « los abismos de pánico », « una escena monstruosa », « el bárbaro holocausto », « el negro fulgor de la ira ».<sup>274</sup>

Mais par la suite, l'hyperbole décline, avec quelques retours plus ou moins fulgurants. Le meurtre de Cholo Parima constitue l'autre limite. A partir du moment où Marcos renonce à la fortune et à la civilisation, nous observons un changement progressif du style. Peu d'hyperboles lorsque Vargas est le sujet de conversation des caucheros, ou lorsqu'il devient un chercheur d'or. L'errance ne se conjugue pas en mode majeur. Quand Marcos rentre dans les terres, le langage change, et quand il en finit avec la vie de cauchero et de chercheur d'or pour partager la vie d'une tribu yekuana, l'hyperbole a disparu. Comme si sa tension polémique était inconciliable avec l'existence harmonieuse des Indiens, comme si l'emphase ne pouvait convenir qu'à un Blanc, à une pensée blanche. Plus Marcos se métisse, plus l'hyperbole s'affaiblit.

*Sangama* est un autre récit dans lequel abondent les hyperboles. Qu'il s'agisse de personnages positifs (les *caucheros* Luna fils et père, le colon López, l'aventurier Abel qui part dans la selva dans le but de s'enrichir, Sangama) ou d'êtres négatifs (le gouverneur, el Piquicho, el Toro), l'hyperbole fleurit. Mais ce procédé est également commun lorsqu'il s'agit de présenter la forêt vierge, le lieu du drame, c'est à dire le *renacal*, et l'incarnation du mal, le serpent. Enfin les valeurs propres à la morale chrétienne et patriotique, l'histoire de la Conquête, l'amour de la patrie, le respect de la virginité et de la virilité patriarcale sont exprimés avec force images idéalisantes. Nous avons là un exemple abouti de ce que Doris Sommer a nommé les fictions fondatrices. L'emphase souvent ridicule ou vieillotte, déjà notée à propos de *La vorágine*, prend ici une ampleur impressionnante. Les stéréotypes sont innombrables, il n'y a pratiquement pas d'images nouvelles ou revisitées. Cependant, Hernández nous propose une synthèse de la plupart des lieux communs de l'époque ; et si le texte nous semble manquer de style, il a le mérite de faire apparaître quelque chose de nouveau. Arturo n'était pas un colon, Marcos avait refusé de l'être, avec Abel se profile la silhouette de celui qui s'installe

---

<sup>271</sup> *idem*, p. 146.

<sup>272</sup> *idem*, p. 147.

<sup>273</sup> *idem*, p. 152.

<sup>274</sup> *idem*, p. 149.

dans les terres limitrophes. Et l'hyperbole est un des procédés qui rendent compte de cette nouveauté.

Sangama fait partie des personnages positifs mentionnés. Dès la rencontre, au début du roman, Abel lui voit une « virilidad hercúlea ».<sup>275</sup> Il est posé comme un héros et l'histoire du récit sera celle de ses « travaux ». Demi-dieu, descendant de la race des seigneurs, Sangama impressionne le narrateur. Il est un « selvático extraordinario,<sup>276</sup> et « indudablemente este hombre conocía todos los secretos de la selva ; hasta llegué a atribuirle como muchos de los ingenuos moradores de Santa Ines las aptitudes sobrenaturales que hacían tenerle por brujo ».<sup>277</sup> Cet homme sait tout faire, il est très savant, mais c'est aussi un chasseur, un guerrier et un dompteur : « cazaba y pescaba con excepcional destreza, (...)subía a los árboles con la agilidad del más ducho de los animales ».<sup>278</sup> Quand il chante : « era un organo colosal y salvaje, tocado por los demonios ».<sup>279</sup> Dans la forêt, plus précisément dans le renacal, a lieu un de ses travaux majeurs : le combat avec le monstre, dont il sortira vainqueur : « había escapado milagrosamente de un monstruoso abrazo ».<sup>280</sup> En bref, il est « este hombre maravilloso, capaz de dominarlo y resolverlo todo ».<sup>281</sup> Ce combat a un double aspect : mythique et christique, puisqu'il s'agit également du « milagro de su salvación ».<sup>282</sup>

A côté de Sangama, nous trouvons d'autres personnages positifs, les *caucheros* en particulier. Si le Matero est souvent présenté sous un aspect humoristique, son père, bien qu'il soit devenu fou, appartient à une lignée dont le courage est souligné : « vino en su busca como conquistador de la selva ; vimos reflejarse el ultimo instante de una vida heróica ».<sup>283</sup>

Le vieux López est un colon chassé par les brésiliens : « realizando temerarias exploraciones y venciendo a los salvajes cuyos ataques desbarató a fuerza de astucia y arrojo, avanzó hasta llegar finalmente cerca del río Yurua ».<sup>284</sup> L'emploi du terme « vencer » fait de l'asservissement des Indiens aux intérêts économiques des Blancs un épisode de plus de la Conquête.

Les protagonistes sont également présentés sous un jour flatteur : « era preciso volver a su lado como volvían los héroes antiguos, después de una campaña, llenos de cicatrices pero

---

<sup>275</sup> *Sangama, op. cit.*, p.14.

<sup>276</sup> *idem*, p. 136.

<sup>277</sup> *idem*, p. 116.

<sup>278</sup> *Ibidem*

<sup>279</sup> *idem*, p. 171.

<sup>280</sup> *idem*, p. 244.

<sup>281</sup> *idem*, p. 232.

<sup>282</sup> *idem*, p. 240.

<sup>283</sup> *idem*, p. 211.

<sup>284</sup> *idem*,p. 327.

erguidos, soberbios y orgullosos ».<sup>285</sup> Nous lisons encore : « nos habíamos lanzado a la más fantástica y peligrosa de las aventuras ».<sup>286</sup>

Ils sont donc héros mythiques, aventuriers modernes, et héritiers d'une histoire.

L'extraction du caoutchouc, dans le premier chapitre, a une connotation mythique ; la forêt est une corne d'abondance : « Un shiringal da un río de goma que es como si dijéramos, un raudal de oro ».<sup>287</sup>

Les héros négatifs sont aussi dépeints de façon hyperbolique. Le nez du gouverneur, par exemple, est une version amazonienne de celui de Cyrano de Bergerac : « verdad es que con esa nariz atrevida, de sonoridad extraordinaria y un tanto desproporcionada y rubicunda, Portunduaga pudo, igualmente, abrirse paso en cualquier parte el Mundo(...)era algo así como una potente proa capaz de abrir a sus poseedor, sin detenerse todas las rutas de la Tierra ».<sup>288</sup>

Quant au Toro et au Piquicho, par qui le mal arrivera, ce sont des êtres hors du commun. L'un par sa force, l'autre par sa laideur et sa méchanceté. El Toro est ainsi nommé parce qu'il peut assommer un boeuf : « sus descomunales manos, (que ) hubieran podido rajar la cabeza de un elefante ».<sup>289</sup> C'est un géant, une bête féroce.<sup>290</sup> Le Piquicho est mi-félin, mi-serpent, il a une dentition effrayante : « una formidable dentadura de felino ».<sup>291</sup> Ce sont deux « andrajos humanos vencidos por el hambre y el vicio. ».<sup>292</sup> En fait, ils actualisent deux symboles thériomorphes : le serpent et le jaguar.<sup>293</sup> Ce que confirme le rôle diabolique attribué au Piquicho : « Fue el demonio que se metió en el Piquicho para perderme ».<sup>294</sup> El Toro demande qu'on l'éloigne du « monte embrujado, selva endemoniada ».<sup>295</sup> Force brutale, primitive et force du mal se conjuguent dans l'alliance des deux hommes monstrueux.

Mais c'est dans la description de la forêt que se concentrent les hyperboles. Lorsque commence le récit de l'expédition, Abel note que « se abría como gigantesca fauce ».<sup>296</sup> Plus loin, le narrateur remarque que « la entrada semejava un gigantesco túnel horadado a través de una masa verde y compacta ».<sup>297</sup> La présentation du *renacal*, épice du récit, est totalement

---

<sup>285</sup> *idem*, p.154.

<sup>286</sup> *idem*, p. 220.

<sup>287</sup> *idem*, p. 9.

<sup>288</sup> *idem*, p. 22.

<sup>289</sup> *idem*, p. 27.

<sup>290</sup> « ¡ una vez más el enano había vencido al gigante ! », *Sangama, op. cit.*, p. 31.

<sup>291</sup> *idem*, p. 34.

<sup>292</sup> *idem*, p. 126.

<sup>293</sup> En milieu amazonien, la bête au cœur du labyrinthe n'est plus un taureau mais un serpent.

<sup>294</sup> *idem*, p. 273.

<sup>295</sup> *idem*, p. 275.

<sup>296</sup> *idem*, p. 128.

<sup>297</sup> *idem*, p. 139.

hyperbolique : « El renaco terminaría por vencer a toda la selva y absorberla ».<sup>298</sup> Le lieu est présenté comme une enceinte périlleuse : « sólo algunos de los más atrevidos exploradores han llegado al renacal ».<sup>299</sup> Le passage où ils sont attaqués par les serpents est déjà, en soi, une hyperbole. «(...) centenares des serpientes irrumpieron de todas partes, en un florecimiento infernal de fauces y de gargantas que lanzaban ensordecedores gritos destemplados ».<sup>300</sup> Nous voyons réapparaître le vieux mythe de la dépression infernale, lorsque Sangama rappelle que « la tierra en donde florece ahora la más avanzada civilización debió tener este aspecto. Lo indubitable es que esta zona constituyó en el pasado la parte más honda de un mediterráneo enclavado en el corazón de Sud América ».<sup>301</sup> Le caractère inclassable de la région est patent : « la vegetación de ambas orillas, cubierta de proyecciones plateadas y brillantes, daba la sensación de que nos habíamos acampado en algún paraje extraterrestre ».<sup>302</sup> Et lorsque le *renacal* éveille l'inquiétude, cette dernière prend une forme extraordinaire : Abel ne craint pas les serpents, mais le Serpent entre les serpents, le reptile mythique, la Yarumama cosmique : « Por momentos creía percibir, en el légamo, el movimiento de la Yarumama en acecho ».<sup>303</sup> Dans la forêt nous retrouvons un chapitre consacré à la tempête (passage obligatoire dans ce type de récits). La description est complètement hyperbolique : « una fuerte ráfaga de viento apagó la antorcha sumiéndonos en absolutas tinieblas, al mismo tiempo que caían sobre nosotros enormes candidades de hojas desprendidas de los árboles ».<sup>304</sup> Il est question de « epilépticas convulsiones », de « la selva enloquecida ».<sup>305</sup> Les arbres tombent autour des héros, dans une sorte de métaphore hyperbolique de la chute. Il faut d'ailleurs remarquer à ce sujet que cette chute est une récurrence dans les romans de la forêt et qu'on est en droit d'y voir une métaphore de la Chute biblique. Les personnages se réfugient auprès d'un *shihuahuaco*<sup>306</sup> (passage symétrique de celui de *Canaima* où le *caracoli* protège Vargas) : « la selva seguía atronando, sacudida en todas direcciones, como si contra de ella se hubieran desatado todas las fuerzas de la creación ».<sup>307</sup> Plus loin nous lisons : « esto debe ser el final del mundo, pensé sujetándome al fuerte tronco »,<sup>308</sup> « al sentir los sacudimientos de

---

<sup>298</sup> *idem*, p. 196.

<sup>299</sup> *idem*, p. 183.

<sup>300</sup> *idem*, p. 221.

<sup>301</sup> *idem*, p. 133.

<sup>302</sup> *idem*, p. 133.

<sup>303</sup> *idem*, p. 149.

<sup>304</sup> *idem*, p. 261.

<sup>305</sup> *idem*, p. 261.

<sup>306</sup> *idem*, p. 262.

<sup>307</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 262.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

los árboles se me ocurría que estaban empeñados en arrancarse de sus propias raíces y lugar ». <sup>309</sup> A la fin de l'ouragan, la pluie tombe à verse « como si un caudaloso río se volcara del cielo », <sup>310</sup> et « La sonoridad infernal (que) retumbaba en la selva. <sup>311</sup> L'hyperbole commune aux romans de la forêt, manifeste dans ces lignes, c'est la métaphore de l'Enfer, déjà annoncée dans la présentation pseudo-scientifique de Sangama.

Les épreuves prennent un caractère extraordinaire : « Fue milagrosa tu resurrección », <sup>312</sup> dit le Matero à Sangama, sauvé des eaux. Quant à Chuya, violée par les deux misérables, elle est « La heroica Chuya, a quien había visto sufrir con la resignación de una mártir ». Selon Abel : « producía una admiración respetuosa la figura de esa tierna mujer, triste como una dolorosa, inclinada sobre el rostro del salvaje, cuya frente enjugaba con piedad. <sup>313</sup> L'événement afflige la nature entière : « el cielo volvía a llorar inconsolable ese llanto salvaje que la tierra no podía enjuagar ». <sup>314</sup> Il est vécu comme un cataclysme : « a mis pies se abrió de pronto un negro abismo en el que me sentí caer », <sup>315</sup> ou : « esa formidable tormenta fue la protesta de los elementos por el crimen cometido ». <sup>316</sup>

Dans le récit péruvien, les hyperboles sont au service d'un propos central : la lutte entre le Bien et le Mal, tapi au centre de la forêt, le *renacal* sous la forme du serpent, de la *Yarumama*, déjà annoncée par la *Sachamama*. Le principe du mal est associé explicitement à un des piliers des croyances indigènes : le serpent créateur de l'origine, l'Amaru.

Si nous passons maintenant au récit de Rangel, nous y identifions trois images majeures : le châtement sous la forme du Déluge, le Jugement Dernier (l'Enfer) et le sacrifice (comparer l'agonie du Souto à celle du Christ est tout de même un peu fort). D'où le caractère fortement allégorique de ces fictions : rédemption et salut sont au cœur de la description.

Le déluge est un thème majeur de récits dans lesquels les fleuves sont omniprésents : « um aspecto aguacento de diluvio », <sup>317</sup> « no diluvio amazónico o homem trocaria bem os seus pulmões por guelras », <sup>318</sup> « esse diluvio amazónico mais duradouro que o da biblia ». <sup>319</sup>

La chaleur brûle : « na sua enesthesia de calor », « o meio dia fulminador », <sup>320</sup> « o caustico

---

<sup>309</sup> *Ibid*

<sup>310</sup> *idem*, p. 262.

<sup>311</sup> *idem*, p. 263.

<sup>312</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 311.

<sup>313</sup> *idem*, p. 305.

<sup>314</sup> *idem*, p. 270.

<sup>315</sup> *idem*, p. 268.

<sup>316</sup> *idem*, p. 268.

<sup>317</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 246.

<sup>318</sup> *idem*, p. 29.

<sup>319</sup> *idem*, p. 32.

<sup>320</sup> *idem*, p. 245

das soalheiras », « a matta toda crepitava incendiada », <sup>321</sup> « em semelhante fogueira a natureza ardia », <sup>322</sup> « inferno verde é o Amazonas, inferno verde do explorador moderno, vandalo inquieto ». <sup>323</sup> L'Enfer est celui de la mythologie gréco-latine. Le lac est « O Acheronte », <sup>324</sup> le lieu devient « O valle de Josaphat ». <sup>325</sup> Nous voilà dans un théâtre antique : « O caboclo é o Orestes da tragedia griega, e perseguido por furias ». <sup>326</sup>

L'idée d'une nature démesurée et monstrueuse est fréquente sous la plume du Brésilien. Pour l'ingénieur qui parcourt les canaux dans « A decana dos Muras » la nature est pleine de « nymheas monstruosas ». <sup>327</sup> Il y voit un « organisme monstrueux ». L'eau est un « océan », <sup>328</sup> l'ancienne appellation de l'Amazone, « mer d'eau douce », reprend vie sous sa plume. Il est fasciné par le « prodigio da rede hidrografica ». <sup>329</sup> Lorsqu'il décrit la vieille Indienne, il la trouve « enorme, monstruosa, abominavel, forma hedionda ». <sup>330</sup> Il la compare à une « megera ». Son ventre est « monstruoso ». <sup>331</sup> Elle est un « monstre ». <sup>332</sup> La doyenne devient « o mais antigo e pavoroso exemplar », <sup>333</sup> une « harpia hydropica », <sup>334</sup> ou encore une « medusa indiana ». <sup>335</sup>

Enfin, la mise en scène de l'ensemble transforme l'Amazone en théâtre antique. <sup>336</sup> Le livret est tragique : c'est l'histoire du *caboclo* sacrifié. Ce gigantesque Opéra fait écho à celui de Manaos, construit à l'époque où l'auteur écrivait ces nouvelles.

Dernière hyperbole constitutive du roman : le sacrifice. Sacrifice de Maibi, crucifiée sur un hévéa, de la petite fille condamnée à hurler sans inspirer la pitié, des Indiens massacrés lors du Cabanagem, <sup>337</sup> de l'ingénieur Souto, et du vieux Gabriel. Blancs, Métis, Indiens, qui sont unis par une mort atroce.

Car le dernier récit d'*Inferno verde* contient la clef : nous sommes bien face à une fiction fondatrice. Le narrateur y affirme qu'il faut habituer le peuple à l'idée du sacrifice pour la

---

<sup>321</sup> *idem*, p. 258.

<sup>322</sup> *idem*, p. 277.

<sup>323</sup> *idem*, p. 280.

<sup>324</sup> *idem*, p. 38.

<sup>325</sup> *idem*, p. 40.

<sup>326</sup> *idem*, p. 47.

<sup>327</sup> *idem*, p. 122.

<sup>328</sup> *idem*, p. 123.

<sup>329</sup> *idem*, p. 117.

<sup>330</sup> *idem*, p. 124.

<sup>331</sup> *idem*, p. 126.

<sup>332</sup> *idem*, p. 126.

<sup>333</sup> *idem*, p. 128.

<sup>334</sup> *idem*, p. 130.

<sup>335</sup> *idem*, p. 128.

<sup>336</sup> Ou en opéra : « *wagnériamente agitada* », *idem*, p. 32.

<sup>337</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle (1835-1840), lors du Cabanagem, une véritable guerre opposa Noirs et Indiens aux élites blanches dans la province amazonienne du Pará.

patrie ; ce sont les dernières réflexions de Souto, son testament spirituel. Il meurt pour préparer le terrain aux futurs colons. Il a transformé en carte le territoire avec son compas et ses instruments de mesure.<sup>338</sup> Si la forêt est Enfer, dans lequel court l'eau du Déluge (et celle qui entoure l'Enfer, voir le récit « O Tapará ») le sacrifice permet néanmoins de récupérer une terre promise. Benedict Anderson nous dit que le nationalisme se construit à l'aide du cens, des cartes et des musées.<sup>339</sup> Il n'est pas question de quantifier les populations dans ces nouvelles, mais l'obsession géographique y est constante et nous y trouvons également l'ébauche d'un musée imaginaire. Transformée en mère, fécondée par le sang des martyrs, l'Amazone devient terre de promesse pour le troupeau humain. Il y a une métaphore du *seringuerio* exemplaire qui fait de lui un pasteur ; il nous faudra plus loin analyser ces synthèses étranges où fusionnent des régimes, comme nous le verrons, opposés.

## b. Antithèse

L'antithèse est cette logique des oppositions dont nous avons déjà parlé. Elle est remarquable dans la première partie de *La vorágine*. Cova, le poète<sup>340</sup> romantique, épris de l'idée de l'amour, brutalise les femmes et les trompe sans panache ; il rêve de pureté et se retrouve avec une prostituée et une garce ; il tient des discours sur l'égalité des hommes, mais, une fois en situation, n'hésite pas enfreindre ses principes, en terrorisant ses *bogas*. Globalement, il existe une opposition entre ses discours et ses actes qui le rend grotesque. Son caractère obéit à des pulsions antithétiques : « en el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías : las mareas suben y bajan con intermitencia ».<sup>341</sup> Ces allées et venues modifient le regard qu'il porte sur les gens et les choses : de l'aurore flamboyante du Casanare, nous passons à la description d'un étang pestilentiel.<sup>342</sup> Pureté du matin, beauté de la brume, mouvement ascensionnel dans le premier cas, vapeurs méphitiques ; confusion de la brume, mouvement descendant, dans le second ; valeurs solaires (le soleil), contre valeurs aquatiques (le serpent). Au-dessus ou au-

---

<sup>338</sup> Une certaine fusion a lieu néanmoins : son compas est comparé à une araignée gigantesque, un animal qui est central dans les mythes de la région.

<sup>339</sup> Peu de choses mettent d'avantage en relief cette grammaire que les trois institutions de pouvoir qui bien qu'inventées avant le milieu du XX<sup>e</sup>, ont changé de forme et de fonction à mesure que les zones colonisées sont rentrées dans l'âge de la reproduction mécanique. Ces trois institutions sont le recensement, la carte et le musée, et toutes trois ont été profondément marquées par la façon dont l'État colonial imaginait sa domination : la nature des êtres humains qu'il gouvernait, la géographie de son domaine et la légitimité de son ascendance », Benedict Anderson, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Éditions La Découverte / Poche, Paris, 1996, p. 167.

<sup>340</sup> Le *baqueano* est le pisteur, ou guide, Indien ou Métis.

<sup>341</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 131.

<sup>342</sup> *idem*, p. 139.

dessous d'une ligne imaginaire, des valorisations positives ou négatives. On remarquera que la succession de passages antithétiques devient plus rare dans la deuxième partie du livre. L'exemple le plus représentatif étant celui de l'étang aux grues, qui constitue une charnière. Dans *Canaima* cette figure de style est fréquente. Au-delà du procédé, la problématique même du roman est une antithèse : « Se es o no se es ? »<sup>343</sup> La question est posée dans le premier chapitre, lorsque le protagoniste commence à prendre forme et histoire. Le troisième, sobrement intitulé « Marcos Vargas », plante un décor baroque pour cet *Hamlet* américain : le bouillonnement des nuages, symétrique de celui des eaux, la majesté de l'Orénoque dans le crépuscule, et les ors et les pourpres, tels un rideau grandiose tombant sur le paysage, donnent à Marcos une stature dramatique. Chute des hommes dans l'eau tourbillonnante, et chute du soleil dans le remous de nuages sont un spectacle, dont témoigne « el vocerío emocionado de la multitud ».<sup>344</sup> Le paysage, comme dans *Inferno verde* est un théâtre, et son décor rappelle les tableaux de l'école de Cuzco. La question métaphysique du dramaturge anglais prend un sens qui se dévoilera peu à peu dans le roman. Comme le constate le lecteur, ce n'est pas seulement l'existence individuelle de Marcos qui est en question, mais, à travers elle, celle de la nation, ou de la région, dont Ladera nous avait fait un tableau désenchanté. Tout au long du récit, avec Marcos, ce qui sera en jeu, c'est la possibilité de constituer une véritable nation. Dans ce contexte d'une interrogation sur les fondements de la nation, s'insère la problématique civilisation / barbarie, autre antithèse commune aux récits de la forêt vierge. Nous avons donc deux métalogismes : civilisation / barbarie et nation / barbarie, autour desquels s'organisent les autres oppositions du livre. Cette opposition fonctionne à l'intérieur d'une autre, plus générale : le combat entre Canaima, dieu du Mal, et Cajuña, dieu du bien. Il s'agit de la transcription, couleur locale, de l'antithèse barbarie / civilisation ; d'un côté, les terres barbares, le langage barbare, le silence inhumain, la violence bestiale et de l'autre, la délicatesse des sentiments, la volonté de construction, ou encore la mesure contre la passion, le langage contre la violence muette. Au service de cette conception, les personnages s'organisent en paires de contraires : le valeureux Marcos contre le pleutre Ardavín, le courageux Gregorio contre son cousin, la violente Araceli contre la raisonnable Maigualida ; mais aussi les deux frères, Vellorini el Bueno et Vellorini el Malo, les caudillos barbares et les commerçants patriotes, comme le malheureux Ladera. Cependant, peu à peu, les oppositions s'atténuent et apparaissent des ressemblances imprévues. L'opposition Bien / Mal se désamorce à partir de la mort de Cholo Parima : « ahora comprendía que los Ardavines no

<sup>343</sup> *Canaima, op.cit.*, p. 13.

<sup>344</sup> *Ibidem*,

eran todo el mal », <sup>345</sup> ce qui est déjà une façon de sortir du registre héroïque. Et dans le milieu de la forêt, qui semble apporter une réponse tragique à la question (avec l'oiseau qui annonce : « ya se acabó », <sup>346</sup> l'antithèse, jusque là cantonnée aux paires silence / clameur, solitude ou peuple vénézuélien, humanité / déshumanisation, évolue vers l'oxymore. Effectivement, le chapitre « Canaima », qui correspond à la découverte de la forêt par le héros, est aussi celui de formulations nouvelles : « la exasperante monotonía de la variedad infinita ». <sup>347</sup> Soudain, les antinomies diurnes s'effacent ; il n'y a plus d'un côté la monotonie et de l'autre la variété, elles fusionnent. Comme nous le verrons plus tard, le tourbillon est la figure géométrique qui annonce le développement de la fusion, l'évasion hors du langage diurne. Lorsque apparaît « algo sumamente pequeño y a la vez inmenso », <sup>348</sup> nous sommes encore face à des antithèses qui migrent vers autre chose. La forêt est donc le lieu où commence à se produire une certaine dissolution. Il nous faudra, plus loin, essayer de voir dans quelle mesure cette dissolution aboutit.

Un roman comme *Sangama* s'organise également autour d'antithèses : la vertu de Chuya et la déchéance de Tula, la probité d'Abel et la corruption du gouverneur, la violence des colons et la tempérance de Sangama, la beauté et la monstruosité, sont quelques-unes des antinomies qui organisent le récit.

Mais l'antithèse fondatrice demeure civilisation et barbarie. Lorsqu'ils sortent enfin de la forêt, les personnages sont détruits :

y salimos de esta selva trágica a la que penetramos seis meses atrás rebosantes de energías e entusiasmos ; y de la que volvíamos providencialmente con vida, como espectros de los que partimos. Y, lo que era más lamentable, habiendo sepultado en la espesura las ilusiones y las esperanzas. El balance era desconsolador ; teníamos los cuerpos y las almas en ruina. <sup>349</sup>

Les oppositions s'accumulent : énergias / en ruina, con vida / espectros, ou encore rebosantes / sepultamos. Le mouvement de la vie qui sort avec générosité (« rebosantes »), s'oppose à celui de la mort qui ensevelit (« sepulta ») les désirs et les espoirs. Spatialement, nous retrouvons la même antithèse : mouvement ascensionnel et chute. La forêt est une expérience

---

<sup>345</sup> *idem*, p. 135.

<sup>346</sup> « ¡Yaa-cabó, ¡ yaa-cabó ! », *idem*, p. 44.

<sup>347</sup> *idem*, p. 119.

<sup>348</sup> *idem*, p. 150.

<sup>349</sup> *Sangama*, *op. cit.*, p. 308.

propice à l'hallucination , dans laquelle le manque, la faim, la soif et la désolation s'inversent en opulence et félicité :

Dicen del que se extravía en el desierto y agoniza de hambre y sed en los arenales calcinados, que de improvisto se ve transportado al oasis salvador y bajo la sombra fresca de los arenales calcinados, come dulce fruto del dátil y bebe del claro manantial.<sup>350</sup>

Comme dans le récit de Rangel, les aléas du fleuve sont une des antithèses majeures : dès le premier chapitre, l'Ucayali paisible de l'hiver devient un monstre capricieux.<sup>351</sup> L'affrontement entre le gouverneur et El Toro est antithétique : « una vez más el enano había vencido al gigante » ; « la astucia había derrotado a la fuerza ».<sup>352</sup> L'inexistence de la loi dans la forêt est évoquée à l'aide d'une antithèse ironique: « la tal constitución, la que le gobernador invocaba y consultaba frecuentemente no era otra cosa que una novela pornográfica ».<sup>353</sup> Lorsqu'il présente les deux méchants, « los dos seres más malos que he conocido », le gouverneur dit : « es el empleo del mal para hacer le bien ».<sup>354</sup> La rencontre entre le missionnaire et la maîtresse du gouverneur obéit également au régime antithétique :

Sus alucinados ojos se clavaron fascinantes en el sacerdote quien, toda espiritualidad en este momento, tenía la implorante mirada vuelta hacia arriba (...) su canto, como el coro de mujeres, volviera a empezar, bajó la vista, y se encontró con los ojos de la gobernadora, fijos en él.<sup>355</sup>

et plus loin « eran una miradas de desafío que se dirigían el bien y el mal, el santo y la pecadora ».<sup>356</sup> Tula « había perdido su arrogancia, apareciendo humilde y vencida » ;<sup>357</sup> et le missionnaire voit la femme qui « un momento antes se le antojaba símbolo de los más depravados instintos », comme « convertida en una Magdalena, purificada por el dolor y la

---

<sup>350</sup> *idem*, p. 309.

<sup>351</sup> *idem*, p. 8.

<sup>352</sup> *idem*, p. 31.

<sup>353</sup> *idem*, p. 32.

<sup>354</sup> *idem*, p. 35.

<sup>355</sup> *idem*, p. 44

<sup>356</sup> *idem*, p. 45.

<sup>357</sup> *idem*, p. 46.

fe ». <sup>358</sup> D'après Tula, il y a deux sortes d'hommes : « el que hunde y el que redime ». <sup>359</sup> Et « aquellos que echa como desperdicios la ciudad (que) aquí se regeneran ». <sup>360</sup> Ou « La selva virgen amansaba a los más bravos ». <sup>361</sup>

Chez Rangel, l'antithèse se construit autour des deux phases du fleuve. Montée des eaux, « enchente », et reflux, « varzea ». Cette oscillation se retrouve dans presque tous les chapitres. Quand l'eau monte, la métaphore du Déluge remonte aussi ; lorsqu'elle descend, le monde se dessèche, et ces terres ingrates tournent vite à l'Enfer. De la sorte, nous passons d'un mythe, « o diluvio amazônico », à l'autre, l'Enfer : « no verão fica tudo exsicado como lambido por vasta chamma ». <sup>362</sup> L'Enfer a son passeur, Charon, son Achéron, et même sa Gorgone. Ici comme ailleurs, l'antithèse s'articule à la lutte : l'arrogance de la nature s'oppose à l'humilité des hommes. Dans « Obstinção », le petit cimetière résiste, humblement. De même, l'obstination du petit *caboclo* face au grand Blanc, devient une tragédie à la mode amazonienne. Avec pour publics les humbles. L'opposition est déclinée sur le mode religieux (depuis l'Évangile, on sympathise avec les opprimés), tragique et théâtral (le *caboclo* est un Oreste dans une forêt qui devient le théâtre d'un combat héroïque et désespéré), naturel (le *caboclo* lutte contre le Blanc comme l'arbre contre la liane parasite). Ainsi les arbres rachitiques ou les espèces opulentes prospèrent ou périssent, comme l'arbre, qui pourrit tandis que la plante qui l'étouffe renaît, toujours, de ses cendres.

Les antithèses, pourtant, annoncent comme dans les autres récits des retournements ou des tropes plus nocturnes. « o cadaver se apodrece e o sudario reverdece inmortal », <sup>363</sup> est une saisissante formule pour évoquer l'*apuseiro*. <sup>364</sup> Ce suaire, est-ce celui de Véronique ? Ce cadavre, c'est donc celui du Christ ? D'ailleurs les phases du fleuve, si lunaires, n'annonçaient-elles pas, déjà, ce revirement ? La lune est bien la grande instigatrice des marées. Nous voilà donc fort loin des contrastes diurnes.

---

<sup>358</sup> *Ibidem*

<sup>359</sup> *idem*, p. 58.

<sup>360</sup> *idem*, p. 59.

<sup>361</sup> *idem*, p. 12.

<sup>362</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 152.

<sup>363</sup> *idem*, p. 164.

<sup>364</sup> Cette tendance s'observe également dans les autres fictions : le *cauchero* « paladín de la destrucción » de Rivera » fait pendant aux « apóstoles resignados e contrangidos a destruição » de Rangel, ou au *purgüero* que « sube a los infiernos » de Gallegos. Trois façons de présenter l'économie prédatrice des Blancs marquées par l'ambiguïté.



## II - Le Régime nocturne de l'imaginaire

Les processus évoqués dans le chapitre précédent atteignent un point au-delà duquel il n'y a pas de retour. Lorsque l'antithèse et l'hyperbole ont été poussées dans leurs derniers retranchements, la perspective qui est celle du régime diurne se modifie. Au-delà de ces dernières commence alors un processus inverse. Il semble qu'à partir d'un certain seuil quantitatif ait lieu un changement qualitatif : un excès d'hyperboles, un excès d'antithèses, nous mène au bord d'une étrange révélation : le féroce dualisme diurne, avec ses paires d'ennemis, fait place à une autre configuration : les contraires deviennent des doubles inversés.

Voilà donc que l'Autre prend la forme du même, redoublé ; et les contours tranchants propres à la mimesis deviennent incertains. Ils s'adoucissent, s'estompent. La lumière solaire et ses antinomies ne conviennent pas au milieu de la forêt vierge. Avec le régime nocturne, nous entrons dans un clair-obscur. Dédoublement et inversion vont maintenant traduire, dans une autre langue, l'histoire tragique qui nous était contée. La chute, la dévoration, la mort, certitudes effrayantes qui s'imposaient à la première lecture, vont passer au second plan. Désormais, c'est la descente qui va s'affirmer, l'avalage atténuera la violence de la dévoration et la mort ne sera plus qu'un long sommeil.

## A - Inversion, redoublement, retour

### a. Euphémisme et inversion

C'est l'euphémisme qui prépare le retournement propre à l'inversion. Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand se demande :

par quel mécanisme psychologique se constitue l'euphémisme qui tend jusqu'à l'antiphrase même, puisque le gouffre transmuté en cavité devient un but, et la chute devenue descente se métamorphose en plaisir. On pourrait définir une telle inversion euphémique comme un processus de double négation. Ce procédé constitue une transmutation des valeurs : je lie le lieu, je tue la mort, j'utilise les propres armes de l'adversaire.<sup>365</sup>

Inversion et euphémisme sont liés de cette façon intime qui est précisément le propre du régime nocturne. Mais Gilbert Durand met aussi en avant autre chose, le processus de métamorphose, sur lequel nous reviendrons. Voyons donc comment se tisse le lien entre euphémisme et inversion.

#### *De la chute à la descente*

La descente prend des formes diverses : chez Rivera, elle commence avec l'entrée dans la forêt, l'éloignement des centres urbains coïncidant avec le renversement des valeurs. Géographique (Cova va quitter le bassin de l'Orénoque pour rejoindre celui de l'Amazone et descendre sur les rivières), la descente est aussi intérieure (comme nous le verrons plus bas, il s'agit aussi d'une immersion dans les profondeurs insoupçonnées de son être), et symbolique (ce voyage est une descente aux Enfers). Le narrateur ne ménage pas ses commentaires sur la difficulté de leur entreprise.

Au début, les moustiques qui les poursuivent sont les auxiliaires du Destin qui les a jetés sur ces routes incertaines. Le caractère infernal de la descente est clairement signifié. Mais vite

---

<sup>365</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 230.

s'annonce le changement, et la pénible avancée se transforme en aventure. Nous constatons là ce que disait Durand dans les lignes citées : « la chute devenue descente se métamorphose en plaisir ». Lorsque Cova énonce : « por aquellas intemperies atravesamos a pie desnudo, cual lo hicieron los legendarios hombres de la Conquista », <sup>366</sup> il n'est plus le réprouvé, l'exclu. Lorsqu'il écrit : « mi espíritu pregustaba el acre sabor de las próximas aventuras », <sup>367</sup> il avoue qu'il n'y a pas que douleur et contrition dans ce voyage.

Chez Gallegos, la descente est celle de Vargas sur sa pirogue, mais aussi celle de l'Orénoque. Marcos Vargas, sur sa *curiara*<sup>368</sup>, nargue la mort. Il prend le risque des tourbillons, il côtoie l'abîme, figure de cet abîme intérieur maintes fois évoquée. La descente est là comme un moyen terme. Elle annonce le voyage final, sur l'Orénoque apaisé, lorsque son fils retournera vers les « civilisés », pour prendre sa suite. Ainsi que l'écrit Françoise Perus, *Canaima* est un périple sur l'Orénoque :

El universo narrativo de Canaima se inscribe entre un pórtico y un epílogo (« esto fue ») en donde los desplazamientos inversos de las dos naves (río arriba la primera algo fantasmal, río abajo la segunda cargada de mitos y de historia) figuran para el lector la trayectoria de un periplo por la cuenca del Orinoco.<sup>369</sup>

Nous remarquons l'idée d'inversion dans la phrase de Françoise Perus. Il y a une volonté de rétablissement du déséquilibre initial, il faut contrecarrer la chute qui menaçait dans le chapitre précédent. La descente du fleuve correspond à une libération et à une ouverture : le fils du héros pourra réaliser la synthèse inaccessible pour le père.

Dans le cas de *Sangama*, la descente est aussi celle du fleuve ; la navigation des premiers chapitres a lieu sur l'Ucuyali. Mais nous trouvons également la descente de la montagne, par deux fois, lorsque l'imminence de la chute nous fait craindre la mort du personnage principal. La dernière descente correspond d'ailleurs à la dernière page et adoucit le tragique dénouement : Sangama se jette dans le précipice. Le sorcier est mort mais sa fille lui survit ; au lieu de rejoindre l'abîme, avec son promis, elle s'approche du « cœur de la Terre Mère ». Dans ce roman, comme dans *Canaima*, l'idée de descente est associée à la libération et au dépassement de la contradiction initiale. La mer enfin atteinte par l'Orénoque, le cœur de la

---

<sup>366</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 215.

<sup>367</sup> *idem*, p. 209.

<sup>368</sup> La *curiara* est le canoë des Peuples de l'eau. Faite à partir d'un seul tronc d'arbre, elle mesure entre trois et huit mètres.

<sup>369</sup> Françoise Perus, « Universalidad del regionalismo : *Canaima* de Rómulo Gallegos », *Canaima*, Edición Crítica, Colección Archivos, ALLCA XX/Ediciones Unesco, coordinador Charles Minguet, Paris, p. 419.

terre, constituent l'épilogue de la descente ; ici, l'inversion réalise un véritable renversement. Chez Rangel, la vision est plus mitigée : par-delà la répétition de deux thèmes, celui de la décrue des eaux, celui de la navigation des rivières, nous trouvons l'idée du voyage aux Enfers. C'est Rangel qui le premier employa l'expression *Enfer vert*. L'aventure devenait une descente dans l'infra-monde ; ce que confirme le lexique du deuil et de la mort, qui recouvre le récit d'un voile funèbre. Descente des eaux et aux Enfers sont parallèles au déluge et à la montée des eaux. La descente est ambiguë : elle permet l'agriculture mais aussi l'apparition du monde funèbre. On remarquera l'isotopie du thème : terre fertile et terre des morts, terre où la graine morte va renaître sous forme de plante. Les doublets descente des eaux / aux Enfers, montée des eaux / déluge ne s'opposent pas toujours de façon manichéenne ; la descente est bien l'adoucissement du danger diluvien, mais elle n'est pas non plus sa résolution ; plutôt un moment du cycle. Nous reviendrons sur sa fonction au moment de l'étude des symboles cycliques ; pour le moment, retenons que le récit de Rangel nous laisse dans l'indécision et le doute, d'autant plus qu'*Inferno verde* se termine sur la descente aux Enfers du personnage de l'ingénieur. Ce n'est donc pas l'ouverture, mais la fermeture. Revenons sur les dernières pages du recueil : O Souto vient de mourir, laissant échapper une dernière imprécation : « ¡Inferno verde ! » Et c'est la terre qui lui répond. Terre mère, comme dans le récit de Sangama, elle nous propose un sa version : c'est vrai, elle est un véritable Enfer, mais pour le blanc, « explorateur moderne, vandale inquiet ». Le narrateur nous laisse sur une image biblique : la terre rappelle qu'elle fut un Paradis avant la Conquête, pour les Indiens : « fui um paraiso »<sup>370</sup>. Elle deviendra un purgatoire pour les *caboclos* : « si não paraiso, ser-lhe he um purgatorio ».<sup>371</sup> Nous terminons donc sur l'idée d'une inversion (le Paradis est devenu un Enfer) mais aussi d'un adoucissement (Enfer pour le blanc, elle est purgatoire pour le caboclo). Et la « gehenna de torturas » est également « mansão de uma esperança para as raças superiores ».<sup>372</sup> L'Enfer, devenant ainsi la terre promise, s'inverse à son tour et s'avère un compromis entre le Paradis perdu et la terre de souffrance. Le triptyque Paradis / purgatoire / Enfer se désarticule, comme se désarticule le fondement de caste (mais pas le fondement racialisé) de la société brésilienne à l'époque où le roman fut écrit.

La symbolique de la descente, nous le constatons à travers ces trois récits, est liée à celle de la société de castes et du métissage. Si Gallegos et Hernández semblent laisser leur chance aux métis, Rangel les abandonne dans un purgatoire qui ressemble à une bulle hors du temps, ne

---

<sup>370</sup> *idem*, p. 281.

<sup>371</sup> *Ibidem*,

<sup>372</sup> *Ibidem*,

concevant d'avenir que pour les « races supérieures », qui n'existent pas encore, et qui feront œuvre de civilisation. Nous y reviendrons.

### De la fuite à la poursuite

Dans le roman de Rivera, l'inversion de la suite en poursuite est un procédé indéniable. Au début Cova et ses compagnons sont des fuyards : « Olvidada sea la época miserable en que vágabamos por el desierto en cuadrilla prófuga, como salteadores. », « no hubo noche que no prendiéramos en distinto paraje la fugitiva llamarada del vivac, », « después, bajo moriches inextricables improvisamos un refugio.<sup>373</sup>

Puis ils réalisent qu'ils sont seuls : « nadie nos buscaba ni perseguía, nos habían olvidado todos ». L'idée de l'asile ne disparaît pas tout à fait : « concertamos la dispersión para asilarnos luego en Venezuela ». Ils attendent longtemps Don Rafa, dans l'espoir de revenir avec lui à Bogotá. Un temps indéfini, étiré, s'écoule, le temps de l'attente. Alors, ils font le choix de l'errance : « declaró Franco que continuaría su vida nómada ». <sup>374</sup> Cova suit Fidel, comme il le fait depuis le début.

La deuxième étape correspond au récit d'Heli Mesa, le *catire*,<sup>375</sup> et à la fuite des Indiens. La jalousie de Cova reprend le dessus, il veut se venger : « yo era la muerte y estaba en marcha ». <sup>376</sup> Le solennel et ridicule discours qu'il adresse à ses compagnons reprend ce qui avait pris forme avec le récit du *catire* : « el que siga mi ruta va con la muerte ». <sup>377</sup> Il ne prétend pas être un discours de ralliement mais produit cet effet. Les trois autres suivront Cova, à la recherche des fuyards. Le héros était poursuivi par la justice de Bogotá et le juge de Villavicenco. Il était accusé de meurtre par Barrera. Il va devenir l'accusateur de celui qui l'accuse, le meurtrier de celui qui le traite de meurtrier. Dans le récit de Rivera le schéma classique de la chute (péché charnel + poursuite + errance) fonctionne pour Cova et Fidel mais aussi pour Silva. Néanmoins, dans l'histoire de Silva, l'errance, avec son épisode central de perte dans le labyrinthe, est plus importante que le retournement en poursuite (lorsque Silva part chercher des renforts et prévenir les autorités). D'autre part, à la fin du récit, la poursuite s'inverse à nouveau en fuite, puisque Cova et les siens sont harcelés par les lépreux.

---

<sup>373</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 192.

<sup>374</sup> *idem*, p. 193.

<sup>375</sup> *Catire* est un surnom donné aux Métis à peau claire et cheveux blonds.

<sup>376</sup> *idem*, p. 222.

<sup>377</sup> *idem*, p. 238.

Cette menace leur fera prendre le risque de disparaître dans la forêt. Nous avons donc l'enchaînement suivant : fuite / errance / poursuite / fuite / errance / chute finale (supposée, mais inévitable). La tendance au rétablissement ne s'affirme pas, nous observons plutôt une oscillation jusqu'à la fin.

Dans les autres romans, si l'on retrouve l'inversion, c'est de façon moins systématique. La fuite se produit à la marge.

Chez Hernández, les fuites sont nombreuses : Tula est poursuivie par les bien-pensants de la ville, el Picucho et el Toro tentent de sauver leur peau dans la forêt, Sangama et sa fille partent précipitamment pour un dernier voyage. Ces retraits sont clairement liés à des fautes : vénalité et luxure de la maîtresse du gouverneur, félonie du Picucho et del Toro, perte de sa virginité pour Chuya.

Dans *Canaima*, les peuples indiens pourchassés, qui ont dû quitter le Padamu reviennent et remontent : « por la sábanas se divisaban a lo lejos largas hileras de gente que caminaban hacia el sur » (...) « venía avanzando un gran incendio a través de toda la selva, en vista de lo cual se estaban saliendo de ella todos los racionales ».<sup>378</sup> L'idée de cette fuite qui se renverse trouve sa métaphore dans l'image saisissante qui est celle du Pachacuti inca : les fleuves vont remonter vers leur source. L'Indienne qui annonce l'évènement reprend un thème qui n'est pas propre seulement aux Indiens amazoniens mais appartient également à l'aire andine. La fuite cessera quand le monde entrera dans une autre phase.

Si nous considérons maintenant le trajet de Marcos, le personnage principal, nous constatons qu'il fuit une malédiction familiale (échec du père et suicide, disparition des frères). Il n'y a pas renversement de la tendance : après avoir tué Cholo Parima, il continue à fuir dans la forêt ; certes, le refus de se compromettre dans un monde dont il a percé l'injustice semble expliquer son comportement ; mais ce dernier peut aussi se lire comme divagation, ou destin.

Chez Rangel, la fuite c'est celle des noirs marrons, « canhalhas safadas » de « Maibi »,<sup>379</sup> qui fuient l'esclavage, Indiens muras pourchassés, malfaiteurs (le bandit qui accueille le narrateur chez lui) ou des hommes politiques en disgrâce.

Chez Rivera, la fuite a aussi cette valeur : les *picures* comme Silva sont des victimes de l'exploitation. Dans le récit brésilien, plus qu'ailleurs, la fuite est associée au refus de la domination. Résistance qui, chez Rivera, est encouragée par le vieux Balbino. La fuite correspond aussi à l'émergence d'une logique qui n'est pas celle des dominants ; une logique subalterne, officiellement méprisable et méprisée, mais qui s'avère troublante : le narrateur de

<sup>378</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>379</sup> *Inferno verde*, *op. cit.*, p. 109.

« Hospitalidade » réalise que le bandit l'a reçu avec le faste d'un seigneur.

### De la mort au sommeil

Passons maintenant à une autre modalité de l'euphémisme : la ressemblance qui se tisse entre la mort et le sommeil. Le cimetière est un lit, et le tombeau devient berceau, l'endormi menace de ne plus se réveiller, et les lits de noces sont des sépultures.

Dans *La vorágine* nous observons les deux mouvements : un jour, le poète, allongé sous un caoutchouc, croit trépasser. En fait, il est en train de dormir, et la mort est une illusion du sommeil, un rêve. Franco s'étonne : « No vuelvas a dormir sobre lado izquierdo, que das alaridos pavorosos ». <sup>380</sup> Ce n'est pas la mort qui est comparée au sommeil, mais l'inverse. La forêt est également plongée dans un profond sommeil ; vers la fin, lorsqu'il arrive à Guaracú, Cova croit voir « un bosque donde dormitaba la Desolación ». <sup>381</sup> Cette image du bois enchanté évoque celle de « La Belle au bois dormant ». Le conte semble une référence incongrue dans l'univers de la forêt vierge. Pourtant, le caractère sacré de la sylve dans les légendes européennes et la signification du sommeil dans les contes de fées permettent de comprendre cette étrangeté. Le sommeil, celui de Blanche-Neige, de La Belle, et de bien d'autres encore, est souvent une métaphore de la mort.

Il est aussi passage. La Belle n'aurait pas dû résister à la piqûre, et le sommeil dans lequel elle tombe est bien une antichambre de la mort. Mais il y a là une maturation. Car c'est autres, améliorées, transformées, que Blanche Neige ou la Belle au Bois Dormant ressuscitent. Cova, au pied du caoutchouc, meurt et ressuscite lui aussi. Cette mort et renaissance correspondent à l'érosion de sa personnalité dans le milieu amazonien.

Nous retrouvons cette idée du sommeil comme forme de la mort dans la présence des reptiles. Endormis, ils se lovent dans des poussières et des toiles d'araignées qui font de la forêt une sorte de château en ruines. Avec l'image des filets, le narrateur brode sur le thème de la toile d'araignée géante. Il est question de « saco de podredumbre » et de « salamandras mohosas ». <sup>382</sup> Au Moyen-Age, la salamandre était réputée pour sa capacité de renaître sans fin. C'est également un animal lié autant à l'eau qu'au feu. Il y a dans la salamandre un symbolisme multiple, proche de celui du serpent.

Dans *Inferno verde*, la mort est souvent figurée comme somnolence. La forêt vit une hypnose : « parecía inmovel, marmorizada numa hypnose ». <sup>383</sup>

<sup>380</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 230.

<sup>381</sup> *idem*, p. 317.

<sup>382</sup> *idem*, p. 295.

<sup>383</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 219.

Dans *Sangama* le sommeil est celui des morts. Abel, souvent, compare le Matero et Sangama à des momies : « como una momia, en cuclillas, con la cabeza apoyada en una mano, y el gran cigarro en la boca ». <sup>384</sup> Cette image surgit lorsque les héros retrouvent les ossements du noble Quispe, dont le fantôme, aux dires de Sangama, aurait informé l'aïeul. Plus tard, lorsque Abel manque mourir d'une fièvre, les autres lui parlent de sa « résurrection ».

Mais inversement les morts ne le sont pas complètement. Le Matero s'adresse à son père dans sa tombe, le noble Indien communique avec ses descendants par fantôme interposé. La mort, ou ce qui est présumé tel, est comparée au sommeil. Lorsque Sangama, contre toute attente, réapparaît, il est vivant « como quien sale de un sueño hipnótico ». Il semble exister une communication entre le monde des morts et celui des vivants : « allí lo encontré al amanecer abstraído, como si estuviera explorando lejanías irreales tras una supuesta clave del más profundo misterio ; (...) pareció volver del distante viaje ». Une limite <sup>385</sup> vite franchie, dont le corps de Sangama est le symbole : lorsqu'il revient, les mouches grouillent sur son corps comme sur celui d'un cadavre (à rapprocher des vers grouillants dans les plaies de Silva) et son corps « casi inerte, pesaba en demasía ».

Quand meurt Ahuanari, Chuya le tient dans ses bras telle une Dolorosa ; cette image chrétienne suggère, à la place de l'Indien, un jeune Christ, dont la mort n'est qu'un moment avant la résurrection. C'est là la différence fondamentale entre le récit de Hernández et ceux de Rivera et Gallegos : chez ces derniers, la résurrection ou renaissance est métaphore de l'aventure du héros ; chez Hernández le thème de la résurrection des morts est obsessionnel et ce n'est pas un hasard s'il coexiste avec celui des fantômes. Car c'est chez lui que le spectre a le plus d'importance. Le spectre constitue une alternative païenne à l'idée, qui sera reprise par l'Église, de la vie après la mort.

L'épisode où Chuya tient Ayahuari dans ses bras est assez exemplaire du syncrétisme à l'œuvre dans la représentation de la mort : « producía una admiración respetuosa la figura de esta tierna mujer, triste como una Dolorosa, inclinada sobre el rostro del salvaje, cuya frente enjugaba con piedad » <sup>386</sup>. Cette image digne de l'art baroque avec son Jésus indien peut se rapprocher de la dernière phrase du récit : le sein de Chuya est proche du giron nourricier de la Terre Mère évoquée dans les dernières lignes. C'est la Terre Mère qui accueille le corps de Sangama ; cette involution, véritable retour à la matrice, est bien un adoucissement du thème

---

<sup>384</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 247.

<sup>385</sup> Sangama fait une incursion dans l'au delà lorsqu'il est happé dans l'eau. Cela nous renvoie à la croyance des autres peuples andins, selon laquelle les *cochas* étaient l'ouverture qui permettait aux hommes de rendre visite aux morts, et à ceux-ci de remonter vers le monde des vivants.

<sup>386</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 305.

de la mort, qui devient sommeil dans la terre nourricière. Les momies fréquemment mentionnées dans le récit sont également une variation sur ce thème.

Dans *Canaima*, la fin de José Antonio est précédée par un assoupissement qui lui est fatal. L'eau qu'il boit l'endort, comme un Léthé. Cela se produit au moment où son double le quitte. Le sommeil est une métaphore fréquente de la mort dans *Canaima*. Les sociétés indiennes sont plongées dans une sorte de léthargie, et les chefs spirituels comparés à des morts vivants. Le *piama* (sorcier) de la communauté est une « momia decrepita », abîmée dans « un letargo senil ».

Le destin de Vargas est symétrique de celui des Yekuanas, et leur léthargie semblable à celle de Cova. La léthargie introduit une idée très proche de celle du corps de verre : elle connote l'immobilité (le verre est un corps amorphe), mais aussi le maintien d'une communication avec le monde. Intermédiaire entre le sommeil et la mort, cet état dure beaucoup plus longtemps que le simple sommeil. Elle constitue un palier entre les deux autres stades. Avec sa réduction des fonctions vitales, qui s'accompagne d'une diminution du battement cardiaque, de la respiration, de la baisse de la température du corps, la léthargie offre l'image de la mort. Du fait qu'elle peut également survenir dans des situations où l'individu est en danger, la léthargie de Cova, ou des Indiens, prend une valeur presque guerrière : elle mime la mort pour sauver la vie ; il s'agit d'une tactique de survie. Cette copie de la mort par la vie nous situe en pleine inversion nocturne, à travers le processus que j'évoquais plus haut : la ressemblance inversée. Quant à la catalepsie, qui apparaît chez Rivera, elle représente une variation sur le même thème, et introduit une idée sur laquelle nous reviendrons : la transformation du chaman en transe, ou celle de la sorcière médiévale. La catalepsie est la « suspension complète du mouvement volontaire des muscles qui s'observe dans le sommeil hypnotique, l'hystérie ou à la suite de la prise de neuroleptiques ».<sup>387</sup> Pour certains animaux,<sup>388</sup> la catalepsie est une des formes du mimétisme, permettant l'imitation de l'état cadavérique. Si le phénomène est attesté dans la réalité, il évoque aussi cette transformation en statue des personnages de contes, victimes d'un mauvais sort. Et voilà qu'apparaissent, liées au sommeil et à la mort, la sorcière, la magicienne, ou la jeteuse de sorts. Car l'hypnose, avant d'être celle qu'on pratiquait sur les hystériques, concernait les ancêtres de ces dernières, les sorcières. Pour justifier ce saut temporel, rappelons que le thème de la magie (Gallegos), de l'enchantement (Rivera) et du merveilleux (Hernández et Rangel) est une constante de ces

---

<sup>387</sup> *Terminologie de neuropsychologie et de neurologie du comportement*, Les Éditions de la Chenelière Inc, p. 87.

<sup>388</sup> Pour l'essentiel, des insectes.

récits. Le raccourci se justifie car la sorcière nous mène au cœur de ce merveilleux-horrible de la forêt.

La léthargie est également invoquée dans *Canaima*, lorsque Vargas s'interroge sur l'avenir des indiens et leur éventuelle révolte. Les Indiens vont-ils sortir du fatalisme que leur attribue hâtivement le narrateur ? La question de la résurrection, déjà signalée à propos du sorcier Sangama, se pose également pour les personnages de Gallegos. La mort, dans les deux cas, c'est celle d'un peuple, « le peuple indien », dont Vargas se voudrait le messie. Cet Indien générique, abstrait, qu'il s'agit de sauver avec les méthodes mêmes qui ont produit sa destruction et sa domination (par exemple la croyance en la supériorité du mode de vie blanc), est-il mort, ou va-t-il sortir de la tombe ? Cette interprétation donne un autre sens à l'association forêt / cimetière, si souvent remarquée dans les récits de la forêt. La forêt est un peu le bois enchanté où ils sont de Belles Endormies. « El bosque dont dormitaba la Desolación », dit Cova. Il s'agit un monde perçu à travers une brume (« *niebla* ») pour Vargas. Le thème, si fréquent dans les contes de fées, de la mort dont on sort comme d'un long sommeil, est réactualisé.

Dans cet univers merveilleux, la séparation entre le personnage plongé dans le sommeil et le monde réel est parfois figurée par le cercueil de verre. Cette image revient : Cova, lorsqu'il pense mourir de catalepsie, sent son cœur battre dans une « caja vítrea », qui est en fait son corps ; le gel commence à prendre dans ses tissus, ses nerfs se cristallisent ; lorsque sa tête explose sous l'effet de la faux, elle produit un bruit de verre.

Cova dans son corps de verre et Vargas de l'autre côté d'un écran de fumée, observent le monde qui les entoure, sans y entrer. Transparence du verre, paroi derrière laquelle le monde continue d'exister, intangible mais visible, attente de la léthargie, petite mort avant le réveil. Le verre fait écran avec le réel, il est une frontière fragile, invisible et hermétique. Sa transparence contredit sa réalité physique. L'obstacle qu'il constitue pourrait bien figurer l'impossibilité de la rencontre ; une impossibilité dont les raisons ne peuvent pas être formulées.

L'écran de fumée qui entoure le monde des Indiens semble plus aisé à pénétrer. Mais Vargas, lui aussi, reste hors de ce halo, et c'est son propre monde qui semble se dématérialiser. Contrairement au verre qui laisse le champ libre à la vue, la brume brouille les pistes. Cova et Vargas, chacun à leur façon, rencontrent un monde pour lequel ils ne trouvent pas la voie : le corps de verre et l'écran de fumée symbolisent le caractère inaccessible de l'autre côté. Cet

autre côté, si récurrent dans les romans de la forêt,<sup>389</sup> c'est le pays des Morts. Lorsque Cova et Vargas se retrouvent, l'un en pleine Amazone, l'autre dans la Guyane des Yekuanas, ils ont franchi une limite invisible. Ils se trouvent dans la situation d'Orphée. Plus loin, nous aurons l'occasion de nous demander si ce sont leurs doubles qui continuent le voyage.

Rivera, autant que Gallegos, en faisant de ce voyage une excursion au pays des Morts, ne se contente pas de souscrire à une rhétorique : le topos gréco-latin de l'Enfer. Au-delà de la référence à l'œuvre de Dante ou à celle de Virgile, l'Enfer de la forêt a une généalogie américaine. Plus qu'une méditation sur la temporalité humaine et la mort, il opère l'inscription d'une vision, l'apparition de ce que Derrida nommerait une archive.<sup>390</sup> Parce que la descente aux Enfers est entrée dans les territoires indiens, nous assistons à une entreprise de reterritorialisation<sup>391</sup> : l'Enfer gréco-latin commun aux quatre écrivains est à la fois le filtre à travers lequel est perçue la réalité amazonienne, et le texte qui se superpose, comme une carte, sur le réel aborigène. Tous les romans de la forêt tricotent une maille très serrée dans laquelle s'enchevêtrent les différents textes occidentaux (celui de Virgile et celui de Dante, mais aussi toute la littérature apocalyptique liée à l'Enfer).

Jugement divin et condamnation du monde indien sont tissés sur le même métier. Le jugement est ce regard qui fait de leur univers un monde en sursis. Les peuples indigènes sont vus comme des sociétés condamnées. Et, plus qu'une méditation sur la mort, les romans sont des oraisons funèbres. Ainsi, élégamment, avec un lyrisme parfois émouvant, l'univers des Indiens passe au musée.

La simplicité de l'opposition vie-mort se défait dans ces récits, grâce à l'introduction de multiples nuances. Subrepticement, en parallèle, l'idée de frontière étanche se déconstruit. Il ne s'agit pas là d'une simple variation sur le sujet, mais de la possibilité d'une émergence : tous les univers subalternes, enfouis au royaume des Morts, commencent à remonter.

Dans les nouvelles de Rangel, la mort devient souvent un Grand Sommeil. La mort est celle de la végétation à l'époque de la sécheresse : « mortos na letargia da secca », et « esperando a infallível revivescência com a cheia ».<sup>392</sup> Le récit « Obstinção » nous propose la description

---

<sup>389</sup> On le trouve aussi dans *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier, une autre forme, plus transgressive, des romans de la forêt.

<sup>390</sup> Le concept d'archive renvoie à quelque chose qui est au-delà du fait de ressusciter l'événement : « L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originare et structurelle de la dite mémoire ». *Mal d'archive*, Jacques Derrida, Éditions Galilée, mars 1995, p. 36.

<sup>391</sup> Reterritorialisation et déterritorialisation sont des concepts élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari et exposés dans *Mille Plateaux* ; j'aurais l'occasion de les utiliser dans le cadre de ce travail. Il s'agit pour eux de penser le rapport au territoire autrement que dans la perspective géographique qui est celle de l'État moderne.

<sup>392</sup> *Inferno verde*, *op. cit.*, p. 31.

de cimetières semblables aux châteaux des contes : « ia dormindo gente, desde mais de cem anos ». <sup>393</sup> « O homem bom » est l'occasion de la description d'un tapir mort, semblable à une reine prête à se réveiller :

Estava o tapir um pouco adeante e um pouco para fora da picada, no arranco primeiro da fuga imposivel. Reclinava-se elle, como a dormir, com o bucho roto, num thalamo sumptuoso, pomposamente arranjado todo em delicados musgos e parasitas brancas. Jamais cadaver da Rainha reposara em tão mimosa alcatifa. <sup>394</sup>

L'inversion tombe / lit est manifeste dans la mention du « *thalamo* », terme qui fait référence au lit de noces. Quel est donc l'époux de ce tapir féminisé, reine d'un conte de fées sanglant ? Son somptueux lit de fleurs et de mousses fait de lui une Ophélie animale, morte avant les noces.

D'autre part, dans le même récit, à la page précédente, la description d'une forêt de verre nous renvoie elle aussi à ces cercueils de verre où le héros attend le retour à la vie. La forêt est en effet « quebradiza como vidro ». <sup>395</sup> Cette fragilité, qui forme un contraste saisissant avec l'imposante masse végétale, nous renvoie au crâne de verre de Cova, que la faux de la Mort faisait exploser. Ici aussi, l'image de l'atomisation est proche. Mais c'est la forêt qui menace d'être réduite à une poussière de verre. La *floresta*, souvent qualifiée de temple, par le Brésilien comme par les autres écrivains, est un palais en sursis. Le contraste entre la vision du palais de verre et celle du temple de porphyre, décrit dans « O Taparà », produit une image impossible. Cependant, le porphyre renvoyant au tombeau, en dernière instance, c'est l'image de la nécropole de verre qui s'ébauche

Peut-on penser que si elle se brise, les morts ressusciteront ?

Ils sont nombreux, les morts, dans le livre de Rangel, plus que dans les autres récits ; l'ingénieur Souto périt terrassé par la fièvre, le caboclo aux pierres de « Pyrites » est assassiné, la fille du catolé finit tuée par son amoureux, la belle Maibi meurt crucifiée, le vieux caboclo s'enterre vivant, et la femme de l'homme « *bom* » a le cœur arraché. Toutes ces morts sont bien loin d'évoquer une fin sereine. Elles ont un caractère violent, féroce.

Pourtant, l'euphémisme vient adoucir la cruauté de ces destins. La fille du Catolé est retrouvée morte dans la forêt, à côté de son amoureux : « o concavo da floresta ficou guardando, cofre

---

<sup>393</sup> *idem*, p. 155

<sup>394</sup> *idem*, p. 137.

<sup>395</sup> *idem*, p. 136.

de malachite discreto e impenitente, o segredo d'aquella scena ».<sup>396</sup> Leurs ossements, leurs chairs putréfiées deviennent ainsi des bijoux funèbres, précieusement préservés dans leur coffret. Quant au vieux Gabriel, qui s'enterre vivant, il finit dans la terre qui l'a nourri : « foi assim que o caboclo excluido do seio amado, a esse mesmo seio se acolheu ferrenho ».<sup>397</sup> La mention de ce sein maternel abolit la description précédente, où l'horreur de la mort et de la décomposition était complaisamment évoquée. La plupart de ces morts sont retracées en deux temps : il y a le moment où surgit, horrible et repoussant, le cadavre, puis celui du repos, à l'ombre d'un arbre ou d'un arbuste : dans le même récit, le cimetière englouti sous l'eau montante de la saison des pluies se trouve « sob a frondescencia opulentissima de uma mangueira ».<sup>398</sup> Chez Rangel, l'association mort / sommeil / végétal est évidente. La belle image de « Terra cahida »<sup>399</sup> nous propose une synthèse de cette association : les fleurs d'un manguier sont comparées à des urnes laquées. Dans ce monde de porphyres, de crêpes et de deuil, l'urne, funéraire, contient des cendres (c'est la couleur de l'eau dans de nombreux récits). Car le contenant se décline sous forme de coffre, d'urne ou de cercueil. L'urne où mettre les cendres, la terre ou les pierres précieuses. De même, dans le dernier récit, l'ingénieur meurt au milieu des roses : auparavant le narrateur évoque ses phalanges crispées autour d'un peu de terre comme « o avaro sorprendido e agarrando um thesouro ».<sup>400</sup> Et le vieux Gabriel « não podendo viver na terra do seu berço, fizera della seu tumulo ».<sup>401</sup> Le pauvre *caboclo* assassiné git sous « a pompa triste e meiga da sombra das cajuranas, que lhe baldquinavam, no agapo , a dormida eterna ».<sup>402</sup> Il ressemble au tapir sur son lit d'orchidées. Dans les deux cas, la tombe est lit, et les fleurs, orchidées pour l'un, jacarandas pour l'autre, corrigent le caractère macabre de la scène. Il n'est pas hasardeux de noter la présence, une fois encore, de l'idée du trésor, liée à la mort: « diamantes do globo », « riquezas de Gologonda », « gemmas ».<sup>403</sup>

<sup>396</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 68.

<sup>397</sup> *idem*, p. 171.

<sup>398</sup> *idem*, p. 155.

<sup>399</sup> *idem*, p. 75.

<sup>400</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 280.

<sup>401</sup> *idem*, p. 171.

<sup>402</sup> *idem*, p. 240.

<sup>403</sup> *Ibidem*, le trésor illusoire des pyrites cède la place à celui de la tombe.

## De la Nuit à la couleur

Les symboles nyctomorphes étaient étroitement liés à la chute, la mort et la dévoration. Dans ces romans de la forêt nous trouvons, à côté de la valorisation du blanc et de la lumière, l'attention aux couleurs. Dans certains d'entre eux seulement, un renversement, parfois fugitif, de la peur liée à la Nuit.

Chez Rivera, elle reste inquiétante, maléfique, celle du Carnaval est terrifiante, avec ses Indiens brûlés vifs. Mais il est une exception notable : la soirée au cours de laquelle Cova écoute la madona à l'accordéon. Le paysage se transforme et le noir devient bleu. La douceur de ses pensées et la nostalgie qui l'étreint donnent lieu à une des rares évocations lyriques de la forêt.

Dans *Canaima*, la nuit « alcahueta » reste une intrigante : sauf lorsqu'il est question de la nouvelle vie de Maigualida et Gabriel. La description du coucher de soleil sur le fleuve aux diamants est empreinte de sérénité et de beauté.

Dans *Sangama*, la forêt a un double visage, elle est souvent effrayante, mais aussi merveilleuse. Les petites lumières dorées de la forêt apprivoisent la nuit.

Indéniablement, c'est avec *Inferno verde* que la nuit s'inverse vraiment et devient majestueuse. Elle s'avère grandiose, impériale et féminine. D'ailleurs, chez cet auteur, les valeurs funèbres généralement liées à la nuit sont plutôt incarnées dans le coucher de soleil.

La couleur est une des formes sous lesquelles la nuit devient acceptable : les oiseaux de l'étang aux grues avaient des couleurs extraordinaires. On retrouve toujours l'arc-en-ciel : « garzón de rojo kepis, la azul cerceta, el pato de color rosa, el rosicler del alba ».<sup>404</sup>

Dans le premier chapitre de *Canaima*, succédant à une première image en noir et en blanc, nous avons celle des *rojas corocoras, chusmitas azules*.<sup>405</sup> Puis nous plongeons dans le vert, et nous retournions à la couleur, « en el aire mismo cantan y aturden los colores ».<sup>406</sup> Enfin, nous terminions sur l'évocation de tous les oiseaux qui portent des noms de couleur : « azules, verdines, cardenales, siete colores ».<sup>407</sup> Cependant, à l'exception de ces deux passages, les couleurs, chez Rivera et Gallegos, sont rares. La palette de Gallegos joue surtout du vert et du noir, celle de Rivera se limite généralement au vert. Dans le roman d'Hernández, cette teinte a également une grande importance.

<sup>404</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 204.

<sup>405</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 3.

<sup>406</sup> *idem*, p. 5.

<sup>407</sup> *Ibidem*,

Notons que chez tous ces auteurs, la couleur intervient à la lisière de la forêt (l'étang aux grues, l'embouchure de l'Orénoque). Dans l'Amazonie proprement dite, il y a un monochromatisme : le vert. On connaît le symbolisme négatif de cette couleur qui est rattachée à la folie, à l'hérésie et au diabolique dans la civilisation européenne. Sur les enluminures moyenâgeuses, des bandes vertes entourent la bouche infernale. L'image de l'Enfer vert est donc plus logique qu'elle ne le semblait au premier abord. Car la forêt est le lieu des Indiens, assimilés à des hérétiques ou des démons. D'autre part, la couleur, si profondément liée à la teinture, devient plutôt, avec le vert, acide. Si les autres teintes, même le bleu,<sup>408</sup> nous donnent l'illusion d'atteindre une substance ou un rêve, le vert lui, dissout l'idée de couleur, dont il ne serait qu'un état passager. Il a cette acidité dissolvante qui était celle des fourmis carnivores. L'inconstance du vert convient à la disparition progressive des repères.

S'il a peu recours à la couleur, Hernández insiste sur le côté fabuleux de la nuit, et les pierres précieuses remplacent les substances colorées : une antiphrase typique du mode nocturne précède sa description : une phrase telle que « allí no reinaban las tinieblas ».<sup>409</sup> Dans les récits « el bosque parecía ser algo así como el interior de un palacio fabuloso »,<sup>410</sup> il a des « proporciones inmensurables ».<sup>411</sup> Il est «Cuajado de preciosa pedrería (...), claros y brillantes colores ».<sup>412</sup> La mention répétée de l'illumination, et le panorama « aladinesco »<sup>413</sup>, nous font imaginer, encore une fois, le trésor.

Dans l'œuvre de Rangel, la couleur est un chatoiement. C'est manifeste lors de la description d'oiseaux mais aussi des fleurs, et, plus généralement, de la nature. Trait commun à Rangel et Hernández, l'idée de l'or lumineux. Elle prend toute sa force chez le Brésilien grâce à l'image des bijoux. Les gemmes scintillent dans cet univers. Le premier récit, « O Taparú », évoque la lumière : « fazenda das folhas joias em berloques de esmalte ».<sup>414</sup> Les bijoux ressemblent à des escarboucles fabuleuses :

(...) accesos como um rubim e uma esmeralda, distintos na predaria fulgente da enorme carapaça chispeante. A montaria apartava as ondas, que os focinhos dos

---

<sup>408</sup> Bleu qui est celui des orchidées et du papillon / archange dans *La voragine*.

<sup>409</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 158.

<sup>410</sup> *Ibidem*,

<sup>411</sup> *Ibid*,

<sup>412</sup> *Ibid*,

<sup>413</sup> *Ibid*,

<sup>414</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 29.

Leviathans scintillantes deixavam na espumada.<sup>415</sup>

L'eau se transforme en mer de pierres précieuses dans « Terra cahida » : « o José Cordulo, a proa remava num mar de joias ».<sup>416</sup>

Chez Rivera, une seule fois, la couleur devient bijou : lorsque le narrateur regarde le ciel de l'étang aux grues, il y voit un saphir. Cette cristallisation de la couleur opère une transformation dans le paysage ; il n'est plus saisi dans un moment, mais immobilisé dans une matière précieuse. On pense à la méditation de Roger Caillois sur les pierres, qui lui faisait deviner dans ces dernières une organisation géométrique triomphant du chaos. La lumière s'y éternise et conjure finalement les outrages du temps.

Les pierres, immensément, sont anonymes et durables[...]. Par ultime et indéracinable nostalgie, je n'éprouve alors de révérence que pour celles qui sont visiblement ordonnées, quoique plus impersonnelles encore que l'univers ou la vie. Elles me persuadent que, par la seule syntaxe, la durée préserve sa chance.<sup>417</sup>

Il y a lieu de penser que la tendance à la cristallisation est un retour au registre diurne de la fixité. La teinture nous renvoyait aux substances, à la fusion et aux mélanges. La pierre, elle, si elle exalte la couleur, la soustrait à la vie en la préservant des synthèses vitales.

Couleur minérale, fixée dans la transparence de la pierre, et couleur liquide, comme sortie du tube, écrasée sous la spatule du peintre, acquérant cette qualité substantielle dont parle Durand : le vert Véronèse de la végétation qui repousse, le bleu de Prusse du ciel semblent avoir une épaisseur, une viscosité lumineuse qui rend l'image plus charnelle. L'émail a une épaisseur, la laque des fleurs carmin également ; la mer de joyaux, qui nous renvoie aux pierres dissoutes du romantisme et de l'alchimie, donne l'image d'une matière colorée et lumineuse. L'utilisation du thème coloré nous amène à réfléchir aux deux versants de la couleur : lumière et teinture. En tant que lumière, la couleur tend à devenir dorée, elle se dématérialise ; en tant que teinture, elle est substance liquide. La teinture nous rapproche de cette qualité comestible que Bachelard devinait dans la substance. Le brillant de la laque, qui recouvre d'une couche épaisse et vernissée les objets, nous le retrouvons dans l'image des fleurs carmin, semblables à des urnes de laque. C'est un bain de couleur, semblable à celui qui

---

<sup>415</sup> *idem*, p. 84.

<sup>416</sup> *idem*, p. 89.

<sup>417</sup> Roger Caillois, *Pierre réfléchies*, Gallimard, repris dans la collection « Champs », Flammarion. 1975, p. 122.

recouvrait d'or les objets du culte. La couleur teinte la réalité, la transforme. Le rouge revient souvent dans la description des fleurs, il n'apparaît pas chez les autres écrivains. Trace des origines, de ce bois de Brésil destiné à la commercialisation, ou du roucou amazonien, ce rouge est l'autre versant de la couleur, l'intrusion d'une altérité dans le discours des blancs. Mais cet élan vers la couleur est souvent interrompu et le monochromatisme l'emporte. Or ce vert, obsédant, est à peine une couleur.

Chez Rangel, à la différence de chez Gallegos, le fleuve n'a pas de couleur ; il charrie des cendres. Nous trouverons toutes les nuances du gris pour cette eau qui, dès le portique, est « funèbre ». Dans *Canaima*, les fleuves vont du noir au violet, passant par différents bleus et rouges. Car l'Orénoque, à la fin, trouve son embouchure, ne butte plus sur les barres du premier chapitre. Au contraire, l'eau de l'Amazone et de ses affluents, qui traverse la nécropole, porte les cendres des morts.

### Du grouillement au rythme.

De même que la couleur vient revitaliser les ténèbres, le chaos qui lui était associé se transforme et devient rythme. Chez Hernández par exemple, plus que la couleur, c'est la musique qui vient atténuer l'horreur. L'oiseau existe à travers son ramage plus que par ses couleurs. Ce chant a une grande importance, il constitue une scansion de l'aventure des héros : un oiseau annonce l'entrée dans la forêt, un autre, la mort d'Ahuanari, un autre encore, roucoule avec sa compagne (comme souhaiterait le faire Abel). Ils sont porteurs de secrets.

Dans ce roman, la musique est indienne pour l'essentiel. Les instruments sont des flûtes, presque toujours celle de Sangama : «de vez en cuando llevaba a los labios su vieja antara en la que ejecutaba melodías cortas y tristonas, del sabor melancólico que caracterizan las tocatas indígenas ». <sup>418</sup> Le côté nocturne de la musique apparaît dans la mention «reflejo», <sup>419</sup> que lui attribue le narrateur. Quant aux oiseaux, dont le chant est décrit avec encore plus de précision que chez Gallegos, « forman parte de esta orquesta ensordecedora que ejecuta un himno infernal o una plácida melodía ». <sup>420</sup> Le balancement hymne infernal / suave mélodie semble refléter celui du narrateur.

Il est surprenant de constater que cette valorisation de la nuit coïncide avec celle de la

<sup>418</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 151.

<sup>419</sup> *Ibidem*

<sup>420</sup> *idem*, p. 180.

musique. La mélodie qui charme Cova est présente dans *Canaima*, sous la forme des chansons populaires ; celles d'Encarnación García, ou des jeunes filles d'Upata. Les guitares des demoiselles adoucissent le climat de violence de la région ; les chansons des *purgüeros* humanisent le milieu féroce de la forêt. Et à côté du chant des hommes, il y a celui des oiseaux. Dans la forêt, et plus particulièrement lors des trois chapitres cruciaux que sont « El mal de la selva », « Canaima », et « Tormenta », les oiseaux chantent. Ils étaient présents dans le premier chapitre, omniprésents, signifiés surtout à travers le vol. Dans la forêt ils existent comme chant.

Chez Rangel, la musique est partout : celle des oiseaux, celle des hommes, lorsqu'ils se réunissent pour danser, et celle de la forêt. Parfois une mélodie européenne, ou une symphonie, d'autres fois une toccata, un scherzo, de l'opéra. Ce que la musique occidentale a de plus représentatif se retrouve dans la jungle. Avec les morceaux romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle, la forêt gagne une voix.

Dans les nouvelles de Rangel, nous remarquons la propension à introduire la musique classique dans le milieu de la forêt. Elle aboutit à une sorte de « bacchiana brasileira » avant l'heure. Fait remarquable dans ce recueil, la fascination du grouillement et de la décomposition prend beaucoup d'ampleur. La musique européenne apporte la civilisation face au chaos et à la barbarie incarnés par la forêt. Cependant cet adoucissement est relatif : les violons ou la harpe de la forêt restent marqués par le milieu dans lequel ils se font entendre : le génie qui joue de la harpe a des doigts « convulsos »,<sup>421</sup> une dissonance plus ou moins marquée caractérise les mélodies qui s'élèvent entre les grands arbres. Cette dissonance est propre à la musique occidentale de l'époque (celle de Ravel, de Debussy par exemple). Plus que la transposition d'une évolution européenne en Amérique, elle semble être ici une production locale. Le canon subit une inflexion. La mélancolie, qui revient constamment sous la plume de Rangel, d'Hernández ou de Gallegos, pourrait bien être le signe d'une perte. Dans le corps de la musique s'inscrit l'impossibilité d'adapter l'idéal européen. La symphonie, dans laquelle s'incarne l'âme de la musique romantique, devient ici « la plus terrifiante des symphonies »,<sup>422</sup> car le génie de la musique délire et son exécution est confuse : « dedos convulsos de um genio em delirio angiam as cordas infinitas d'essa grande harpa de esmeralda, arrancando-lhe accordes e syncopes harmoniosos ou incoherentes, na execução confusa da mais aterrorizante das symphonias ».<sup>423</sup> Les dissonances « loucas, em

---

<sup>421</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 252.

<sup>422</sup> *Ibidem*

<sup>423</sup> *Ibid,*

descopassados chocantes », <sup>424</sup> correspondent à la menace du chaos : confusion et grincement. L'harmonie risque toujours d'évoluer vers son contraire : des accords raffinés (« pizzicatos em bordões de violoncellos, arcadas em violettas e contrabaixos ») <sup>425</sup> nous passons aux couinements (« machacadas, guinchos, pipilos e cicios »). <sup>426</sup>

Mais à côté de cette musique savante, que la forêt pervertit, il en existe une autre. Le peuple danse la nuit au bord du fleuve. Joyeuse, saine, « a polka lepida », est porteuse d'espérance. Elle exprime la vie : « não reposavam ». L'instrument à cordes autochtone, la « rabeca », l'emporte sur le violon. Elle a des «smorzando» délicats. En fait, nous entendons déjà ce que les modernistes brésiliens identifieront comme l'expression du génie national.

Enfin, il y a l'Opéra. La forêt est portée par un souffle «wagnérien» et l'Amazonie devient le lieu d'un immense théâtre chanté, comme celui de Manaus, délirante construction du XIX<sup>e</sup> siècle. Les barons du caoutchouc avaient créé dans la forêt un Opéra. Comme eux, Rangel transporte dans ce milieu un des symboles des centres «civilisés» .

Remarquons que cet Opéra n'est ni mozartien, ni verdien. Wagner, par sa démesure, et parce qu'il est contemporain de Rangel, est sans doute plus en phase avec la forêt. Mais n'est-ce pas aussi le mythe qui revient subrepticement avec la mention de ce musicien ? Tous les mythes de la terre véhiculés par la Tétralogie, et dont on sait qu'ils contribuèrent à former une conscience allemande ? Le cycle organisé autour de la malédiction de l'or peut se rapprocher de celui de l'or et du caoutchouc dans l'Amazone. <sup>427</sup> La souffrance des Amazoniens se trouve donc transposée en un drame grandiose et romantique. La musique de Wagner est dynamisme, comme la forêt, «wagneriamente agitada». <sup>428</sup> Elle convient à l'organisation du livre en scènes. Debussy, dont un des faunes s'est perdu dans le récit, <sup>429</sup> est plus représentatif de la fin de la période romantique et de la décadence. Sa musique exprime une autre sensibilité : elle correspond à la transformation, la pétrification des scènes, qui deviennent eaux-fortes, dessins, tableaux, d'où l'importance de la laque : couleurs et musique se rejoignent et expriment cette tension contradictoire entre mouvement et immobilité.

Si nous considérons maintenant la harpe, elle évoque la muse de la danse, mais aussi l'instrument grâce auquel Orphée, qui avait charmé Charon, put descendre aux Enfers. Elle est

---

<sup>424</sup> *Ibid*,

<sup>425</sup> *idem*, p. 251.

<sup>426</sup> *Ibidem*,

<sup>427</sup> Pensons aussi à l'intuition de Juan Solito dans *Canaima*, lorsqu'il mentionne la malédiction de l'Amazonie.

<sup>428</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>429</sup> Les flutes font penser à celles de *L'après-midi d'un faune*, qu'un représentant de l'élite comme Alberto Rangel avait sans doute entendue, l'œuvre ayant été présentée pour la première fois en 1895, plus d'une dizaine d'années avant la parution du roman.

un autre exemple de cette concordance entre couleur, gemmes, et musique : c'est une harpe d'émeraudes. Le vert de la forêt atteint ici la majesté grâce à la pierre précieuse. L'objet qui se présente à l'imagination est un instrument de contes de fées, élément d'un trésor. Cette harpe porte des valeurs contradictoires : le métissage qui s'exprimerait plus tard dans le « je suis un tupi jouant du luth »,<sup>430</sup> et l'héritage indien, avec la harpe indienne et la pierre précieuse, qui a une signification dans les mythes aborigènes.<sup>431</sup>

### De la dévoration à l'avalage

Dans tous ces romans, parallèle à la transformation de la mort, nous trouvons une involution du thème de la dévoration. Dans le cas de *La vorágine*, l'opposition chute / descente, fuite / poursuite, correspond à la division chronologique du roman. Mais l'euphémisme ne s'y manifeste pas toujours de façon aussi évidente : le couple dévoration / avalage n'existe pas comme succession de moments distincts ; il s'agit plutôt d'un balancement, dont l'ambiguïté se maintiendra jusqu'à la fin.

La bouche dévorante, parfois, s'effacera devant la (plus ou moins) douce succion. Entre l'acte pur de dévorer et celui d'avalier nous trouverons différents stades : mise en pièces (destripar),<sup>432</sup> dévoration (descarnar),<sup>433</sup> saignée (sangrar),<sup>434</sup> succion (chupar, succionar),<sup>435</sup> avalage (sorber, tragar).<sup>436</sup>

L'euphémisme joue à fond lors du passage de la noyade dans le rapide Maipures. Seuls les Indiens maipureños meurent noyés. Barrerra et El Cayeno meurent dans l'eau, certes, mais dévorés. La description de leur trépas est « horripilante », celle de la mort des Maipureños, au contraire, est un des rares moments apaisés du roman.

L'avalage, loin de détériorer, sacralise, remarque Gilbert Durand : en effet, prenons le passage où les Indiens sont avalés par le Maipures, nous lisons : l'entonnoir tragique les absorba tous («el embudo trágico los sorbió a todos»)<sup>437</sup> L'horreur s'y transforme en sentiment esthétique.

---

<sup>430</sup> Macunaima, l'homme sans personnalité, héros du roman éponyme de Mario de Andrade, se présente ainsi.

<sup>431</sup> La pierre verte apparaît dans *Macunaima*.

<sup>432</sup> *La vorágine*, op. cit., p. 196.

<sup>433</sup> *idem*, p. 204.

<sup>434</sup> *idem*, pp. 192, 233, 226, 244.

<sup>435</sup> *idem*, pp. 214, 22.

<sup>436</sup> *idem*, p.220

<sup>437</sup> *idem*, p. 233.

Pas de démembrement, pas de mutilation : « el espectáculo fue magnífico », <sup>438</sup> « bello morir el de aquellos hombres ». <sup>439</sup> Cette disparition conjure celle de Millán. Au lieu de la terreur, ou de la compassion, nous éprouvons du plaisir devant la soudaineté de la mort : « apágose de pronto como una brasa en las espumas, a través de las cuales subió el espíritu haciéndolas hervir de júbilo ». <sup>440</sup> Le terme « júbilo » est particulièrement fort, associé au mot « espíritu » il donne à la contemplation de Cova une nuance spirituelle. Mystique, il en fait une forme de communion. L'emploi du possessif « nos » autorise cette interprétation. Pour Cova, il y a identification. Ne va-t-il pas jusqu'à dire à Fidel qu'il ferait mieux d'envier le sort des Indiens ? Ce qui leur est arrivé serait un moindre mal : « la muerte había escogido una nueva forma contra sus víctimas, y era de agradecerle que nos devorara sin verter sangre ». <sup>441</sup> Cette mort est acceptable car elle ne dégrade pas, c'est pourquoi il regrette les tentatives de sauvetage qui « aplebeyarían la imponente catástrofe ». <sup>442</sup> Le spectre de la mort dévorante demeure (« devorara ») mais, parce que le sang n'est pas versé (« sangre », « livores »), le protagoniste est rassuré. Cette phobie du sang qui s'écoule a un côté féminin, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. L'important est qu'il n'y ait pas de traces, pas de cadavre : « sentía el dañino temor de que los naufragos sobreaguaran, hinchados ». <sup>443</sup> A propos de l'avalage, Durand fait remarquer que ce passage à un stade antérieur à la manducation est une régression, ce qui s'intègre dans la perspective du retour à l'origine. Nous trouvions déjà une scène d'avalage dans la première partie, lorsque Cova manquait se faire attraper par un serpent Güio ; mais il était effrayant. Ici c'est l'eau qui avale, seule. Et nous remarquons encore une involution : l'eau maléfique des marais de la première partie, l'eau sinistre des affluents de l'Orénoque, « camino oscuro que se moviera hacia la vórtice de la nada », <sup>444</sup> se charge d'une connotation positive, pour la première fois.

Pourtant, tous les ingrédients du début sont là : dévorer, eau fatale, siphon. Mais la « voragine » est devenue un simple « embudo », il y a réduction : du vortex aux dimensions gigantesques nous passons à l'entonnoir, objet familier, domestique, utilisé pour le transfert d'un liquide dans un récipient. Cet ustensile domestique le liquide, le guide vers un contenant qui le retiendra. Il est vrai que cette image peut avoir une autre interprétation : il s'agirait du gigantesque entonnoir qui correspond aux neuf cercles de l'Enfer dans la Divine Comédie.

---

<sup>438</sup> *Ibidem*,

<sup>439</sup> *idem*, p. 234.

<sup>440</sup> *idem*, p. 234.

<sup>441</sup> *idem*, p. 233.

<sup>442</sup> *idem*, p. 234.

<sup>443</sup> *Ibidem*,

<sup>444</sup> *idem*, p. 195.

Cependant, « el embudo trágico », n'est pas celui de la *Divine Comédie*, car chez Dante l'horreur ne voisine pas avec la sérénité. Les Maipureños connaissent une fin qui n'est pas la mort éternelle des Damnés. C'est plutôt l'idée de l'avalage qui se confirme avec l'entonnoir ; il a un caractère digestif, représente le transit intestinal ; il annonce les symboles d'intimité : la grotte, la pirogue, les boîtes et les cercueils. Il nous met de l'autre côté des choses, à l'intérieur. Cependant, si, dans ce passage, l'eau se valorise de façon positive, jusqu'à la fin, nous aurons l'occasion de rencontrer une eau maléfique ; plus particulièrement lorsque les « méchants » du roman paieront de leur vie leurs forfaits. Là, l'eau se teintera horriblement de sang, et les cadavres apparaîtront dans un « espectáculo crispante » (remarquons le retour du terme) : viscères en ruban, traînés par les chiens, chairs déchiquetées en un clin-d'œil par les piranhas, ou squelettes tremblants, le caractère spectaculaire de la scène a un côté cinématographique. En revanche, lorsque le narrateur éprouve des sentiments de paix intérieure face à la nature, il recourt à la gulliverisation typique du mode nocturne. Dans le passage cité, nous évoluons du vortex vers l'entonnoir ; dans celui de l'étang aux grues, l'emploi du même procédé revenait à transformer en aquarium un immense lac. De cette façon, la menace que représentait cette eau entourant une île était conjurée.<sup>445</sup> La disparition dans le rapide représente une sorte d'idéal de la mort, enfin apprivoisée.

*Canaima* est un récit dans lequel la dévoration n'a pas le même rôle. Par contre le roman de Arturo Hernández fait une place exceptionnelle à l'avalage. Avant l'entrée dans la forêt, Tula, la femme damnée, est avalée par la forêt : « Tula había sido tragada por la selva ».<sup>446</sup>

L'eau dévorante ouvre sa gueule : « apareció la desembocadura del canal que se abría como gigantesca fauce ». C'est une eau qui engloutit : « a través de ella, poco después nos engulló la selva ».<sup>447</sup> Celui qui engloutit ne fait pas usage de ses dents, en tout cas, il y a dans le verbe une ellipse de la morsure et de la mastication : le corps passe entier dans l'estomac. Dès le début la forêt d'Hernández a un caractère digestif. Particularité manifeste dans l'idée du tunnel, si proche de celle du tube digestif : « la entrada semejaba un gigantesco túnel horadado a través de una masa verde y compacta ».<sup>448</sup> Dans le chapitre suivant, l'image du serpent enroulé, digérant, semble être le prolongement de cette pensée. Les personnages s'aventurent dans le tunnel végétal comme dans un boyau, à tâtons, dans l'obscurité : « avancé

---

<sup>445</sup> Margarita Mateo Palmer explique la jubilation du narrateur par l'idée de la dette : « como retribución por los desmanes cometidos y como acto de desagravio a los espíritus de la selva ». C'est ne pas tenir compte de l'opération mentale grâce à laquelle l'image de la noyade devient acceptable. In Margarita Mateo palmer, "Valor y función del mito de origen americano", *Casa de las Américas*, 167, (1988), p. 30.

<sup>446</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 80.

<sup>447</sup> *idem*, p. 128.

<sup>448</sup> *idem*, p. 139.

a tientas, hundiéndome en la selva ». La menace d'être englouti à tout moment revient : « no me hubiera sorprendido que algún charco se lo hubiera tragado » (...) el Matero se hundió hasta los músculos en el espeso lodo ». <sup>449</sup> L'idée de la succion est redoublée, sangsues et moustiques venant pomper le sang des malheureux. La mention de la présence cachée de la Yarumama, la mère serpent, et de la Sachamama, donne une dimension mythique à cette peur d'être avalé. Lorsqu'ils cherchent l'agresseur d'Abel, il leur faut « atravesar en la oscuridad ese tunel que tenía una serie de vueltas y revuelta, con los vientres rozando el suelo y a las espaldas un techo de malezas ». <sup>450</sup> Les méandres ressemblent à ceux d'un intestin ou aux nœuds d'un serpent : « cuidado, que puede ser un nido de víboras ». <sup>451</sup> Dans le chapitre suivant, nous trouvons un passage où la description hésite entre diurne et nocturne. Un boa, d'une taille «considerable », essaie d'avalier vivant un caïman : « se esforzaba por engullir, entero y vivo un enorme caiman ». <sup>452</sup> Nous retrouvons le verbe engloutir, « engullir » ; il est question d'une lente opération d'ingestion : « ingestión lenta y laboriosa », <sup>453</sup> nous voyons la bête ouvrir son énorme gueule (« fauces ») : « abriendo desmesuradamente la boca », <sup>454</sup> les verbes avaler ou absorber apparaissent. Le narrateur insiste sur les acides qui ont commencé leur travail, l'animal est « cubierto por una substancia viscosa formada por los poderosos ácidos intestinales que ya comenzaban a producir su acción disolvente ». <sup>455</sup> L'animal est condamné à être avalé à un moment ou un autre : « el gigantesco cuerpo que no pudo tragar » sera « fatalmente engullido por alguna otra boa ». <sup>456</sup> Comme Sangama, lui aussi condamné à moins brève échéance, ou tous ceux que la forêt « avale ». La vision de la gueule dévorante coexiste avec celle de l'absorption, de l'avalage et de la digestion. La scène, «monstrueuse», une fois de plus, nous présente l'image d'un caïman à moitié avalé par un boa. Et dans cette représentation un hybride abominable, mi-serpent mi caïman, prend forme. Le corps à corps mortel abolit la séparation victime / prédateur, les deux êtres s'assemblant dans une union passagère et douloureuse. L'humanisation <sup>457</sup> du caïman, aux yeux révoltés de terreur, rapproche ce passage de la scène au cours de laquelle le missionnaire est vampirisé par une Indienne et ses enfants chouette.

Dans un autre chapitre, les serpents du *renacal* poursuivent les personnages jusqu'à l'arbre où

---

<sup>449</sup> *idem*, p. 148.

<sup>450</sup> *idem*, p. 208.

<sup>451</sup> *idem*, p. 207.

<sup>452</sup> *idem*, p. 216.

<sup>453</sup> *Ibidem*,

<sup>454</sup> *Ibid*,

<sup>455</sup> *idem*, p. 217.

<sup>456</sup> *Ibidem*,

<sup>457</sup> Il crie : « gritaba horriblemente », *idem*, p. 216.

ils se sont réfugiés. Ils commencent à ramper le long du tronc, menaçant de le faire céder sous leur poids. Le Matero crie : « ¡ María Santísima<sup>458</sup> ! ¡ Nos hundimos ! ¡ Vamos a caer directamente a estas bocas ! ». <sup>459</sup> Et Abel de remarquer : « de pronto sentí que el árbol se hundía ». <sup>460</sup> Encore le verbe « hundirse », et l'idée de plongée, de noyade, qu'il connote.

Mais le passage le plus révélateur de l'inversion est celui où Sangama est attrapé par un serpent. Celui-ci sort d'un trou semblable à une bouche obscure. Abel, déplorant la disparition de son ami et mentor, pense que « estaba siendo digerido por su captora que lo habría tragado ». <sup>461</sup> Lorsque le sorcier échappe à la mort, le lecteur apprend qu'il doit sa survie aux particularités de la digestion chez ce dernier. C'est le mythe de Jonas avalé par la baleine qui réapparaît, avec une petite mise en abyme.

Cet avalage est différent de celui de Rivera, car il est suivi de régurgitation, de vomissement. Il n'y a pas seulement euphémisation de la mort mais promesse de résurrection. Et par là *Sangama* rejoint plutôt *Canaima*, et ses messies indigènes. Ces derniers sont seulement préfigurés à travers les arbres chez Rivera. <sup>462</sup>

Considérons maintenant *Canaima*, et le personnage de Juan Solito. Il disparaît dans la forêt « cual si lo hubiera tragado el misterio del que le gustaba rodearse ». <sup>463</sup> Juan Solito pense et parle avec des détours, comme l'eau, ou comme un intestin, ou encore un serpent : il est question de « sus entresijos mentales ». <sup>464</sup> Lors de l'évocation de l'épisode des mines, la terre devient la grande avaleuse. Il s'agit de la puissance du monstre ou du dieu de la montagne, qui se venge ; les Noirs qui étaient allés chercher de l'or à El Callao, souvent, y avaient laissé la vie : « a muchos de los cuales se los habían tragado los socavones, galeras de su raza », <sup>465</sup> remarque le narrateur. Les pièces de Juan Solito sont censées compenser cet avalage mortel, en offrant une réparation au génie offensé. Il offre de l'or contre des os. Dans le chapitre, « El Mal de la selva » les hommes parlent à Marcos de la forêt où il ne fait pas bon se promener « después que se ha tragado a un hombre ». <sup>466</sup> L'écrivain humanise la terre avaleuse, « mujercita ñonga », <sup>467</sup> ou fille farouche.

<sup>458</sup> L'invocation de la Vierge face aux serpents correspond à un motif récurrent de la culture latino-américaine. Dans la peinture et statuaire coloniale, dont nous parlerons plus loin, les représentations de Vierges écrasant des serpents de leurs pieds nus sont fréquentes.

<sup>459</sup> *idem*, p. 222.

<sup>460</sup> *Ibidem*,

<sup>461</sup> *idem*, p. 233.

<sup>462</sup> Je fais allusion au rêve apocalyptique de Cova avec ses arbres enchaînés, qui se relèvent et parcourent la terre entière.

<sup>463</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 24.

<sup>464</sup> *idem*, p. 83.

<sup>465</sup> *idem*, p. 92.

<sup>466</sup> *idem*, p. 136.

<sup>467</sup> *Ibidem*,

Chez Rangel, la terre aussi avale. Le petit Poucet du conte de Perrault, « o Pequeno Pollegar », <sup>468</sup> ne va-t-il pas se faire dévorer par un ogre dans la région du Tapará ? Celui dont l'ongle est « qual a unhada de um gigante ». <sup>469</sup> Où rencontrer ce basilic si souvent mentionné ? Le lit du Tapará semble « na continuidade infinita do tunel », <sup>470</sup> ou « o espiráculo por onde entra a luz interessa, porque se desafoga do impressão de enterro ». <sup>471</sup> L'idée d'avalage est moins fréquente que celle de digestion ; les cours d'eau intestinaux sont omniprésents et la mention de la décomposition et de la pourriture obsessionnelle. Quand il est question des *caboclos* prisonniers du lac : « presos na golilha do lago », <sup>472</sup> l'idée de l'avalage revient, avec « a Mãe d'agua » et « a cobra grande ». <sup>473</sup> Dans « A decana dos Muras » il est question des « engeheiros (que) projectam ingurgitar de uma barragem em phantasias plausiveis de Industria ». <sup>474</sup> L'eau avaleuse est ici avalée. La fantaisie des ingénieurs, dont l'auteur fait partie, renverse la peur de l'eau. Ingurgiter présente un indéniable caractère digestif.

Si l'avalage est disparition, privation des dents, l'ingurgitation, elle, se situe à un autre niveau. Elle présuppose l'incorporation. L'eau nous ramène au labyrinthe : « a penetrarse por ella, a illusão vinha de já se estar irremediavelmente perdido no laberintho ». <sup>475</sup> Ce labyrinthe a un caractère digestif que l'on retrouve quelques lignes plus bas lorsqu'il s'agit des *sucurijus* <sup>476</sup> « enoveladas nos troncos sumergidos, promptas a enrodilharem a presa nos seus elos ferreos ». <sup>477</sup> Le côté biologique de la forêt se précise lors qu'émerge l'image des fistules sur un abcès.

Dans « A teima da vida », l'ingénieur sur sa pirogue (thème de « Hospitalidade », « O Homem bom », « Inferno verde »), est avalé, « mergulhado », par le courant obscur. Il est question dans la même phrase du « boqueirão », terme dans lequel est présent l'étymon bouche. Le cimetière d' « Obstinção » « regorgitava de gente ». <sup>478</sup> Roberto, l'homme-planté carnivore, absorbe peu à peu la propriété de Gabriel : « tragando-a num enlace demorado, mas tenaz e

<sup>468</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 35.

<sup>469</sup> *Ibidem*,

<sup>470</sup> *Inferno verde*, p. 36.

<sup>471</sup> *Ibidem*,

<sup>472</sup> *idem*, p. 42.

<sup>473</sup> *idem*, p. 44.

<sup>474</sup> *idem*, p. 119.

<sup>475</sup> *idem*, p. 123.

<sup>476</sup> Il s'agit de serpents anacondas, dans les mythes des indiens du Brésil existe aussi le personnage de l'anaconda gigantesque, plus connue comme « *Boa Grande* », serpent originel et créateur.

<sup>477</sup> *Ibidem*,

<sup>478</sup> *idem*, p. 156.

obsorvente », <sup>479</sup> « não ficaria o Gabriel, por su vez, indemne a absorpção do branco ». <sup>480</sup>

L'avalage par la forêt, commun aux quatre romans, confirme son assimilation à un milieu aquatique.

Dans la mesure où c'est toujours à partir du fleuve que les Blancs appréhendent la forêt, cette identification est logique. Il y a là une trace de l'histoire de la Conquête, et des premières explorations par voie fluviales, comme celle de Orellana ; mais aussi celle des nombreux naufrages, immortalisés par Cabeza de Vaca. C'est du bateau (nom du protagoniste de *Sangama*, Abel Barcas) que le Blanc voit, ou plutôt, imagine la forêt.

## b. Les contenants

Les antinomies du régime diurne le rendaient inhabitable. Comment se blottir dans une eau maléfique, une gueule menaçante ou un éther étincelant ? Impossible de s'installer dans des lieux propres à la guerre, à la destruction, ou à une forme de contemplation qui nie le corps. Le régime nocturne, parce qu'il est redoublement, nous offre ses replis où nous lover ; dans ses recoins obscurs, nous pouvons nous abriter et trouver une forme qui s'adapte à nous, un étui. L'espace qui nous contient peut être accueillant : maison, berceau, caverne ou au contraire nous enfermer : prison, sépulture, cercueil.

La maison est de tous ces étuis le plus intime. Nous la trouvons dans la plupart des récits, avec des valeurs différentes. Cependant, dans *La vorágine*, le thème de la maison n'est pas relié à la forêt. La Maporita, demeure rustique et souriante, se trouve dans le llano. *Hato grande* est son corollaire négatif, sale, laid, et morbide. Dans l'espace de la sylve, il n'y a pas de maison. Les baraques des *caucheros* sont trop misérables pour évoquer un espace intime et même le « baron » Arana qui apparaît dans un des récits, vit dans la précarité. Pas d'espace pour les sédentaires dans le Paradis du Diable. L'essentiel du récit concernant la période du massacre des Indiens et de spoliation des Blancs, une telle absence semble logique. La forêt de Rivera est inhabitable. Ajoutons : inhabitée. En effet le Colombien, dans une ellipse caractéristique de son temps, ne mentionne pas l'existence des *malocas* indiennes du Putumayo. Nous lisons bien une description des demeures guahibos, lorsqu'ils sont sur l'Orénoque, présentation d'ailleurs assez méprisante ; mais lorsqu'il est question de l'Igara Parana, nulle maison indienne, pas de *maloca*. Pourtant les Murui-Muinane étaient bien

---

<sup>479</sup> *idem*, p. 164.

<sup>480</sup> *idem*, p. 167.

installés sur ses rives. Il s'agit là d'une absence du texte, d'un silence éloquent.

Chez Rangel la maison est un signifiant important : les *caboclos* construisent avec amour leur logis. Nous trouvons de nombreuses descriptions de maisons, combinant toujours l'évocation d'une construction sommaire avec celle d'une nature humanisée. La maison de Rangel a toujours le bénéfice d'un jardin, petit ou non, fleuri et, souvent, d'un potager. Cette domestication d'une forêt toujours prête à reprendre ses droits, est une constante. O Catolé fait pousser des fleurs près de sa maison, le caboclo de « Terra cahida » également, quant à la maison abandonnée où meurt l'ingénieur, elle est recouverte d'un immense et magnifique rosier. La maison peut être menacée (expérience malheureuse du *caboclo* qui la voit emportée par le fleuve), mais on la reconstruit. La force de la volonté de s'établir est aussi grande que celle de la nature. Chez Rangel se combinent, s'emboîtant parfois l'un dans l'autre, comme les barques de « Terra cahida », le thème de la maison et celui de la cassette au trésor.

Dans le roman d'Hernández, nous avons un exemple réussi de «petite maison dans la forêt» : celle de Sangama ; éloignée de la ville, retirée dans la verdure, presque cachée. Elle est précieuse. Son aspect extérieur, plutôt grossier, contraste avec un intérieur particulièrement chaleureux, accueillant et confortable ; la bibliothèque, les instruments de musique espagnols (la guitare de Chuya) renvoient au monde des Blancs ; à leur installation réussie dans une nature vaincue (la peau de jaguar, comme symbole du monde sauvage dont on a triomphé). Cette maison est un véritable havre et le héros y passe des heures hors du temps. Contenant merveilleux, elle renferme une perle d'une valeur inestimable : la belle Chuya.

La difficulté à construire un espace de l'intimité est particulièrement manifeste dans *Canaima* ; le thème de la maison y prend une importance considérable, décliné sous différents aspects. Il y a les demeures effrayantes ou inquiétantes : celle de Yagrumalito ou de Miguel. Ce ne sont pas des maisons mais des repaires ; il y a « les maisons dans la forêt » : celle de l'anglais Davenport, ou du comte Giaffaro. Elles sont pour l'une à la lisière de la forêt, pour l'autre, à l'intérieur. Ces foyers ont le charme des maisons de contes de fées :ils sont rustiques et pourtant confortables. Comme celle de Sangama, elles représentent une première façon d'appriivoiser la nature. L'espace clos qu'ils construisent est rassurant, protecteur. *Tupuquen*<sup>481</sup> fait partie aussi de cette catégorie : lieu sauvage à l'origine, il deviendra à la fin du roman l'espace d'un possible recommencement. Maigualida, Gabriel, leur progéniture et Marcos, leur fils adoptif, l'enfant du héros terrassé, pourront y construire

---

<sup>481</sup> Le *tupuquen* est une plante sauvage particulièrement résistante et envahissante, un équivalent symbolique de la *capoeira* brésilienne.

un vrai foyer vénézuélien. *Tupuquen* est le résumé de cette volonté de domestiquer la forêt, d'en faire un lieu d'intimité : « en el rústico caserón pavimentado de antiguos ladrillos fraileros ». <sup>482</sup> La tradition (les briques comme on ne sait plus en faire) et la modernité (le couple Maigualida-Gabriel ) s'uniront de façon harmonieuse. Remarquons que cette demeure est construite avec les ruines d'un couvent. Cela lui donne un fondement religieux, en fait un espace sacré. Cette sacralisation sans laquelle il n'y a pas de véritable espace intime est donc liée aux traces de l'évangélisation. Pour Gallegos, la religion catholique reste un pilier de la société.

Cette remarque concerne aussi l'autre grand contenant omniprésent dans les récits de la forêt : le temple. Les quatre narrateurs, à un moment ou à un autre, décrivent la forêt comme un temple, et si celui-ci prend des formes et des dimensions variables, il est toujours un temple détruit.

Le premier à avoir recours à l'image du temple, c'est Rangel. Temple chrétien, ou païen ? Dans celui de « O Tapará », « Todo reveste a consistencia impenetravel de um vasto conglomerado de porphyros ». <sup>483</sup> Ce type de marbre était employé pour les caveaux funéraires comme pour les temples. « A Decana dos Muras » est l'histoire de la rencontre entre une très vieille Indienne Mura et un ingénieur : le narrateur décrit la femme comme un « sagrado despojo », <sup>484</sup> et emploie à son sujet le terme de relique. La forêt devient un immense reliquaire ; en arrière-fond, s'ébauche l'image de la cathédrale ou de l'église. Ou celle de la châsse avec ses trésors. Les reliques étant celles de saints, généralement martyrs, la représentation qui se construit ici est moins celle du lieu de réunion des fidèles que celle de la crypte ou du caveau. Dans la crypte, sépulture et ostentation, coffret sacré et cercueil se rejoignent.

C'est pourquoi le temple de Rangel nous semble être un exemple de métissage entre le temple païen et l'église chrétienne. Les allusions à une divinité vengeresse sont nombreuses. Mais celle au martyr également. Son temple, contrairement à celui des autres romanciers, n'est pas détruit. Car la destruction ne s'exprime pas dans le contenant mais dans son contenu : la relique, signe de la violence passée. L'extermination des Indiens et le supplice du Christ fusionnent dans l'image du martyr. Le temple du Brésilien est une sépulture.

Le narrateur de *La vorágine*, dans l'ouverture de la seconde partie (la Prière à la Forêt), représentait la forêt comme une cathédrale : « tú eres la catedral de la pesadumbre ». <sup>485</sup> Il est

<sup>482</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 166.

<sup>483</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 29.

<sup>484</sup> *idem*, p. 130.

<sup>485</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 189.

le seul à construire cette référence explicite. Celui de Gallegos reprend l'image du temple, mais il s'attache plus à la dimension (les milliers de colonnes, en fait, une référence aux arbres) qu'à l'atmosphère lugubre. La coupole est une variation sur le motif de la cavité : ce creux de la forêt prend des formes diverses : « el canto lejano del campanero, melancólico badajo de esta verde concavidad inmensa ».<sup>486</sup> Ici, la cavité se fait cloche, comme dans le roman de Rivera où le cri des Indiens désolés ressemblait au tocsin (lors de la fête guahibo). La cloche nous situe à mi-chemin du religieux et du pastoral ; cloche de l'église, cloche des troupeaux, cloche du portail qui va s'ouvrir ? La cavité est un contenant possible, mais dans *Canaima* elle reste vide, menace de se résoudre en abîme, qui laisse fuir le contenant.

Car de ce temple ne restent que des ruines : le dôme de Rivera, les coupoles, l'arc tracé par les iris<sup>487</sup> et reconstituant une ogive végétale, les voûtes tracées par les palmiers, sont des références réitérées à des vestiges.

Quant au récit d'Hernández, il nous offre du temple une image fugace. La forêt chez lui, est plutôt palais, ce qu'elle est d'ailleurs aussi chez Rangel, mais pas du tout chez Rivera : « El bosque parecía algo así como el interior de un palacio fabuloso ».<sup>488</sup> Le Brésilien et le Péruvien partagent cette idée d'une forêt-château enchantée, conception qui chez Gallegos perd de sa force, et ne subsiste qu'à travers le lexique : « magia », « misterio ». Le contenant est celui des contes de fées européens ou persans (Hernández parle d'un paysage « aladinesco »). Le palais merveilleux est l'autre face de l'église-reliquaire de Rangel, nous allons de la forêt-sépulture à la forêt-palais.

Le thème de la forêt-sépulture est aujourd'hui une banalité. C'est un symbole récurrent dans tous ces récits ; chez chaque auteur, elle prend un sens particulier ; comme on vient de le voir, elle n'est pas associée aux mêmes champs lexicaux. Ni aux mêmes symboles.

Rangel est probablement l'écrivain chez lequel la notion est la plus prénante. Et, sans doute, celui qui lui donne la plus grande polysémie. Quand nous essayons de comprendre la sépulture chez le Brésilien, le recours à une notion de Gilbert Durand, « l'essaim de symboles », devient nécessaire. En effet, toutes les formes de la sépulture sont présentes dans ces nouvelles : le bateau sépulture, la terre, la grotte, la mer, le cercueil, l'urne. Une telle richesse manque chez les autres auteurs. Rivera, par exemple, fait des pirogues des cercueils, mettant en avant l'aspect sinistre, effrayant de la tombe. Le vieux Zubieta est enterré, mais si mal que sa sépulture est profanée par les cochons. Dans la « Prière à la Forêt », la forêt est

<sup>486</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 136.

<sup>487</sup> « hacía vacilar el iris ingrávido, con un bamboleo de arcada móvil entre la niebla de los hervideros », *idem*, p. 232.

<sup>488</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 158.

bien un cimetière, mais il n'y a pas de consolation, pas de repos dans cette image. Elle est plus ossuaire, charnier, que véritable cimetière.

Dans *Sangama*, l'idée de la sépulture est également liée à une valorisation négative. Lorsqu'ils sortent de la forêt, Abel dit qu'elle a failli être leur sépulture. Cependant, certains passages sont plus ambigus ; l'arbre dans lequel le sorcier trouve les restes du vieil Indien contient également un secret : les quipus. Et le vieux Matero, enterré dans la forêt, a droit à un douillet matelas de feuilles, son dernier lit.

Dans *Canaima*, le symbole a peu d'importance, et on pourrait même s'interroger sur le rapport à la mort qui s'exprime dans le texte. Il n'y a pas de repos dans ce récit : le malheureux Ardavín erre sur les chemins, fantôme avant même d'être mort, Encarnación García disparaît en chantant, mais qu'en est-il de sa dépouille ? Nous voyons passer le cadavre du père de Maigualida, nous découvrons avec les yeux horrifiés du narrateur la momie du vieux chef indien, ou celle qui est enfermée chez Giaffaro. Il n'existe pas de lieu de recueillement pour les morts.

Chez Rangel, au contraire, la sépulture est le moment d'un cycle : il n'y a que mort et désolation dans le cimetière de Rivera, par contre, dans la nécropole de « O Tapará », des hommes vivent, les caboclos. Et ce qui produit la mort chez les uns, chez d'autres, donne la vie. Le vieux Gabriel de « Obstinção » meurt, mais il s'enterre lui-même dans un giron maternel, la terre, et la sépulture, autre inversion caractéristique, redevient berceau. C'est vraiment chez Rangel que la mort s'inverse en vie ; lorsque les fleurs rouges d'un bel arbre exotique sont comparées à des urnes laquées. En fait, c'est la capsule florale qui est évoquée ici, avec ses graines qui, s'échappant, seront enfouies dans la terre. Mais plus tard, elles renaîtront, sous la forme d'une plante nouvelle. L'urne ne contient pas de cendres ; au contraire, elle regorge de graines, et donc de promesses de retour. Dans « O Tapará », la pêche au picaruru est «atividade judiciosa em pleno túmulo».<sup>489</sup> Le retournement est manifeste dans l'apparition d'une tournure stylistique proprement nocturne, l'antiphrase : « arrebatando a morte que eles querem tambem matar ».<sup>490</sup>

Ce renversement vie / mort s'exprime dans un autre contenant : le bateau. Tantôt arche de Noé, tantôt barque du naufrage, les esquifs de ces nouvelles ne voyagent pas toujours au royaume des morts. Barque de Charon dans « O Tapará », vaisseau fantôme dans *Inferno verde* : « era todo um rebanho colhido em navio fantasma para se lançado numa voragem,

---

<sup>489</sup> *Inferno verde*, op. cit., p. 42.

<sup>490</sup> *idem*, p. 43.

com o rebanho, a carga pilhada por corsarios»,<sup>491</sup> le bateau est aussi le contenant qui protège son possesseur, sa maison sur l'eau, ou son berceau. Demeure lacustre et cercueil fluvial, telle est la barque de Rangel, au pays des peuples de l'eau.<sup>492</sup> Les barques, « pequenas arcas de Noé »<sup>493</sup> protègent l'homme de l'eau. Le cœur du caboclo de « Terra cahida » peut résister aux désastres fluviaux parce qu'il est lui aussi enchâssé dans un contenant qui tient du coffret et de l'arche : « cuando o mesmo sol naufraga, só esta alma fluctúa, salva na arca do proprio peito ».<sup>494</sup> Ce coffret au trésor rejoint le symbole du reliquaire évoqué plus haut : relique de l'après martyr, arche d'après la catastrophe : « a terra firme elevaria a pôpa acima do cataclysmo ».<sup>495</sup> Le bateau renvoie aussi au commencement, son balancement est celui du berceau : « aquella armação de cedro que me transportava em alancos suaves um berço movel ».<sup>496</sup>

Chez Hernández, comme dans les nouvelles brésiliennes, le symbole de l'arche est fort ; on retrouve la même image, « el arca del corazón ». Cette ressemblance coïncide avec la plus grande prégnance du thème de l'eau qui monte ; les coffrets divers s'emboitent dans un contenant plus grand, qui serait aussi un signifiant majeur : l'arche de Noë. Le patronyme du jeune héros de *Sangama*, Barcas, était cette intuition.

On chercherait en vain dans *Canaima* de tels renversements ; dans ce roman, la sépulture n'est pas une maison, cette dernière, par contre, peut être sépulture : celle de Giaffaro par exemple. Dans sa maison se trouve la momie d'un Indien qui l'avait servi pendant des années, et qu'il gardait sous clef.<sup>497</sup> Cette maison-tombe est hermétique comme un sarcophage. Son secret est cette momie indienne. Le comte a conscience du caractère morbide de sa demeure, pleine d'objets appartenant à de cultures défuntes, qu'il collectionne jalousement. Il admet que ses serviteurs indiens fuiraient immédiatement s'ils savaient ce qu'il y a dans certaines pièces. L'isomorphisme sépulture / demeure apparaît dans d'autres passages du roman : les *caucheros* construisent des « yacijas » pour dormir, terme qui désigne aussi bien la couchette que le lieu où l'on gît. Nous avons donc un passage, une transition de la maison à la tombe. Les « terramaras funerales » dont il est question dans le chapitre « Canaima », urnes funéraires, « cementerio de pueblos desaparecidos », sont encore une variation sur le motif des peuples disparus. Nécropole et chambre secrète sont les deux aspects d'une même idée.

<sup>491</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>492</sup> Beaucoup d'ethnies amazoniennes portent un nom qui a cette signification.

<sup>493</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 96.

<sup>494</sup> *idem*, p. 91.

<sup>495</sup> *idem*, p. 155.

<sup>496</sup> *idem*, p. 104.

<sup>497</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 104.

Personne ne sait décrypter le message et ces terramaras sont vides de sens.

Le *maremare* des Indiens brode sur le thème de la sépulture, mais dans *Canaima* il n'exprime que tristesse. Pourtant, si on consulte d'autres versions de cette chanson, les paroles de ce *maremare* portent un espoir de renouveau. Écoutons les paroles de ce chant, telles qu'elles sont rapportées par un folkloriste:

Corren corren corren, corren correrá  
tres pasos pa'lante y tres para atrás  
tres pasos pa'lante y tres para atrás ;  
Maremare se murió en el Cerro 'e Pana Pana,  
y los indios lo enterraron allá arriba en la sábana,  
La muerte de Maremare fue una cosa dolorosa,  
por los cielos se escuchaban los lamentos de sus esposa,  
Mariquita se llamaba la mujer de Maremare,  
Indio viejo que mandó muchos pueblos y lugares,  
El cuerpo de Maremare se lo llevan a enterrár,  
por el aire va volando una inmensa zamurá.<sup>498</sup>

On va enterrer le corps de Maremare, mais son esprit, lui, vole peut-être, sous la forme d'un grand oiseau, la « inmensa zamura ».

Enfin, au-delà des différences, souvent remarquables, dans les représentations des contenants et plus particulièrement de la sépulture, il est un point sur lequel concordent tous les romans : l'isomorphisme sépulture / trésor.

Gallegos, lorsqu'il évoque les terramaras, les associe à un mystère : « enigma de la selva milenaria », « tales caracteres (ceux des timerías) contienen los misterios de las tribus que se perdieron en la gran noche sin luna ».<sup>499</sup>

Rivera, avec le personnage de Silva, met en scène un homme à la recherche des ossements de son fils, auxquels il veut donner une sépulture ; la caisse en laiton dans laquelle ils transportent une partie de la dépouille est pour lui un trésor.

Sangama découvre celui du Uillac Umu en même temps que les os d'un ancêtre lointain. Trésor et secret sont associés puisqu'il s'agit de déchiffrer les quipus.

---

<sup>498</sup> Quilapayun, *Canciones Folkloricas de América*, « Mare mare », chanson populaire vénézuélienne.

<sup>499</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 120.

Dans les nouvelles de Rangel, le trésor et la sépulture prennent les formes les plus diverses : la forêt de « O Conceito do Catolé » est l'étui de malachite qui enferme les cadavres des deux amants. Elle est le reliquaire qui contient le corps de la vieille Indienne Mura encore vivante.

Mais pour découvrir le trésor, il faut parfois violer la sépulture. Comme le « peba », nom Tupi donné au tapir, réputé pour cette pratique, et que l'on retrouve dans une des nouvelles brésiliennes. Le trésor caché est-il ce cadavre, dont la décomposition empuantit la nature chez Rangel ? Ces restes du fils chez Rivera ? Cette poussière de peuples massacrés chez Gallegos ? Ou cette dépouille du noble inca chez Hernández ?

Le duo trésor / charogne ressemble à une variation sur le thème l'or et de l'ordure. Nous approchons là du fondement de ces récits : il a trait à l'inconscient de l'histoire, au massacre en creux, qui a permis l'appropriation de l'or.

Dans *Inferno verde* la sépulture acquiert une transcendance, car elle fait partie d'un vaste complexe. Elle est la maison sous la terre. Car l'Amazone est une ville souterraine, une nécropole. Seul *Inferno verde* donne cette portée au monde des morts, qui devient l'inversion du monde des vivants. Tumulus, amphithéâtre, loge, théâtre, la ville des morts, qui apparaît dès le premier récit, ouvre des perspectives multiples. Elle renvoie à un ensemble monumental et, de ce fait, à la démesure propre aux récits de la forêt. Elle est aussi une cité, à la différence du cimetière, marqué par la tradition chrétienne ; d'autant plus qu'en Europe comme en Amérique, à l'âge moderne, les cimetières furent déplacés à l'extérieur des villes. Pour nous, judéo-chrétiens, le cimetière est le lieu de la décomposition d'un corps marqué par le péché. Celui où la chair se fait poussière ; il n'est pas l'espace d'un renouveau. Par contre, la nécropole, cité des morts, suggère qu'il existe un monde des défunts, reflet de celui des vivants. Il a ses maisons souterraines, ses chambres, ses espaces officiels, ses temples. D'autre part, à côté de l'étymologie antique du terme, existe une autre acception, plus politique : celle du lieu sacré, où sont enterrés les puissants, rois, princes, chefs. Le mot renvoie donc à deux périodes, et à deux univers : celui des païens et celui des chrétiens. Le fait que l'évocation de la nécropole soit associée à celle de la puanteur et de la décomposition apporte une note catholique à l'ensemble, qui pourrait basculer dans un imaginaire chrétien. Néanmoins, l'image qui vacille (comme dans le *garcerio*) est celle d'un monde renversé, de l'envers du décor. Ce qui reste souterrain et caché a pris forme, de façon fugitive. Le mystère l'emporte sur les images de contrition ou de néant. La mention de l'amphithéâtre nous maintient dans l'ambiguïté. Nous devenons les spectateurs d'une représentation invisible. L'absence des

acteurs nous renvoie à la présence d'une vie restée ignorée de tous. L'amphithéâtre nous transporte dans l'univers de l'archéologie. Il constitue à l'intérieur du texte, comme le trésor, la présence d'une interrogation sur l'objet qui s'offre au regard. La méditation sur les ruines, l'appréhension romantique du vestige, construisent la perspective de Rangel. Ce fragment donne matière à une enquête dans laquelle est en jeu la perception d'une altérité qu'il s'agit de saisir. Mais il n'y a que des ombres au royaume des morts. L'omniprésence du monde antique est un exemple abouti des méandres que doit suivre le regard de l'Occidental en Amazonie. Contraint d'évoquer le monde grec pour nommer ce qu'il ne peut décrire, il reproduit l'expérience des Conquistadors. Parce que les mots leurs manquaient, ils recouvraient d'une réalité connue, ou qu'ils croyaient connaître, le monde neuf de l'Amérique.<sup>500</sup>

La sépulture n'est pas toujours maison, elle ne protège pas nécessairement. Le temple, parfois, n'est pas asile mais lieu de cultes terrifiants. Les contenants, dans certains cas, cessent d'être des espaces d'intimité pour devenir des prisons. Autre lieu commun de la forêt vierge, la prison sera le Panoptique de Jacome Balbino ; le système concentrationnaire du Paradis du Diable ; le château maléfique où somnole la Désolation. Gallegos, dans le chapitre intitulé « Tormenta », évoque une forteresse aux hautes murailles. L'enfermement est une constante de *Sangama* : le héros, au début du roman, est emprisonné par le gouverneur ; la maison de Sangama est assiégée ; les méchants se retrouvent piégés dans la forêt ; et, la fin, le héros est retranché avec ses compagnons dans le magasin aux vivres assiégé. Dans cette prison on souffre : Rivera décrit les indiens Guahibos, et compare l'espace où ils dansent à un carcan, « argolla ». Rangel, dans « O Tapará », parle d'une « golilha » où accrocher les prisonniers. Pour évoquer des danses, lors de la fête Guahibo dans *La vorágine*, ou le rétrécissement du fleuve, dans « O Tapará », les deux auteurs ont recours à des images du monde colonial : carcans et garrots. La maison de lieu d'intimité, se transforme en demeure effroyable : elle est chambre des tortures, tel le baraquement où le vieux Silva, voulant négocier le rachat de son fils, finit par recevoir dans l'épaule le trait acéré d'un stylet. Ou encore elle abrite un martyr, comme la maison de « A teima da vida » : une petite fille folle y hurle sans arrêt, dans l'indifférence générale. L'espace intime est instable, vite menacé par les autres, la maison de Sangama, par son occupant, celle de Giaffaro qui s'y Enferme lors de ses crises, ou par la nature, la maison emportée par l'eau du caboclo. Les maisons communes, adaptées au milieu,

---

<sup>500</sup> Enrique Dussel ou Arturo Uslar Pietri parlent pour le premier de recouvrement de la réalité, et pour le second de superposition d'images, et de malentendu. Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid, Nueva Utopía, 1992. Arturo Uslar Pietri, *Godos, insurgentes y visionarios*, Seix Barral, 1986.

par exemple la « churuata »<sup>501</sup> des Yekuanas de *Canaima*, ne sont pas habitables ; en effet, lorsque Marcos s'unit à Aymara, il vit à côté de la demeure collective, dans un endroit qu'on a construit spécialement pour lui (détail post-colonial qui n'est pas sans saveur).

## **B - Redoublement et dédoublement**

Nous avons observé les transformations qu'induisaient l'euphémisme et l'inversion. Elles ne sauraient s'envisager indépendamment d'un autre processus à l'œuvre dans les récits de la forêt, le redoublement. L'inversion et le double sont d'ailleurs naturellement liés : le reflet est une image inversée et un double. Ce statut ambigu du double, à la frontière entre identique et contraire, donne à ces récits leur saveur étrange, incertaine. Le reflet est une figure indissociable de celles que nous venons d'évoquer. Qu'il soit simple image visuelle, écho ou ombre, scission interne au personnage ou au contraire multiplicité et redondance, il nous propose une représentation fragmentaire et démultipliée de l'identique, comme dans un kaléidoscope ou une fractale.

### a. Narcisse et les romans de la forêt.

L'eau est aussi miroir. Le premier, à en croire Bachelard.

Dans le roman de Rivera, elle représente un élément essentiel : le passage du *garcerero* est celui où elle joue ce rôle pour la première fois ; puis viennent les pages de la forêt, lorsque le narrateur, devant le *sauvage*<sup>502</sup> Inirida, connaît ses premières hallucinations ; enfin, dans la dernière partie du roman, le miroir de Barrera, au bord de l'eau,<sup>503</sup> inscrit dans le texte la ressemblance entre Narciso Barrera et le narcissique narrateur. Avec le redoublement se pose la question de l'identité, car la répétition débouche sur autre chose. La similitude s'y fait altérité.

Lorsqu'il arrive devant l'Inirida, Cova entend la rivière lui parler ; il manque se jeter dans le

---

<sup>501</sup> Il s'agit de la grande tente collective dans laquelle demeurent les Yekuanas, nommés Makiritare dans le roman. Construite autour d'un axe central sacré, un grand tronc de Dahaak, la churuata, *atta* pour ses habitants, comme la maloca amazonienne, est le lieu où se fait la communication entre l'espace profane et l'espace sacré cosmique. Elle reproduit l'histoire du Yucca originel, grâce auquel la communauté trouva sa subsistance.

<sup>502</sup> L'association eau / forêt / sauvage est manifeste dans le choix de cet adjectif.

<sup>503</sup> Le thème traditionnellement féminin de la toilette au bord de l'eau devient ici masculin.

courant. Le vertige disparaît dès qu'il entre en contact avec l'eau : « apenas toqué las ondas se fugó la demencia ». <sup>504</sup> Toucher les eaux, c'est les brouiller, faire disparaître la forme susceptible de s'y refléter. Quelle est cette image qui se matérialise et l'attire de façon irrésistible ? Avec le reflet et le miroitement nous observons une déréalisation, de l'image vue nous passons vite à l'image mentale. Dans l'eau, l'image prend un caractère intermédiaire, entre hallucination et reflet. La solidité du miroir donne l'illusion de la réalité de ce double en perspective, dans une autre dimension, parallèle à la notre ; mais l'eau, par contre, est un miroir fugace, qui défait immédiatement la forme proposée. Nous voilà sur le seuil d'une méditation baroque familière aux lecteurs hispanophones ; celle du rapport entre le réel et l'illusion. Dans le paragraphe immédiatement antérieur, le narrateur constate : « nunca he conocido pavora igual al día que sorprendí a la alucinación en mi cerebro ». <sup>505</sup> Il s'effare de « sufrir la tortura de que mi propio ser me causara recelo ». <sup>506</sup> Il découvre sa propre étrangeté, pour la première fois. Son identité se fissure. Cette faille prend la forme du dédoublement, et se traduit par un épisode psychotique : tout son être se scinde. L'image fuyante observée pourrait être celle de Narcisse, essayant désespérément d'attraper un reflet de sa réalité. N'est-ce pas ce qu'il tente de réaliser, lorsque la nuit, il veille : « (...) me desvelaba noches enteras, queriendo saber qué cosa es el sueño y si está en la atmósfera o en las retinas ». <sup>507</sup> Dans cette phrase convergent trois types de visions : le phénomène physiologique (les rétines, sur lesquelles se reflète l'objet), le rêve et l'hallucination. L'illusion a-t-elle une nature concrète ( las retinas) ou est-elle immatérielle (la atmósfera) <sup>508</sup> ?

Cette bouffée délirante se produit au moment de la descente dans la forêt, qui est aussi une descente en soi-même. D'un côté, nous observons la volonté de puissance toujours plus forte : « por más de una semana viví orgulloso de mi lucidez ; me sentía tan dueño de la vida y del destino », <sup>509</sup> de l'autre, nous découvrons que « la noción del misterio surgió en mi ser. <sup>510</sup> Cova (ou Rivera ) a l'intuition d'un phénomène que Jacques Lacan théoriserait cinquante ans plus tard, lorsqu'il parlera de « la nature hallucinatoire » de la perception. <sup>511</sup> Il essaie ici de reposer autrement l'équation réel / hallucination, comme il l'avait déjà fait dans un autre moment célèbre du roman, celui de l'étang aux grues.

<sup>504</sup> *La vorágine, op.cit.*, p. 228.

<sup>505</sup> *La vorágine, op.cit.*, p. 227

<sup>506</sup> *Ibidem*

<sup>507</sup> *idem*, p. 228.

<sup>508</sup> *Ibidem*,

<sup>509</sup> *ibid*,

<sup>510</sup> *ibid*,

<sup>511</sup> Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Seuil, Paris, 1986 , p. 66.

La critique, en général, voit dans ce passage une subversion de l'esthétique moderniste ; il est pourtant aussi une méditation sur le thème du miroir. En effet, les deux mondes opposés qui se font face, au dessus de l'eau (les oiseaux, le spectaculaire, l'ascensionnel) et sous l'eau (le thériomorphe, le dévorant, la chute) sont organisés de part et d'autre d'une barrière invisible qui est celle de l'étang. Ce dernier constitue à la fois une frontière et un passage. Les êtres qui s'agitent autour de cette ligne sont-ils vraiment opposés ? Ou entretiennent-ils au contraire une relation de reflets, plus ou moins déformés, ou inversés ? Les grues célestes semblent aussi guerrières que les caïmans, et des deux côtés la vie se fait grouillement et chaos : « mundo babélico » et « algarabia ». <sup>512</sup> Le système exclusif, typiquement diurne, qui s'affirmait dans la première partie est ici, globalement, ébranlé. Sans doute est-ce le passage où le lien entre inversion et reflet se manifeste de la façon la plus évidente. Il y a là une intuition du rôle de la frontière en tant que principe géo-politique, essentiel à la formation des nations américaines. Et, corroborant le lien que nous proposons entre l'étang aux grues et l'Inirida, remarquons la présence du thème offensif. Violence des animaux du *garcelero*, mais violence, aussi, du miroir. Il est « le Kriegspiel de l'amour offensif », écrit Bachelard. <sup>513</sup> Cova, le séducteur, Barrera, le bonimenteur. partagent cette nature guerrière. Comme le remarque Seymour Menton dans son article, <sup>514</sup> Barrera, lié dès le début du roman au miroir, est lui aussi un séducteur. Le critique y voit le double obscur du narrateur. Il est donc logique que le récit s'achève par le meurtre d'un Narciso Barrera, surpris en train de se contempler au bord de l'eau. Cova tue Narciso ou le Narcisse qui se mirait dans l'Inirida ? L'homme qui exploite les femmes, persuadé de sa supériorité, et qui pourtant sera surpris par les ressources des femmes. Celui qui profite de l'ordre sexuel inégal et le paye de sa vie.

Dans les trois extraits ici mentionnés : *garcelero*, Inirida, meurtre de Barrera, nous trouvons toujours l'alliance de l'eau, du reflet et de la violence destructrice. Cova dépasse le stade du miroir, et sort des identités figées : la sienne et celle du monde dont il se croyait familier. C'est assurément dans ce récit que le miroir donne lieu aux développements les plus incisifs. Débarrassé de ses oripeaux féminins, il s'affirme comme interrogation sur l'être et la mort, rejoignant la méditation des Vanités baroques.

Et peut-être pouvons nous rejoindre les analyses de Doris Sommer, <sup>515</sup> lorsqu'elle affirme que

---

<sup>512</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 204.

<sup>513</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Éditions Le Livre de Poche, p. 31.

<sup>514</sup> « El carácter diabólico de Barrera está totalmente identificado con la mitad diabólica de Arturo. Como el Mefistófeles de Fausto, Barrera aparece como un hombre guapo, vestido con elegancia, que trata de tentar a las mujeres con perfumes ». Seymour Menton, *La vorágine : el triángulo y el círculo*, p. 217, in Montserrat Ordoñez (compiladora). *La vorágine: textos críticos*. Alianza Editorial, Bogotá, 1987.

<sup>515</sup> « The novel indecidability is something that distinguishes it from the foundational as well as populist

*La vorágine* est l'inverse d'une fiction fondatrice : après avoir vu son vrai, son horrible visage dans le miroir, Cova élimine le macho et l'exploiteur.

Les premières pages de *Canaima*, et celles qui donnent vie à José Ardavín, reprennent ce thème du miroir. Dans ce roman, le champ sémantique du regarder et du voir est considérable. La vision est brève comme l'apparition, incertaine comme le reflet. Celui qui voyage sur les méandres de l'Orénoque y découvre subitement, au détour d'un *caño*, un Indien : « son dos figuras alucinantes, el y su reflejo ».<sup>516</sup> « Figura », « alucinante », « reflejo », sont trois termes qui opèrent une réduction. « Figura » évoque plutôt la silhouette, le tracé que la matérialité du corps ; « reflejo » renvoie au virtuel ( c'est sous ce terme qu'on désigne, en optique, l'image dans le miroir ) ; avec « alucinante » s'achève la dématérialisation : l'image n'est même plus virtuelle, elle n'existe que dans l'esprit. De la perception nous passons à l'hallucination. Ce processus est associé au dédoublement : « dos figuras alucinantes, él y su reflejo ». Contrairement à ce qui se passe d'habitude, c'est le dédoublement qui produit l'hallucination.

Une recherche sur le vocabulaire dans *Canaima* met en évidence certaines obsessions : « alucinante », « reflejo », « espejo », sont des termes qui reviennent très souvent, combinés avec d'autres comme l'abîme et le vertige. Parfois, l'expression apparaît telle quelle, parfois il y a une légère variation : « con profundas perspectivas alucinantes »,<sup>517</sup> « espejo alucinante del caño »,<sup>518</sup> « el resplandor alucinante de la luna »,<sup>519</sup> « la perspectiva alucinante »,<sup>520</sup> « son dos figuras alucinantes él y su reflejo »,<sup>521</sup> « la luna ilumina la bárbara escena con resplandor alucinante »,<sup>522</sup> « ésta se abismaba a los lejos en perspectivas alucinantes »,<sup>523</sup> « pero no brillaba aquella claridad alucinante ».<sup>524</sup> Le mot « alucinante », qui est présent dans toutes les expressions citées, est lié, soit à la perspective (« la vereda se abismaba a lo lejos en perspectivas alucinantes »)<sup>525</sup> soit au reflet (« espejo alucinante », « dos figuras alucinantes él y su reflejo »), soit à la lumière (« resplandor alucinante de la luna », « resplandor alucinante », « claridad alucinante »). Dans ces extraits des chapitres où se condense la vision du milieu (« Canaima », « El mal de la selva », « Tormenta »), la perspective est toujours celle d'un

---

romances ». Doris Sommer, *Foundational Fictions, The national Romances of latin América*, University of California Press, Berkeley. Los Angeles, New York. 1991, p. 271.

<sup>516</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 120.

<sup>517</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 120.

<sup>518</sup> *idem*, p. 4.

<sup>519</sup> *idem*, p. 52.

<sup>520</sup> *idem*, p. 136.

<sup>521</sup> *idem*, p. 148.

<sup>522</sup> *idem*, p. 145.

<sup>523</sup> *idem*, p. 148.

<sup>524</sup> *idem*, p. 149.

<sup>525</sup> *idem*, p. 145.

observateur situé dans la forêt. Mais elle connaît une altération, car la sensation de profondeur qu'elle est censée procurer devient ici problématique. En principe, cette sensation est pourtant définitoire de la perspective, qu'il s'agisse du phénomène optique ou d'une convention de la représentation. En tant que convention, elle est l'art de créer la sensation des trois dimensions sur un espace euclidien. La perspective, d'emblée, se donne comme illusion, ce qui est manifeste dans l'anamorphose et dans le trompe-l'œil. Dans *Canaima*, précisément, la sensation de profondeur devient inquiétante, car du phénomène optique on glisse vers le trouble psychique : « ésta se abismaba a los lejos en perspectivas alucinantes ».<sup>526</sup> Idée que nous trouvons également dans : « causaba vértigo hundir la mirada entre los árboles inmóviles ».<sup>527</sup> La profondeur, notion qui a une grande importance dans le récit, exerce un effet perturbateur, déstabilise. La terre est profonde, comme le silence, comme le mystère, l'eau qu'il faut sonder, ou l'écho qui se perd dans l'abîme. Il est possible d'en avoir une approche rationnelle, de vouloir la sonder, « sondearla », dans le deuxième chapitre, ou au contraire irrationnelle, de s'y adonner, se laisser absorber. Les verbes du type « hundir », « sumirse », propres à donner l'impression d'une immersion dans un milieu aquatique, reviennent souvent. Marcos Vargas est partagé entre deux désirs : il veut mesurer le mystère, « sondear el misterio »,<sup>528</sup> trouver les clefs, déchiffrer. Mais il a aussi envie d'abandonner sa rationalité, pour s'en remettre à son intuition. Comme les Indiens ou Juan Solito (ce Blanc qui, pour Françoise Perus, est en fait le double de Ponchopire).<sup>529</sup>

Cette profondeur trompe l'homme qui marche au milieu de la forêt. Elle est liée au vertige : « causaba vértigo hundir la mirada entre los árboles inmóviles ».<sup>530</sup> Dans la forêt, le regard continue à être entraîné vers le fond, et l'hallucination prend la forme de ces couloirs infinis que peuvent tracer des batteries de miroirs : « la vereda se abismaba a lo lejos en perspectivas alucinantes ».<sup>531</sup> Alors la perspective devient vertigineuse, et finalement nous mène au bord de l'abîme. Le vertige s'exerce maintenant vers le bas. Nous en avons la confirmation dans la phrase : « hundir » indique bien la direction du regard absorbé vers le bas. Nous passons du regard qui s'enfonce, on ne sait trop jusqu'où, à la disparition du paysage, ou plus exactement, de l'allée. « Abismar », seule occurrence du verbe dans le roman (le substantif « abismo », par contre, est systématique), ajoute à l'idée de profondeur celle d'une chute infinie. D'autre part, dans l'abîme, nous trouvons aussi la notion aussi d'eau,

<sup>526</sup> *idem*, p. 148.

<sup>527</sup> *idem*, p. 148.

<sup>528</sup> *idem*, p. 125.

<sup>529</sup> *Universalidad del regionalismo, op. cit.*, pp. 437-439.

<sup>530</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 148.

<sup>531</sup> *idem*, p. 148.

de profondeur sous-marine. Hunder, déjà, contenait l'idée du naufrage. Une des premières images du roman, évoquait un paysage « naufrago en el fondo ». <sup>532</sup> L'idée de chute dans l'eau était alors manifeste. Nous regardons un lieu sur le point d'être englouti, ou déjà englouti. La vision est toujours sur le point de défailir. Le paysage se dissout. Dès le début nous pressentons un fantastique naufrage. Naufrage de la vision, métonymie de celui du chrétien sur sa barque. Les trois chapitres autour desquels se structure le discours sur la forêt vierge tissent de façon systématique un lien entre l'illusion et le pouvoir du Mal. Lorsque nous lisons « lo demoníaco sin forma determinada, capaz de adoptar cualquier apariencia », <sup>533</sup> en fait, nous relisons ce qui était déjà le discours des théologiens médiévaux : le chrétien est trompé par les apparences, et c'est pour cela d'ailleurs qu'il peut être trompé par les fantômes; derrière l'illusion, il y a le Mal, toujours associé à la forêt, « el Mal de la selva », titre de l'un des chapitres. La selva est « satánica », <sup>534</sup> adjectif qui revient plusieurs fois, toujours associé à ce milieu. La violence naît dans la forêt : « el satánico imperio de la violencia », <sup>535</sup> « el influjo de la selva », <sup>536</sup> « el silencio maléfico », <sup>537</sup> « su influencia maléfica », <sup>538</sup> « las iras satánicas », <sup>539</sup> « la tierra satánica », <sup>540</sup> el efecto diabólico ». <sup>541</sup> Lorsque la tempête du Mal l'emporte, le chrétien, manipulé par Satan, tombe dans l'illusion, ou ressent un vertige. Tromper, trompeur, est une des étymologies du mot fantôme en Europe. Tel était déjà le discours de Saint Augustin sur les revenants. <sup>542</sup>

L'idée est déclinée de diverses façons, « vértigo », « vertiginosamente », « vertiginosa ». <sup>543</sup> Séduction de l'illusion, vertige et chute s'enchaînent. Parfois le vertige est spirituel, parfois il découle de la vision, ou encore, il est produit par une spirale (redondance), un ouragan. Ureña et Vargas vivent un naufrage intérieur ; Gabriel, contrairement à Marcos, n'a pas connu la tempête : « el naufrago de Gabriel Ureña tuvo lugar sin tormenta ». <sup>544</sup> L'image du naufrage

---

<sup>532</sup> *idem*, p. 4.

<sup>533</sup> *idem*, p. 121.

<sup>534</sup> *idem*, p. 7.

<sup>535</sup> *idem*, p. 45.

<sup>536</sup> *idem*, p. 116.

<sup>537</sup> *idem*, p. 136.

<sup>538</sup> *idem*, p. 333.

<sup>539</sup> *idem*, p. 153.

<sup>540</sup> *idem*, p. 151.

<sup>541</sup> À propos du *yopo*, p. 144.

<sup>542</sup> Claude Lecouteux montre que l'un des Pères fondateurs de l'Église dépensa beaucoup d'énergie à disqualifier l'idée de revenant : « tout se ramène à Dieu, et les apparitions prennent le sens de messages divins que les anges nous transmettent par différents moyens, dont les morts(...). Les revenants sont donc privés de toute corporéité. N'apparaissent que des images, des reflets, des copies conformes que l'on appellera plus tard « fantômes », in Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen Age*, Éditions Imago, 1995, pp. 54, 55.

<sup>543</sup> *Idem*, pp.148, 119, 150.

<sup>544</sup> *idem*, p. 67.

est un classique du catéchisme. Et Gallegos brode sur le thème de la barque à propos des deux jeunes hommes.

Rien de semblable dans *Sangama* ou *Inferno verde*. Le reflet n'y prend pas la forme du miroir, les héros ne sont pas narcissiques. La folie, lorsqu'elle les menace n'est pas une pathologie du dédoublement.

## b. Le redoublement

### *Paires et doubles*

A côté du reflet, existent une quantité de doubles. Dans trois des fictions, les protagonistes tissent avec d'autres personnages des relations qui reposent la question de l'altérité ou de l'identité.

*La vorágine* campe un Cova partagé entre doubles positifs et négatifs. Voici d'abord Fidel, le bien nommé. Il connaît lui aussi une désillusion amoureuse, et partage avec Cova le culte de la virilité et du courage, et le suit jusque dans la mort. Quant à Silva, le père putatif, il doit aussi surmonter l'offense faite à son honneur, et sa voix, à côté de celle de Cova, parfois mêlée à celle-ci, donne corps au milieu de la forêt. Tous deux figurent des doubles rassurants.

A côté de ces figures positives, un double négatif : Barrerra le séducteur, narcissique comme le narrateur, et lui aussi violent. La scène finale, celle du corps à corps, met à plat l'identité secrète entre les deux rivaux.

Du côté féminin, Griselda, Alicia, Gertrudis, Clarita et la Madona constituent des variations sur le thème de la pécheresse. Toutes ces femmes vivent une sexualité hors mariage. Gertrudis a été séduite, comme Alicia, Griselda vit en concubinage, Clarita est une prostituée, la Madona une femme libre, qui prend et abandonne ses amants. Il y a certes une gradation d'Alicia (à laquelle Cova, parfois, reconnaît une dignité) jusqu'à Clarita, « escoria » ou « loba hambrienta ».<sup>545</sup>

Les femmes de *Canaima*, apparemment, s'organisent suivant un schéma dualiste : les vertueuses, qui sont des Blanches, Maigualida et Araceli (prénom qui signifie : porte du ciel) ; et les dépravées, des Indiennes ou des Noires : la maîtresse d'Ardavín, la concubine du vieux

<sup>545</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 147.

Damián, ou la sensuelle Aymara. Pourtant le « te quiero tanto »<sup>546</sup> d'Araceli et le « yo queriéndote tanto, tanto »<sup>547</sup> d'Aymara construisent une ressemblance inattendue entre la Blanche et l'Indienne.

Avec Marcos, nous retrouvons le même balancement : le jeune homme est l'antithèse de José Ardavín : il est courageux, l'autre est lâche ; il est généreux, Ardavín ne pense qu'à son intérêt ; Marcos veut construire, contribuer au développement du pays, tandis que José Francisco est pris dans une spirale de destruction : tous ceux qui le gênent finissent par être éliminés, y compris son cousin. Mais il y a une parenté obscure entre les deux hommes : leur capacité de tuer, leur violence incontrôlable les rapproche. L'abîme qui, dès le début, menace le protagoniste, est d'abord un abîme intérieur. Le lecteur finit par rapprocher « las borracheras tempestuosas »,<sup>548</sup> « la borrachera tempestuosa »,<sup>549</sup> et « la tormenta de mar de fondo »<sup>550</sup> familières à Ardavín et la crise spirituelle vécue par Marcos. Elle connaît son acmé dans le chapitre « Tormenta » mais le menaçait déjà depuis « Juan Solito ». Le lexique de l'orage et de la tempête fonctionne pour les deux personnages, et celui de l'abîme également. Le lien est indéniable : « Marcos Vargas iba de cabeza hacia el abismo desde donde hablaba Juan Solito »,<sup>551</sup> il est au bord d'un cataclysme spirituel<sup>552</sup> et « nadie estuvo con José Francisco Ardavín en la hora viva de su alma, ya al borde de su abismo final »,<sup>553</sup> « se le había derrumbado del todo y de golpe en el abismo de la cobardía irremediable ». <sup>554</sup> L'expérience de Marcos, cette errance : « errar continuo de aquellos años de extravagancias »,<sup>555</sup> nous renvoie aux déambulations délirantes de José Ardavín, à la fin : « al día siguiente lo encontraron vagando por los caminos ». <sup>556</sup> Signe de cette parenté honteuse : l'amitié tordue que José Francisco ne peut s'empêcher d'éprouver pour Marcos.

Ureña, par contre, est le double positif : Marcos et lui partagent une aspiration commune, une désillusion douloureuse ; ils vivent dans l'attente de quelque chose. Chez les deux jeunes gens, nous trouvons le thème du renoncement : Ureña croit qu'il ne pourra pas épouser Maigualida ; d'autre part, il a voulu être prêtre, mais a abandonné son projet ; il a été fasciné par l'aventure

---

<sup>546</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 76.

<sup>547</sup> *idem*, p. 192.

<sup>548</sup> *idem*, p. 155.

<sup>549</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>550</sup> *idem*, p. 161.

<sup>551</sup> *idem*, p. 84.

<sup>552</sup> *Ibidem*,

<sup>553</sup> *idem*, p. 161.

<sup>554</sup> *idem*, p. 163.

<sup>555</sup> *idem*, p. 184.

<sup>556</sup> *idem*, p. 163.

guyanienne mais n'a pas bougé de son poste de télégraphiste. Marcos, pour sa part, attend depuis l'enfance quelque chose qui n'arrive pas.

C'est lui qui va agir, et réaliser tout ce qu'Ureña ne peut faire. Il est le mouvement face à l'immobilité du jeune citadin ; il va connaître la vie de *purgüero*, l'aventure, affronter les dangers avec el Sute, Cholo Parima, ou Ardavín. Mais, à la fin, se produit un renversement, lié à l'expérience du meurtre, et c'est Ureña qui arrive à se réaliser : il épouse Maigualida et fonde Tupuquén. Marcos, par contre, renonce à l'amour d'Araceli, à une situation enviable, et se perd. Nous remarquerons d'ailleurs combien ce que dit Doris Sommer sur les fictions fondatrices se trouve confirmé par l'aventure des héros.<sup>557</sup>

L'amitié les unit au-delà des différences ; leur dernière conversation, lorsque Gabriel essaie de remettre son ami sur le droit chemin, tourne autour du destin de Vargas : Gabriel évoque une mission politique, un rôle de chef charismatique, sans arriver à convaincre son ami. Mais à la fin du roman, lors de la réunion des Indiens, nous constatons que Marcos reprend les termes de cette discussion. Il se pose la question de l'action politique. D'autre part, la parenté spirituelle entre les deux hommes apparaît dans le dernier chapitre: Marcos Vargas Junior est envoyé par son père à Gabriel. Les voilà donc sur un plan d'égalité : l'aventurier rebelle, et le colon de Tupuquén, commerçant avisé et modéré. Le jeune homme, porteur des espoirs non réalisés, sera le fils des deux hommes, qui incarnent chacun les limites et les ressources de leur pays.

*Sangama* propose une autre interprétation du thème du double : le sorcier et le Matero, apparemment très éloignés l'un de l'autre, sont en fait plus proches que ne le réalise le narrateur. Le Métis et le Blanc partagent des croyances, une connaissance très fine du milieu, un instinct de conservation très développé, le goût de la musique, et le courage. Ces deux hommes sont pour le jeune Abel des modèles possibles d'identification ; il est plus ou moins fasciné par l'un, et en sympathie avec l'autre, qui parfois l'exaspère.

Autres doubles : El Picucho et el Toro. Ces deux êtres monstrueux incarnent le Mal du début à la fin. Leur physique ingrat et inhumain est le reflet d'une nature vicieuse (el Picucho) ou violente (el Toro). Profondément complices dans le Mal, ils incarnent la barbarie.

---

<sup>557</sup> En effet, le couple fondateur est formé d'une belle Guyanienne et d'un jeune homme éduqué dans la capitale, qui a failli être prêtre. L'union de la terre, de la religion et de la modernité (il est télégraphiste). Comme dans *Doña Bárbara*, le héros civilisateur épouse une femme de la terre : la fille de Doña Bárbara dans le premier cas Maigualida dans le second. Pour le Santos Lizardo de *Doña Bárbara*, il fallait s'établir dans le *llano* et en finir avec la barbarie ; avec *Canaima*, c'est la Guyanne qui se civilise, à travers l'histoire d'amour symbolique. Il faut coloniser les Confins. Voir Doris Sommer, *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*, University of California presse, Berkeley, 1991, pp. 273-289.

Si nous considérons les femmes, force est de constater l'opposition entre Tula et Chuya, la fiancée du narrateur. A priori nous avons une paire de contraires. Chuya est pureté, chant désincarné, beauté virginale, la Gobernadora incarne le stupre, la déchéance, le côté maléfique de la séduction. Cependant un lien souterrain réunit les deux femmes : les yeux verts de Chuya renferment un mystère. Le retrait de la jeune fille produit chez le narrateur une réaction machiste, et les termes méprisants qui surgissent dans sa bouche expriment une vision dégradée de la femme. D'autre part, lorsqu'il rêve, ou plutôt, délire, Abel voit Chuya comme un vampire, qui pompe son sang en l'embrassant.

Nous ne trouvons pas de telles paires dans les nouvelles d'Alberto Rangel. La polarisation Bien / Mal y est moins marquée. Seul le personnage du colonel prend une dimension diabolique et presque fantastique.

### *Doubles et nagual*

Les personnages rencontrent parfois leur double chez un autre, mais ils peuvent également le trouver chez un animal. Cela se produit dans *Canaima* et aussi, de façon moins significative, dans *La vorágine* et *Sangama*.

Marcos, lorsqu'il voyage au pays des Yekwana, découvre leur conception du monde. Pour ces indiens caribes,<sup>558</sup> tout individu, lorsqu'il naît, a un double animal qui lui correspond, auquel il est lié à la vie à la mort. Si ce dernier est blessé ou tué, il lui arrivera la même chose. Cet animal est donc, pour employer les termes de l'auteur, son *nagual*.<sup>559</sup> Une telle conception n'appartient pas aux seuls Yekuanas ; elle est en fait répandue dans toute l'Amérique centrale.<sup>560</sup>

Aymara, la compagne de Marcos, se nomme ainsi à cause du poisson du même nom. Ponchopire, son frère, porte celui du cochon sauvage. Dans la vision de Gallegos, les Indiens, lors de leurs ébats amoureux, choisissent des lieux favorables : « de noche bogaban las parejas(...) en busca del nahual para el hijo; el espíritu del árbol o del animal o de la estrella

---

<sup>558</sup> Les Indiens dit Caribes représentent un ensemble de peuples vénézuéliens qui ont des langues apparentées, l'autre grand groupe étant celui des Arawaks.

<sup>559</sup> Gallegos orthographe ainsi le terme « nagual » .

<sup>560</sup> Un auteur comme Alfredo López Austin a montré qu'elle s'intégrait dans une cosmovision commune aux Mayas et aux Aztèques. Ce phénomène, d'après lui, reçoit improprement le terme de nagualisme, qu'il réserve à la métamorphose chamanique. Le terme *tonali* rend mieux compte de cette réalité, le *tonali* étant chez les anciens Mexicains une des entités spirituelles qui composent l'être. In *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1994.

fugaz que debe compenetrarse con el alma del indio desde el primer momento de su incarnación ». <sup>561</sup> Le narrateur propose une explication matérialiste pour l'attribution d'un nom, la reliant de façon systématique au *nagual* de l'individu : « el nahual del cacique de la comunidad era el vaquiro salvaje del cual tomaba su nombre de Ponchopire, acaso por haber sido engendrado y concebido en algun paraje de playa a tiempo que alguna manada de tales bestias bajara a abrevarse en el río ». <sup>562</sup> Selon cette définition, il se tisse un lien entre l'animal générique et l'homme ; lien plus proche de la définition actuelle du totémisme que du nagualisme ou tonalisme, quelque nom qu'on choisisse de lui donner. Cependant, selon López Austin, cette définition est erronée. Le tonalisme met en relation avec un animal particulier, individualisé, qui est lié à un être humain lui aussi unique. La perspective tracée par le narrateur est différente : un animal générique est relié à un individu pas si particularisé que cela. Or, le tonalisme présuppose tout le contraire : c'est parce que le nouvel individu est unique qu'il peut tisser des liens privilégiés avec un animal, lui aussi unique. L'important n'est pas que le narrateur, ou l'auteur, nous propose une déformation de ce qu'est réellement le nagual. Car la transformation que subissent les « croyances » indigènes quand elles sont rapportées par un Blanc prend un sens. Ce double imaginaire s'insère parfaitement dans la vision d'une forêt dépourvue d'identité. Chaque arbre y est l'équivalent des autres. De même, dans la communauté indienne, à en croire le narrateur, chacun fait ce que font les autres (faux, bien sûr, mais on le croyait à l'époque). L'espace commun de la *churuata* est présenté comme un lieu indifférencié alors que son découpage correspond, comme pour les *malocas* amazoniennes, à une rigoureuse partition en fonction des sexes et des lignages. Le « árboles, árboles, árboles » <sup>563</sup> du chapitre intitulé *Canaima* est l'expression d'une impossibilité : percevoir l'unique dans forêt. Pourtant, comme le remarquent aujourd'hui les botanistes spécialistes du milieu amazonien, il est très difficile d'y trouver plusieurs exemplaires d'une même espèce dans un espace restreint. En réalité, une infinie variété caractérise la flore amazonienne. Dans le roman, pourtant, on ne trouvera que répétition. La grandeur est dans la répétition, note le narrateur. Dans ce dispositif l'analogie qui relie les hommes et les animaux connaît la même inflexion. Paradoxalement, si le double s'impose avec une telle force dans ce récit c'est parce qu'il donne forme à une vision simplifiée de la forêt. <sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> *idem*, p. 185.

<sup>562</sup> *Ibidem*,

<sup>563</sup> *idem*, p. 119.

<sup>564</sup> On pourrait ajouter que la conception du double de l'auteur rend compte d'un processus historique très ancien dans le monde occidental, qui correspond à la lutte acharnée de l'Église contre les diverses croyances païennes, en particulier celles relatives aux entités spirituelles, les Indiens n'étant pas les seuls à concevoir une autre partition que le couple corps / esprit propre aux européens christianisés. Voir *Fantômes et revenants au Moyen*

### La forêt et ses doubles

La forêt aussi a des doubles, humains ou végétaux.

Dans *La vorágine*, Silva est son pendant masculin, Zoraida, son double féminin. Cette redondance s'inscrit d'abord dans le nom de Silva, et l'antiphrase improbable qu'il nous propose, car cette forêt est tout sauf clémente. Le vieux Silva est un *baqueano* et un *boga*,<sup>565</sup> il sait s'orienter dans la forêt, et sur les eaux. Il peut y survivre comme un animal : à Yaguanari il mangera du yucca sylvestre, celui que consomment les animaux. Son apparence est celle d'un être de la forêt, pour les petits indiens il est un « *espanto* », comme le Poira pour les petits blancs. Son savoir n'est pas valorisé et son extraordinaire connaissance du milieu, qui lui permet de s'orienter dans le labyrinthe de Yaguanari, laisse tout le monde indifférent. Sa capacité d'adaptation inspire d'ailleurs un certain mépris et lui-même n'y accorde aucune valeur. Cela rend d'ailleurs son personnage peu vraisemblable, car il n'est pas en sympathie avec le milieu où il évolue.

Pourtant, il incarne à la perfection l'équivalence homme-arbre : son dos est marqué de cicatrices comme le tronc des hévéas, ses jambes sont pleines de vers comme les troncs de palmiers, et il saigne comme les hévéas. Mais il n'y a pas de fusion avec la nature chez ce personnage. Les arbres sont ses ennemis puisqu'ils ont tué son fils : « ! Lo mató un árbol ! »<sup>566</sup> et qu'il vit de leur calvaire. Silva est un homme déshumanisé, son physique est répugnant : il a des dents pourries, des ulcères sur les gencives, des jambes envahies par les vers, et une chevelure et une barbe hirsutes. Il représente la déshumanisation à l'œuvre dans « la selva inhumana », d'autant plus qu'il véhicule le discours de l'envoutement, « *embrujiamento* ». En dépit de sa bonté originelle, il est prêt à tout, comme n'importe quel cauchero : « lo que mi mano hizo contra el árbol tambien puede hacerlo contra los hombres ».<sup>567</sup> Certes, son amour paternel et sa loyauté sont à toute épreuve, mais ses qualités humaines, justement, rendent manifeste le pouvoir dissolvant de la forêt. Voilà un homme qui a su y survivre, mais est-il

---

*Age, op. cit.*, pp. 171-183.

<sup>565</sup> Nom donné à ceux qui pouvaient conduire des canoës à travers le labyrinthe de canaux des fleuves. En général, il s'agissait d'Indiens, souvent contraints de le faire pour des Blancs, ce qui apparaît à l'occasion de l'épisode du rapide dans *La vorágine*.

<sup>566</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 286.

<sup>567</sup> *idem*, p. 289.

encore un homme ?

Doublet de la forêt, Silva l'est également en tant qu' « abuelo » et « espanto » ;<sup>568</sup> pour les Indiens amazoniens, et plus particulièrement ceux du Putumayo, la connaissance appartient aux *Abuelos Sabedores*.<sup>569</sup> Quant aux « *espantos* », ils sont la version métisse des « *encantos* » indiens dont nous reparlerons. Dans les deux cas, ce qui se dessine, c'est un certain « devenir indien » de Silva. Et nous avons déjà noté l'équation Indien = barbare, forêt = barbarie.

Quant à l'antiphrase, elle a un côté sarcastique, comme le terme « El Encanto », nom du centre où la logique de la terreur propre à l'exploitation du caoutchouc produisit le plus de morts.

Silva est à l'opposé du personnage créé par Rómulo Gallegos dans *Canaima*,<sup>570</sup> Juan Solito. L'homme de la forêt est en phase avec son milieu : la description où nous le découvrons, assis sur un tronc d'arbre, a un côté magique et somptueux. Il baigne dans une lumière verdâtre, comme s'il était fait de la même mousse que celle qui recouvre le tronc ; les papillons bleus se posent sur lui, et il leur parle. Juan Solito et la forêt fusionnent. Parce qu'il a cette peau de mousse verte, Juan Solito est plus proche de l'autre double de la forêt, Zoraida. Cette dernière, plus souvent nommée « madona », est, comme les arbres, « agigantada ».<sup>571</sup> Elle a « la apariencia de una cascada »,<sup>572</sup> sa peau est « láctea », et son collier bleu ressemble à « una madreSelva sobre una sima ». <sup>573</sup> Éléments aquatiques et végétaux se combinent dans la description. « Láctea » nous ramène aux hévéas, « agigantada » aux arbres d'essence divine, « madreSelva » aux plantes grimpantes et odorantes qui emprisonnent les arbres et les hommes. La madona prend des airs d'idole barbare.

Dans *Canaima*, Juan Solito est une authentique créature arboricole, « barbudo, greñudo, de aspecto selvático ».<sup>574</sup> Sa barbe le rattache à une tradition très ancienne, remontant au Moyen-âge européen, lorsqu'il s'agit de représenter les hommes sylvestres.<sup>575</sup> Son nom ou surnom le

<sup>568</sup> *La voragine*, op. cit., p. 330.

<sup>569</sup> Voir l'article de Fernando Urbina « El Corazón del Padre : Mito y rito del juego de pelota entre los Uitotos », in *Racionalidad y discurso mítico*, Universidad del Rosario, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH 2003. Les *Abuelos Sabedores* sont ceux qui ont la parole (*Rafue*) et qui peuvent raconter le mythe, dans la *maloca* matricielle, assis sur leurs bancs en forme de jaguar.

<sup>570</sup> « y allí estaba, en lo más intrincado del monte, sentado sobre una piedra con la ociosa escopeta entre las piernas y la vista fija en el suelo cubierto de hojarasca, donde se apoyaban sus pies descalzos, ni cazador de tigres en aquel momento ni tampoco espectador del paisaje, sino más bien como sumido en él. Era hacia el mediodía, las copas de los árboles entrelazados cernían en torno suyo una luz verdosa que matizaba sus harapos a manera de musgo sutil, semejante al que cubría los troncos de los árboles circundantes, un aire de calidad vegetal florecido de mariposas azules, una de las cuales plegaba y desplegaba sus alas sobre el hombro del cazador, donde acababa de posarse », *Canaima*, op. cit., p. 82.

<sup>571</sup> *La voragine*, op. cit., p. 320.

<sup>572</sup> *Ibidem*,

<sup>573</sup> *Ibid*,

<sup>574</sup> *Canaima*, op. cit., p. 22.

<sup>575</sup> Jacques Brosse remarque que l'esprit des bois amazonien, *Canaima* ou *Curupuri*, ressemble beaucoup à l'homme des bois médiéval : le héros d'un conte gallois est prévenu qu'il pourra trouver « un grand homme noir,

rattache déjà à la sylve. Il ne vit plus dans le monde des hommes. L'adjectif Solito est une figuration en mode mineur (voir le diminutif) du substantif « soledad » qui revient de façon obsessionnelle dans le roman. Comme Silva, Juan Solito a une connaissance intime du milieu. Mais leurs regards sont différents. Silva n'aime pas la forêt, il se méfie de sa nature démoniaque. Ce petit Blanc imagine la forêt avec les catégories de ses ancêtres espagnols. Il la voit comme une ensorceleuse. Par contre, Juan Solito, dont on ne connaît pas le véritable nom, ni l'origine, est « un personaje misterioso, a quien se le atribuían facultades de brujo ». <sup>576</sup> Initié aux secrets des chamans (*piamas*) de la région, il respecte la forêt, et tient à préserver son équilibre. Inquiet des déprédations des blancs, il utilise l'argent qu'il gagne à dédommager la terre offensée : les deniers d'or sont rendus à la terre, celle là même qui est forée, fouillée, triturée par les chercheurs d'or. Juan Solito a l'intuition d'une nécessité : la réciprocité. <sup>577</sup> Son rapport aux animaux est en cela exemplaire. Il respecte les jaguars qu'il doit parfois éliminer pour protéger un troupeau. Ce Blanc utilise comme un Indien le pouvoir de tuer. Avec circonscription, en s'excusant face à celui qu'il doit éliminer. Comme les Indigènes, il peut compter sur sa redoutable maîtrise, lui, « el cazador de tigres más famoso de todo el Yuruari ». <sup>578</sup> Par ses détours et ses apparentes répétitions, sa façon de penser est plus proche de la pensée mythique que de la rationalité occidentale. « Sus entresijos mentales » font penser à la métaphore du tissage, commune aux peuples de la forêt, lorsqu'ils veulent représenter la pensée. Les Yekuanas par exemple, experts dans la vannerie, par l'intermédiaire de leur paniers si complexes, racontent leur histoire et celle de leur pensée. Solito parle par métaphores et devinettes, ne donne pas les réponses, revient sur ce qu'il a déjà dit. L'image de la liane qui doit se refermer sur elle-même constitue un exemple assez représentatif de sa façon de penser.

Chez lui, le végétal devient à la fois apparence et intériorité. La première fois qu'il le rencontre, Marcos voit Juan Solito effacer les traces de son crachat, « que era humor de su cuerpo y no podía secarse en el suelo sin que todo el se fuera secando al mismo tiempo, como árbol de donde huyese la savia ». <sup>579</sup> La deuxième fois, il est dans la montagne, « en lo más intrincado del bosque ». <sup>580</sup> Les « entresijos mentales » de Juan Solito sont le reflet de la nature

---

aussi grand au moins que deux hommes de ce monde-ci (il est donc de « l'autre » monde ?) ; il n'a qu'un pied, et un seul œil au milieu du front », Jacques Brosse, *Mythologie des Arbres*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p. 268.

<sup>576</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 22.

<sup>577</sup> L'impératif de réciprocité est à la base de la construction sociale chez les peuples amérindiens, comme de leur rapport à la nature.

<sup>578</sup> *idem*, p. 21.

<sup>579</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 24.

<sup>580</sup> *idem*, p. 82.

qui l'entoure, de ce bois « intricado ». Cette image de l'entrelacs végétal, très fréquente dans le récit, intervient précisément dans le chapitre de la liane, lorsque Juan Solito explique que « necesita estar solo y callao en el monte tupío, velando las puntas del bejuco para que el principio y el final siempre se estén atocando ».<sup>581</sup> Il y a un parallélisme : sa tâche cyclique, et sa vie intérieure ou son discours, semblables aux circonvolutions d'une liane. Corroborant le rapprochement végétal / pensée, rappelons que dans le milieu de la forêt cette liane pourrait bien être le *yagé*, utilisé par les *piaimas*, qui ont initié Juan Solito, pour retrouver les objets perdus, et, plus généralement, réactiver la mémoire.

Le monde de Juan Solito est la forêt: « volvió a sumirse en su mundo abismal ». Dans cet univers, un homme blanc et acculturé<sup>582</sup> incarne le mystère de la forêt. Dans *La vorágine*, Silva était un petit blanc, dont nous connaissions l'histoire. Juan Solito apparaît et disparaît mystérieusement. Comme les génies sylvestres des Yekuanas, ou des Yanomamis. A la différence de Silva et du Matero, Juan Solito n'est pas un travailleur du caoutchouc. Sa connaissance de la forêt n'est pas liée à l'exploitation de cette dernière. Bien qu'il soit blanc, son rapport à la nature ressemble plus à celui des Indiens. Il constitue une variation sur le thème du métissage culturel.

Le Matero de *Sangama*, à bien des égards, ressemble à Silva. Même prégnance de la forêt dans son surnom<sup>583</sup>, cependant on passe du substantif « Silva » à l'adjectif « Matero », ce qui constitue un affaiblissement du thème. Il y a d'ailleurs redondance, puisque son nom de famille est Luna ; et cette dernière est assurément la grande prêtresse, officiant dans tous les récits, qu'il s'agisse de *Inferno verde*, de *Canaima* ou de *La vorágine*. L'épiphanie liée à la lune, et analysée par Gilbert Durand, est un trait récurrent des récits de la forêt. Mais le Matero a une plus grande réalité que Silva ou Juan Solito ; celui-ci est presque une apparition, celui-là un être des décombres, pure histoire, qui semble présent seulement pour authentifier son récit. Avec sa femme et ses enfants morts, son extrême déchéance physique, Silva se situe bien loin de la joie de vivre du Matero, père de famille heureux, bon vivant et chanteur incorrigible. Luna est à cheval entre Silva et Juan Solito ; pisteur comme Silva, il est cependant plus proche de Juan Solito par ses superstitions. Son père, le vieux Luna, représente la version tragique de sa condition : il devient fou et sauvage. Le jeune Luna est un colon ; le vieux finit comme une bête furieuse, attrapé par le *supay*, sorte d'équivalent péruvien du *Canaima*. Avec le vieux Luna s'esquisse la déréalisation qui agit dans la forêt et qui atteint

<sup>581</sup> *idem*, p. 84.

<sup>582</sup> Ce qui fait dire à Françoise Perus qu'il s'agit, en réalité, de Ponchopire le chef Yekuana. Voir *Universalidad del regionalismo*, *op. cit.*, p. 426.

<sup>583</sup> *Mata*, c'est l'arbuste en espagnol, mais la forêt vierge en brésilien.

parfois le fils. Un jour, le Matero, endormi, apparaît à Abel comme un *fardo*, ces momies péruviennes, conservées dans les grottes ou sous la neige. Il cesse alors d'être un personnage rassurant et rejoint la galerie de fantômes qui peuplent les romans de la forêt.

Du côté féminin, nous trouvons Chuya / Rosario, « selvática » selon ses propres mots, éduquée à la ville,<sup>584</sup> avec ses yeux verts immenses et insondables. Souvent comparée à une Vierge Marie autochtone, donc à une déesse terrienne, Chuya, qui porte aussi le nom d'une sainte vénérée au Pérou, s'avère une incarnation possible de la forêt. La belle Métisse annonce, y compris à travers ses hésitations, et ses retraits, la possibilité pour le Blanc (Abel) de s'établir dans le milieu sylvestre. Sa féminité, contrairement à celle de la madona ou d'autres personnages féminins, est celle de la terre mère, qui sera fécondée par le Blanc civilisateur. Chuya est une Métisse, métonymie de l'acclimatation des Blancs en milieu amazonien.

Dans *Inferno verde* la forêt se fait femme. Maibi est son icône sanglante : la jolie *cabocla*, crucifiée sur un hévéa, mêlant son sang à la sève de l'arbre, représente la souffrance imposée à la forêt. L'image, qui est une des plus saisissantes du recueil, réalise la synthèse entre l'imaginaire du sacrifice païen et celui de la crucifixion. Cette forêt se fait *cabocla*. La Métisse, à l'inverse de ce qui se produit dans *Sangama*, n'est pas l'agent d'une fusion homme blanc / forêt ; au contraire, elle représente dans son corps supplicié la violence du choc homme blanc / milieu sylvestre. Écrit peu de temps après la répression féroce de la guerre des Canudos et plus d'un siècle de raids exterminateurs, le recueil de nouvelles transcrit comme une oraison funèbre, à travers la métaphore de la forêt, la réalité de la destruction des hommes.

### c. Le dédoublement

---

<sup>584</sup> Chuya a fait ses études à Lima, la ville blanche, pas à Cuzco, la ville indienne.

Les personnages rencontrent leur double chez les autres et l'autre en eux ; une altérité qui ressemble parfois à l' *Unheimlich* de Freud. Il semble que la métamorphose, plus ou moins aboutie selon les romans, pose sous un autre angle la question de l'identité et de l'altérité. Il est question du devenir, devenir autre, un sujet qui nous ramène à une question moins littéraire que sociale. Cova se dédouble à partir du moment où il entre dans la forêt : il devient fou, se transforme en arbre, et son alter ego féminin, jusque-là violemment refoulé, fait surface. Folie, transformation, et fêlure de l'identité sexuelle ne se manifestent pas de façon séparée mais forment une sorte de totalité.

La folie de Cova prend la forme d'idées obsessionnelles : il veut tuer ses compagnons pour leur éviter des souffrances inutiles, éliminer Barrera devient une idée fixe. Mais son trouble se manifeste aussi à travers les hallucinations auditives, visuelles, et sensitives. Il voit des arbres-hommes, entend parler les eaux, se sent mourir. Chaque crise est présentée avec une explication ; la catalepsie, modèle pseudo-scientifique dans le premier cas ; l'envoûtement dans le second. Autre trait d'un esprit qui n'a plus toute sa lucidité : sa violence parfois inouïe. Avec les Indiens, avec le vieux Silva, il est sans pitié. Cette déshumanisation, généralement attribuée à la « selva inhumana », est encore une forme d'étrangeté : il peut regarder comme un spectacle le naufrage des Maipurenos, comme si la compassion lui était étrangère.

Lors des crises, le côté féminin de Cova s'exprime : la catalepsie<sup>585</sup> est un état très proche de l'hypnose, pratiquée à la fin du XIXe siècle pour traiter l'hystérie. En général, à cette époque, les affections spectaculaires, paralysie ou évanouissements, sont propres aux femmes. Dans la catalepsie, comme dans le symptôme hystérique, il y a ce langage du corps, que l'éthique puritaine ou catholique ne veut pas entendre. Le corps de Cova prend place sur la scène, et c'est inacceptable pour un homme convaincu de la supériorité de son genre ; faire une place au corps ou aux émotions n'est pas digne d'un homme. Lorsqu'il souffre de la fuite d'Alicia, il se reproche de réagir comme un eunuque. Quand il part en courant dans la forêt, parce qu'il a peur, son attitude est indigne d'un homme. La sexualité est également vécue comme une perversion féminine : l'abandon au plaisir est inacceptable ; avec la Madona il sera tenté, mais la repoussera.

Cependant l'altérité la plus radicale reste sa transformation en animal et en végétal, à laquelle Rivera prend bien soin, une fois de plus, de donner une caution scientifique : le béri-béri.

La métamorphose en animal fait de lui un serpent ; serpent qui change de peau, « muda escamas »<sup>586</sup> fortement connoté comme aquatique par cette insistance sur les écailles. Il est

<sup>585</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 229.

<sup>586</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 199.

serpent, « sierpe, à l'égal de Barrera. Cette transformation est seulement ébauchée, comme celle qui fait de lui un jaguar : « entigrecido », <sup>587</sup> dit-il de lui-même. C'est dans leur relation avec la première métamorphose (celle en aigle, dans la première partie), mais aussi la dernière, celle en arbre, qu'il faut envisager ces nouveaux états.

Lorsque Cova commence à devenir un hévéa, il connaît un processus inverse de celui qu'il décrira à l'œuvre chez les arbres. Les deux dédoublements sont symétriques. On observe dans sa transformation le mécanisme d'inversion décrit par Gilbert Durand. L'extrait de lettre sur lequel s'ouvre la première partie le présentait comme un être en mouvement, sans attaches. En tant qu'être humain, Cova était devenu pure errance : « el destino implacable me desarraigó de la pampa para que ambulara vagabundo como los vientos ». <sup>588</sup> Lorsqu'il devient arbre, dès le début, c'est l'immobilité et la fusion avec le sol qui le caractérisent : lors de sa crise de béri-béri, il sent la sève se durcir en lui, quand sa jambe se transforme en racine, il croit « sembrarse ». La violence du combat intérieur qui le ronge s'exprime dans cette contradiction.

Le protagoniste de *Canaima* traverse des crises identitaires semblables ; le jeune homme intègre des premiers chapitres commence à douter à partir du moment où il rencontre Juan Solito. Sa logique est mise en défaut ; et l'abîme qu'il entrevoit dès la deuxième rencontre avec le vieux solitaire finit de s'ouvrir dans la forêt. Jusque-là, Marcos voyait la vie comme un affrontement. Il avait confiance en sa force, il était conscient de son autorité naturelle ; et il croyait être du côté du bien. Mais le meurtre de Cholo Périma, et la mort du malheureux *purguero*, l'obligent à revenir sur ces évidences. Le chapitre « Tormenta » est celui dans lequel son identité commence à vaciller. Son combat solitaire avec la forêt tourne en sa faveur, mais, au moment d'affronter les arbres qui lui sont hostiles, il se sent soudain prendre racine.

Mimétisme ou métamorphose ?

Il y a en lui plusieurs hommes : celui qui sympathise avec l'innocent et le désemparé (le petit singe), et celui qui prend dans sa patte griffue (« garra ») la main d'Araceli, un être dont les yeux étincellent, à l'égal des jaguars. Un seigneur de guerre, « tigre », comme el Sute et comme les caudillos. Ou encore un arbre, qui parle avec les arbres, selon la version des *caucheros*.

Marcos, Cova, Abel, ou les ingénieurs du récit de Rangel, sont des sujets migrants. Le héros de *Canaima* est condamné au déplacement (destin familial, destin personnel). La

---

<sup>587</sup> *idem*, p. 215.

<sup>588</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 77.

métamorphose en arbre, deux fois mentionnée, dans « Tormenta » et « Aymara », traduit une obscure volonté d'enracinement. « Las raíces más profundas de su ser se hundían en suelo tempestuoso ». <sup>589</sup> Quand il déambule dans la forêt :

De pronto, sintió que los pies se le habían convertido en raíces hundidas hasta el centro de la tierra, mientras por todo el cuerpo le corría una savia espesa y oscura, cien años subiendo hasta los copos más altos. <sup>590</sup>

Chez Marcos, la métamorphose va plus loin que chez Cova. Celui-ci a peur de devenir un hévéa, alors que Marcos joue de ce pouvoir. Contrairement au Colombien, il est absorbé par la forêt (en milieu Yekuana). On pourrait donc dire que l'intégration à la forêt est plus réussie. Ce récit, écrit une quinzaine d'année après celui de Rivera, rend compte des progrès de la colonisation de l'Amazonie et de l'Orenoque. *Tupuquén* serait le symbole optimiste de ce processus, l'exploitation de la terre et du bétail représentant l'équilibre entre nature et culture.

d. Le double, un au delà du principe schizomorphe.

On objectera que ces figures du double sont indéniables, mais ne prennent pas sens pour autant. Et que l'utilisation d'antinomies est un procédé très courant, ne méritant pas nécessairement une étude systématique.

Mais la figure du double mérite pourtant une réflexion. Le double dans le miroir est une autre façon de poser la question de la séparation. L'exemple du *garçero* mettait en évidence la fragilité de l'univers diurne, comme son ambiguïté : les oiseaux purs étaient en fait chaos et vacarme, menace tourbillonnante ; en dessous d'eux les êtres aquatiques renvoyaient une image à peine déformée de qu'ils étaient vraiment. L'eau nous faisait pressentir la porosité de cette frontière, l'impossibilité de se retrancher derrière une ligne solide. Au lieu d'un mur, on avait un passage, une fuite. La circulation devenait concevable entre les deux mondes.

Les doubles humains, parce qu'ils s'avèrent semblables, alors qu'on les imaginait différents, nous troublent. Y a-t-il un dialogue entre des personnages ou un monologue qui fonctionne comme un écho, et retentit en divers points de la forêt ? Ce phénomène atténue l'effet de réel, dans des romans qui sont pourtant toujours « réalistes ». On remarquera d'ailleurs que si le

---

<sup>589</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 152.

<sup>590</sup> *idem*, p. 183.

conte fantastique est commun en Amérique latine, les romans « selváticos » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle le sont rarement (les nouvelles d'Horacio Quiroga et le livre d'Hudson<sup>591</sup> constituent une exception). Le parti pris réaliste de ces romans, souvent qualifiés de régionalistes ou de « terriens », est finalement contrecarré par la présence de personnages qui ne répondent qu'en apparence aux exigences de la mimesis réaliste. Et le phénomène des doubles produit chez le lecteur une sensation proche de l'expérience de Cova : sommes-nous en présence du réel ou d'une hallucination ? L'écho, équivalent sonore du miroir, avait déjà été étudié par Silvia Molloy<sup>592</sup> à propos de *La vorágine*. Elle remarquait que la polyphonie des voix rendait impossible l'attribution de certaines parties du livre à un narrateur déterminé. Le lecteur étant finalement confronté à un ensemble d'images ou de voix dont il ne pouvait savoir si elles étaient réelles ou fantasmagoriques. Dans la concavité inquiétante de la forêt, entend-on une seule voix qui résonne ou plusieurs voix différentes ? Le récit ne tourne-t-il pas autour de lui-même, comme ces personnages qui se perdent (thème inévitable des trois récits hispanophones), hurlent, et marchent sans arrêt, décrivant les cercles de l'Enfer ?

Trop de personnages secondaires ont la consistance des ombres. Voilà qui m'amène à ce qui est, d'après moi le sens profond de ces dédoublements et redoublements : le désir de donner forme à une réalité fantomatique. Le réalisme est la limite sur laquelle butent ces récits, car cette paire de lunettes, du moins dans le milieu de la forêt, empêche de voir le réel. La présence remarquable de personnages de revenants est pour moi le sens profond de ces doubles, qui figurent l'indicible, le non dit, ce qui existe dans les marges et les interstices. Le spectral rendant compte de ce que la violence fondatrice n'a pas réussi à éradiquer.

e. Spectres, ombres et revenants : le fantôme de la vérité.

En Europe, les termes fantômes, spectres, revenants renvoient aujourd'hui à des réalités qui éveillent le sourire ou l'incrédulité, voire l'ennui. En Amérique ibérique les fantômes, du moins à l'époque où parurent les romans, jouissaient d'une robuste santé et constituaient un autre monde, à côté du monde réel. Variant en fonction des pays, ou, au contraire, se répétant de façon identique sur les deux continents, l'univers des ombres entretenait avec celui des vivants d'étroites, et pas toujours cordiales, relations. Jusqu'à une date encore très récente,

---

<sup>591</sup> W.H Hudson, *Green Mansions*, Oxford University Press, Oxford World's Classic, New York, 1998. Le personnage central, Rima, parle la langue des oiseaux.

<sup>592</sup> Silvia Molloy, *Contagio narrativo y gesticulación retórica en La vorágine*, in Montserrat Ordóñez, *op. cit.*, p.

avant que les aléas de la globalisation n'aient déversé sorcières et citrouilles dans tous les recoins du monde, on pouvait suivre dans leurs déplacements et migrations spectres et esprits, apparitions et revenants.

Dans les romans de la forêt créoles, européens, ou Indiens, les fantômes sont un peuple souvent discret mais insistant. *Espantos* colombiens ou *fantasmas* vénézuéliens, *aparecidos* péruviens, spectres féminins des nouvelles brésiliennes, ils contribuent à donner à ces récits leur atmosphère si particulière. Ils peuvent bien figurer dans le répertoire d'un folkloriste, ou justifier l'appellation de « régionaliste » souvent attribuée à ces textes, ils n'apportent pas seulement une touche de « couleur locale ». En fait, c'est le regard d'un archéologue ou d'un généalogiste qu'ils interpellent.

Je m'intéresserai donc au message qu'ils inscrivent dans le texte, au non-dit d'une époque, qui prend forme avec eux. Et plutôt que de céder à la tentation d'un classement qui séparerait les spectres indigènes, européens et *criollos*,<sup>593</sup> je tenterai de les envisager dans la problématique globale du texte. Pour ce qu'apportent d'unique ces figures du double.

### *Les gardiens du royaume des morts*

Il est commun de lire que les fantômes de la forêt sont des gardiens ; ce sanctuaire végétal serait protégé des intrusions par des créatures plus ou moins néfastes ; campant sur les limites du lieu sacré, elles empêcheraient qu'il soit violé. L'interprétation proposée par Margarita Mateo Palmer<sup>594</sup> va dans ce sens. Celle de Fernando Aínsa<sup>595</sup> également.

Le *Poira* cité par Rivera, le *Chulla Chaqui* de Hernández, la *mujercita ñonga* de Gallegos, et l'Indienne Mura de Rangel sont quatre figures de ces vigies, qui apparaissent presque toujours au bord de l'eau. Les variations introduites par les auteurs privilégient certains traits de ces créatures au détriment d'autres. Le *Poira* de Rivera, qui surgit à l'approche du rapide Mapiri,

---

<sup>593</sup> Nous trouvons effectivement des fantômes européens dans le texte de Rangel ; il s'agit de personnages littéraires, souvent liés à la poésie anglaise ou au théâtre de Shakespeare : des comtesses byroniennes qui se noient avec leurs amants, un tapir mort qui a des airs d'Ophélie et plus généralement une méditation sur la tête de mort qui rappelle la problématique d'Hamlet. Problématique que nous retrouvons également chez Marcos Vargas : « ¿ Se es o no se es ? ».

<sup>594</sup> « Ante todo no debe olvidarse que tambien la selva hace pesar una terrible venganza sobre el hombre que la profana día a día, mutilando su vegetación », Margarita Mateo Palmer, *Valor y función del mito de origen americano en La vorágine*, Casa de las Américas, 167, 1988, p. 26.

<sup>595</sup> Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1986, pp. 235-238.

annonce la légende de la petite Indienne, déesse des eaux et gardienne elle aussi de la forêt. Il est présenté comme un être de petite taille (il laisse une empreinte dans le sable), aux pieds tordus, qui disparaît dans l'eau où il peut s'immerger, avec sur la tête un brasero.

Si l'on recherche les différentes versions de ce personnage mythique dans le folklore colombien, on constate qu'il s'agit, soit d'un enfant espiègle, soit d'un homme presque toujours chevelu et barbu, aux yeux de braise (ce que l'on peut rapprocher du brasero). Il se moque des solitaires égarés dans la forêt ou des pêcheurs, et leur donne de fausses pistes. Mais le *Poira* est aussi la version criolla du *Mohán*, qui appartient au répertoire indien. Que savons nous de cet être fabuleux ? Pour les anthropologues du Museo del Oro de Bogotá, il représenterait la trace fabuleuse d'un événement historique : les chamans indiens, lors de la Conquête, pour échapper aux Espagnols se réfugièrent dans des lacs ou des lagunes. Ils devinrent alors leurs *Dueños* (seigneurs).

Le *Chulla Chaqui* de *Sangama* est décrit lui aussi comme un être moqueur. Le *chulla* (pied) *chaqui* (inégal) vit dans les bois, et emmène les hommes au fond de la forêt. « Nos explicó que los chulla chaquis son los diablillos juguetones de la selva, que no hacen daño y se distinguen por tener un pie grande y otro pequeño, deformación a que deben su nombre ». <sup>596</sup> Il intervient dans la deuxième partie de *Sangama*, lorsque les héros entrent dans la forêt, à la recherche du trésor perdu. C'est un *aparecido* très proche du *Poira* : « es el Chulla Chaqui que conmigo tambien ha estado queriendo jugar, aseguró el Matero, sin dar gran importancia al suceso. Una de estas noches veremos las huellas de sus pies en las cenizas ». <sup>597</sup> Retenons cet autre trait commun avec le *Poira* de Rivera : les cendres. Le *Chulla Chaqui* apparaît à Fababa, pendant la nuit de bivouac ; il martyrise avec d'horribles grimaces le malheureux, au point qu'au matin, ce dernier est inconscient, couvert d'écume blanche (signe caractéristique de la rencontre avec un fantôme). Trait remarquable, cet *aparecido* peut prendre l'apparence d'une personne connue pour attirer sa victime dans la forêt, et la perdre. Il est donc un double.

Le *Supay* qui intervient sous forme de cris, la nuit qui suit la remarque de *Sangama*, est une créature dont l'histoire est complexe : du génie andin au Diable colonial, la route est longue. Comme pour le *chulla chaqui*, il s'agit d'un gardien. Il barre l'entrée dans la forêt, Gorgo interdisant l'accès au royaume des morts, où les vivants ne peuvent pas, ne doivent pas entrer. Et cela nous ramène à la nature du *Supay*, qui très vite est devenu une représentation du Diable.

Desde las primeras crónicas castellanas se menciona al supay y se lo identifica

---

<sup>596</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 153.

<sup>597</sup> *idem*, p. 152.

espontáneamente con el diablo. Por lo que cuentan los cronistas, se trataba de una deidad difundida en todo el ámbito andino, muy temida y asociada con los muertos y su paradero ultraterreno. (...)Y también sigue habiendo dialectos en los que Supay se asocia directamente con la muerte: así el diccionario de Cerrón Palomino (dialecto Junín Huanca) define Supapaay como « morir » y el de Adelaar (dialecto tarmeño) supayya como « morir » y « empobrecer». <sup>598</sup>

Il s'agit donc bien d'un gardien des Enfers, du Paradis du Diable. <sup>599</sup> Parfois, les textes le présentent comme une ombre. C'est précisément une ombre qu'évoque Sangama, le lendemain de la nuit de terreur, lorsqu'il cherche une explication au phénomène. Découvrant des ossements sous les feuilles, il dit ces mots mystérieux : « fue el aire, la sombra », <sup>600</sup> comme s'il existait une relation de cause à effet entre ombre et ossements.

Cette ombre est quelque chose d'essentiel à la conception de l'âme, autant chez les Indiens d'Amérique centrale que chez les Andins. Et elle appartient aussi aux systèmes de pensée amazoniens. Il n'est pas possible ici d'entrer dans les détails de cette vision, mais on remarquera simplement ce que Michael Taussig relevait dans *Shamanism, colonialism and the wild man*. <sup>601</sup> Cet air associé à l'ombre, c'est le *mal aire* des indiens andins du Sibundoy, celui qui émane des morts sans sépulture, les Indiens massacrés de la Conquête, qui demandent réparation. Ainsi nous retrouvons avec le *Supay* ce qui avait déjà été mentionné à propos du *Poira* ou *Mohán*.

La *mujercita ñonga* de Gallegos, à laquelle fait allusion un des compagnons de Marcos, lorsqu'il veut entrer dans la forêt, semble être une des nombreuses formes de la Madre Monte ou Madre Selva. Le *purgüero* signale à Marcos qu'il ne fait pas bon s'aventurer dans la forêt lorsqu'elle a avalé un homme : « es una mujercita ñonga ».

---

<sup>598</sup> Atila Karlovitch, *La sombra, el alma y el diablo - Supay en los Andes*, Nuevo Diario del estero, Edición dominical del 22-01-2006, Santiago del Estero, Argentina,

<sup>599</sup> Le supay va recevoir diverses définitions: « Por otra parte el Vocabulario de Domingo de Santo Tomás, de 1560, define el cupay como « ángel bueno o malo », (ce qui pourrait se rapprocher du battement d'ailes gigantesques qu'entend Abel la nuit où il se manifeste), demonio' y también 'duende' ». Là, nous retrouvons la ressemblance avec le *Chulla Chaqui* ou le *poira*, la petite taille nous renvoie aux lutins et elfes européens). « El *Vocabulario Anónimo* de 1586 y el *Diccionario* de González Holguín (1608(...)) agregan dos definiciones más : la de « duende » y la de « sombra de la persona. », *idem*.

<sup>600</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 163.

<sup>601</sup> Il évoque le pouvoir destructeur de ce souffle parfois mortel pour le Blanc dans lequel se manifeste la puissance du « sauvage » : « Is it possible, as with the image so firmly impressed on memory of an individual struck down by violence, accident, drowning, childbirth, or suicide, so the ghost or the evil winds of whole society, struck down by Spanish conquest, could exist as unquiet, spiteful souls roaming on the earth for ever ? ». Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the wild Man, a Study in Terror and Healing*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. p. 372.

La Madremonte es el mito folklórico de Antioquia Grande (...) A veces aparece como una mujer musgosa y putrefacta, enraizada en los pantanos, que vive en el nacimiento de los riachuelos y cerca de grandes piedras. Generalmente aparece en zonas de marañas y maniguas y sus bramidos y gritos infernales se oyen en noches tempestuosas y oscuras(...) la madre Monte se presenta también como la diosa guardiana de los bosques, que defiende la inviolabilidad de las selvas y expresa intensa cólera con los cazadores serradores y pescadores que invaden sus dominios.<sup>602</sup>

Elle est généralement représentée avec des grandes dents et : « desorienta a los caminantes en los montes y los envuelve en con una fuerza infernal de tal furor que los hace perder el camino y los entra en la oscuridad de la noche y en la más angustiosa desorientación ». <sup>603</sup> On voit là encore le point commun avec les deux autres *espantos* ; sa façon d'envouter les hommes est toujours identique, elle les emprisonne dans une sorte de vertige. Silva, d'ailleurs, parlait du « mareo de las espesuras », intéressante expression dans laquelle se manifeste une fois de plus le lien entre la forêt et la mer. Dans *Canaima* ce « mareo » est figuré à l'occasion de la tempête, quand les perspectives deviennent hallucinantes, et le héros semble coincé dans une galerie de miroirs.

Enfin l'Indienne Mura de Rangel, être humain d'apparence monstrueuse, se transforme peu à peu en créature fantastique sous les yeux du lecteur. Cette femme, dernière rescapée d'une ethnie massacrée par les Brésiliens, est comparée à une Méduse, et à une Gorgone, c'est à dire à la gardienne des Enfers. Le masque de Gorgo (Lecouteux nous rappelle que « máscara » signifiait fantôme chez les Romains) opère sur celui qui le regarde un effet semblable à celui que produit le *Chulla Chaqui*.

Dans la face de Gorgo s'opère comme un effet de dédoublement. Par le jeu de la fascination, le voyeur est comme arraché à lui même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face et qui, par la terreur que ses traits et son œil mobilisent, s'empare de lui et le possède. <sup>604</sup>

Cette Indienne Mura nous permet de découvrir le sens caché de ces fantômes. En effet, celle qui est aussi comparée à une relique a survécu à la destruction des Conquêtes comme ce

---

<sup>602</sup> Javier Ocampo López, *Mitos y Leyendas de Antioquia la Grande*, Plaza & Janés, Bogotá, 2001, p. 31.

<sup>603</sup> *idem*, p. 32

<sup>604</sup> *La mort dans les yeux, op. cit.*, p. 80.

*Mohán* (ou *Poira*), qui disparaît littéralement dans l'eau. Ils sont la trace d'un événement enfoui dans la mémoire collective, et consigné sous forme fabuleuse. Le *Mohán*, et l'Indienne Mura rappellent ceux qui ont disparu. Les « *aparecidos* » indiens sont là comme retour des « *desaparecidos* » de la Conquête (*Mohán*) ou de la colonisation (le Cabanagem brésilien).<sup>605</sup> Voir seulement des gardiens dans ces *espantos*, c'est rester à l'intérieur des limites du langage de la séparation qui est celui du discours colonial : gardiens de la montagne ou des eaux, les *espantos* sont une autre métaphore de la césure entre le monde blanc et le monde indien identifié à la forêt. En tant que vigies, ces êtres participent de la logique diurne des séparations et de la *Spaltung*. En tant que fantômes, ils laissent entrevoir des passages, ils n'appartiennent plus seulement à la dimension de l'espace, mais permettent une circulation du passé dans le présent. Pour refaire l'histoire de ces *espantos* ou *aparecidos*, il faut retrouver le *Mohán* indien sous le *Poira* métis, le génie des morts *Supay* sous le Diable chrétien. Il faut soulever la couche symbolique, sous laquelle une première signification palpite encore. Alors, les identités se fissurent, et on découvre un sens possible, caché.

### Un devenir fantôme

L'Indienne Mura n'est pas la seule à effectuer ce trajet vers une nature spectrale. Certains personnages d'autres romans, apparemment bien vivants, s'avèrent très proches du monde des ombres. Silva, le vigie (gardien ?), et Ardavín, le caudillo crépusculaire, en font partie.

Plus que dans le catalogue folklorique, c'est dans un certain devenir- spectre des hommes de la forêt que nous rencontrons vraiment le fantôme. Et le thème de l'enchantement, ou de *l'embruajamiento*, ne prend tous son sens que si nous l'articulons à celui du spectre.

#### ➤ *La vorágine*

Si nous considérons *La vorágine*, par exemple, nous remarquons que la présence du fantôme y est indissociable d'un événement digne des exactions de la Conquête : le génocide et les pratiques esclavagistes perpétrés par la maison Arana, avec la complicité des capitalistes anglais. Ces crimes sont racontés par un être ambigu, Silva. Ce vieillard n'est pas un fantôme,

---

<sup>605</sup> Le Cabanagem appartient à l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle; il s'agit d'une révolte qui eut lieu à l'intérieur du pays, contre les propriétaires terriens, à laquelle participèrent Métis et Indiens. L'ethnie Mura fut particulièrement touchée par la répression de ce mouvement. Par la suite, le Mura devint dans l'imaginaire national une sorte de métonymie du « sauvage ».

mais il est perçu comme tel par les Indiens. Le vieux colombien est un *espanto* pour les Murui-Muinane ou les Andokes. Les mères effraient leurs enfants en leur racontant qu'il va les emmener dans la forêt et les abandonner. Il devient une sorte de Coco pour indigène.

Cet effroi qu'il inspire peut se voir comme une involution de son expérience, un détournement ironique : il a vu des horreurs, et lui même inspire l'horreur. Il est devenu le signe du monde souterrain qu'il a découvert ; en quelque sorte son expérience répéterait l'histoire du glissement sémantique que nous signalions plus haut. Lorsqu'il apparaît au lecteur dans la deuxième partie du roman, Silva est un être vivant, mais au fur et à mesure que le récit avance, nous découvrons que pour les Indiens il n'est pas ce qu'il semble être, et il disparaît derrière son récit. Car Silva est vraiment un revenant : son retour du Putumayo, du Paradis du Diable, est la fin d'un Voyage au bout l'Enfer.<sup>606</sup> Entre le Silva dont nous apprenons les malheurs et celui qui les raconte, il y a une barrière infranchissable.

L'ombre de Silva est venue témoigner. La dématérialisation est à l'œuvre dans son personnage, son corps de mort vivant : « engusanado, engusanado y estando vivo »,<sup>607</sup> proteste-t-il en voyant les vers grouiller dans ses plaies. Il est déjà gagné par la décomposition qui touche les cadavres. Cela l'apparente au corps putréfié d'un autre *espanto*, la *Madre Selva*, dont il est le père : Padre Silva. Or le thème du ver, du grouillement, et de la prolifération de la vermine est particulièrement vivace dans le récit. Pas seulement comme métaphore du mouvement incessant de la mort qui engendre la vie (c'est le propos du narrateur dans la « prière du cauchero »). Le grouillement est là aussi comme présence de l'amorphe, du chaotique, et d'un multiple, dont j'ai déjà évoqué la répulsion qu'il inspire à l'imaginaire occidental.<sup>608</sup> Ce grouillement signale le dépassement d'une limite : un corps vivant est gagné par la décomposition, à son insu. Ainsi, la première fois qu'il le voit, Cova dit de Silva qu'il gisait, (« *yacia* ») sur le sol. Le verbe *yacer* est celui que l'on utilise pour les inscriptions sur les pierres tombales. Ci-gît Clemente Silva, martyr de la forêt, écoutons son ombre, fidèle messagère.

Son apparence de grand vieillard décharné correspond au portrait-robot des *espantos* colombiens. Souvent gigantesque, leur silhouette colossale se détache sur le ciel, comme le ferait un arbre. N'oublions pas que celui-ci, parce qu'il connaît la terre du tombeau, est aussi une icône du mort qu'il côtoie et qui alimente ses racines. Les arbres du Pipa s'arrachent de la terre dans un mouvement qui fait penser à une révolte de morts-vivants surgissant de la

<sup>606</sup> Ce titre d'un célèbre film américain consacré à la guerre du Vietnam rend compte de cette prégnance de l'image dans le cadre des relations post-coloniales

<sup>607</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>608</sup> *Émergence d'un mythe blanc dans la forêt vierge*, *op. cit.*

tombe.

Enfin, Silva est un passeur ; et sa pirogue est déjà un bateau fantôme.<sup>609</sup> L'eau sur laquelle il glisse rend les trajets irréels ; le narrateur souligne son caractère léthal.<sup>610</sup> Ce voyage en barque de Silva nous fascine car il est le dernier, et sa barque, celle des morts.

Pour en finir avec le thème du fantôme dans *La vorágine*, remarquons qu'on ne peut le dissocier du discours sur la forêt ensorceleuse : « el embrujamiento de la selva ». Nous connaissons sa teneur : la forêt rend les hommes fous, elle les transforme en bêtes sauvages, dissolvant leur humanité ; les arbres sont à l'origine de ce maléfice et ensorcellent les hommes. Cette forêt dévoratrice, magicienne, qui fait voir aux hommes ce qui n'existe pas, a des antécédents : c'est celle des magiciennes de l'antiquité et du monde pré-chrétien. En Europe la forêt fut longtemps associée à des cultes. Et des magiciennes antiques, révérent Diane, Hécate ou Hérodiade, aux sorcières du Moyen-âge, il n'y a qu'un pas. J'ai déjà eu l'occasion de m'arrêter sur ce discours dans mon travail sur *La vorágine*. J'y remarquais que l'ensorcellement, *embrujamiento*, était symétrique de l'*encanto*. L'ensorcellement serait la version blanche ou métissée du discours indien sur le Charme, *encanto*. Dans le miroir des blancs, l'*encanto* devient *embrujo*. Il s'agit de processus de recodification, probablement à l'œuvre dès la Conquête. Ils ont pour fonction d'empêcher la circulation de signifiants en contradiction avec ce que Chaparro Amaya nomme « les machines impériales ».<sup>611</sup> Il faut donc faire un travail d'archives pour comprendre la généalogie d'un discours comme celui de Silva, où le chaman devient sorcier et le charme sorcellerie. Des pratiques inconnues sont immédiatement disqualifiées et identifiées à un seul trait, celui qui permettra de les rejeter et de les effacer. Mais ici, ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est le lien entre sorcellerie et revenant. Qu'un homme-spectre tienne ce discours n'est pas sans conséquences.

---

<sup>609</sup> La croyance en un bateau fantôme est un des mythes de l'Amazonie péruvienne. L'écrivain Ciro Alegría la mentionne : « Por los lentos ríos amazónicos navega un barco fantasma, en misteriosos tratos con la sombra, pues siempre se lo ha encontrado de noche. Está extrañamente iluminado por luces rojas, tal si en su interior hubiese un incendio. Está extrañamente equipado de mesas que son en realidad enormes tortugas, de hamacas que son grandes anacondas, de bateles que son caimanes gigantescos. Sus tripulantes son bufeos vueltos hombres. A tales peces obesos, llamados también delfines, nadie los pesca y menos los come ». Ciro Alegría. *Fábulas y leyendas americanas*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995, p.73. On remarquera les points communs entre la légende de la Indiecita et ce passage.

<sup>610</sup> Léonidas Morales y reconnaît un Styx dont Silva était le passeur, voir Leonidas Morales, *La vorágine : un viaje al país de los muertos*, in *Textos Críticos*, op. cit., pp. 158.159.

<sup>611</sup> « Podríamos concebir la Conquista de América como un gran ritual de tipo imperial, con características similares a las de los rituales guerreros de tipo caníbal descritos por los cronistas de la época. En esa lectura virtual que los pueblos conquistados hacen de los acontecimientos desde su propia experiencia histórica, podemos trazar una perspectiva de la catástrofe sufrida por estas sociedades como el efecto de una gigantesca guerra de razas, o como una proyección, a otra escala, de las guerras étnicas que regulaban la relación entre las diferentes comunidades » Adolfo Chaparro Amaya : *1607. Una hipótesis sobre la formación de Estado en los Andes colombianos*, No. 25. Octubre 2006. Universidad central Colombia, p. 77.

Car avec les sorcières, en terre américaine comme dans le vieux monde, nous avons affaire à un double. Le chaman, qui s'envole dans une autre dimension, et la sorcière européenne, qui enfourche son balai pour se rendre au sabbat, partageaient une expérience très proche : ils se séparaient de leur corps, laissant un double d'eux-mêmes s'aventurer dans le monde des esprits ou des morts. Telle était du moins leur conviction, et celle de bien de leurs contemporains. Le chaman parle avec les morts, et la sorcière lorsqu'elle retrouve ses congénères dans un bois, rencontre elle aussi les défunts.<sup>612</sup> Chamans, *brujos* (toujours cette recodification à l'œuvre), ou *brujas* qui se dédoublent pour voler et morts qui reviennent, témoignent de la même conviction pré-chrétienne quand à la permanence d'un double qui survit à la mort physique. L'existence d'une doublure spirituelle, toujours prête à apparaître, est un trait de ce monde dit « sauvage ». Il s'y est maintenu un type de rapport à la nature aujourd'hui disparu, mais qui caractérisa la vieille culture païenne européenne.

Pour en finir avec le lien qui unit fantôme et sorcellerie, remarquons que la variation des termes qui désignent les fantômes en Europe est fonction de la relégation progressive du monde fantasmatique dans l'univers de la sorcellerie ; les termes qui désignent les fantômes évoluent et sont souvent ceux qui dénotent également les sorcières. Fantômes et sorcières appartiennent à un univers qu'on pourrait dire subalterne. Dans l'histoire coloniale et post-coloniale, ils représentent un continent obscur. Silva, qui revient du Pays des Morts pour demander des comptes et récupérer la dépouille de son fils, être sans descendance, sans avenir, existe comme témoin à charge d'une histoire de spoliations. Ce problème de la sépulture, qui est posé deux fois dans le récit, et se rattache à la vieille croyance des âmes errantes, nous renvoie à la préhistoire de l'Amérique espagnole. Clémentine Silva est une articulation essentielle du récit : il relie le monde de la forêt et celui des « civilisés », mais aussi celui des Blancs et des Indiens. Son histoire n'est pas seulement celle des petits Blancs réduits en esclavage ; le destin tragique de son fils, sa recherche des ossements égarés, font de lui un Colombien exemplaire : il est en quête d'un passé enfoui, caché, coincé dans des signifiants dont il ne comprend pas le sens. Son histoire est celle de la domination, il est pris cependant dans une recherche acharnée, mené par un désir de réparation.

La transformation de Silva en *espanto*, qui fait de lui un personnage mythique pour les Indiens, est le signe d'un renversement possible. Le *Mohán* était l'émanation d'un Indien mort, revenant régler ses comptes avec les Blancs ; l'*espanto* Silva est un Blanc qui revient

<sup>612</sup>Les carrefours et croisements étaient dangereux pour les bons chrétiens car ces lieux avaient été consacrés à Hécate et « de un lado se congregaban las hechiceras y los magos, y de otro los muertos que habían sufrido condena eterna, presididos por el mismo Demonio. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, 2006, p. 110.

du pays des Morts et fait peur aux Indiens. Cette inversion est une méditation sur la circulation de la peur et de la dette, car *l'espanto* est une interface, le lien entre les deux mondes, dont chacun terrorise l'autre, projetant des images monstrueuses de la réalité de l'autre, au lieu d'essayer de le voir. La transformation de Silva évoque l'évolution de certains êtres mythiques après la Conquête, en particulier le *Pishtaco*<sup>613</sup> péruvien, qui se confond de plus en plus avec l'espagnol mangeur de graisse humaine. Ce qui s'esquisse, au delà de l'idée d'une circulation de la terreur, c'est celle du miroir de la dévoration ; *pishtacos* et *espantos* ont en commun une propension à la dévoration, la *Madre Selva*, et le *Chulla Chaqui*, mais aussi le *Supay* ou la *Sachamama*, la *Indiecita* et ses enfants monstrueux, tous se repaissent du sang ou de la chair de leur victime. Voilà pourquoi, dans un roman où la dévoration est une figure rhétorique majeure, le destin de Silva a un intérêt tout particulier ; il permet de voir la dévoration et l'anthropophagie non pas comme le propre d'un peuple ou d'un milieu (forêt ou univers concentrationnaire), mais comme une relation, chaque monde dévorant l'autre dans un élan de cannibalisme partagé. C'est la thèse de Adolfo Chaparro Amaya dans *Les archives de l'ambiguïté*.<sup>614</sup> Il me semble qu'elle trouve une illustration dans ce roman.

➤ *Canaima*

Dans *Canaima*, c'est du dédoublement que naît le spectre. José Ardavin, caudillo dépravé, veule, est peut-être le meilleur fantôme du récit. Cet homme, qui a vendu son âme au Diable, se transforme en âme errante à la fin du roman. Mais, dès les premières pages, sa fin sinistre était annoncée. Le chapitre intitulé « Los Ardavines », bel exemple de tératologie politique, dressait le portrait d'un homme proche de l'aliénation mentale. Le narrateur insiste beaucoup sur la lâcheté transcendante de José. Ce couard est condamné à se créer un double valeureux, pour ne pas être socialement disqualifié. Il s'invente la bravoure indispensable au pays de la *hombria*, mais « el aura que le formaba la mentira de su bravura y la fatal necesidad de acreditarla algun dia con ejecutorias positivas, acabaron bien pronto por infundirle el temor, ya morboso de si mismo ». « El aura » est ici une référence à sa

---

<sup>613</sup> Le *Pishtaco* péruvien, esprit de l'époque précolombienne, a peu à peu évolué vers le Diable, avec la christianisation. Mais il est également devenu une forme « coloniale » d'ogre, l'Espagnol mangeur de graisse. Cette croyance a encore cours de nos jours : adaptée au nouveau contexte politique, elle fait du *Pishtaco* l'agent du gouvernement, qui s'enrichit en vendant la graisse qu'il prélève sur ses victimes. Elle a resurgi en 2009 suite à la disparition de petits délinquants, assassinés par des escadrons de la mort .

<sup>614</sup> Pour Adolfo Chaparro, la Conquête est un processus qui cannibalise les mondes autochtones à travers diverses pratiques. Il remarque l'importance du palais et des nourritures dans les *Chroniques de la Conquête* : « le premier contact avec le Nouveau Monde passe par l'envie de le manger », Adolfo Chaparro Amaya, *Les Archives de l'ambiguïté*, L'Harmattan, Collection La Philosophie en commun, Paris 200.p. 122.

réputation usurpée; mais le choix du terme prend une importance particulière dans cette description : d'abord, parce que le monde des Ardavín est crépusculaire ; tout l'effort de l'écrivain consiste à démontrer qu'il s'agit de créatures archaïques, sortes de monstres, qui auraient survécu à l'époque moderne. Les lieux où ils habitent baignent en permanence dans l'ombre et cette ombre grandit, au fur et à mesure que se précise leur déclin.

L'aura est une irradiation lumineuse qui entoure certains corps. Cette lumière est aussi celle qui, parfois, matérialise le revenant. L'aura est en quelque sorte le double lumineux de l'« ombre » des Indiens. La phrase dans laquelle il est question de ce « temor, ya morboso de sí mismo », renvoie précisément à la peur de son ombre. Mais l'aura est aussi un vent, une brise (vent dont nous aurons plus loin l'occasion de reparler), et un phénomène particulier, lié à l'épilepsie et à l'hystérie : il s'agit d'une sensation de chaleur qu'éprouvent avant la crise les personnes qui souffrent de cette maladie. Ardavín présentant les symptômes de l'épilepsie (yeux révoltés, bave, hallucinations, sensation de déjà vu), il y a lieu de s'interroger sur l'apparition du terme aura, dès la première mention du personnage. L'épilepsie est par ailleurs un état de conscience qui constitue un cas limite. Dans les sociétés indiennes, elle est souvent liée à la transe, elle même nécessaire au dédoublement du chaman, qui peut ainsi entrer dans d'autres dimensions.

Assez vite, le terme de dédoublement surgit sous la plume de l'auteur :

Basta que por fin esta figuración de desdoblamiento, que ya era un pie en el umbral de la locura, se le materializó de tal modo, una mañana de borrachera tempestuosa la víspera, que sintió cual si de su cuerpo se desprendiese otro, llevándosele todo el calor vital y las energías de ánimo, a tiempo que lo dejaba, por ilusoria mitad, yerto de pavor y de muerte próxima.<sup>615</sup>

A la fin du paragraphe, le processus du dédoublement est visualisé : l'ombre décolle du corps ; or celui-ci, « yerto de pavor y muerte próxima », c'est la dépouille ; et ce qui s'en détache, âme, esprit ou ombre, ressemble fort à un fantôme. Plus loin, juste avant qu'Ardavín devienne fou, la même idée revient :

Pero así como sucede con las imágenes desdobladas por la embriaguez, que se separan una de otra, danzan en el espacio, vuelven a integrarse y a duplicarse, sin que ya se pueda determinar cuál es la verdadera y cuál la ilusoria, así le acontecía con su alma en delirio,

---

<sup>615</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 33.

que por momento no sabía si la llevaba en su cuerpo o flotaba en la sombra del fantasma.<sup>616</sup>

Nous retrouvons l'attention prêtée au phénomène du décollement, de l'illusion optique, de l'ombre et du fantôme.<sup>617</sup> Deux termes renvoient à la folie : « locura » et « delirio ». Pour les hommes du Moyen âge, la folie était liée à une possession par un esprit. Il y avait un nom particulier pour ce cas : il était question de « *larves* » ; un esprit, celui d'un mort, pouvait occuper le corps d'une personne. Il ne restait plus que l'apparence physique de l'être disparu ; en réalité il était devenu un fantôme. C'est précisément là le fonctionnement du Canaima Pemón, qui s'introduit dans le corps d'une personne. Voici pour l'approche médiévale. Les anciens Mexicains en avaient une autre : lors de crise de folie, l'entité spirituelle quittait le corps et ne revenait pas, laissant celui-ci vaquer, vide : nous avons là une image assez proche de la prémonition d'Ardavín qui se voit, « tirado por los caminos, puro cuerpo errante ».<sup>618</sup> L'idée d'un corps habité par un fantôme ou déserté par son âme réapparaît dans cette phrase étrange : « nadie estuvo con José Francisco Ardavín en la hora viva de su alma, ya al borde de su abismo final ».<sup>619</sup> Son âme est donc apparue à un moment, avant la fin.

Cette dernière scène continue à broder sur le thème du fantôme. Tout d'abord, il est bien précisé qu'Ardavín est d'une exceptionnelle lucidité pendant les quelques heures qui précédèrent sa chute.

Puis il est fait mention d'un étrange événement, apparemment le signe de la folie qui le gagne : au cinéma, il tire sur le personnage du méchant. Ardavín, pour une fois, au lieu de faire tuer sa victime par un de ses sbires, tue lui-même, ou essaie. Mais qui ? Une ombre, un être de lumière, une image sur un écran. Et pas n'importe laquelle : celle d'un méchant. Son double en quelque sorte. Son double autotomisé, sa part maudite, qu'il élimine. L'image du cinéma, qui correspond au tomber de rideau pour Ardavín, nous renvoie à l'aura du début. Cette scène, il nous faut l'imaginer dans le contexte de l'époque : cinéma de plein air, la nuit, avec pour seule lumière l'écran. Nous retrouvons ce contraste déjà signalé à propos des Ardavín. José n'en finit pas de s'enfoncer dans la nuit. La nuit de Yagrumalito, il errait au milieu d'hommes peu sûrs, soucieux ; des voix inquiétantes le rappelaient à l'ordre, d'abord celle de son cousin, puis celle de Cholo Parima, disparaissant aussi vite qu'il était apparu,

---

<sup>616</sup> *idem*, p. 155.

<sup>617</sup> Il y a d'ailleurs une ressemblance avec le passage de *La vorágine* dans lequel Cova se demande si le rêve est une impression sur les rétines ou la présence de quelque chose dans l'atmosphère.

<sup>618</sup> *idem*, p. 155.

<sup>619</sup> *idem*, p. 161.

dans une atmosphère spectrale. L'ombre avait gagné définitivement le territoire des Ardavín, dont la présence se faisait de plus en plus fantomatique (voir par exemple la scène du mariage du mort). Lorsque José Francisco décide de s'introduire chez Marcos de nuit, il est prêt à se battre, à tuer. Gallegos le décrit dans la lumière de la lune (souvent associée à l'hallucination), attendant dans la nuit, comme il sied à un fantôme. L'eau de la cruche l'endort immédiatement. Cette eau est celle d'un passage ; eau de l'oubli et des trépassés. Ardavín passe sur l'autre rive, ce sommeil est une figuration de la mort en mode mineur. L'image du récipient qui se brise et laisse échapper l'eau préfigure l'échappée de l'esprit : sur les chemins il n'y a plus que la forme physique d'Ardavín, « puro cuerpo errante ». Il rejoint donc la galerie des *espantos* : le charretier mort, le moine qui revient, le défunt au fauteuil à bascule. Ces « estampes » (titre de l'un des chapitres) sont des clichés, dans tous les sens du terme. Ces esprits ont en commun d'être en mouvement, plus frénétiques que les *espantos* de Rivera, marqués par leur côté indien. Dans *Canaima* les *espantos* sont des Blancs ; charretiers, moines, commerçants Ils ont un style européen. Et rappellent plutôt ces créatures qui peuplaient la littérature du Moyen-âge. On ne les voit pas en acte, leur existence est mentionnée. Ils manquent de consistance à côté d'une Sachamama ou d'un Poirá. Les fantômes de Rivera et d'Hernández appartiennent à une première catégorie de fantômes: Claude Lecouteux, dans son ouvrage sur la question, nous rappelle qu'au début, dans les premiers temps de la christianisation, le revenant revenait avec un corps véritable, il n'était pas immatériel. Et ce qui intrigue précisément dans bien des *espantos*, c'est leur matérialité. Ils sont plus proches de la créature fantastique ou du monstre que notre moderne conception du fantôme. Mais, ainsi que l'explique Lecouteux, notre conception a une histoire, celle de la religion chrétienne. Saint Augustin va s'évertuer à en finir avec ces histoires de fantômes et à réduire le retour des corps à une illusion de l'esprit, ou à un rêve ; avec Gallegos, nous nous situons dans cette perspective. Fantômes, Diables et génies sont proches de José Francisco : le dédoublement de ce dernier le transforme en image, en illusion.

Chez Gallegos, il y a plus de spectres que de revenants. Dans un roman où le champ sémantique du regarder et du voir est immense, il importe de le préciser. Rappelons que le spectre est une façon de désigner le fantôme qui inscrit dans le signifiant le caractère lumineux de la vision. Mais il s'agit là d'un sens second, qui a une histoire ; avant que Newton ne s'empare du terme, le mot latin *spectrum* signifie « apparence », « apparition ». Le spectre est souvent imaginé avec une lumière blanche. Il se donne à voir mais a une présence immatérielle et fugitive. Une scansion organise ses apparitions. Dans *Canaima*, le fantôme a

un rythme. Ses allées et venues, « el duende que aparece y desaparece », <sup>620</sup> font songer à des processus en acte dans la photographie : ouverture et obturation du diaphragme qui saisit la lumière l'espace d'une seconde. Cette intermittence de l'apparition est plus forte que chez Rivera. Dans *Canaima*, l'image ou l'apparition, sont prêtes à faire irruption, comme un coup de force. Le personnage du Canaima, présenté dans le roman comme une divinité maléfique (et qui est en réalité un esprit errant), incarne cette attente, qui est aussi une crainte. L'ambiguïté constitutive de Marcos, ce Blanc qui pénètre en milieu indien, exprime la même chose. Depuis l'enfance, le dimanche, dans le vide des heures, il attendait ce qui devait se produire et n'arrivait pas. Cette attente rappelle celle d'Ureña, son alter ego, qui attendait d'entendre les mots dans le désert, ou de voir un signe, quelque chose. Une apparition. Dans *Canaima*, la rencontre avec le fantôme, ou l'esprit, est toujours sur le point de se produire, annoncée par ces variations dont l'arbre est une des plus courantes. Dans la forêt, Marcos a « la impresión de que por momento iba a aparecerse ante su vista, brotado de la soledad misma, en la sugestiva lejanía, algun ser inedito ». Au début du roman, lorsque le fleuve Orénoque était présenté au lecteur, il était question d'un paysage, « naufrago en el fondo ». La chute dans l'eau est ici indéniable. Nous regardons un paysage sur le point d'être englouti, ou déjà englouti. La vision est toujours sur le point de défaillir. Le paysage se dissout. Le naufrage de la vision s'avère métonymie : la barque du chrétien a sombré.

Cette défaillance radicale de la perception prend un sens religieux : Satan manipule notre vision et nous fait tomber dans l'illusion ; les trois chapitres autour desquels se structure le discours sur la forêt vierge tissent de façon systématique le lien entre illusion et pouvoir du Mal. Lorsque nous lisons « lo demoniáco sin forma determinada, capaz de adoptar cualquier apariencia », en fait, nous retrouvons ce qui était déjà le discours des théologiens médiévaux : le chrétien est trompé par les apparences, et c'est pour cela d'ailleurs qu'il peut être trompé par les fantômes, mais derrière l'illusion il y a le Mal. Et ce Mal est associé systématiquement à la forêt ( « la selva satánica », « el satánico imperio de la violencia », « el maléfico influjo » ). Ici, le fantôme s'intègre dans un discours à la fois chrétien et rationaliste : pour le narrateur, les revenants constituent une des manifestations regrettables de la superstition, et correspondent à une faiblesse de l'esprit humain. D'où cette pierre d'angle qu'est le Canaima, hâtivement assimilé à un Diable, <sup>621</sup> pour l'économie du roman.

---

<sup>620</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 120.

<sup>621</sup> Il est vrai que les anthropologues ont contribué à cette simplification, pas seulement à l'époque de Gallegos : face à un Civrieux qui rejette catégoriquement l'identification du Canaima à une divinité du mal, on trouve encore, chez des conteurs comme Elbatrina Rodríguez-Este de Clauteaux une mention d'un Canaima « dios del Mal » ( *Cuatro cuentos pemones*). Le fait qu'elle enseigne dans une faculté de théologie pourrait avoir un rapport

Silva, par contre, garde une consistance physique : ses plaies pleines de vers en sont la preuve. Comme son dos lacéré, et ses dents pleines d'ulcères. C'est un mort qui sent la terre du caveau, la décomposition des corps. Ardavín, lui, n'a pas d'épaisseur, il est ombre ou lumière inquiétante. Son destin est celui des âmes damnées. Il n'a rien à dire ; alors que Silva revient pour agir dans le monde des vivants. Ardavín, anticipant son châtement, connaît un purgatoire terrestre.

Jacques Le Goff a montré que le purgatoire avait été inventé pour policer les va-et-vient de ces morts indociles dont l'Église ne savait que faire. Silva par contre n'est pas contrôlable ; il échappe à toutes les contrôles ; sur sa barque silencieuse, il est insaisissable. Il l'est d'autant plus qu'il revient aussi de ses illusions quant aux diverses formes du pouvoir (Visitador, Consul). Contrairement au Marcos de Gallegos, il ne croit pas qu'on puisse changer le monde. Le discours du vieux Balbino, inséré dans le sien, est une exploration du principe de Bentham. Car Balbino est comme Silva un Abuelo ; comme lui, il est infirme. Son récit est l'amande amère de celui de Silva (il est d'ailleurs situé en son centre), une vision désenchantée des rapports sociaux : on n'échappe pas à la domination, et la violence symbolique, finalement, est la pire.

Dans *Canaima* les personnages, même déçus, croient à une possible transformation de la société, et c'est aussi pour cela que le thème du fantôme y prend un sens différent : il n'est pas ambigu, pas ouvert. Chez Rivera, on a un flottement du signifiant, pas chez Gallegos. Le fantôme est un des éléments de sa stratégie de désenchantement de la forêt merveilleuse. L'« embrujamiento de la selva » était le discours qui sous-tendait le récit de Silva, dans *Canaima*, la sorcellerie devient magie et mystère. La noirceur se mue en beauté, la forêt a un secret. Une sensation d'harmonie à celle d'effroi. Mais cette poussée du beau correspond également à la désactivation de certains signifiants. Le texte type de *La vorágine* était un manuscrit clandestin, un journal qui circulait silencieusement de main en main. Gallegos fait de *Canaima* une sorte de livre d'heures de l'Orénoque. Le chapitre « Las palabras mágicas » donne une des clefs du roman. Il actualise les projections mentales des premiers Espagnols, qui virent dans les Indes un Eden et le lieu d'une possible utopie, avant de retourner l'image en celle d'un milieu infernal, habité par des démons. De la même façon, l'expérience postérieure d'Ureña, désillusion et tristesse face à la véritable nature, satanique, de cette région, est la reproduction à l'échelle individuelle du trajet historique.

L'horrible côtoie le merveilleux dans ce roman, mais ce n'est pas exactement celui des fées. Il

---

avec cette interprétation.

s'agit d'un merveilleux chrétien, et l'horreur y relève du Diable. Marcos revient de ses illusions lorsqu'il voit la réalité de la vie des *caucheros*, en particulier après la mort de l'un d'eux. Mais cette découverte ne remet pas en question le discours global qui est tenu sur la forêt. Les fils dorés de la tapisserie ne disparaissent pas. L'univers magique de *Canaima* assimile des traits païens à la manière des récits médiévaux, mais la perspective reste chrétienne. Et le spectre est présent comme l'étaient les apparitions dans les textes médiévaux cités par Claude Lecouteux : dans ces écrits, il s'agissait de domestiquer le thème du double en le simplifiant. La magie des fées surgissait dans les récits des saints. Le fantôme devenait un des motifs de la toile, acquérant une visibilité, mais circonscrit à un sens unique : rêve, illusion. Pièce importante de la stratégie littéraire de l'auteur, dans sa comédie religieuse du Nouveau Monde, un personnage lié à une forme de pouvoir archaïque, Ardavín, est progressivement transformé en mauvais génie de la modernité. *Canaima* est un Mystère moderne, où le Malin est toujours prêt à confondre le chrétien. Les protagonistes de ce théâtre sylvestre sont déguisés en autochtones, mais derrière le masque de Canaima, c'est le Diable occidental, et la conception toute chrétienne du Bien et du Mal qui se cachent. Les moqueries concernant la superstition et les histoires de fantômes du roman représentent le versant humoristique de cette conception .

➤ *Les épouvantails*

A mi-chemin entre ces deux points de vue, nous trouvons celui du Brésilien Rangel : son dernier récit se termine sur une vision hallucinée de l'ingénieur : les épouvantails. « Espantapájaros » en espagnol, « espantalhos » en portugais, ils défilent sur le bord de la rivière, comme une armée des ombres. D'abord « simulacros »,<sup>622</sup> ils prennent une apparence humaine : « dir-se-ia a única população regional », <sup>623</sup> puis deviennent « homunculos e animãe »,<sup>624</sup> des « seres tronchos de varas »,<sup>625</sup> et, pour finir, une « guarda funambulesca ». <sup>626</sup> Le narrateur insiste d'abord sur leur côté figé : « imóvel », « paralisada ». <sup>627</sup> Dans la deuxième partie, il les décrit en mouvement : ils se balancent dans le vent, « balouçavam », « bamboleavam »,<sup>628</sup> s'agitent, remuent la main en signe d'adieu, « o que

<sup>622</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 271.

<sup>623</sup> *Ibidem*

<sup>624</sup> *idem*, p. 272.

<sup>625</sup> *Ibidem*

<sup>626</sup> *idem*, p. 272.

<sup>627</sup> *idem*, p. 271.

<sup>628</sup> *idem*, p. 272.

fazia de braços acenava »<sup>629</sup> ; et de la danse de Saint Gui, mentionnée au début de la description, « em attitudes choreicas de uma dansa de San Vito »,<sup>630</sup> nous passons à la danse macabre : « no agitar de estortegadura macabra ».

La danse de Saint Gui est une affection de la chorée ; ce terme vient du choros latin, et renvoie à Orphée, l'homme qui revint de chez les morts. On raconte qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, et en d'autres pays européens, des hommes et des femmes atteints d'une irrésistible envie de danser organisèrent des processions, qui se déplaçaient de ville en ville, rameutant sur leur passage les badauds fascinés. Cette danse fut rapidement assimilée à une possession diabolique, et les malheureux qui en étaient affectés, traités comme les sorcières, finissaient parfois brûlés. Nous retrouvons l'association démoniaque / fantôme.

Quand à la Danse Macabre, elle nous renvoie à cette fonction maléfique et agressive du mort évoquée plus haut. Contemporaine de toiles comme *Le Triomphe de la mort* de Bruegel ou du tableau de Dürer, elle constitue une des limites de la pensée chrétienne. Comme le fait remarquer l'historien, la mort envahit le monde, et n'est plus le passage vers un au-delà divin. Que cette image émerge dans le roman de Rangel, au plus fort de la persécution des Indiens, et dans cet « espace de mort » dont parle Michaël Taussig,<sup>631</sup> n'est pas une simple coïncidence. Rangel fut contemporain du génocide ; cela explique sans doute le caractère profondément pessimiste de sa vision, de ce Triomphe de la Mort. Chez lui, comme dans *La voragine*, la forêt est un vaste cimetière, et les êtres des cadavres en sursis. L'importance du thème de la décomposition dans ses nouvelles ne peut d'ailleurs se comprendre en dehors de celui du corps pourrissant, de ce « double décomposé » dont nous parle Christian Kienning.<sup>632</sup> Les deux danses apparaissent dans la description ; conjonction qu'expliquerait un contenu subversif : les Allemands qui dansent en apostrophant les prêtres, et les peintres qui représentent le cadavre dans tous ses états, partagent le même imaginaire : la mort n'y est plus le modèle du Salut. C'est une préfiguration, dans le récit du XX<sup>e</sup> siècle, et dans la peinture du XVI<sup>e</sup>, d'un espace de mort qui s'étendra au vingtième siècle .

---

<sup>629</sup> *Ibidem*,

<sup>630</sup> *idem*, p. 271.

<sup>631</sup> Taussig pose l'hypothèse de l'existence d'une culture de la terreur, nécessaire au déploiement du capitalisme « sauvage », au moment de l'extraction du caoutchouc dans tout le bassin amazonien. Pour lui, il s'agit d'une conséquence de l'apparition de la logique marchande et de son fétichisme dans un espace qui lui avait jusque là échappé : « It was here, in this strategically indeterminate zone of exchange where the line between war and peace is always so fine that the conditions were laid for an enormity of effort no less imaginative than it was cruel and deadly. Indeed, it was in the cultural elaboration of death and the death-space that the fine line between peace and death were maintained », *Shamanism, colonialism, and the wild man*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>632</sup> Christian Kienning, « Le double décomposé : Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen-Age », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, N. 5, 1995. p 1162.

## C - Archétypes et symboles : le cycle

Révolutions et revenants annonçaient déjà une caractéristique du régime nocturne : il est celui des cycles, l'affirmation du principe énoncé par Juan Solito : les deux extrémités de la liane doivent se rejoindre pour que puissent s'unir le début et la fin. Le cycle nous projette dans une temporalité autre. Les chronologies s'effacent et laissent place à la longue durée. Ce retour du même, dont Mircea Eliade a souligné l'importance, obéit à une logique nouvelle, qui n'est pas celle de l'animal, figure thériomorphe. Avec le nocturne, voici venir le monde silencieux du végétal. Voici la lune et son bestiaire.

### a. Les symboles lunaires

A ce sujet, Gilbert Durand rappelait que si le premier mouvement de l'imagination nocturne « consistait » en la conquête d'une espèce de troisième dimension de l'espace psychique, de cette intériorité du cosmos et de l'être dans laquelle on descend et se plonge par une série de procédés tels que l'avalage ou les fantasmes digestifs ou gynécologiques, la gulliverisation ou l'emboîtement (...), avec le cycle, « nous abordons maintenant une constellation de symboles qui gravitent tous autour de la maîtrise du temps lui-même ».<sup>633</sup>

Le présent, selon lui, répète l'imparfait. Les figures du double jusqu'ici observées se déployaient dans l'espace, celles dont nous allons parler maintenant ont trait au temps. Nous ne nous attarderons pas sur l'analyse de l'année comme cycle à laquelle le philosophe se livre par la suite. Mais les chapitres qu'il consacre aux phases de la lune et au drame agro-lunaire nous retiendront.

### Le drame lunaire

Dans les premières pages de « *Le Denier et le Bâton* », Durand accorde une attention

---

<sup>633</sup> *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 322.

particulière aux symboles lunaires. La lune serait « la première mesure du temps ».<sup>634</sup> Il fait remarquer la prédominance du nombre quatre et sa symbolique sélénienne (il s'agit des quatre phases de l'astre). Il s'attache à la nature androgyne des divinités lunaires, et analyse le rapport qui s'établit dans les mythes entre renouveau végétal, lunaisons et marées.

La lune, et la végétation sous ses différentes formes, sont très présentes dans les romans de la forêt. La lune officie dans *Canaima*, complice des basses besognes, des excès orgiaques ou du meurtre. Elle annonce le plus souvent la mort. Dans *La vorágine* elle est liée également à l'orgie, et à l'apparition d'un être d'une nature ambiguë, la madona, plutôt Marie-Madeleine que Marie. Dans le roman d'Hernández, la lune, parfois, accompagne les amoureux chastes, parfois elle est liée à l'épouvante. Enfin, chez Rangel, la lune, le plus souvent, est magique et merveilleuse.

Sa présence n'est jamais anodine. Sa lumière agit comme un révélateur de ce qui, jusque-là, restait caché. L'astre solaire permettait de voir une réalité sans nuance, simple, aux contours tranchants. La lune, au contraire, donne forme à l'informe. Elle fait apparaître ce qui d'habitude reste dans l'ombre, révèle un monde parfois monstrueux, ou simplement composite, contradictoire. L'envers du monde apparaît dans sa lueur.

C'est pourquoi nous la retrouverons dans les scènes de désordre. Et elle sera aussi associée au dévoilement de la violence cachée. Avec Rivera et Gallegos, nous avons un exemple de cette association : les Guahibos de *La vorágine* se battent lorsqu'ils prennent du *yopo* un soir de pleine lune, les Waraos de *Canaima* également.

La lune est ici liée à la présence d'un hallucinogène, qui nous introduit dans une autre dimension de la réalité ; les deux scènes évoquées présentent d'importantes ressemblances et il y a vraisemblablement un clin-d'œil de Gallegos à Rivera. La ressemblance ne concerne pas seulement la construction de la scène, dans laquelle, minutieusement, est décrite l'absorption de la liane. Les réflexions qui accompagnent la description sont étonnamment semblables. « *Tarangué* » est le titre du chapitre dans lequel Gallegos décrit la fête warao. Les phrases sont construites de telle sorte que nous voyions un parallélisme s'esquisser :

Y empezó a surgir la luna llena, a tiempo que se ocultaba el sol, hora de comenzar la fiesta con la cual el aborígen conmemora su secular esperanza del término de la dominación del blanco y la vuelta de "tararana," la tribu poderosa que algún día vendrá, aunque este sentido y símbolo no esté sino sepultado en los abismos de

---

<sup>634</sup> *idem*, p. 326.

embrutecimiento en que languidece el alma indígena.

Nous retrouvons bien le principe énoncé par Durand : le retour de l'astre est lié à celui du désir de révolution : en finir avec la domination des Blancs, grâce au groupe messianique qui viendra libérer les Indiens de leur chaînes. Le chant est important, et son rythme en fait une autre figure du cycle. Plus la lune est haute dans le ciel, plus le chant prend de l'ampleur. La lune est liée au rythme, en l'occurrence le chant : « —¡Ja, ja! ¡ta biscó! ¡ja, ja! ¡ta biscó! Y ya la luna llena brillaba en el espacio, todavía diurno. ». On voit bien que la chute du soleil correspond à la montée de la lune, et leur combat est manifeste : « ya bañados en los reflejos de la luna triunfante el crepúsculo solar ». La lune a des qualités qui sont celles du yopo : « la luna ilumina la bárbara escena con su resplandor alucinante ». Et elle est associée de façon systématique à la mort : « La danza fúnebre y la plañidera por los muertos de la comunidad y por la gran desaparecida en la eterna noche sin luna ». Ce qui s'observait d'ailleurs dans un chapitre postérieur (« En el patio brillaba el tranquilo fulgor mortecino de la luna menguada »). Enfin, ainsi que nous l'avions déjà observé lors d'un précédent chapitre, il existe un rapport étroit entre le monde lunaire et celui des revenants : « El fulgor espectral de la luna alumbra el hacinamiento de cuerpos rendidos por la acción deshumanizante del yopo ».

Dans *La vorágine* la lune est pleine le soir de l'orgie. C'est également dans la lumière lunaire qu'apparaît la madona, personnage lubrique. Elle est « blanca, en la penumbra semilunar ».<sup>635</sup> Cette femme, dont le nom tient de l'antiphrase, est profondément nocturne. La « indiecita mapiripana », autre personnage féminin caractérisé par sa lubricité, est présentée également « al fulgor de la luna llena ».<sup>636</sup> Comme les Indiens, lors de leur soirée orgiaque, « en los plenilunios costea las playas ».<sup>637</sup> La lune est également associée à un manque, une disparition. Les Indiens dansent et chantent comme des vaincus. Les danseurs sont « tristes como la luna ».<sup>638</sup>

Comme dans *Canaima*, elle est associée à la mort violente, ou à l'irruption d'une animalité primordiale. Le cheval est dompté lors d'une nuit de pleine lune par le mulâtre Correa.<sup>639</sup> Lorsque le vacher Miguel disparaît « sobre el agua enlunada »,<sup>640</sup> c'est pour toujours. Dans la première partie du récit, le décès de Millán, décapité par un taureau, se produit après l'évocation du croissant de lune ; la forme de cette dernière reprenant le motif des cornes :

<sup>635</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 324.

<sup>636</sup> *idem*, p. 226.

<sup>637</sup> *Ibidem*,

<sup>638</sup> *idem*, p. 211.

<sup>639</sup> *idem*, p. 122.

<sup>640</sup> *idem*, p. 137.

« su media luna de puñales ». <sup>641</sup> Et la tête disparue hante le narrateur.

Les deux écrivains prennent soin de faire apparaître une déroute derrière les rites qui sont décrits. Mélancolie, tristesse ou disparition, correspondent à l'irruption de la lune. Avec elle, ce n'est pas seulement le vieux combat avec l'astre solaire qui commence, mais aussi le retour d'un monde mort. Chez les deux écrivains, le comput lunaire introduit un changement de dimension, un saut en arrière dans l'histoire. « Mortecino », « sepultura », « espectral » sont trois termes qui donnent forme à la mort. Si l'adjectif « mortecino » connote simplement une valeur macabre, assez systématiquement associée à la forêt, la sépulture renoue avec l'idée du cimetière ; et le spectre avec le thème des revenants. Il est remarquable que toutes ces notions convergent au moment où la lune paraît.

Cependant, le symbole lunaire acquiert une valorisation négative : les narrateurs dépeignent avec dégoût la scène de l'absorption du yopo. Ils n'éprouvent aucune empathie, au mieux de la compassion. Les thèmes de la mort, de la sépulture et du spectre ne sont pas traités dans la perspective d'un renversement optimiste. Avec Gallegos ou Rivera, la thématique lunaire ne correspond pas à un changement de la perspective ; elle reste celle du monde diurne. C'est une lune vue par une créature solaire, qui y reste hermétique. La lune européenne, associée aux sabbats, aux sorcières et au démoniaque .

Hernández, pour sa part, se réfère assez rarement à la lune, ou, si c'est le cas, de façon stéréotypée. Il s'agit parfois de scènes romantiques, d'autres fois de scènes horribles. Lorsque le héros découvre la maison de Sangama, la lune « enchapaba de brunida plata el paisaje ». <sup>642</sup> Plus loin, le patio de sa maison est « tapizado de luna ». <sup>643</sup> Le caractère métallique et circulaire revient : « La luna ocultaba su disco depulido trás la cortina espesa de la garúa que envolvía la naturaleza adormecida ». <sup>644</sup> A la lueur de la lune, Sangama déchiffre le message des *quipus* cachés pendant des siècles : « sentados los tres a la luz de la luna por entre el tupido follaje, salpicando de lágrimas de plata el interior del bosque ». <sup>645</sup> Cette histoire obéit d'ailleurs à un comput lunaire : « aquí te he esperado, luna trás luna, incontables inviernos y veranos » <sup>646</sup> confie le noble indien dans son dernier message. Une nuit, « cuando la luna brilló entre dos nubes, bañando con sus rayos una escena que parecía irreal », Sangama s'adresse à la lune : « Madre Luna, madre amorosa de mi raza y de mi estirpe ! Haz que pueda volver a la

---

<sup>641</sup> *idem*, p. 176.

<sup>642</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 100.

<sup>643</sup> *idem*, p. 106

<sup>644</sup> *idem*, p.325.

<sup>645</sup> *idem*, p.250.

<sup>646</sup> *idem*, p. 251.

tierra querida de las alturas ». <sup>647</sup>

Un des personnages principaux, celui qui incarne le monde du caoutchouc, le Matero, a pour patronyme Luna. Comme le Silva de *La vorágine*, Luna est un pisteur, un *baqueanao*, capable de s'orienter dans la forêt. Ce chanteur infatigable ressemble à Encarnación García, personnage de *Canaima*, toujours prêt à faire un bon mot et à pousser la chansonnette ; ils incarnent tous les deux la culture métisse. Superstitieux, Luna croit aux esprits. Interface entre le monde indien et celui des Blancs de la ville, ce personnage évolue parfois vers le spectre.

En général, l'apparition de la lune est liée à une certaine disparition de la réalité quotidienne. Elle est partie prenante du mystère de la forêt, et incarne une logique qui est restée incompréhensible au narrateur ; c'est ce qui se passe lorsque Sangama disparaît. Le Matero ne croit pas à sa mort : pour lui il va revenir, comme la lune, qui, après sa disparition, finit pas revenir dans le ciel. Luna semble gouverné par une boussole mystérieuse.

Dans le récit de Rangel, la lune a des valeurs changeantes. À côté d'images conventionnelles : « redonda e alva, espalhando fulgurações no rio », <sup>648</sup> ou encore d'un « meio aro de prata de uma lua nova », <sup>649</sup> nous en trouvons d'autres, plus originales, qui prennent en compte la vision des Indiens amazoniens : « que nem um beiju é a papa ceia já devia estar se sumindo ». <sup>650</sup> « A papa ceia » est la façon qu'ont les Tupis de désigner la planète Venus. Rangel est un auteur chez lequel la représentation des autochtones intervient. Comme Hernández il lui arrive également de personnifier la lune, sa lumière est alors « casta e leitosa ». <sup>651</sup> Cette notion de chasteté s'oppose étrangement à la représentation d'un Gallegos ou d'un Rivera, qui l'associent à une sensualité débridée ou perverse. Le Péruvien décrivait une lune qui versait des larmes d'argent, le Brésilien associe également cet astre et un élément liquide, mais ce dernier n'a pas la connotation négative des larmes ; le lait est la présence de l'aliment maternel. Voilà qui peut être rapproché du « beiju » (mélange de farine) et de la « papa ceia » évoqués plus haut. Bouillie de farine et lait nous ramènent à des nourritures premières, enfantines et fondamentales. Voici le retour des substances, du caillé de lune (bouillie et lait) qui fit rêver Italo Calvino. Ou des potages indigènes. Rêverie alimentaire que celle de Rangel. Lune maternelle et *papa ceia* vénusienne, deux côtés de la femme réunis en une substance commune ; boisson et aliment. Nous pouvons donc parler d'un caractère

---

<sup>647</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 285.

<sup>648</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 87.

<sup>649</sup> *idem*, p. 175.

<sup>650</sup> *idem*, p. 145.

<sup>651</sup> *idem*, p. 175.

digestif de la lune chez Rangel.

Elle apparaît sous son aspect maternel. Mais il ne s'agit pas d'une simple référence, dans le cadre d'un discours stéréotypé, comme celui que Sangama adresse à la lune. Une autre logique est à l'œuvre, qui nous éloigne des représentations européennes. A ce titre nous pourrions dire que Rangel est le seul à nous proposer une image métisse de la lune. Ainsi, il semble cohérent que la problématique des marées prenne chez lui une certaine ampleur.

### La lune et les marées

Dans *Sangama et Inferno verde*, l'eau connaît le grand mouvement des marées. Cette montée de l'eau, à la quelle nous assistons dans le récit péruvien, correspond au climax du roman. Nous retrouvons la thématique qui reste cachée chez Rivera et Gallegos. L'abîme de *Canaima* annonçait l'eau, et la pieuvre de *La vorágine* le paysage englouti. Mais c'est seulement chez Rangel et Hernández que cette eau menaçante, apocalyptique, qui nous renvoie à l'arche originelle, prend un caractère cyclique. L'Apocalypse reste la menace ultime dans *La vorágine*, elle est contournée dans *Canaima*. Seuls les récits de Rangel et Hernández nous révèlent que ces eaux, qui remontent inexorablement, emportant la terre, les hommes, et les cultures, sont aussi celles qui se retirent, laissant à la nature le temps de se régénérer. *Sangama* ne met en scène que la montée des eaux ; dans *Inferno verde*, le va-et-vient, par contre, est incessant. Ces nouvelles sont rythmées par le déplacement des hommes sur leurs barques et les allées et venues des eaux. L'eau donne une scansion à ces récits. Et la terre immergée s'y dédramatise : les *caboclos* peuvent en vivre.

#### b. Les symboles cycliques

### Le cycle végétal

Certes le végétal, parce qu'il connaît comme la lune des phases, participe de ce drame de la mort et de la résurrection. Suivant l'importance que prendra telle ou telle de ses phases, l'optimisme cyclique sera plus ou moins réalisé.

Le cycle végétal semble être l'archétype le plus évident dans *La vorágine*. La forêt dans son ensemble incarne le cycle, l'alternance vie-mort ; les lianes et les fleurs « parasites » nous

offrent une représentation de la liaison intime entre la vie et la mort : deux moments qui se succèdent, mais aussi deux instances indissociables. Dans les deux cas, ce qui se modifie, c'est la vision de la mort. Au début du roman, les décès de Millán et de Zubieta apparaissent comme une effroyable victoire du Mal. Pure violence, et déchirement. Vie et mort s'affrontaient en une antithèse irréductible, mourir devenait une des formes de la coupure. La mandibule grimaçante de Millán annonçait l'image désormais célèbre des mandibules de la forêt.

A partir de la deuxième partie, Rivera fait place à une idée plus dialectique : la forêt est certes un cimetière,<sup>652</sup> rempli d'ossements humains, comme le fémur et les tibias trouvés par Silva <sup>653</sup> Cependant, la vision a évolué : lorsque les Maipureños meurent noyés, ou lorsque un narrateur imprécis évoque l'incessant trajet de la vie à la mort,<sup>654</sup> l'antithèse mort-vie s'atténue. L'idée est repensée, la mort n'est plus cette séparation brutale dont la mutilation, ou le démembrement, étaient la métaphore. Prenons la Prière à la forêt sur laquelle commence la deuxième partie. Le champ sémantique de la chute, qui innervait la première partie, est toujours actif : « la hoja que cae », « el hundimiento de los siglos »,<sup>655</sup> « los troncos que se desploman ». <sup>656</sup> Mais il est désormais associé à l'image de la vie : « y en cada brecha los nuevos gérmenes apresuran sus gestaciones ». <sup>657</sup> Certes, feuilles et arbres meurent, mais la vie reprend, dans la mort même : « en cada brecha » (des arbres, semble-t-il). L'arbre mort sera le terreau de nouvelles vies végétales ; lorsque, dix lignes plus bas, nous lisons : « tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas », <sup>658</sup> une autre conception se fait jour. Vie et mort ne sont pas seulement liées, comme dans un enchaînement chronologique, la mort est finalement dépassée puisqu'il y a résurrection (« resucitas »).

L'idée du cycle permet d'intégrer l'image de la mort à l'intérieur d'une chaîne, et de la rendre plus supportable que la hantise d'une mâchoire démantibulée. Cependant, si cette terreur face à la mort a disparu, le sentiment qui lui succède n'est pas du tout la sérénité. Cette chaîne de la vie est aussi une chaîne de la mort. L'ambivalente description de l'orchidée, tantôt gracieuse, tantôt « parasita », est le signe de cette indécision, de ce mélange de fascination et de répulsion. La récurrence du terme « parasita », tout à fait à fait inapproprié d'un point de vue biologique, ne relève pas du hasard : « parasita » de la petite Indienne, « parasita » de la

---

<sup>652</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 189.

<sup>653</sup> *idem*, p. 314.

<sup>654</sup> *idem*, p. 297.

<sup>655</sup> *idem*, p. 190.

<sup>656</sup> *Ibidem*,

<sup>657</sup> *Ibid*,

<sup>658</sup> *Ibid*,

Madona, et « parasitas » du célèbre passage de la troisième partie. Plus rarement, le narrateur mentionne « la orchidea lánguida, porque es éfímera como el hombre y marchitable como su ilusión ». <sup>659</sup> Il arrive donc que l'orchidée acquière une valorisation positive, enracinée dans la tradition poétique européenne : elle est alors associée à la réflexion sur le temps qui passe et nous efface. Par contre, lorsqu'elle n'est plus qu'épiphyte, elle rejoint le monde des lianes, univers négatif. Le *matapalo* qui surgit dans la troisième partie du roman, ce Ficus, plus souvent nommé *higuerón* en Colombie, incarne la vie végétale dévorante : « por doquiera el bejuco de matapalo, <sup>660</sup> rastrero pulpo de las florestas pega sus tentáculos a los troncos acogotándolos y retorciéndolos, para injertárselos y trasfundírselo en metempsicosis dolorosas ». <sup>661</sup> Rampant, serpentin (pulpo), meurtrier, le *matapalo* es à la fois un vampire végétal et un hybride (« injertárselo »), à travers lequel les végétaux accèdent à une autre vie (« metempsícosis »). Remarquons que, dans un autre passage, une liane, le *yagué*, était associée aux mêmes caractéristiques répugnantes : comme le « rastrero pulpo, » les Indiens sous l'emprise du *yagué* s'entassent (« la indiada ») et rampent. Enfin, la liane est associée à la sexualité, et c'est là que se manifeste le plus clairement la répugnance du narrateur, dégoûté par « el marasmo de la procreación ». L'épiphyte est « parasita afrodisíaca » que « llena el suelo de abejas muertas ». La séduction est ici encore liée à la mort, et à la trahison : l'abeille est leurrée, comme celui qui tombe dans les rets d'une femme. Ou de la madona. Les deux femmes dotées d'une sexualité assumée, la madona et la *indiecita*, ont un collier d'orchidées. Dans la plainte du *cauchero* nous retrouverons l'enchaînement vie / mort avec le retour de certaines images. Au « te pudres y resucitas » <sup>662</sup> correspondra « el sopor de la muerte y el marasmo de la procreación ». <sup>663</sup> « Al pie del coloso que se derrumba » <sup>664</sup> remplacera « los troncos que se desploman » <sup>665</sup> ; « en cada brecha los gérmenes apresuran sus gestaciones » <sup>666</sup> trouve un écho dans « el germen que brota,(...)el pólen que vuela » <sup>667</sup>. La vie engendre la mort, la mort se nourrit de la vie ; ce cycle ressemble à un couple dont chaque membre essaierait de dévorer l'autre. Il s'agit d'une vision du temps dans laquelle le diurne semble reprendre le dessus; cette nature endophage offre le sombre visage de Saturne. Cependant le

<sup>659</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 190.

<sup>660</sup> La description du *matapalo* est un classique dans les écrits de la forêt vierge. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la Condamine, dans son *Voyage sur l'Amazonie*, consacrait déjà une page à cette espèce. Charles-Marie de la Condamine, *Voyage sur l'Amazonie*, Choix de textes, François Maspero, La Découverte, Paris, 1981, p. 74.

<sup>661</sup> *idem*, p. 295.

<sup>662</sup> *idem*, p. 190.

<sup>663</sup> *idem*, p. 296.

<sup>664</sup> *Ibidem*,

<sup>665</sup> *idem*, p. 190.

<sup>666</sup> *Ibidem*,

<sup>667</sup> *idem*, p. 296.

frisson d'horreur qui parcourt la deuxième partie cède la place au dégoût. Il n'est plus question d'un anéantissement total. L'idée d'un éternel recommencement s'affirme. Mais la mort garde le dessus : « es la muerte que pasa dando vida ». <sup>668</sup>

Dans *Inferno verde* la vie végétale semble se développer pour atteindre la forme la plus aboutie. Les fleurs sont splendides, les arbustes exubérants et bienveillants, les fruitiers et les cultures (quasiment absentes des autres récits) aménagent le paysage, les graminées, les lianes et les herbes aquatiques acquièrent une sorte de splendeur .

Il faut cependant distinguer les deux formes du végétal : celui qui se développe seul, dans la nature, et celui que l'homme a domestiqué. Lorsque Rangel évoque le second, c'est toujours avec sympathie. Le cycle des cultures, le tendre vert des jeunes pousses au printemps, la beauté des fruitiers, émeuvent le narrateur. Cette nature maîtrisée, qui s'exprime dans les potagers et les vergers, est d'abord belle : « um capiseiro matizava-se apparatuso de flores jalnes », <sup>669</sup> « a maravilhosa floração de um grande roseiral », <sup>670</sup> « florejar sumptuoso d'esse segredo ». <sup>671</sup> Elle est aussi prospère : « os milhos pendoam, o feijão florece e os gerimuns e melancias extedem-se, amadurando na areia os fructos enormes ». <sup>672</sup> Intimement liée au rythme de l'eau montante ou descendante et à la lune, cette nature humanisée accède à une représentation positive. Son statut est valorisé : « senhores estes da terra firme ». <sup>673</sup> Elle peut prendre des dimensions religieuses : « engalanava-se de corollas todas vermelhas, boccas rindo no sorriso divinal ». <sup>674</sup>

Par contre, il existe d'autres formes de la nature. Les lianes, mais aussi certains arbustes, ne renvoient jamais à la beauté des recommencements ou la sérénité. Cette nature sauvage est hors du commun, « a meio de alguma noite de prodigios ». Chaotique et exubérante : « toda ella é igual, cheia, desordenado entulho de galharias e folhagens, frondes torcidas », <sup>675</sup> elle est aussi traîtresse : « os galhos das articulosas tabocas penduravam-se, suspendendo anzões », <sup>676</sup> ou encore : « os aculeos traicoeiros podiam rasgar o fato, lanhar a pelle, ou vazar os olhos ». <sup>677</sup> Les caoutchoucs improductifs « são um escarneio vegetal ». <sup>678</sup> Enfin, elle agresse comme un

---

<sup>668</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 297.

<sup>669</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 275.

<sup>670</sup> *Ibidem*,

<sup>671</sup> *idem*, p. 277

<sup>672</sup> *idem*, p. 268.

<sup>673</sup> *idem*, p. 95.

<sup>674</sup> *idem*, p. 275.

<sup>675</sup> *idem*, p. 25

<sup>676</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 258.

<sup>677</sup> *idem*, p. 258.

<sup>678</sup> *idem*, p. 45.

fauve : « enganchadas em novellos de cipos que se engrifam pelas pernedas ». <sup>679</sup>

Ce végétal sauvage est parfois identifié, non pas à la vie, mais à la maladie : « na impressão de anemiadas por pulgões, fungos, e lichens parasitarios ». <sup>680</sup> Il faut lutter en permanence contre lui, contre cette « capoeira », qui repousse immédiatement après que le *caboclo* ait fait son brûlis ; et qui essaie de se venger de l'homme. Ce végétal est impénétrable, incompréhensible : « dando a ideia deprimente que não tem hiatos na sua espessidão, tudo afinal reveste a consistencia impenetravel de um vasto conglomerado de porphyros ». <sup>681</sup> Il forme une matière tellement opaque qu'il en devient compact, se pétrifie sous les yeux de l'homme blanc. Ou se transforme en une pâte « que se diria nunca mais desempastar de sua gomma unida, áspera e verdolenga ; aquella vegetação espesa, em chão igual, deve seguir assim, até os vagos planicios ». <sup>682</sup> Cette gomme qui nous rappelle le caoutchouc est également une représentation dévalorisée d'une forme d'unité. Une unité tellement intime qu'il est impossible d'y passer à travers, au sens propre comme au sens figuré. Cette pâte végétale nous renvoie à la viscosité nocturne dont nous parlerons plus loin. La fusion n'est pas perçue comme une cohésion.

La végétation qui porte en elle un dépassement, une promesse, n'est jamais la forêt, mais celle que l'homme a domestiquée. Le végétal sauvage s'animalise : « a vegetação, ramosa e miuda, ela-se ou enrodilha-se sobre si mesma, recente e compacta » <sup>683</sup> ou s'humanise dans un sens négatif : « achei-me encima, entre uma touça brutal de bananeiras e uma cuieira viçosa ». <sup>684</sup> Parfois cette humanisation prend un côté autochtone, le végétal devient Indien : « taiobas e tajas e uma bacabeiras e popunheiras, cujos pennachos eram kanitares enmarcessiveis de selvagens ». <sup>685</sup> Il est comme lui traître et rampant : « antes mesmo que o milho floresse a embonecar e o feijão floresse (...) as jurubebas, taxiseiros, embaubas e taquaris, vindos para aniquilar em capoeira a redrubada e a queimada corroborariam a obra de exterminio e maldição ». <sup>686</sup> La *capoeira* est le terme qu'utilisaient les Tupis-Guaranis pour désigner la végétation qui repousse après le brûlis, celle qui résiste.

En fait le végétal, hors des jardins, c'est « a floresta pertinaz ». <sup>687</sup> Le mot était employé par l'Inquisition à propos des hérétiques qui refusaient de renier leur foi. Qu'il apparaisse dans le

---

<sup>679</sup> *idem*, p. 28.

<sup>680</sup> *idem*, p. 27.

<sup>681</sup> *idem*, p. 27.

<sup>682</sup> *idem*, p. 29.

<sup>683</sup> *idem*, p. 80.

<sup>684</sup> *idem*, p. 174.

<sup>685</sup> *idem*, p. 82.

<sup>686</sup> *idem*, p. 79.

<sup>687</sup> *Ibidem*,

passage où les brûlis symbolisent la lutte entre l'homme et la nature laisse songeur. Nous pensons aux buchers où flambaient, avec le bois, les sorcières.

Parfois, l'humanisation prend une coloration politique. Dans la nouvelle « *Obstinação* », la liane *apuseiro* est la métaphore végétale de l'action prédatrice d'un Blanc. Nous retrouvons donc la caractérisation négative qui était déjà à l'œuvre dans *La vorágine*. Et il est surprenant de voir que, chez les deux auteurs, la liane devient un poulpe aux tentacules multiples. Chez Rangel, ce poulpe a des millions de bouches qui sucent la sève de l'arbre supplicié. Ainsi, un symbole végétal, a priori porteur d'une signification cyclique, peut devenir le vecteur d'une sensibilité diurne ; la dévoration, la bouche béante et menaçante reprennent le dessus.

Certes, le végétal, même sauvage, existe dans le mouvement des saisons, et dépasse donc la petite mort de la basse saison : « enleado de hastes e liames, mortos o na lethargia da secca, esperando a infalivel revivescencia com a cheia ».<sup>688</sup> Mais ce retour ne touche pas le narrateur. Il n'est sensible qu'au vert des cultures, à la floraison des fèves, du blé ou du mil : « e dezembro veria os estolhos do milhos apontarem no seu verde pallido, ao longo da terra domada e feracissima ».<sup>689</sup> Ou encore : « a primeira chuvada de outubro ou dezembro, em poucos dias faz reverdecer num milagre a terra ennegrecida e adusta ».<sup>690</sup> Le cycle végétal devient un miracle, et relève d'une vision religieuse, chrétienne, de la nature. Ce n'est pas elle qui porte la promesse de vie, mais Dieu.

Chez Rangel, la végétation a une force, un dynamisme, elle occupe le terrain. Cependant, elle ne porte pas un message optimiste, car le monde végétal est organisé en fonction d'une partition. Et comme dans *La vorágine* nous trouvons une réflexion sur le lien qui unit la mort à la vie. Dans le milieu de la forêt la décomposition des sols, très rapide, rend possible l'apparition de nouvelles formes. Cette transformation des matières étayait l'image négative de la sexualité à l'œuvre. Mais si Rivera associe la décomposition au végétal, Rangel la lie aux corps organiques. Le lac pourrissant d'« *O Tapará* » est un lieu où les espèces animales se défont. L'étang d'« *Inferno verde* » donne lieu à une réflexion horrifiée sur la chair et la sexualité. Ces deux récits constituent l'ouverture et la clôture du recueil. Ils nous proposent deux tableaux hallucinés de cette décomposition toujours à l'œuvre, mais elle n'est pas du tout associée à la sexualité : il y a, au contraire, dissociation. C'est de la lutte des espèces qu'il

---

<sup>688</sup> *idem*, p. 31.

<sup>689</sup> *idem*, p. 175. Cette double allusion à la fertilité et à la domination nous renvoie à la situation de la femme native, l'Indienne emplumée qui, dès l'Indépendance, figurera sur les billets de banque de l'Empire brésilien. Le rapport hiérarchique est manifeste, ainsi que l'assimilation, propre à tous les nationalismes, entre féminité, maternité, et terre natale.

<sup>690</sup> *idem*, p. 181.

s'agit, et de l'impitoyable disparition des plus faibles. Nous retombons dans le polémique diurne. Chez lui, le cycle de la reproduction n'aboutit pas.<sup>691</sup>

Si nous considérons maintenant le récit d' Hernández, nous constatons que le thème végétal y prend des valeurs semblables. Lorsque commence l'entrée dans la forêt, le végétal est mentionné pour la première fois : « vegetación baja de plantas abigarradas, entre las que se empinaban matas de tallos cortos, gramíneas y helechos degenerados en ambas orillas ».<sup>692</sup> Les valeurs qui lui sont associées, dégénérescence et infériorité (« degenerados », « baja »), appartiennent plutôt au registre diurne de la chute. Dans un autre passage, les animaux reliés à la végétation sont « inférieurs »,<sup>693</sup> par exemple une espèce « inférieure » de chauve-souris. Puis, nous lisons : « la vegetación de ambas orillas, cubierta de proyecciones plateadas y brillantes (que) daba la sensación de que habíamos acampado en un paraje extraterrestre ».<sup>694</sup> Il y a une étrangeté de la végétation « paraje extraterrestre ». Souvent, comme dans *Canaima*, ou *Inferno Verde*, elle se réduit à une « maleza », qui menace les plantes domestiques, ou à la terre défrichée : « un pedazo de monte despejado en el que la maleza luchaba por imponerse ».<sup>695</sup> Nous trouvons aussi dans *Sangama* la mention de cultures : « se habían sembrado algunas matas de cana dulce y unos papayos raquíuticos agonizaban ahogados por la maleza ».<sup>696</sup> On remarquera l'emploi du terme « ahogado », qui convient aussi bien à l'eau qu'à la végétation, une polysémie fréquente dans les récits de la forêt. Les rosiers sont un autre cas de plante domestiquée. Il s'agit de plantes qui furent exportées d'Europe : « llevados allí sin duda desde algún remoto jardín cultivado por manos exquisitas ».<sup>697</sup> On remarquera que les moments harmonieux sont toujours liés à la présence de plantes cultivées. Le jardin s'oppose ici à la forêt, les paysages distants et admirables (« exquisitas ») au biotope amazonien. Le sort du rosier semble suivre celui des humains. Chuya déplore des retrouvailles impossibles :

La casa donde mi alma tierna se abrió como una rosa blanca al beso del amor, estaba vacía y desolada(...)por los intersticios de las paredes posteriores penetraban

---

<sup>691</sup> Il y a une association entre la décomposition, le mélange, et la *miscegenação*. L'idée de mélange est déclinée sous ses deux aspects : négatif, la décomposition animale dans toute son horreur : « a sua população se amontôa. Da-se então este facto hediondo : o lago apodrece », *Inferno verde, op.cit.*, p. 38 ; et positif, à travers l'apparition des Métis, capables de vivre dans ce lieu infernal. Ils s'acclimatent dans cet univers maladif, cet « abismo de corrupção », *idem*, p. 41. Comme si les deux théories rivales sur le métissage, qui avaient cours à l'époque où Rangel écrivait ces lignes, trouvaient une formulation littéraire.

<sup>692</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 130.

<sup>693</sup> Nous aurons l'occasion, dans la dernière partie de ce travail de reparler de cette empreinte de la conception évolutionniste dans les fictions de la forêt.

<sup>694</sup> *idem*, p. 133.

<sup>695</sup> *idem*, p. 142.

<sup>696</sup> *idem*, p. 143.

<sup>697</sup> *idem*, p. 347.

audaces enredaderas, avanzadas de la selva absorbente ; mi rosal favorito, oprimido por la maleza, presintió sin duda mi visita, pues una rama, como el brazo de un naufrago, me brindaba en su extremo su postrera y más exquisita flor.<sup>698</sup>

Nous constatons l'opposition entre le rosier amical et héroïque, qui tend sa dernière fleur avant de se noyer ( encore une fois, le végétal sauvage a la puissance mortelle de l'eau ) ; et les plantes sauvages, grimpantes, comme la « enredadera », chez laquelle nous retrouvons l'idée du filet, de la maille serrée, qui menacent les murs de la maison. C'est une attaque en règle de la forêt à travers la « maleza ».<sup>699</sup> Son nom est déjà tout un programme. Audace de ce raid végétal, d'une nature qui est « absorbente », telle une éponge, prête à pomper les sucres vitaux qu'elle rencontre.

Là aussi, une méditation sur le cycle vie / mort s'élabore à partir de la germination : « sobre esta masa en descomposición a la que no llega la luz del sol, la vida brota, se desarrolla y se extingue ».<sup>700</sup> Ou encore : « Allí germinan las semillas, entre líquenes, hongos, esporas y anofeles ; en este hervidero se realizan raras transformaciones, y se producen originales brotes en lucha inexorable por destruirse y sobrevivir ».<sup>701</sup>

Décomposition / surgissement de la vie / mort, les trois éléments réapparaissent régulièrement chez ces écrivains. Remarquons là aussi la notion de bouillonnement : « hervidero » : encore un terme qui peut se rapporter à l'eau comme à la végétation, bouillon et bouillon de culture. La vie est ce qui surgit de l'informe : « brota ». Puis, suit la description des lianes, des épiphytes, fougères, et bambous.

Dans le journal de Chuya nous trouvons un érotisme du cycle végétal : « me consumo esperándote, como espera la tierra el beso de la lluvia para reverdecer y engalanarse, como espera el capullo las caricias del sol y de la luna para teñirse de color y cuajarse de perfume ».<sup>702</sup> Une fois de plus, les valeurs colorées sont associées à une composante nocturne : le cycle lune / soleil. Le caractère cyclique est présent dans le rejeton végétal, « el capullo », et la reprise, « reverdecer ». D'autre part, lorsque le héros rencontre une jolie fille, il compare ses seins à des fruits, et sa silhouette, au tronc flexible du palmier. Voilà deux cas dans lesquels la féminité est associée à la fertilité (les fruits, le bouton).

Le végétal sauvage, lorsque la connaissance lui donne une utilité, prend une connotation

---

<sup>698</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 364.

<sup>699</sup> De la « maleza » végétale au « malón » indien, il n'y a qu'un pas.

<sup>700</sup> *idem*, p. 147.

<sup>701</sup> *Ibidem*.

<sup>702</sup> *idem*, p. 362.

positive. Sangama et le Matero trouvent des utilisations pratiques des lianes ou des arbres, et cela leur permet de s'adapter dans la forêt, d'y survivre. Certaines scènes rappellent des récits de Jules Verne<sup>703</sup> ; par exemple, lorsque le Matero coupe des lianes qui sont remplies d'eau, et apaise ainsi la soif de ses compagnons. Sangama démontre son savoir en sachant choisir, au milieu des mauvaises herbes, la plante qui va permettre de se débarrasser des sangsues. Les feuilles d'arbre, « colchón de hojas de palmera », <sup>704</sup> fournissent aux voyageurs des couches moelleuses, ou un lit de mort au vieux Matero

Le *renaco* constitue un cas limite entre le végétal et l'arbre. Il appartient au monde de la liane et occupe une place centrale, dans tous les sens du terme. Les chapitres où il apparaît sont ceux où l'action se noue : le lecteur découvre enfin le but du voyage de Sangama ; les héros finissent par trouver le trésor. Autre aspect significatif du *renaco* : il pousse sur l'eau. Eau maléfique et plante maligne s'associent. Les descriptions qui le concernent sont particulièrement longues. Mi-arbre par ses dimensions, mi-végétal par la façon qu'il a de se reproduire, pour une psychologie de l'imaginaire, le *renaco* est presque un hybride.

Il incarne une faculté d'adaptation extraordinaire ; cet étrangleur (comme le *matapalo* de Rivera) prend l'apparence d'un serpent. En effet, nous le voyons, « enroscado como una larga serpiente ». Il peut être « un nido de víboras. ». Cependant, il est surtout une pieuvre : « lleva a distancia la minúscula semilla del renaco y la deposita sobre la corteza de otro árbol. Allí germina entre las rugosidades y se desarrolla parasitariamente, a expensas de la savia que succiona, mientras lo envuelve con los tentáculos de sus raíces hasta cubrirlo completamente ». <sup>705</sup> Le contraste entre la fragilité de la graine minuscule et la force destructive de la plante met en relief le dynamisme de la vie végétale ; et le caractère inextricable du lien entre la vie et la mort. Le *renaco* vit aux dépens des autres vies, « a expensas de ». Il entoure complètement l'arbre qu'il a colonisé (« envuelve », « cubrirlo completamente »). Dans les divers passages qui lui sont consacrés, l'idée de lien revient : « la enmarañada rama », « maraña », « malla enredada », « gigantesca red de raíces » <sup>706</sup> Le narrateur insiste sur son 'apparence compacte. Et lui attribue une malignité fondamentale : « planta maldita », « encierra un espíritu maligno ». <sup>707</sup>

---

<sup>703</sup> Comme dans les romans de l'écrivain français, les héros sont des aventuriers débrouillards, qui développent des stratégies de survie, et arrivent à rendre intime la forêt (une couche d'herbes suaves, des médicaments naturels, de l'eau quand ils en manquent). Le même soin précis du détail quotidien inspire le Péruvien et le Français. Voir par exemple dans *Voyage au centre de la Terre*, lorsque les héros assoiffés découvrent une source souterraine grâce au savoir du guide local.

<sup>704</sup> *idem*, p. 240.

<sup>705</sup> *idem*, p. 184.

<sup>706</sup> *idem*, p. 220.

<sup>707</sup> *idem*,

Domestiqué, ou en sympathie avec l'homme, le monde végétal acquiert une valorisation positive : « las hierbas de la orilla, mojadas por la lluvia, frágiles y sin embargo tan resistentes, como el agua humana que se oprime hasta sentirse agonizar y que resiste todas las tempestades ».<sup>708</sup> Sauvage, il est diabolisé. Le narrateur lui reconnaît une force génésique mais sa traîtrise et sa volonté de destruction l'effacent. Une phrase qui concerne la forêt résume l'ambivalence du narrateur : « Si la selva no fuera tan caprichosa y tan cambiante, si no encerrara en algunas zonas el hervidero de acechantes peligros, en ninguna parte se podría vivir tan plácidamente como al amparo de su úberimo y constante florecer ».<sup>709</sup> Le végétal est femme : inconstant, capricieux, dangereux, fertile et, comme la femme, il convient qu'il soit modéré par la domination masculine.

Dans *Canaima* la végétation prend peu de place. Les chapitres « El mal de la selva » et « Tormenta », ne sont pas centrés sur les plantes mais sur l'arbre. Nous n'y trouvons pas de méditation sur la germination, comme dans *Sangama* ou *La vorágine*. Et bien peu d'allusions aux cultures, sauf dans le portique : « Plantíos. Los conucos de los margariteños, las umbrosas haciendas de cacao, las jugosas tierras del bajo Orinoco enterneciendo con humedad de savias fecundas las manos del hombre del mar árido y la isla seca ».<sup>710</sup> Comme chez Hernández, les mentions de la « maleza », et du caractère « túpido » de la végétation ( adjectif qui revient une vingtaine de fois) sont nombreuses. La liane sert d'agent de liaison : « El bosque túpido que trenza<sup>711</sup> el bejuco ». Elle devient une texture, un cordage, une tresse. Comme dans *La vorágine*, elle prend une valeur négative, « deshumanizadora ».

Le seul passage où s'ébauche une philosophie cyclique est celui qui s'intitule « El mundo de Juan Solito » : « Juan Solito necesita estar solo y callao en el monte tupío, velando las puntas del bejuco pa que el principio y el fin siempre se estén atocando ».<sup>712</sup> Ici, la liane donne forme à ce qui était déjà annoncé par le cercle : l'enchaînement éternel de la fin et du début. La réflexion sur la germination, devient abstraite. Ce n'est pas le végétal en tant que tel qui est porteur de renouveau, mais la forme qu'il prend dans le cadre d'une utilisation qui est celle de l'homme : « buscando el bejuco mágico con el cual ya estaban apresados en el círculo de la perdición los pasos de Cholo Parima ».<sup>713</sup>

---

<sup>708</sup> *idem*, p. 269. Un des rares passages où l'eau et l'homme coexistent dans une isotopie.

<sup>709</sup> *idem*, p. 347.

<sup>710</sup> *idem*, p. 5.

<sup>711</sup> La tresse donne à la liane une apparence humaine; cette coiffure est propre aux Indiens, et a longtemps symbolisé chez les peuples andins la résistance à la domination blanche.

<sup>712</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>713</sup> *Canaima, op. cit., p. 84.*

La végétation est associée à un stade très ancien de l'histoire du monde : « Cual la primera vegetación de la tierra al surgir del océano de las aguas totales ». <sup>714</sup> Et se différencie à peine de l'eau : eaux totales, cosmiques, lisons-nous plus bas. Elle est primitive, hors de l'histoire. Dès les premières pages nous percevons son inquiétante étrangeté : « verdes y nuevos y tiernos, como lo más verde de la porción más tierna del retoño más nuevo, aquellos islotes de manglares y borales componían, sin embargo, un paisaje inquietante, sobre el cual reinara todavía el primaveral espanto de la primera mañana del mundo ». <sup>715</sup>

Au premier matin du monde, la vie humaine et animale n'existait pas : « La soledad de las plantas era absoluta en medio de las aguas cósmicas ». <sup>716</sup> Cette solitude explique sans doute « el espanto » qui était mentionné plus haut. L'effroi, certes, mais aussi l'apparition. Car le paysage surgit comme apparaissent les fantômes, et le terme connote une déréalisation déjà présente dans « el paisaje naufrago ». La végétation, verte comme l'eau (la répétition de la couleur est systématique), est partagée entre un mouvement vers le haut : « surgir » et un autre vers le bas : « naufrago ». D'un côté le printemps du monde, et du végétal, de l'autre, la chute dans les eaux cosmiques. Cette végétation prend vite un caractère agressif : « no mama del agua sino muerde las savias de la tierra cenagosa. », <sup>717</sup> ou sauvage : « Ya los manglares son matorrales de ramas adultas, maraña bravía que ha perdido la verde piel niña ». <sup>718</sup> Le terme « desbravar » est couramment employé pour la domestication des animaux, le défrichage, et le contrôle de l'eau. Quand au mot « bravo », appliqué aux hommes, il désigne l'Indien qui n'a pas été « civilisé », l'Indien qui n'est pas vraiment humain. <sup>719</sup> Nous voyons s'inscrire, en creux, l'absence inquiétante de l'homme. Ce n'est pas le caractère cyclique qui domine ici, le printemps y est moins une saison du retour qu'un commencement absolu. La problématique de l'origine, stéréotype de tous les récits amazoniens, depuis la Conquête, prend ici le dessus.

Il est remarquable que l'écrivain chez lequel le thème de la germination et du cycle est le plus insignifiant soit aussi celui qui parle le moins de la décomposition. Rivera et Rangel partagent une véritable fascination pour ce sujet. La trace de la violence historique est également plus nette dans leurs œuvres, ils ne détournent pas le regard devant le corps

---

<sup>714</sup> *idem*, p. 4.

<sup>715</sup> *Ibidem*,

<sup>716</sup> *Ibid*,

<sup>717</sup> *Ibid*,

<sup>718</sup> *Ibid*,

<sup>719</sup> Employé à l'origine pour le bétail, ce terme fait partie de la longue liste de mots qui désignent des hommes noirs, indiens, ou métis, à travers un vocabulaire originellement conçu pour des animaux (*mestizo*, *cimarrón*, *criollo*, *manso*, etc..)

décomposé. Or, dans *Canaima*, la mort reste propre. Encarnación García meurt de la gangrène, mais nous ne voyons pas ses effets. Cholo Parima est tué d'une balle, sans que l'horreur de son trépas nous soit décrite. Le lien entre la sexualité et la mort est explicite dans *La vorágine*. Au contraire, les personnages de Gallegos sont chastes. Hormis Marcos et la maîtresse métisse d'Ardavin, les individus sont conformes à la morale puritaine. Les ébats des couples sont évoqués de façon romantique (voir l'euphémisme de la barque qui s'éloigne sur l'eau). Il y a un refoulement du sexuel qui correspond à l'ellipse de la mort.

Dans les quatre récits, les lianes connaissent une valorisation négative : *renaco* démoniaque d'Hernández, *apuseiro* étrangleur de Rangel, *matapalo* sanguinaire de Rivera, et *yopo* déshumanisant de Gallegos. Or les lianes (y compris le *renaco* de Rangel) étant utilisées par les chamans indiens dans le cadre de la magie, il se pourrait qu'un tel consensus fasse état d'une véritable guerre des images sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie.

### Le symbolisme ophidien

Présents dans tous ces récits, les serpents le sont plus particulièrement dans Sangama.<sup>720</sup> Si partout ailleurs le serpent est solitaire, le renacal met en scène un véritable peuple de serpents : « de entre las malezas comenzaron a emerger innumerables cabezas de boas ».<sup>721</sup> Ces serpents sont innombrables : « centenares de serpientes irrumpieron de todas partes en un florecimiento infernal de fauces y de gargantas que lanzaban ensordecedores gritos destemplados ».<sup>722</sup> Plus loin nous trouverons la référence au cercle et à la roue : « poco a poco se iban acercando los cuerpos ondulantes, tejiendo a nuestro alrededor un monstruoso circo ».<sup>723</sup> Nous lisons encore : « una boa se enroscaba al tronco del árbol que me sostenía »,<sup>724</sup> « hemos caído en el más grande vivero de boas del Amazonas »,<sup>725</sup> et « perezosamente enroscados », « la desaparición del gigantesco anillo de ofidios que nos tenía cercados ».<sup>726</sup>

---

<sup>720</sup> Sangama commence avec l'histoire du serpent *jergón* qui s'introduit dans le pantalon du narrateur ; par la suite un énorme boa passe sur le corps d'Abel ; Sangama chasse un serpent *cuaima* ; un crocodile se fait avaler par un boa ; Sangama présente les meurs des boas et leur relation avec les *tigres* ; mais c'est dans le passage consacré au *renacal* que le thème atteint son plus grand développement. Nous le retrouvons encore lorsque un serpent tue le jeune Indien ; et au retour de la forêt, quand des serpents venimeux sont disposés dans la forêt.

<sup>721</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 221.

<sup>722</sup> *Ibidem*,

<sup>723</sup> *Ibid*,

<sup>724</sup> *idem*, p. 222.

<sup>725</sup> *Ibidem*,

<sup>726</sup> *idem*, p. 227

L'image du nœud de serpents et du grouillement s'impose. Cette vision se retrouve dans un autre passage, quand le serpent essaie de dévorer un caïman : « una masa informe que se debatía en movimientos espasmódicos ».<sup>727</sup> L'idée du chaos, du danger, a plus de relief que celle de cycle, qui prend une valeur négative. Nous voyons un cercle « monstruoso » et l'anneau qui les encercle (« cercar »), loin de figurer l'enchaînement vie-mort, représente la menace d'une mort par strangulation. Le serpent n'est pas l'Orobouros et sa promesse de résurrection, il annonce la mort et le mal. Ses yeux sont « malignos » ; il incarne la trahison : la *naca naca* est connue pour « lo traidor de sus ataques ».<sup>728</sup> C'est un animal « infernal ». Et le reptile partage avec les autres éléments du milieu amazonien un côté gigantesque : nous découvrons « un loro machaco de extraordinario tamaño », ou « una boa descomunal (que) había surgido del pántano, (y) se sumergía muy lenta en el río ».<sup>729</sup> Le boa a un « inmenso » ou « enorme vientre ».<sup>730</sup> Ces animaux démoniaques partagent avec les pêcheurs l'orgueil : « viven orgullosas ».<sup>731</sup> Enfin, nous avons la Sachamaman, ou la Yacumama, deux ophidiens sacrés. La première fait une apparition tonitruante lors d'un bivouac dans la forêt. La seconde est évoquée dans le récit des *quipus*. Respectivement Mères de la Montagne et des Eaux, ces deux serpents, Amarus, représentaient l'harmonie du monde, et la protection de la fertilité. Pour les Incas du Tahuantinsuyo,<sup>732</sup> l'ophidien sacré avait rapport à l'autorité suprême. Pour les Métis, il devint un animal fabuleux. D'une taille extraordinaire (40 mètres de long et trois de large), il était associé au démoniaque, à la folie et à la mort. Le soir du bivouac, la Sachamama manque rendre fous Abel et ses compagnons. Cette nuit-là, « sin duda, cada cual quería descubrir en los demás los signos de posesión por el demonio ».<sup>733</sup> Elle emportera l'un d'eux, le métis Fababa, qui disparaît terrorisé dans la forêt. Sangama ordonne à ses compagnons de ne pas regarder, suivant en cela la légende qui veut qu'elle hypnotise ses victimes. La nature serpentine de la Sachamaman apparaît le lendemain, lorsque Sangama, cherchant une explication rationnelle à leurs terreurs de la veille, s'arrête devant un arbre : « tenía extraña semejanza con el cuerpo de una serpiente ».<sup>734</sup> Ce serpent mythique est réputé pour sa capacité mimétique, il peut être pris pour un arbre. Quand à la Yacumama, à en croire

---

<sup>727</sup> *idem*, p. 216.

<sup>728</sup> *idem*, p. 11, 334.

<sup>729</sup> *idem*, p. 140.

<sup>730</sup> *idem*, p. 242, 243.

<sup>731</sup> *idem*, p. 243.

<sup>732</sup> La *mascaypacha* ou couronne royale des Incas est la représentation de l'Amaru. Plusieurs Incas portent un nom qui inclut le terme Amaru : Tupac Amaru, Tupac Katari, Amaru Inka Yupanqui. D'après l'historien Pablo Macera, il s'agit d'un totem d'origine amazonienne, comme le jaguar, *otorongo*.

<sup>733</sup> *idem*, p. 160.

<sup>734</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 162.

Don Bruno, le fabricant de filtres, elle menace les habitants de Santa Inés, car l'impure Tula est devenue une mule endiablée : « Este pueblo va a desaparecer. La yacumama, inmensa madre de las aguas, se ha atravesado, allá arriba en el lecho del río. No tardará en mandar la corriente por este lado. El barranco se comerá en una sola noche toda la tierra sobre la que vivimos. ».<sup>735</sup> Dans ces deux représentations d'êtres mythiques communes aux Indiens de la région, ce qui prime, c'est la vision chrétienne du serpent, de la créature diabolique. Une fois de plus les symboles diurnes (chaos, dévoration, péché, souillure) confluent. C'est pourquoi, bien que le thème du serpent soit obsessionnel, son symbolisme est plutôt thériomorphe que cyclique.

A priori, dans *La vorágine*, le symbolisme ophidien est aussi thériomorphe. Néanmoins, dans deux passages s'esquisse un symbolisme cyclique : le jour où la Maporita brûle, le feu dessine un cercle, « a la manera de la víbora mapanare que vuelve los colmillos contra la cola ».<sup>736</sup> Il s'agit bien une figuration de l'Orobouros, d'autant plus impressionnante qu'elle représente l'alliance du feu et du serpent. Or, la transformation de Cova se produit à ce moment précis. Diabolique, cette dernière est cependant une véritable métamorphose. L'image du chœur de serpents, à la fin du passage, reprend l'idée du cercle. Le chœur réalise la synthèse de deux acceptions : celle de la forme, du recommencement infini, et celle de la communion liée à la musique. Ce passage a une saveur nocturne indéniable.

D'autre part le héros, peu après, évoque son changement par le biais de la métaphore : la mue de serpent. Cette image apparaît dans la forêt lorsqu'il traverse une crise intérieure profonde. Nous assistons à un glissement de valeur; un changement de régime de l'imaginaire.

Cela qui ne se produit pas dans les récits de Gallegos ou Hernández, pour lesquels les serpents restent des symboles thériomorphes. Le serpent *cuaima* de *Canaima*, qui provoque la mort d'Encarnación García est surtout « la enemiga del cauchero ».<sup>737</sup> Pour se protéger, Encarnación invoque la Vierge : « Sácame de estas guarías, Virgen de la Soledad ».<sup>738</sup> Il est probablement d'origine andine. Par ailleurs, cette association de la Vierge et du serpent rappelle ces peintures, ou sculptures de l'école de Cuzco : la Vierge s'y tient debout sur un globe, et à ses pieds, enroulé, on devine le serpent. Ce motif de la Vierge au serpent est présent dans le récit que fait le *peón*. Le fait qu'il nomme le reptile « tarasca », nous ramène aux représentations

---

<sup>735</sup> *Sangama*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>736</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>737</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 312.

<sup>738</sup> *idem*, p. 134.

chrétiennes de l'ophidien.<sup>739</sup> Il n'y a là rien de cyclique.

Rangel nous propose des images de reptiles moins faciles à décoder : chez lui aussi on retrouve « a mãe d'agua », ou « cobra grande ». Si la Sachamama de *Sangama* était l'un des ingrédients d'un récit effrayant, les reptiles d' *Inferno verde* appartiennent à un univers de légende : « o lago e a sede amoravel das lendas, sendo o teatro retirado de perigos misteriosos ».<sup>740</sup> Ce monde nous rapproche de celui de la petite Indienne dans *La vorágine* (elle aussi mère des rivières,<sup>741</sup> et d'une nature indéniablement serpentine). « Lenda » de *Inferno verde*, et « leyenda » de *La vorágine*, les deux textes rendent compte d'une distanciation esthétique qui ne se produit pas chez Hernández.

Le bateau à vapeur de « Terra cahida » devient une sorte de monstre aux yeux d'escarboucle : « como um rubim e uma esmeralda, distintos na pedrería fulgente da enorme carapaça chispeante ».<sup>742</sup> Voilà un animal fabuleux qui pourrait bien être un dragon avec sa carapace et sa gueule : « a montaria apartava as ondas, que os focinhos dos leviathans scintillantes deixavam na espumada ».<sup>743</sup> Il réalise une fusion du mythe du canoë-anaconda originel et de celui du Léviathan.<sup>744</sup> D'ailleurs, dans ce passage, nous trouvons une allusion à un serpent bien réel : « uma pirahiba se ergueu toda for a d'agua, e no baque formidando, remergulhou o chapanzil ».<sup>745</sup> Autre animal mythique: le basilic. Dans « O Tapará », le lac est l'œil d'un basilic plein de fiel. Ce monstre, comme le Léviathan, représente la colonisation chrétienne du symbole serpentin : le basilic est cet animal fabuleux qui tue par la puissance de son seul regard, ou de son haleine empoisonnée.<sup>746</sup> Sur les façades des cathédrales, le lion christique

---

<sup>739</sup> Les fêtes liées la Tarasque sont nombreuses dans la partie méridionale de l'Europe et remontent au Moyen-âge. Des récits relatifs à cette croyance ont pu traverser l'océan avec les Conquistadors.

<sup>740</sup> *Inferno verde, op.cit.*, p. 44.

<sup>741</sup> La légende de la petite Indienne est racontée au moment de l'arrivée devant le rapide Mapiri : pour les Indiens de la région, les rapides sont habités par des Dueños, l'eau a toujours un propriétaire. Bien que le mythe de la Indiecita ne soit pas avéré, il renvoie indéniablement à ces esprits des eaux.

<sup>742</sup> *idem*, p. 84.

<sup>743</sup> *Ibidem*,

<sup>744</sup> Le mythe du Léviathan lui est d'origine biblique et la créature serpentine devient un être néfaste, capable de procéder à la destruction du monde. Il y a donc inversion du mythe serpentin lorsqu'on passe des civilisations amazoniennes à celles de l'Occident. Le serpent, associé chez les peuples amazoniens à la naissance de la civilisation, s'avère chez les chrétiens son destructeur potentiel.

<sup>745</sup> *Ibid*,

<sup>746</sup> « Le basilic est le roi des serpents. Il est empli de venin à tel point que celui-ci ressort à l'extérieur du corps et brille sur sa peau ; même sa vue et l'odeur qu'il exhale sont chargées de venin qui se répand aussi bien loin que près : il en corrompt l'air, et fait crever les arbres ; et le basilic est tel que de son odeur, il tue les oiseaux dans leur vol, et que de sa vue il tue les hommes quand il les regarde ; cependant, les Anciens affirment qu'il ne fait aucun mal à celui qui voit le basilic avant que celui-ci ne l'ait vu. Sa taille est d'un demi-pied, son corps porte des taches blanches, et il a une crête semblable à celle d'un coq. Lorsqu'il avance, la moitié antérieure de son corps est dressée tout droit, et l'autre moitié est disposée comme chez les autres serpents », *Bestiaire du Moyen-Âge*, Stock, Paris, 1980.

affronte parfois le basilic satanique.

Également associée au serpent, Méduse, qui apparaît dans « A decana dos Muras ». Nous avons déjà parlé de ce personnage. Elle est la gardienne des Enfers. Chez les Grecs Méduse est un être immortel. Dans *Inferno verde* elle devient une vieille femme indienne. Les serpents et les reptiles qui apparaissent dans cette nouvelle se réfugient dans les cavernes, comme les Noirs marrons et les Indiens insurgés :

No seu misterioso recolhimento, elle attrahiu sempre, como uma cafurna escura, a escorpiões ou reptis imbelles. Assim funerario, remoto e abandonado, serviu de nucleo a raças de indios, abrigou revoltosos politicos e tornou-se o garantido valhacouto de escravos, que fugiam aos ferros e ao bacalhau.<sup>747</sup>

Tous les exclus et les marginaux, au niveau politique ou racial, sont comparés à la population des reptiles. Leur habitat est la caverne. Celle-ci abrite des scorpions et des reptiles, puis des chauve-souris. Inutile d'insister sur la connotation négative de cette association .

Souvent, le fleuve est comparé à un cobra : « na disposição dos colleios de cobra, que de repente estacasse no bote ».<sup>748</sup>

C'est une métaphore exotique, avec l'Inde et ses charmeurs de serpents.<sup>749</sup> L'image du serpent enroulé revient souvent : « A giboia em rola, adormecida ao sol ».<sup>750</sup> Celle des anneaux de boa sur les troncs immergés, également : « sucurijús enoveladas nos troncos submergidos ».<sup>751</sup> Il s'agit d'un stéréotype des romans de la forêt. Il fait partie d'une stratégie de séduction par l'exotisme, d'une mise en scène de l'altérité attirante, mais restant suffisamment vague et creuse pour qu'elle ne représente jamais le danger d'une confrontation.

### Le denier et le cercle

---

<sup>747</sup> *Inferno verde, op.cit.*, p. 119.

<sup>748</sup> *idem*, p. 270.

<sup>749</sup> On remarquera cette propension (déjà relevée à propos des indiennes « gorilles » de *La vorágine*) à se servir de l'arsenal orientaliste de la littérature européenne pour parler de l'Amérique ibérique. De même, dans une nouvelle de Rangel, une plante est comparée à la coiffe de « algum manitu Kanaka », *Inferno verde, op. cit.*, p. 227.

<sup>750</sup> *idem*, p. 270.

<sup>751</sup> *idem*, p. 123.

Juan Solito illustre la méditation de Gilbert Durand à propos de la roue et du denier. Il est décrit comme un homme qui se fond dans la nature, fusion de ce que Durand nomme le mode mystique. Avec lui, il y a dilution, confusion, mélange, de ce qui restait figé dans les oppositions diurnes. Juan Solito mime la forêt. Nous avons déjà mentionné ce passage : « una luz verdosa que matizaba sus harapos a manera de musgo sutil, semejante al que cubría los troncos de los árboles circundantes ». <sup>752</sup> On notera l'idée de circularité (« circundante ») et de ressemblance (« semejante a »). Ce solitaire restitue à la terre, sous forme de livres sterling, l'or qui lui a été volé, renouant ainsi avec la pratique indienne de la réciprocité ; les deniers d'or rendent à l'esprit de la montagne ce qui lui fut dérobé par les chercheurs d'or. Cette profanation du labyrinthe avait entraîné une malédiction, et la mort de nombreux hommes, pendant la période de l'exploitation. Juan essaie de rétablir l'équilibre détruit, en enfonçant dans la terre les pièces d'or de son salaire. Il est aussi celui qui tient à boucler la boucle : celle du végétal, de la liane. L'idée de l'enchaînement des choses et des relations, d'un monde où tout se tient, et qu'il faut préserver, fait de ce Blanc un porte parole des Indiens. Mais le regard que le narrateur porte sur Juan Solito est plein de suffisance : il se moque de sa façon de parler, souligne l'auto-satisfaction du solitaire, et s'il a un certain respect pour cet écologiste avant l'heure, il en fait néanmoins un personnage marginal. Son monde est la forêt. Pour rencontrer le chasseur de jaguars, Marcos et son compagnon doivent aller « en lo más intricado del bosque ». <sup>753</sup> Il vit au cœur du labyrinthe. Cela fait de lui un personnage inquiétant, d'autant plus que dans son surnom, Solito, se manifeste une corrélation : la forêt n'est pas un lieu où puisse vivre une communauté humaine, mais un repaire de bandits (El Sute, par exemple). Sa philosophie cyclique n'a donc pas, c'est le cas de dire, droit de cité.

Nous retrouvons les deniers chez Rivera lorsque le narrateur, au cours une crise de catalepsie, voit son crane comme une escarcelle remplie de pièces sonnantes. Ou encore, lorsque le vieux Silva évoque son trésor, le coffret plein d'os, qui évoque étrangement le coffret débordant de pièces d'or des contes de fées.

Hernández reprend également le motif, lorsqu'il est question des pièces d'or anciennes qu'il entasserait par centaines.

---

<sup>752</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 82.

<sup>753</sup> *Ibidem*,

## La spirale et le cercle

La forme circulaire est très fréquente chez Gallegos et chez Rivera. Qu'il s'agisse d'adjectifs, de substantifs de verbes ou d'adverbes. Certains passages sont plus marqués par la récurrence de cette forme.

L'errance est l'expérience de tous les personnages de Rivera, figurée dans le labyrinthe, qui, rappelons-le, se résout en spirale. L'épreuve du labyrinthe est présente dans trois des romans : Silva échappe au labyrinthe de Yaguanari ; Marcos manque se perdre dans l'entrelacs de chemins le jour de la tempête, les mineurs meurent dans le labyrinthe de la montagne ; quant à *Inferno verde*, nous y voyons le monstre, au centre du labyrinthe des *igarapes*, la vieille Indienne Mura. L'Amazone est un immense labyrinthe : « a penetrar-se por ella a illusão vinha de já se estar eirremediavelmente perdido no labyrintho », <sup>754</sup> « a montaria singrava por um dedalo ». <sup>755</sup>

Dans le labyrinthe se conjuguent l'errance, la poursuite et la chute. Celui de *Canaima*, c'est l'Orénoque et ses canaux. Celui de *La vorágine*, la forêt. Celui de Sangama, le renacal. Celui de Rangel, l'igarape. Gallegos fait des références fréquentes au labyrinthe des eaux : « caños dormidos de un laberinto silencioso », <sup>756</sup> « maravilloso laberinto de de calladas travesías de aguas muertas con el paisaje naufrago en el fondo », « el laberinto de corrientes y contracorrientes ». <sup>757</sup> Une seule fois il évoque « el laberinto de la muerte », <sup>758</sup> toujours à propos de l'eau, lorsque Vargas descend les torrents en pirogue. On se perd dans ce labyrinthe de la forêt, qui a déjà été assimilée à un milieu aquatique : « los extraviados describen los círculos de la desesperación ». <sup>759</sup> Si la mort est un labyrinthe, quel est le monstre en son centre ? Il y a des labyrinthes dont on sort et d'autres dont il faut trouver l'origine, mais il n'est point de retour. Cela nous ramène à l'origine du labyrinthe, à l'époque antique, lorsqu'il était conçu pour le sacrifice; au centre se trouvait la bête dévorante. Cette bête, qui est dragon <sup>760</sup> chez Gallegos, hydre <sup>761</sup> chez Rivera, serpents multiples <sup>762</sup> chez Hernández, devient avec Rangel une vieille Indienne, Mathusalem oublié par la Mort.

<sup>754</sup> *Inferno verde*, op. cit., p. 123.

<sup>755</sup> *idem*, p. 124.

<sup>756</sup> *Canaima*, op. cit., p. 4.

<sup>757</sup> *idem*, p. 119.

<sup>758</sup> *Ibidem*,

<sup>759</sup> *idem*, p. 120.

<sup>760</sup> « Junto al tesoro vigilaba el dragón », *Canaima*, op.cit., p.6.

<sup>761</sup> « El pulpo rastrero » *La vorágine*, op.cit., p. 295.

<sup>762</sup> Lorsqu'ils doivent, dans le *renacal*, affronter une mer de serpents déchaînés.

Nous constatons la récurrence du symbole ophidien dans le labyrinthe. En effet le récit de Rangel, qui semble faire exception, nous présente en fait une harpie, une mégère à la chevelure reptilienne. Dans les mythes gréco-latins la créature monstrueuse, au centre du labyrinthe, ressemblait à un taureau<sup>763</sup>. Transplanté en Amérique, le thème se métisse, et donne naissance au monstre reptilien.<sup>764</sup> Mais ce métissage est superficiel. Les valeurs du thème ophidien dans les cosmogonies locales ne teintent pas cette nouvelle version du mythe. Il reste antique dans sa forme et chrétien dans son contenu : au milieu de la forêt, comme dans le labyrinthe de la cathédrale de Chartres, le pêcheur doit affronter une énigme figurée, qui débouchera sur la mort. La version antique du mythe donnait sa chance au héros, récompensé ; celle des romans modernes évacue le contenu héroïque et ne laisse place qu'à l'effroi.

Quand à la spirale et au tourbillon, formes très fréquentes dans deux des récits, elles sont liées également à des moments paroxystiques ; les héros ne savent plus où ils en sont. Dans *La vorágine*, le tourbillon (« remolino »), et la spirale annoncent la mort ou lui succèdent ; dans *Canaima*, la spirale est celle de l'ouragan dévastateur, « la vertiginosa espiral ».<sup>765</sup> Dans *Inferno verde*, c'est le tourbillon qui va faire sombrer le bateau « um rebanho colhido em navio fantasma, para ser lançado numa voragem » ;<sup>766</sup> lorsque o Souto meurt le feu : « espiralava-se com dificuldade ».<sup>767</sup> Une scène rappelle la noyade de Rivera ; lorsque les hommes doivent quitter le bateau à l'approche d'un rapide : « as frágeis embarcações presas a cordas montassem o rápido, felizmente salvas na espuma e borbulhamentos de fervura ».<sup>768</sup> Malade, l'ingénieur voit dans son délire : « o placido igarapé (que) corria ao fundo da terra, por uma helicoide, escoltada em fila dupla de monstros, que vomitavam flammias ».<sup>769</sup> Dans la première nouvelle, le lac est « na continuidade infinita do tunnel, o espiraculo por onde entra a luz interessa, porque desafoga da impressão do enterro ».<sup>770</sup> Dans *Sangama* cette spirale ou ce tourbillon sont toujours destructeurs.

---

<sup>763</sup> Le travail de Pablo Macera, qui porte sur l'hybridation de la fête de San Isidro et du mythe de l'Amaru, après la révolte de Tupac Amaru, et qui reprend une étude antérieure de José María Arguedas, est particulièrement intéressant à cet égard. Voir <http://pablomacera.blogspot.com/2009/09/tupac-amaru-san-isidro-pentecostes.html>

<sup>764</sup> « Quant au Minotaure, il ne faut certes pas s'attendre à le trouver ici au sens propre, puisqu'il n'y avait pas, en Amazonie, ni dans le reste de l'Amérique d'ailleurs, de bovidés assimilables au taureau, symbole de force et de virilité, avant que les Européens ne les y introduisent. En matière de zoomorphisme, et pour s'en tenir à la tradition indienne vernaculaire, l'animal qui représente la monstruosité et donc le mal sera plutôt le *cobra grande*, le grand serpent », Bernard Emery, « Méandres amazoniens », *Le labyrinthe*, TDC, 15 mars 2009, p. 23.

<sup>765</sup> *Canaima*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>766</sup> *Inferno verde*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>767</sup> *idem*, p. 279.

<sup>768</sup> *idem*, p. 260.

<sup>769</sup> *idem*, p. 263.

<sup>770</sup> *idem*, p. 36.

Comment ne pas remarquer, là aussi, une inversion ? En effet, nous notions plus haut que la spirale, dans les cosmogonies indiennes, chez les anciens Mexicains comme chez les peuples d'Amérique du sud, est liée au commencement du monde. Elle est ascendante. Le coquillage des Mayas, figuration du zéro et de l'infini, rend compte de cette valeur créatrice de la spirale, représentée dans un escargot. Utérus du monde, le coquillage réunit en un seul signifiant le principe d'une origine féminine et aquatique de l'univers, celui de la fusion du micro et du macro, et celui d'une énergie exponentielle infinie. Chez les Amazoniens péruviens, certains mythes attestent l'existence d'une conception du temps en spirale, dans laquelle vie et mort ne s'opposent pas.<sup>771</sup> La spirale est un motif rupestre récurrent du Caquetá colombien ; chez les Uitotos, le serpent anaconda est une spirale, et symbolise la totalité cosmique.<sup>772</sup> La spirale est la forme de certaines danses rituelles amazoniennes. Ortiz remarque que le tourbillon aquatique est la porte d'entrée au Royaume des Morts, ouvert chez les Indiens, et hermétiquement fermé chez les chrétiens. Plus généralement, les anthropologues ont constaté l'importance de cette figure dans la structure des mythes.<sup>773</sup>

Le labyrinthe de la tradition occidentale enferme au lieu d'ouvrir sur le cosmos. Loin de nous rapprocher du monde américain, il nous en éloigne en inversant les valeurs positives qui sont les siennes dans l'univers des peuples natifs.

### *Structure mystique et philosophie cyclique*

Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, nous lisons que le régime nocturne a deux modalités; l'une d'elle serait mystique, l'autre synthétique. La première forme se réaliserait à travers une tendance à la « viscosité », une obsession de la liaison. La concentration (dont la gulliverisation serait une des symptômes), le réalisme obsessionnel, la

---

<sup>771</sup> Voir l'article de France-Marie Renard-Casevitz, *El enigma de la esfinge en la Amazonía peruana*, *Anthropologica*, 2004, vol.22, no.22, p.137-149.

<sup>772</sup> « La serpiente (sobre todo ésta, la Eunectes Murinus, la gran anaconda, la boa de agua, el güío negro) es línea, es círculo, es ondulación, es espiral; cava túneles acuosos, descende a las profundidades donde está la fábrica de lo real, pero también emerge y reptar por la tierra y asciende, trepa a los árboles y, finalmente, se encumbra y queda en la Vía Láctea, el «chorro de leche» del que habla un mito griego ; reguero de estrellas que es, para los amazónicos, una gran serpiente. Por su capacidad de cambiar de piel se constituye a la vez en dueña del tiempo », Fernando Urbina Rangel, in *Prólogos a un Ensayo de Nación . II. El Proyecto Buinaima Conformación de Un Nuevo Ethos Cultural*, Bogotá, Asociación Colombiana pro Enseñanza de la Ciencia-BUINAIMA, 2006, p. 41.

<sup>773</sup> Voir Claude Levi-Strauss, *La potière jalouse*, Éditions Plon, Collection Pocket Agora, Paris, 2005, le chapitre « Mythes en bouteille de Klein ».

tendance à la redondance, et une déficience de la capacité de synthèse abstraite seraient d'autres traits. Nous reviendrons plus loin sur le second type.

Il ne sera pas nécessaire de s'attarder sur la redondance; tout ce qui a été écrit plus haut au sujet du double et de ses avatars entre dans ce cadre. Notons simplement que la symétrie, qui jusque-là était le propre de l'antithèse, fonctionne maintenant dans le contexte du semblable.

### De la miniature

Lorsque il est surpris par la tempête dans la forêt, Marcos se réfugie sous un *caracoli* et observe un arbre qui lutte avec la tempête. Celui-ci incarne à la fois le combat du jeune homme et le milieu contre lequel il se bat : « la selva alevosa ». Il s'agit d'un passage étonnant, où se combinent les processus typiques du nocturne et ceux du diurne. En effet, l'arbre est humanisé : c'est un « géant échevelé », plein de superbe, qui se débat. Cette humanisation coïncide avec la tendance au gigantisme diurne, et nous rappelle les géants, et les luttes titanesques de la première partie. Mais l'arbre est également une représentation miniaturisée de la forêt : « *la selva de ramas* ». La concentration, et la réduction opérées par l'image, atténuent les valeurs effrayantes associées à la forêt vierge. Dans ce chapitre, au moment où se déchaîne la violence de la nature, nous voyons l'antinomie nature / homme évoluer. Marcos vainc la tempête ; l'arbre auquel il s'identifie vit un combat symétrique du sien. Nous restons dans le polémique et dans le diurne. Mais la double nature de l'arbre : homme et forêt, et l'intervention d'un petit singe, introduisent une variation dans le regard. L'homme est aussi du côté de l'animal, à côté de lui, quand la forêt s'humanise à travers l'arbre. Toute l'ambiguïté du roman est résumée dans ces lignes. Le processus reste cependant exceptionnel. Dans ces œuvres le gigantisme l'emporte le plus souvent et la miniaturisation reste un processus marginal.

Durand remarque dans son ouvrage que la technique picturale du paysage constitue une forme de la miniaturisation ; il évoque à ce propos la peinture chinoise ou japonaise. Et s'il y a bien un récit dans lequel il nous semble observer cette tendance, c'est *Inferno Verde*. La référence à la peinture y est explicite. Rivera et Gallegos proposent parfois des images qui sont des clins d'œil à la peinture romantique. Jamais nous ne trouvons sous leur plume le nom d'un artiste. Au contraire, dans *Scenas e Scenarios do Amazonas*, il y a un foisonnement de références à la

peinture, à la gravure ou au dessin. A côté d'une autre tendance, qui, d'après moi, fait partie de la miniaturisation : la théâtralisation. Le théâtre, dans la perspective baroque qui est celle des romans de la forêt, est un monde en minuscule, ce Globe d'un Shakespeare qui inspire plusieurs envolées à Rangel.

Le paysage est parfois lithographie : « eu devassava com o olhar a paisagem de em torno, chromo-lithographiada na esplendecencia da manhana tranquila ». <sup>774</sup> Ou tableau : « naiade de Rubens, naqueles remotos confins do reino da endemia do beriberi e impaludismo ». <sup>775</sup> Sculpture : « a filha era figurinha mofina, emaciada, feita idealização do soffrimento, num gesso de maqueta artistica ». <sup>776</sup> Parfois, c'est une eau-forte : « na luz prodigiosa do sol-posto a paisagem fixava-se nas linhas vivas de estupenda agua forte » <sup>777</sup> ou une gravure : « no cavado do vallo, a animação da fauna apparecente como na gravura que representasse um pedaço da terra, na parte ultima do capitulo primeiro do genesis, ilustrado pelo buril ingenuo de velhos gravadores », <sup>778</sup> « n'uma gravura nitida de marinha se discerniam os navios ». <sup>779</sup> Enfin, nous regardons des dessins : « afora o campo morrediço numa tinta forte de sepia, em torno a barraca um enorme roçado se delineava a traços rudes de grosseiro fusain », <sup>780</sup> et des mine de plomb : « um artista divino esfuminhava o desenho em plumbagina da terra ». <sup>781</sup>

Les miniatures sont rares chez Rivera ; le gigantisme l'emporte du début à la fin ; il y a cependant un passage dans lequel la gulliverisation se produit : celui de l'étang aux grues. L'opposition entre les délices célestes et l'horreur aquatique se résout en une formule : l'aquarium : « y todo el inmenso acuario se extendía hacia el horizonte, como un lago de peltre donde flotaban las plumas ambicionadas ». <sup>782</sup> Cette métaphore de l'aquarium, référence explicite à l'univers occidental, se produit à l'orée de la forêt. Nous sommes effectivement dans cette zone frontalière entre le *llano* et la *selva*. Entre le monde de la civilisation et celui de la barbarie. L'étang au grues, traversé par la même partition (haut / bas, religieux / profane), illustre cette ambiguïté constitutive de l'imaginaire colombien. La contradiction, comme nous l'avons vu plus haut, est poussée dans ses derniers retranchements. L'image de l'aquarium intervient alors comme la solution du problème : immense comme le territoire qui va être affronté, mais délimité. Avec ses poissons, ses plantes exotiques, son biotope,

---

<sup>774</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 180.

<sup>775</sup> *idem*, p. 180.

<sup>776</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 181.

<sup>777</sup> *idem*, p. 101.

<sup>778</sup> *idem*, p. 36.

<sup>779</sup> *idem*, p. 230.

<sup>780</sup> *idem*, p. 101.

<sup>781</sup> *idem*, p. 82.

<sup>782</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 205.

l'aquarium est une inscription de la forêt vierge, comme icône, dans le texte. D'autre part cette prison minuscule reprend le motif carcéral qui est une des constantes du texte. Elle n'est plus cette abstraite geôle imaginée par les arbres contre les Blancs. Elle devient le lieu grâce auquel les Blancs, dans un retournement de ce qui les menace, enferment le milieu hostile. Il s'agit donc d'un mécanisme de contrôle. Enfin, l'aquarium est également un objet propre à la mentalité européenne occidentale. Nous savons qu'il apparut à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les milieux aristocratiques ou bourgeois. Contemporain des découvertes de Linné et Buffon, des planches descriptives, des catalogues d'un siècle pré-scientifique, l'aquarium illustre un rapport à la nature. A partir des Lumières, entre le sujet qui observe et l'objet observé, la barrière devient définitive. Les parois de verre de cet artefact nous renvoient à la paroi de l'eau, qui sépare le ciel et l'étang dans le passage cité. Derrière la vitre, un observateur omnipotent regarde, d'un œil froid, qui se veut scientifique. Longtemps présent dans les classes de sciences naturelles, l'aquarium inscrit également dans le récit la trace du regard des botanistes ou naturalistes, qui parcoururent l'Amérique et contribuèrent à créer la représentation que nous en avons. Pour cet observateur abstrait, qui se croit universel, il constitue un espace de l'expérience. Car la notion de milieu s'épanouit en Amérique. Humboldt y acclimatera, et, avant lui, les savants locaux comme Caldas, la notion élaborée par Lamarck. La prétention pseudo-scientifique d'une époque et la volonté de contrôle social propre aux nations américaines s'expriment dans l'aquarium : Enfermer, délimiter, fixer, mettre de l'ordre dans cette partie du territoire où le nomadisme était la condition de vie des êtres vivants. L'aquarium est le panoptique imaginé par Rivera pour la forêt.<sup>783</sup>

### La viscosité

Il s'agit la volonté de lier ce qui est désuni. Les verbes qui expriment la jonction et la liaison seraient une de ses expressions ; les adverbes comme « en », « sur », qui permettent d'accoler deux éléments en rendraient compte également. Gilbert Durand associe ce trait à un profil pathologique particulier : de même que le type schizophrène correspondait au régime diurne,

---

<sup>783</sup> Philippe Colin consacre un chapitre au panoptique et écrit, lorsqu'il analyse la fameuse coupe transversale des Andes de Humboldt : « Cet ensemble disparate – on comprend à quel point il s'agit là d'une fiction de la « maîtrise » – doit permettre d'embrasser en un seul coup d'œil l'intégralité du visible et de l'invisible depuis une position centrale d'autorité. Il opère en quelque sorte une jonction idéale entre la mimesis, la reproduction de la nature, et la mathesis, l'imposition de l'ordre mathématique ». Philippe Colin, *Du paysage de l'un à l'autre du paysage, Discours du paysage, identité(s) et pouvoir en Colombie au 19<sup>e</sup> siècle*, Thèse de Doctorat sous la direction de Thomas Gómez, 2009. p. 82.

le type épiléptoïde incarne le régime nocturne. La récurrence des adjectifs et des noms serait diurne, celle du verbe, nocturne. La prédilection pour la phrase adverbiale s'expliquerait par la tendance diurne à dissocier. Le verbe glischromorphe nocturne traduirait l'obsession du modelage ; la volonté de tout ramasser, tout lier dans un tout cohérent, comme une pâte où les éléments ont enfin pris.

Prenons le cas de *Canaima* : ce roman est celui dans lequel les phrases substantivées et la profusion d'adjectifs sont le plus fréquents. Dans le premier chapitre, l'accumulation de substantifs et d'adjectifs est étourdissante. Les dernières pages sont également constituées de phrases substantivées. Les chapitres qui jouent un rôle important dans la diégèse romanesque sont également marqués par ce procédé « Canaima », « El mal de la selva », « Tormenta »<sup>784</sup>

### Le réalisme

De la même façon, le réalisme obsessionnel, qui est selon Durand spécifique du mode mystique, ne correspond pas à l'ensemble de ces récits : celui de Rivera nous propose très peu de descriptions de la nature ; soit nous sommes dans une dimension hallucinatoire du réel, soit nous assistons à un portrait de la réalité sociale. La prière du *cauchero* ou le passage sur la forêt anthropophage ne sont pas des descriptions, mais des variations sur un thème, à partir de cette matrice commune aux romans de la forêt et que nous avons déjà évoquée. Le récit *Sangama* présente quelques traits réalistes : la préparation des repas, par exemple, quasiment inexistante chez les auteurs colombien et vénézuélien, le détail du matériel, du bivouac, mais il s'agit toujours de quelques traits significatifs. Cela reste bref, et quand la description devient plus longue, elle perd son côté réaliste, pour devenir une évocation du mystère, du merveilleux, ou de l'horrible.

C'est pourquoi il semble que le mode mystique ne soit pas très présent dans ces récits. C'est logique dans la mesure où le thème cyclique ne s'y impose pas vraiment. Encore une fois le récit brésilien se dégage des autres, car Rangel est le seul écrivain chez lequel la description

<sup>784</sup> Le chapitre éponyme du roman débute ainsi : « ; árboles, árboles, árboles ! (...) « La exasperante monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo multiple, único hasta el embrutecimiento », op. cit., p.119. Suivent trois paragraphes, puis la phrase substantivée revient : « La deshumanización por la temeridad (...) ». Et un très long paragraphe dans lequel les adjectifs foisonnent. Enfin, vient un paragraphe qui est en fait une proposition finale séparée de sa principale ; puis un autre paragraphe, sans verbe. Suivent cinq paragraphes sans verbe, dans lesquels la tendance à l'adjectivation s'accroît de façon impressionnante. Il y a dans ces phrases une minutie maniaque, un scrupule de précision qui font penser immédiatement aux remarques de Durand quand il évoque le réalisme obsessionnel nocturne. Et là encore, nous observons la juxtaposition de processus diurnes et nocturnes ; d'un côté la prépondérance diurne des adjectifs, de l'autre l'obsession réaliste nocturne.

atteint cette minutie scrupuleuse. Ses descriptions de berges de fleuve, de plantes, d'arbres ou de fleurs, contrairement à celles des autres auteurs, font surgir des images qui ne sont pas des décors. Il est celui chez lequel la miniature prend le plus d'ampleur, et le verbe le plus d'importance. L'adjectif y est plus visuel, et les liaisons plus fréquentes

## **D - Archétypes et symboles : l'arbre**

L'arbre occupe une place singulière dans le monde végétal ; il est plus complexe, sa symbolique dépasse celle de la germination. Avec lui, racines et frondaisons, tronc et ramures, acquièrent une existence propre. Relié à l'air par ses feuilles et ses branches, il est également rattaché à la terre et à l'eau par ses racines ; au feu, par sa symbolique sexuelle ; au monde humain, par son « tronc » et sa verticalité. C'est pourquoi l'arbre a un caractère totalisant. Il nous propose des directions multiples et des solutions moins binaires que le végétal, figé dans la tendance à l'éternel retour. Les romans de la forêt lui font une place privilégiée. Mais dans ces récits où l'inversion est la règle, il arrive que, souvent, la forêt cache l'arbre.

On ne saurait identifier le thème de la forêt à celui de l'arbre : les discours explicites, à l'instar des symboles qui leur sont respectivement attribués, diffèrent.

### a. Arbre et anthropomorphisme.

L'arbre, dans tous les romans, est anthropomorphe.

Le narrateur de *Rivera*, qu'il mentionne les palmiers, les hévéas, ou le « peuple » des arbres, les humanise. *Canaima* met en scène également des arbres humanisés ; et ceux de *Sangama* et *Inferno Verde* n'échappent pas à cette tendance.

Ces mécanismes d'identification prennent plus ou moins d'ampleur. Les arbres de *Sangama* sont comparés à des collectifs humains : « los árboles entre sí son amigos y enemigos ». <sup>785</sup> Et il arrive qu'ils soient sensibles à la détresse humaine : lorsqu'Abel souffre, les arbres lui renvoient en miroir une image de douleur. La souffrance du *cauchero* de *La vorágine* est le reflet de celle de l'hévéa. Les plaies de Silva ressemblent à celles d'un arbre saigné. Plus généralement, le thème de la métamorphose est le résumé de ce mouvement d'identification de l'homme et de l'arbre : Cova devient un hévéa, le vieillard d' *Obstinação* s'enterre comme

---

<sup>785</sup> *Sangama*, op. cit., p. 112.

on met en terre un arbre ; la jeune Maibi est crucifiée comme un *shiringa*, et son sang s'écoule dans les bols destinés à recueillir le latex.

Mais si l'arbre s'humanise, le plus souvent, il s'apparente à un homme inquiétant. Le lecteur, lorsqu'il découvre ces récits, a d'abord le sentiment d'être face à un symbole négatif. Car, dans *La vorágine*, comme dans les autres récits, l'arbre est surtout un ennemi de celui qui rentre dans la forêt. Il est hostile.

Un arbre murmure au passage de Cova :

Picadolo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha en la carne viva ; picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los arboles y es justo que conozca nuestro martirio.<sup>786</sup>

La malignité des arbres, liée à celle de la forêt, est soulignée par Silva ; ils sont « agresivos, burlones », <sup>787</sup> « tienen su manera de combatirnos ». <sup>788</sup> Dans le *siringal* « los árboles le hacían gestos », <sup>789</sup> « los árboles le bailaban ante los ojos, los bejuqueros no le dejaban abrir la trocha, las ramas se le escondían bajo el cuchillo », <sup>790</sup> « un árbol complice lo enlazó por las piernas y lo tiró al suelo ». <sup>791</sup> C'est également un arbre, imprécis, qui est responsable de la mort de Lucianito : « ¡ lo mató un árbol ! ». <sup>792</sup> Sur cette exclamation se termine la deuxième partie du roman.

L'arbre est un geolier, « estos árboles que nos vigilan sin hablar » ; <sup>793</sup> l'un d'entre eux empêche Cova de se frayer un chemin dans la forêt. Le jeune homme se sent épié, il a l'impression d'être retenu par les branches.

Quand à Marcos Vargas, la première fois qu'il les découvre, il les sent hostiles, déterminés à ne rien laisser passer ; ni les hommes, ni la lumière. Ils forment des « Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles ! », <sup>794</sup> une « fronda apretada ». <sup>795</sup> Gardiens, ils veulent en finir avec la présence humaine : « Negros árboles hostiles (que ) por momentos parecen ponerse en marcha sigilosa para cerrar aquel hueco que abrieron los hombres intrusos, a fin

---

<sup>786</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 229.

<sup>787</sup> *idem*, p. 294.

<sup>788</sup> *Ibidem*,

<sup>789</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 307.

<sup>790</sup> *idem*, p. 309.

<sup>791</sup> *idem*, p. 308.

<sup>792</sup> *idem*, p. 286.

<sup>793</sup> *idem*, p. 288

<sup>794</sup> *Canaima, op. cit.* p. 119.

<sup>795</sup> *idem*, p. 120.

de que todo amanezca selva túpida otra vez ».<sup>796</sup>

Dans le récit d'Hernández, ils constituent une sorte d'association de malfaiteurs : « reunidos determinan una asociación de malhechores »,<sup>797</sup> à l'origine de leur malignité. Ils doivent se défendre : « los árboles con espinas para defenderse ». <sup>798</sup> Ils peuvent devenir des assassins : un arbre tue El Toro, grâce à ses fourmis rouges.

Nous trouvons également dans *Inferno verde* l'idée d'un combat entre les hommes et les arbres : les *caboclos* doivent affronter les arbustes et les arbres qui repoussent après les brûlis. L'ingénieur les rencontre lorsqu'il mesure le territoire ; ils lui barrent le chemin : « entrançados de galhos, atrancavam o caminho », <sup>799</sup> le menacent physiquement : « os galhos das articuladas tabocas penduravam-se, suspendendo anzões », <sup>800</sup> et préparent un coup fourré : « os aculeos traiçoeiros podiam rasgar o fato ». <sup>801</sup>.

Souvent, ils sont assimilés à des malfaiteurs, un groupe très présent dans les romans de la forêt : en ces terres dites « *frontalières* », se réfugiaient les escrocs, les voleurs, les assassins et les femmes perdues. Le rebut de l'humanité, ou plus exactement ce qui passait pour tel, se réfugie dans la forêt. <sup>802</sup> Ce rebut trouve un double dans les arbres

Mais certaines espèces acquièrent une valeur positive : les palmiers de *La vorágine*, le *caracoli* de *Canaima*, l'arbre qui protège Abel lors de l'orage, sont des créatures courageuses. Tous, ils résistent à la tempête. Leur combat est également un reflet de celui des hommes, qui doivent affronter des bourrasques, réelles ou intérieures. Ils incarnent l'homme debout, et à ce titre prennent une signification ascensionnelle, diurne.

D'autres sont extrêmement ambigus, l'hévéa de Rivera, par exemple : il est saigné par les hommes, souvent identifié à ces derniers, mais ceux-ci le rejettent, à commencer par le narrateur. Le *cauchero* méprise sa souffrance et sa plainte qui le féminise. Cet arbre androgyne, dont le latex est comparé tantôt au sang, tantôt au lait, incarne la faiblesse du beau sexe. Les Indiens l'appelaient « l'arbre qui pleure ». Reconnu, son martyr est finalement accepté, en raison de son infériorité.

---

<sup>796</sup> *idem*, p. 121.

<sup>797</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 162.

<sup>798</sup> *idem*, p. 172.

<sup>799</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 257.

<sup>800</sup> *idem*, p. 258.

<sup>801</sup> *Ibidem*,

<sup>802</sup> Comme nous aurons l'occasion de le voir dans la deuxième partie, il y a dans l'imaginaire de la forêt une véritable suspicion quand à sa population. Alors qu'elle ne se compose le plus souvent que de vagabonds, d'Indiens rebelles, ou des Noirs marrons, l'image qui est retenue est toujours celle du criminel, de la lie humaine. On peut parler d'une conception disciplinaire des populations, qui s'enracine dans les anciennes pratiques gouvernementales coloniales : les vagabonds étaient en effet pourchassés, souvent emprisonnés, et condamnés à des travaux d'ordre public.

Dans le premier chapitre de *Canaima*, le narrateur mentionne « la cabellera india »<sup>803</sup> des palmiers. Les tresses de ces derniers sont souvent évoquées dans *La vorágine*. Le Pipa, un Indien, rêvant d'arbres révoltés, les voit échapper aux chaînes qui retiennent leur chevilles. Ils ressemblent aux Indiens condamnés au carcan, sur la place du village. Le narrateur de Rangel compare certaines espèces à des sauvages, « Viçosas, somente algumas touças de taiobas e de tajas e umas bacabeiras e poponheiras cujos pennachos eram kannitares inmarcessiveis de selvagens ». C'est donc l'homme sauvage qu'incarnent parfois chez lui les arbres. Il y a dans ses récits une note totalement originale : si les arbres de tous ces romans se montrent hostiles, ceux d' *Inferno verde* sont les seuls à livrer une véritable guerre contre le Blanc. En effet : « o eriçado das hastes prostradas cantava um motivo de guerra, na desordem das hostes, quando a hora chega da avançada e tudo e é desespero na turbamulta ravisosa ».<sup>804</sup> Ce chant qui accompagne l'attaque pourrait être celui des armées noires des esclaves en fuite, lorsqu'ils défendaient un *quilombo*,<sup>805</sup> ou celui des Indiens résistant à la pacification. Nous lisons plus loin :

A victoria entoavam de pé, em meio da negridão calcinada, um tapebaeiro encoifado da sua fronde reversa, de galhos zambros, e una caiué, inajas e tucumas onde as labaredas andaram ao lambisco nas palmas espatulares.<sup>806</sup>

Sauvages, les arbres sont semblables aux végétaux : « a vegetação ramosa e miuda, ela-se o enrodilha-se sobre si misma, recente e compacta ».<sup>807</sup> Ils mènent une guerrilla contre le Blanc déterminé à s'installer, ou le *caboclo* : « as jurubebas, taxiseiros, embaubas e taquaris vindos para aniquilar em capoeira a quemada, corroboraríam a obra de exterminio e maldição ».<sup>808</sup> Ou encore : « Si o Cordulo fechasse os olhos cuando os abrisse a floresta pertinaz tornaria a ocupar o logar d'onde fora repellida ».<sup>809</sup>

Deux termes méritent réflexion, la « capoeira » et l'adjectif « pertinaz » : la *capoeira*, c'est le cette végétation rebelle dont nous avons déjà parlé. *Pertinaz* est un terme qui appartient à

<sup>803</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 5.

<sup>804</sup> *idem*, p. 77.

<sup>805</sup> Les *quilombos* sont ces républiques noires, composées d'esclaves en fuite, qui furent fréquentes tout au long de la colonisation dans l'Amérique brésilienne : certains d'entre eux atteignirent des proportions considérables et durèrent plusieurs années. Le plus célèbre fut le *quilombo de Palmares*, qui réunissait dix mille hommes sous le commandement d'un chef redouté. Dans ces milieux exclusivement masculins régnait une discipline militaire.

<sup>806</sup> *idem*, p. 77.

<sup>807</sup> *idem*, p. 80.

<sup>808</sup> *idem*, p. 79.

<sup>809</sup> *idem*, p. 79.

l'histoire religieuse des empires espagnols et portugais ; l'Inquisition l'employait pour qualifier les hérétiques lorsqu'il refusaient d'avouer leur péché. Ces deux termes témoignent de la prégnance d'une réalité : l'existence de sujets migrants, nomades, illégaux, dans le monde américain et plus particulièrement dans la forêt, comme le criminel qui héberge l'ingénieur dans *Hospitalidade*, et celle d'un système disciplinaire (à travers la répression de l'hérésie, qui en Amérique fut aussi celle de l'idolâtrie). Le premier cas nous renvoie à la dialectique normalisation / résistances des sociétés américaines, le second au lien entre institution religieuse et destruction des mondes amérindiens. Nous y reviendrons.

Ces arbres sont des sortes de monstres. Ils ont tous en commun leur caractère gigantesque. Ceux de *La vorágine* sont immenses : « inmensos », « imponentes »,<sup>810</sup> « gigantes paralizados »,<sup>811</sup> « coloso(s) que se derrumba(n) » ;<sup>812</sup> « treparse por cualquiera de aquellos gigantes era casi imposible ».<sup>813</sup> Ce côté démesuré les inscrit dans une logique diurne, déjà présente dans leurs rapports polémiques avec les humains.

Les arbres de *Canaima* sont également des géants malins, qu'il s'agisse du « gigante vencido »<sup>814</sup> ou de la « mora gigante ».<sup>815</sup> Ils prennent des allures de lutteurs antiques : « Se debatía el gigante desmelenado ».<sup>816</sup>

Le narrateur d'Hernández reprend la formule du « colosse » et insiste sur leur corpulence.

Tous ces auteurs souscrivent à une tradition très ancienne, importée en Amérique et qui consiste à envisager la nature américaine à travers des textes liés à l'histoire du Vieux Monde. On sait que les mythes grecs ou romains ont alimenté la naissance des légendes américaines : amazones, hommes à tête de chien, sirènes, etc. Le réservoir mythique de l'Antiquité a été celui où ont puisé les Conquistadors.

Le mythe des géants présente un intérêt particulier : il s'agit d'un récit fabuleux et d'un mythe fondateur. Dans les temps anciens, avant que l'Olympe n'existât, les géants régnaient sur le monde. Le jeune Zeus les affronta, finit par les vaincre, et inaugura ainsi une ère nouvelle. L'actualisation de ce mythe dans le contexte de la forêt « vierge » n'est pas anodine : l'Amazone est, dans tous ces récits, un lieu où le temps n'existe pas. Un espace dénué d'histoire. Ce préjugé est encore très partagé de nos jours, malgré le développement de l'ethno-histoire depuis le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'inscrit dans un imaginaire post-

---

<sup>810</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 189.

<sup>811</sup> *idem*, p. 212.

<sup>812</sup> *idem*, p. 296.

<sup>813</sup> *idem*, p. 310.

<sup>814</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 152.

<sup>815</sup> *Ibidem*,

<sup>816</sup> *Ibid*,

colonial, que nous aurons l'occasion d'analyser, et présente un avantage indéniable : dans ce *no man's land* de l'histoire, il est possible d'acclimater, comme des greffons, les géants antiques. Sur une terre vierge, tout est possible, toute installation, qu'elle soit symbolique ou matérielle. Les dieux humains de l'Olympe l'avaient emporté sur les géants « monstrueux ». En insistant sur l'anormalité des arbres de la forêt, souvent qualifiés de monstres, comme « aquel monstro calçado de sapopemas » de *Inferno verde*, on les réduit à des créatures archaïques, finalement condamnées à la disparition. L'image du géant, révolté ou non, est une lecture dans laquelle, déjà, nous trouvons l'acceptation de la destruction. Car les monstres, dans la perspective darwiniste qui est celle de ces récits, sont condamnés par la sacro -sainte « évolution. ». Ils seront remplacés par d'autres espèces plus adaptées. Les arbres étant souvent une figuration des Indiens, c'est de darwinisme social qu'il s'agit en fait, et de l' « inévitable » extinction des peuples indigènes.

#### b. Symbolisme religieux ou métaphore à caractère social

##### Arbre de la tentation

Parfois nous passons à un autre mythe, et laissons les Géants, pour retrouver l'Ancien Testament. Les arbres, comme les hommes, tombent. Ils sont alors associés à la méditation sur le péché. « Les arbres incitent à commettre le péché », dit Tula, la courtisane. La référence est claire : les arbres de l'Amazone sont une réplique de ceux du jardin d'Éden, avant que le serpent n'instille chez les hommes le venin de la tentation. L'arbre de la Tentation est donc celui autour duquel s'entoure le serpent. C'est cette image, popularisée par la peinture et la sculpture religieuse, qui semble inspirer nos narrateurs. L'arbre en soi ne porte pas le mal (Silva et Sangama le précisent : seuls ils seraient inoffensifs, ensemble ils deviennent dangereux), mais il peut y conduire.

Et, dans les romans, le mal n'est plus incarné par le serpent comme dans l'iconographie religieuse, mais par la liane. Le procédé s'avère presque systématique ; le *matapalo* étrangleur de Rivera, l'*apuseiro* de Rangel, le *renaco* d'Hernández, sont des métaphores du serpent enlacé à l'arbre. Chez Hernández il y a un redoublement de l'image serpentine, puisque le *renaco*, plus d'une fois comparé à cet animal, devient le repaire des autres

membres de cette espèce : l'acmé du récit se produit lorsque les héros se réfugient sur un arbre, quand les serpents commencent à y monter. Même lorsqu'il tend vers la Croix, l'arbre est associé au serpent ou à un de ses substituts : la Maibi de Rangel, crucifiée sur l'hévée, devient une « étrange orchidée ». Cette épiphyte, qu'on nomme vulgairement « parasite », est en fait une liane. L'image de l'arbre et de la liane se structure autour d'un dédoublement : à l'arbre revient le côté humain, à la liane le côté diabolique. L'idée mentionnée plus haut : l'arbre n'est pas mauvais en soi, il peut le devenir, prend ici plus de réalité. Jusqu'ici nous avons la thématique qui est celle de l'iconographie religieuse chez Durer ou d'autres peintres et graveurs de la Renaissance (n'oublions pas l'importance des Beaux Arts dans les récits fondateurs qui sont ceux de Rangel). Les récits amazoniens proposent une extension inédite de cette image : le serpent / liane n'est pas l'arbre, mais il prend l'apparence de l'arbre. Il y a dans certains récits, et plus particulièrement dans le passage du *renacal* de Hernández, une réflexion sur le mimétisme. La symbolique des transmutations et des passages nous situe franchement dans la problématique nocturne. Les lianes, lorsqu'elles ont envahi un arbre, miment son apparence. Et nous avons alors une forêt, non plus d'arbres mais de parasites. Cependant, pour un œil non averti, ce sont des arbres. Nous retrouvons la réflexion de Gallegos sur l'illusion : le Diable est celui qui nous fait croire, qui trompe nos sens. Dans le langage religieux, ces arbres sont des succubes, à l'apparence trompeuse : de même que le démon, installé dans un corps, a expulsé l'être humain de ce dernier, de même les *matapalos* ou *apuseiros* sont des créations diaboliques sous une apparence arboricole. Cette idée, très médiévale, du démon qui avance masqué, réactivée à l'âge baroque, et dans la culture coloniale, nous met en mesure de comprendre pourquoi l'arbre est à la fois cet ennemi et ce double.

L'importance du thème de l'arbre de la Tentation dans la peinture baroque coloniale, et ce jusqu'à des époques très tardives, laisse penser que cette image de l'arbre où s'enlace la liane constitue une réflexion autochtone ; on y perçoit bien le lien entre cycle végétal et serpent et, comme nous l'avons mentionné plus haut, la valorisation négative du serpent dans les récits de la forêt. Il y a lieu de s'interroger sur la relation entre la liane et la guirlande baroque américaine, sous forme de frise. N'est-elle pas une des manifestations de cette obsession de l'enlacement, également à l'œuvre dans l'imaginaire de la forêt ? <sup>817</sup> Cette image, avec ses variations, serait donc une constante de l'imaginaire nocturne de la forêt. S'y juxtaposent la

---

<sup>817</sup> Serge Gruzinski remarque la fréquence des guirlandes dans les peintures métisses de la Nouvelle Espagne, et il y voit le retour d'une cosmogonie indigène. « Le seul mouvement ondulant de l'immense guirlande qui traverse la fresque de part en part peut fort bien signifier le mouvement giratoire des forces du cosmos ancien », *La pensée métisse, op. cit.*, p. 120.

dévalorisation du végétal et l'exaltation de l'arboricole, le tout s'enracinant dans les symboles de la Genèse. Les continuelles mentions d'une nature digne du premier jour de la création prennent alors un sens spécifique.

### Chute, péché et arbre

On ne saurait aborder le thème nocturne de l'arbre sans évoquer celui de la hache. L'abattage des arbres est une autre mise en scène de la Chute. Nous voyons alors resurgir l'association de symboles catamorphes et schizomorphes. Les arbres tombent inexorablement, et dans *La vorágine* nous assistons à une véritable hécatombe.

Dans *Canaima*, certes, nous voyons tomber les arbres : « la caída del gigante de la selva », <sup>818</sup> « caían en torno suyo los árboles que tuvieron la raíz podrida o menguada », <sup>819</sup> « vaciló el tronco de un palodehacha que estuvo cien años creciendo para asomarse », <sup>820</sup> ou encore : « vacilaron las innumerables columnas ». <sup>821</sup> L'ouragan « trinca la garra en torno al árbol, lo sacude con furia implacable, le parte la raíz soterrada, lo arranca de cuajo y lo derriba contra el resonante suelo », <sup>822</sup> et : « saltó por encima del gigante vencido », ou : « hiende el árbol desde la copa hasta la raíz ». <sup>823</sup> La colère des éléments entraîne la chute des arbres, reflet de la déchéance humaine ; la tempête est au cœur de la Nature et de la Nature humaine, incarnée par Marcos.

Dans la « Plegaria a la selva », il est bien question de « los troncos que se desploman » <sup>824</sup> ou du « coloso que se derrumba » ; mais Rivera ne s'intéresse pas à la tragédie de l'arbre qui tombe. C'est le fait que l'homme l'abatte qui attire son attention. *La vorágine* propose un discours « engagé », dans lequel la chute des arbres est condamnée : « los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de arboles ». <sup>825</sup> Il y a là une responsabilité humaine. Les arbres de *Canaima* tombaient car il manquaient de terre ou avaient des racines pourries ; chez Rivera ils sont les victimes d'une élimination massive : « en los territorios de Venezuela, el balata desapareció ». <sup>826</sup> Remarquons que le narrateur de Gallegos évoque les

---

<sup>818</sup> *Canaima, op. cit., p. 151.*

<sup>819</sup> *Ibidem,*

<sup>820</sup> *idem, p. 152.*

<sup>821</sup> *idem, p. 150.*

<sup>822</sup> *idem, p. 151.*

<sup>823</sup> *Ibidem*

<sup>824</sup> *La vorágine, op. cit., p. 190.*

<sup>825</sup> *idem, p. 298.*

<sup>826</sup> *Ibidem,*

objets de *balata*<sup>827</sup> dans le chapitre « La magia de la selva » mais n'aborde à aucun moment cette question brûlante. C'est pourquoi le récit colombien, moins élégant, moins poétique que *Canaima*, nous touche aussi plus profondément. Car la métaphore de la chute n'y renvoie pas seulement à la condition du chrétien. Elle inscrit dans le texte l'évènement. L'abattage en série des *Castilla Elastica*<sup>828</sup> fait partie des réalités propres à la grande époque de l'extraction. La brutalité et le caractère massif de ce procédé constituèrent un événement complètement inédit dans la forêt amazonienne. Les autochtones, contrairement au caucheros, respectaient les arbres. Pour eux, tout individu arraché devait être remplacé.<sup>829</sup> Cette pratique rétablissait l'équilibre entre l'homme et la nature. Par contre le comportement sacrilège des caucheros introduisait une dette, symétrique de l'*endeude* qui courrait du cauchero jusqu'aux maisons mères de Manaos ou Iquitos. Rivera a l'intuition de la nature dramatique de cette dette : « de esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir ».<sup>830</sup> Mais il la considère du point de vue des Blancs,<sup>831</sup> pour lui, il s'agit seulement de la dilapidation d'une partie du patrimoine colombien. Et la nation est définie comme un lieu dont les Indiens sont exclus. Pourtant, au delà du discours explicite, ces arbres, qualifiés de « taimada tropa de vegetales »,<sup>832</sup> qui seront abattus si leur rendement est insuffisant (« para derribar a los que no lloran »),<sup>833</sup> donnent forme à un autre massacre : celui des Indiens « taimados », victimes de la même « explotación vil ». Derrière le massacre des arbres se profile le génocide du début du siècle, les trente mille Murui Muinane morts en une dizaine d'années, et les très nombreux Andoke et Bora qui furent assassinés. La disparition des arbres, l'exploitation vile, la destruction massive, nous mettent au cœur des grandes tendances mortifères du vingtième siècle. Ici, à l'inverse de ce que remarquait Bernanos pour l'Espagne en guerre, on déboise comme on tue.

---

<sup>827</sup> Sorte de caoutchouc moins élastique que celui produit par l'*hevea brasiliensis*.

<sup>828</sup> Les *Castilla Elastica* sont des espèces d'hévéa de moindre rendement en latex, raison pour laquelle les *caucheros* se contentaient souvent de les abattre pour ensuite les inciser et prélever le caoutchouc.

<sup>829</sup> Nous savons aujourd'hui que les soit-disant espaces vierges des forêts amazoniennes étaient en fait reconstitués par les hommes, qui veillaient à préserver les espèces et leur diversité.

<sup>830</sup> *Ibid*,

<sup>831</sup> Rien à voir avec la philosophie qui est celle des Cuiva (Guahibos) de l'Orénoque par exemple : le Blanc est Wowej, celui qui ne sait pas vivre en harmonie avec la nature, et le Cuiva, Iwei ; le Blanc est entre l'animal et l'Iwei.

<sup>832</sup> *idem*, p. 289.

<sup>833</sup> *Ibidem*,

## L'arbre et la Mort

L'arbre qui tombe sous la hache s'insère également dans le cadre d'une méditation sur la mort. Il existe un tableau de l'école de Valladolid, du XVII<sup>e</sup> siècle,<sup>834</sup> qui représente un grand arbre dont les frondaisons sont occupées par des groupes d'hommes et de femmes ; ils festoient, attablés. Le tronc de cet arbre est entamé, biseauté, comme par un bûcheron, en équilibre sur une pointe. D'un côté se tient la Mort, avec sa faux à la main, de l'autre le Christ, main levée. Il semble vouloir prévenir les hommes de la fin imminente. Cette faux apparaît dans les hallucinations de Cova, lorsqu'il s'endort au pied d'un acajou.

Gallegos et Hernández n'attribuent pas à la chute de l'arbre autant d'importance que Rivera ; ils nous proposent par contre de nombreuses représentations d'arbres couchés, ou de troncs. Dans *Canaima*, c'est sur un tronc d'arbre que sont assis Juan Solito et el Sute, deux hommes par ailleurs associés à la barbarie : l'un sous sa forme elliptique (la barbarie comme silence, solitude), l'autre sous sa forme avérée (la barbarie de l'homme macho qui pratique la violence). Ces arbres morts sont là comme des rappels d'une humanité disparue ou en voie de disparition.

Le récit d'Hernández propose de nombreuses références à des arbres couchés ; à l'entrée dans la forêt, les héros voient des « troncos de árboles muertos como muñones »<sup>835</sup> ou des « árboles caídos de bando a bando »,<sup>836</sup> ou encore « unos papayos raquíticos (que) agonizaban ». <sup>837</sup> Ils passent à côté d'arbres pourris ou fossilisés. Le paysage de la forêt, vu de la pirogue, ressemble au monde calciné de ceux que leur péchés ont condamnés : les arbres suppliciés y jouent le rôle des Damnés de l'Enfer Vert. Ces arbres à terre s'opposent aux arbres debout : dans les deux cas nous avons une représentation de la tragédie humaine : les hommes dignes et les déçus. L'Enfer est une figure de la chute et l'arbre exprime cette tension entre la propension à la chute, particulièrement mise en valeur chez Rivera, et volonté de rester debout, plus marquée chez Gallegos.

## L'arbre de Jessé

Dans un des chapitres de *Sangama*, le héros éponyme évoque sa généalogie : il emploie

<sup>834</sup> Voir reproduction p. 320.

<sup>835</sup> *Sangama, op. cit.*, p. 130.

<sup>836</sup> *idem*, p. 139.

<sup>837</sup> *idem*, p. 143.

expressément le terme consacré. A l'occasion d'une discussion avec le Matero, un malentendu apparaît : parlent-ils de l'arbre généalogique de Sangama ou des arbres de la forêt ? La lignée du sorcier est prestigieuse, des représentants de la dynastie du soleil y figurent. Cette image de l'arborescence des générations, au moment même où se produit l'arrivée dans le *renacal*, est singulière. Temps et espace se rejoignent le temps de ce bref échange. Le lecteur se souvient alors des nombreux passages où Sangama montait dans les arbres, jusqu'à leur sommet, mimant ainsi dans la réalité la position qui est la sienne dans la lignée.

Si Cova et Marcos deviennent des arbres, Sangama, qui connaît leur langage, ne s'identifie jamais à ces derniers. Il est la dernière branche. D'un arbre qui est celui d'un monde indien. Arbre de Jessé particulier, il nous renvoie non pas à la lignée du Christ, mais à celle du dernier martyr inca : le Tupac Amaru de Villcabamba martyrisé par les Espagnols et mort pour son peuple.<sup>838</sup> L'ancêtre indien de Sangama, qui apparut à son aïeul, est un noble, partisan de l'Inca martyr. Avec Sangama l'arbre devient régénération, lien entre les vivants et les morts.

On peut rapprocher ce trait d'un autre, présent dans bien des récits : il est également le gardien des tombes : les os de Lucianito sont enterrés sous un grand *jacaranda*, le vieux Zubieta sous une *ceiba*. Les ossements du noble inca se trouvent à l'intérieur d'un très grand arbre. Les amants de « O conceito de Catole » sont allongés sous un arbre, le vieux Gabriel repose sous un goyavier, et le pauvre *caboclo* égorgé de « Pyrites » gît sous un manguier. L'acajou sous lequel s'endort Cova est lui aussi lié à la mort : la sieste du narrateur se transforme en agonie.

Le repos éternel se fait sous les auspices des arbres. La métaphore déjà évoquée des fleurs comparées à des urnes dans « Terra cahida » rend compte de la valeur de l'arbre. L'urne est un message d'espoir et de résurrection : les fleurs s'ouvriront, lâcheront leur graine et la vie reprendra. C'est donc le cycle qui revient, mais intégré dans une méditation sur l'arbre. En définitive, cet aspect cyclique est plus opérant dans les récits lorsqu'il est figuré par l'arbre : sa verticalité et sa pérennité le rapprochent de l'homme. Son cycle de vie est plus proche du nôtre que celui des plantes vivaces et de bien des annuelles. Nous entrevoyons, avec la régénération, la résurrection.

---

<sup>838</sup> Personnage messianique, il revécut au XVII<sup>e</sup> puis au XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'insurrection de Tupac Amaru II. La transmission du nom à travers les siècles, jusqu'à l'époque contemporaine (avec le groupe armé du même nom), fait état de la force de cette idée.

## L'arbre et la Croix

Figure de l'Enfer, lien entre les vivants et les morts, l'arbre est aussi l'image de la crucifixion. Avec le caoutchouc martyrisé, l'arbre-dieu se fait homme : son sang blanc le rapproche des dieux. Il n'est plus seulement le titan, le géant, ou le colosse qui s'effondre dans la poussière. Sa nature païenne semble connaître une involution. Ses plaies saignent, comme celles des anciens chrétiens. Le cauchero anonyme de *La vorágine* lui inflige un long martyr : « en martirizarlos gast(a)o nueve dias ». <sup>839</sup>

Mais il ne devient pas pour autant un homme-dieu. Au contraire, l'hévéa est une sorte de sous-homme pleurnichard, incapable de se révolter. Féminisé, « *castrado* », <sup>840</sup> par le cauchero, il est un homme inférieur. Son martyr ne débouche pas sur une rédemption. Sa douleur ne sera pas celle d'un Christ sur la Croix.

Le palmier, par contre, nous en rapproche. Rappelons que la croix sur laquelle fut crucifié Jésus était faite d'un de ces arbres ; l'espèce, d'origine orientale, et qui fut acclimatée en Europe, a toujours une connotation positive. Le palmier souffre, comme l'hévéa, mais il incarne la dignité de la résistance. La scène de l'orage dans *La vorágine* est significative :

Y era bello y aterrador el espectáculo de aquella palmera heroica que agitaba alrededor del hendido tronco las fibras del penacho flamante y moría en su sitio sin humillarse, ni enmudecer. <sup>841</sup>

L'hévéa est silencieux ; le palmier proteste, il est doué de parole. Son héroïsme le rattache à des valeurs masculines et guerrières. Morale guerrière et religieuse fusionnent : les palmiers de l'étang aux grues évoquent à Cova la coupole d'une église gothique ou romane. Enfin, le palmier symbolise la connaissance et le mystère de la Création : c'est un palmier *moriche* qui sauve Silva dans la forêt : « ¿ sería cierto que esa palmera encumbrada en aquel destierro como índice hacia el azul estaba indicándole la orientación ? ». <sup>842</sup> Dans ce passage, l'humanisation va plus loin que pour les autres arbres : le narrateur évoque les feuilles du palmier, les comparant à une tête qui tourne sur ses épaules : « como el ritmo de una cabeza

---

<sup>839</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 288.

<sup>840</sup> L'hévéa étant un hermaphrodite, il faut couper les rejets au bas de l'arbre, pour qu'il donne plus de latex.

<sup>841</sup> *idem*, p. 170

<sup>842</sup> *idem*, p. 315.

que gastara doce horas justas en inclinarse sobre el hombro derecho hasta el contrario ».<sup>843</sup> Jamais l'anthropomorphisme ne va aussi loin. L'hévéa partage avec le cauchero son dos lacéré, les arbres du Pipa et les Indiens sont condamnés au même carcan. Mais seul le palmier accède à la dignité du chef. Coupé en deux, comme par une épée céleste dans la scène de l'orage, église en ruine dans l'étang aux grues, fragment d'un corps divin (le doigt) dans le labyrinthe, le palmier est un vestige. Relique chrétienne dans un univers où le sacré est d'une autre nature, il réalise une sorte de marquage du territoire. On pourrait ajouter, de détournement. En effet, il est à la fois un élément fondamental de la vie matérielle des amazoniens et un des piliers de leur cosmogonie. Rivero imagine un blanchiment du palmier : ses palmes (la « cabellera india » de *Canaima*) deviennent un panache : «*penacho* » de Conquistador .

Les arbres d'*Inferno Verde* se transforment souvent en Croix : le palmier de Maibi par exemple. La belle *cabocla*, femme du *seringueiro* endetté, est échangée comme une marchandise. Son ex-mari, ne supportant pas de la savoir avec un autre homme, la crucifie. Il la cloue sur un énorme hévéa, et le latex se mêle à son sang dans les petites conques fichées sur le tronc :

Tinha esse espectáculo de flagício inedito a grandesa emocional e harmoniosa de inmenso symbolo pagão, com a apariencia de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilónica(...).<sup>844</sup>

L'idée de sacrifice est clairement présente dans « holocausto ». Celle de martyr et de sacrifice également : « o martyrio de Maibi (...) seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendose em pasto de uma industria que o esgota »,<sup>845</sup> « a imagem imponente e fragrante da sua sacrificadora exploração da matta »,<sup>846</sup> ou encore : « havia uma aureola de oblação nesse cadaver ». <sup>847</sup>

Au début, le sacrifice nous maintient dans l'univers pré-chrétien des géants et des titans. Les termes « pagano », « divindade », appartiennent à un lexique ethnocentrique. La « divinité » est une façon condescendante de nommer un dieu étranger. « Païen » est un mot qui n'a de sens que dans son opposition aux grandes religions monothéistes. Il ne dit rien, n'explique

---

<sup>843</sup> *Ibidem*

<sup>844</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 218.

<sup>845</sup> *Ibidem*,

<sup>846</sup> *Ibid*,

<sup>847</sup> *Ibid*,

aucune spécificité, et ne rend compte que de la dévalorisation de la religion à laquelle il se réfère. L'holocauste a une polysémie intéressante. A l'origine, ce terme, emprunté à la Bible, désigne le sacrifice par le feu d'une victime mâle, mais il est également mentionné pour les cultes chthoniens. Il existe également un certain type de sacrifices chthoniens dans lesquels la victime est intégralement brûlée, placée près du sol, et son sang recueilli dans une fosse. Cela nous renvoie au latex, « sangre blanca » des « tingelas », et au sang de Maibi. Cette dimension liquide est importante : lait, sang, latex, toutes ces substances vitales circulent et nourrissent « a divindade babilónica ». Babylone qui est, à l'inverse de Jerusalem, la ville du péché. Le lecteur pense à Ishtar, la déesse de la beauté et de la volupté. Maibi était belle et sensuelle, son mari la crucifie nue, et le narrateur insiste sur le pouvoir érotique de ses seins, même après la mort. Ishtar est aussi la déesse de la fertilité, le sang, qui s'écoule et se mélange avec le lait, arrose la terre. Le culte de déesse mère est associé à une sexualité débordante et fautive. Le martyr prend un sens ambigu : la « damnada cabocla », dans sa Babylone végétale, n'est-elle pas punie pour ses péchés charnels ?

D'autre part, comment combiner l'idée de martyr, étrangère aux cultures non chrétiennes, et celle de sacrifice ? Quand, dans la phrase suivante, le narrateur mentionne une « aureola de oblação », nous retrouvons le lexique chrétien ; l'auréole est celle des saints et l'oblation, si elle peut avoir un sens païen, le plus souvent renvoie à ce moment de la messe où sont offerts le pain et le vin. Comme le Christ fit l'oblation de son être à Dieu. Les conques pleines du sang de Maibi renvoient au calice plein du sang de Jésus.<sup>848</sup>

Le terme d'holocauste implique parfois l'idée de massacre à grande échelle, et c'est d'ailleurs le sens qu'il avait déjà au XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'il s'est répandu. Donc, derrière l'emploi de ce terme pour un cas particulier il y a l'allusion, volontaire ou non, à l'extermination en nombre. Mais elle prend un caractère religieux. La femme crucifiée, nous dit le narrateur « representava a terra ». Pourtant, dans le sacrifice, la terre est le destinataire, pas le médium. Et le narrateur d'enchaîner : « o martirio de Maibi seria assim bem menor que o do Amazonas ». C'est donc la région elle-même qui est sacrifiée, la forêt, ou l'état de l'Amazone. Certes, le narrateur condamne l'exploration « sacrificadora » de la région ; il déplore l'effet dévastateur de la cupidité humaine ; mais cette généralisation, d'une tonalité très chrétienne, brouille les contours du contexte socio-économique précis dans lequel se produisit l'exploitation du caoutchouc. L'Amazone y devient la scène où se jouent les péchés capitaux.

---

<sup>848</sup> Dans la dernière nouvelle, le narrateur parle du « calice infect » du lac, *Inferno verde*, *op.cit.*, p. 256.

Cette problématique du sacrifice est ambiguë, surtout dans un recueil qui termine sur l'idée de la mort pour la patrie ; conception qui est celle du Souto. A la fin de la dernière nouvelle, le narrateur développe ce thème à propos de l'armée nationale, regrettant son manque d'esprit de sacrifice. Dans ce cas-là, le sacrifice apparaît comme fondement de l'identité nationale ; tel qu'il était posé par des penseurs comme Renan. Il est donc, dans certains cas, souhaitable et nécessaire. Le sacrifice de l'Amazone serait-il nécessaire à l'État moderne brésilien ? Les propos pessimistes de l'auteur sur les peuples autochtones pourraient nous mener vers cette conclusion.

Fait exceptionnel dans le corpus, le processus peut s'inverser, et la croix redevient végétal. Dans « *Obstinação* » les croix du cimetière reverdissent. La nouvelle raconte l'histoire du vieux Gabriel, qui finit par s'enterrer vivant au pied d'un arbre, sur ce qui fut sa propriété. Au début du récit, le lecteur suit le cours d'un fleuve et découvre un cimetière quasiment immergé. Sur les tombes, les croix, trop exposées à l'eau, pourrissent. Mais on en plante d'autres, comme des semences, et les croix, à nouveau, poussent. Le lieu saint est présenté « sob a frondeicencia opulentissima de uma mangueira raquitica, de algumas goiaberas, nesse quadro de « terra preta » ia dormindo gente, desde mais de cem annos ». <sup>849</sup> Et ces croix :

(...) apodreciam na consagração e se plantavam de novo outras (...) por sua vez essas cruces desapareceriam para ser substituidas (...) as que alli estavam eram as ultimas semeadas na derradeira replanta. <sup>850</sup>

D'un côté un lexique agricole : « planter », « semer », « replanta », de l'autre, un registre religieux : « consagração ». Au milieu, celui de la putréfaction, omniprésente dans *Inferno Verde*. L'association de l'idée de pourriture et de consécration (« apodreciam na consagração ») produit un oxymore saisissant. La décomposition des croix semble figurer celle des corps, et une fois de plus, l'arbre, ici sous la forme du bois des croix, est un reflet de l'homme. La Croix n'est pas protégée de la putréfaction par son caractère sacré ; ce qui la sauve, c'est d'être remplacée et, d'une certaine façon, de ressusciter : « se plantavam de novo outras (...) para ser sustituidas de novo ». <sup>851</sup> Mais le geste qui consiste à les remplacer est comparé à celui de du semeur qui met en terre la graine qui va germer. Nous retrouvons donc l'isotopie de « Terra cahida » et ses urnes pleines de graines. C'est encore une inversion : le

---

<sup>849</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 155.

<sup>850</sup> *Ibidem*,

<sup>851</sup> *Ibid*,

berceau des graines devenait urne funéraire, ici le bois n'est pas mort, l'arbre est semé, planté. Cette Croix qui ne disparaît pas sous l'eau, figure du naufrage omniprésent, représente la promesse de la résurrection des corps après la décomposition. L'image des gens, « dormindo desde mais de cem annos », va dans ce sens. Ici la mort est un sommeil, et les cents années, celles du bois enchanté, qui reviendra à la vie.<sup>852</sup> La croix qui pourrit puis reverdit diffère du « sudario que reverdece inmortal »<sup>853</sup> dans la même nouvelle. Cette allusion au Saint Suaire rend compte d'une assez monstrueuse distorsion : en effet le suaire, c'est la liane maléfique, et le Christ, l'arbre vampirisé par ce dernier. Métaphore de l'asphyxie du pauvre Gabriel, que le grand propriétaire finit par expulser de sa terre, cette image est blasphématoire. Car dans la nouvelle, le suaire / liane devient l'agent de la mort de Christ / arbre. Et c'est lui qui est doté d'immortalité. La coexistence de deux signifiés contradictoires laisse perplexe. La fin de l'histoire nous donne peut-être la solution : le vieux Gabriel s'enterre vivant sous un énorme arbre, qui lui confectionne une coiffure avec ses feuilles :

Estava na capoeira velha, que revestia um trecho do seu sitiosinho sopresado. Encoberto pelo enorme tronco de uma sapucaica e tambem disfarçado pela toiça virente de anajas, o caboclo jazia enterrado até o peito.<sup>854</sup>

Les goyaviers protégeaient les morts endormis du vieux cimetière, et la **sapucaia** protège le vieux Gabriel. Cet arbre produit un fruit qui a la forme d'une petite urne pleine de graines ; lorsque le fruit tombe, les graines se répandent. Le vieux Gabriel n'est pas seulement couvert par le tronc de cet arbre, mais « disfarçado », déguisé, par une souche (« a toiça »). Cependant, cette souche est « virente », donc elle reverdit, et ressemble à un *anajas*.<sup>855</sup> Il y a donc deux arbres derrière le *caboclo* mort : l'un d'eux, debout (« tronco ») a des fruits qui sont de petites urnes ; l'autre est un arbre coupé, image de l'homme détruit qu'est le vieux Gabriel. Mais le reflet s'affirme jusque dans la forme : il s'agit d'une souche qui sort de la terre, comme le cadavre du vieux Gabriel, dont la tête et le torse émergent également. Les deux arbres, celui qui fleurit et celui qui est coupé, promettent la résurrection puisque même l'arbre coupé reverdit. Un miracle minuscule. Mais, tout de même, le miracle de la résurrection. Il y a convergence entre les symboles classiquement associés à l'arbre dans l'univers dit « animiste », et les valeurs transcendantales dont l'arbre est porteur à dans la

<sup>852</sup> « Bosque donde dormitaba la Desolación », *La vorágine*, op. cit., p. 317.

<sup>853</sup> *Inferno verde*, op. cit., p. 155.

<sup>854</sup> *Inferno verde*, op. cit., p. 170.

<sup>855</sup> L'*anajas* est une sorte de palmier, mais c'est aussi le nom que donnaient les Tupis aux anciens villages indiens.

tradition chrétienne.

Nous n'observons pas cette tendance chez les auteurs hispanophones. La souffrance reste le signifiant majeur. Les arbres de Gallegos, Hernández et Rivera ne reverdissent pas. On peut donc parler dans le cas d' *Inferno Verde* d'un syncrétisme qui ne se produit pas dans les autres romans.

### Apocalypse

Sur la Croix, Dieu souffre comme Fils. Et il est un homme en colère. Lorsqu'il meurt, le ciel s'obscurcit et le monde est plongé quelques temps dans les ténèbres. C'est une anticipation de ce qui passera lors de l'Apocalypse. La colère des arbres, généralement expliquée par la transgression du tabou, prend souvent le caractère du Jugement Dernier. Cette fureur est-elle une révolte diabolique ou une guerre sainte ? Plus précisément, pour reprendre la terminologie de la Conquête, une Juste guerre ?

Le rêve du Pipa, lorsqu'il a consommé du yagué, est en fait un songe, comme l'entendaient les Anciens : il s'agit d'une vision.

El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdidumbre cerrada, cual en los milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía en el espacio como una nebulosa de lágrimas ». <sup>856</sup>

Le projet des arbres, ces « gigantes paralizados », est l'extermination des hommes. Il veulent effacer toute trace de vie humaine. Cette menace nous situe immédiatement dans la tonalité des discours apocalyptique. Et ce d'autant plus que nous trouvons une allusion à la Genèse dans la deuxième phrase : « cual en los milenios del Génesis ». L'association fin des temps / début des temps est une constante de cette littérature, car l'Apocalypse est involution, plus que révolution. Dans le roman, elle est imputée à des créatures qui appartiennent au répertoire antique grec, les Géants. L'association de l'antiquité grecque et de la parabole religieuse est un trait de la culture hispanique importée en Amérique. Le va et vient antiquité

<sup>856</sup> *La vorágine*, op. cit. p. 213.

païenne / religion catholique nous est si familier que nous n'y prêtons plus attention.

Pourtant, historiquement, ce retour aux Anciens s'élabora dans le cadre d'une confrontation violente : la Conquête. Au moment où les créatures merveilleuses de l'Antiquité venaient peupler les terres américaines, le discours de la punition et de la destruction s'implantait. Motolinia, un moine qui vécut au Mexique à cette époque, écrivait : « Dieu a frappé cette terre de dix plaies fort cruelles ». <sup>857</sup> Serge Gruzinski remarque :

Famine, guerre, épidémie, les trois cavaliers de l'Apocalypse s'emploient à rayer les Indiens de la terre où ils vivaient (...) sa rhétorique (*il fait allusion à Motolinia*) de la catastrophe et du châtement est d'abord destinée à ancrer les événements de la Conquête dans une perspective métaphysique et providentialiste. <sup>858</sup>

Et, pendant ce temps, les artistes dessinaient sur les murs des Églises ou des demeures royales des monstres, amazones, centaures, sirènes, tritons. Comme si la destruction d'un monde rendait nécessaire sa réapparition, sous une forme esthétisante : le thème de l'Antiquité devenant la métaphore d'une violence fondatrice qui cachait ses traces. Une légitimité, en quelque sorte, qui se construisait dans l'Art. Les géants des romans semblent être un fragment de cette Histoire qui vise à à travers des glissements, à donner à l'histoire de la violence l'autorité du mythe. Cette redondance, (Apocalypse chrétienne, fin violente du temps des Géants) est bien une entreprise de colonisation du temps. Les géants de l'Antiquité avaient disparu, comme devaient disparaître les Dieux amérindiens. Le monde gréco-latin, transplanté en Amérique, permettait de fonder une deuxième période archaïque, qui se clôturerait par un cycle de destruction (la Conquête). Toute l'ambiguïté de la modernité occidentale vis à vis des Anciens apparait ici, dans cette juxtaposition de la culture antique et de la doxa religieuse. Chronologie païenne et chronologie chrétienne s'épaulent l'une l'autre pour effacer la temporalité amérindienne qui devient souterraine.

La deuxième mention remarquable de ce passage est l'évocation d'un monde après l'Apocalypse, dans lequel les arbres ont tout recouvert, au point de ne plus être qu'un seul : « una sola urdidumbre cerrada ». Dans le récit de Saint Jean, lorsqu'il est question de l'apparition de la Jérusalem Céleste, l'Arbre de vie surgit : « En medio de la calle de la ciudad y a uno y otro lado del río estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando

---

<sup>857</sup> In *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y los naturales de ella*, cité par Serge Gruzinski, *La pensée métisse, op.cit.*, p. 64.

<sup>858</sup> *Ibidem*,

cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones ».<sup>859</sup> Ce passage est particulièrement intéressant car les arbres qui, la plupart du temps ont une connotation négative chez Rivera, prennent ici une valeur positive; de l'arbre de la tentation, nous passons à l'arbre de vie. Mais cette tendance est seulement esquissée.

Autre pièce du registre apocalyptique, la mention des prophéties. L'ouverture de la deuxième partie de *La vorágine* correspond à l'apparition du discours de la prophétie : « ¿cuándo se va a cumplir tu profecía ? ». Les prophéties, quelles que soient les références, nous ramènent toujours à la fin du monde. *El libro de las profecías* de Cristophe Colomb annonçait effectivement la disparition de l'univers et la mort du dernier empereur. La prophétie, anticipation de l'avenir, tourne toujours autour de la destruction et de la question du pouvoir. Dans les romans de la forêt, où les personnages, comme nous l'avons déjà constaté, invoquent régulièrement les temps glorieux de la Rencontre, l'idée de prophétie est une sorte de raccourci. Le passé sacralisé de la Découverte et de la Conquête s'y actualise. C'est une autre approche de la tension Genèse / Apocalypse. Elle nous donne une des clefs de la dialectique des analepses et des prolepses et formalise cette tension entre le début et la fin. L'histoire des personnages est replacée dans une chronologie chrétienne, la disparition du monde et la mention de l'Apocalypse se retrouvant dans d'autres parties du roman : à la fin de la première section, la Maporita brûle comme Babylone ; dans la « Plegaria a la selva », le langage ressemble parfois à celui de la prophétie, avec la référence faite aux siècles à venir, « los siglos venideros » ; le labyrinthe de Yaguanari nous renvoie certes à l'Enfer mais aussi à l'Apocalypse. Ses fourmis ailées sont les héritières des guêpes du récit biblique. Enfin, le cauchero de la troisième partie, lorsqu'il affirme vouloir livrer la bataille des espèces<sup>860</sup>, reprend la partie la plus connue du récit de Saint Jean. Intitulé Le Dragon et le combat, ce chapitre évoque le combat des forces du Bien et du Mal :

Cependant, l'apocalypse est aussi ambivalente. Elle renvoie à la destruction et à une promesse utopique. Celle du retour du Fils, messianisme qui existera dans sa version chrétienne comme sous sa forme indigène.

---

<sup>859</sup> *Apocalypsis*, Biblia de las Américas, 22, La Biblia de las Américas, © Copyright 1986, 1995, 1997 by The Lockman Foundation.

<sup>860</sup> « ¿ quisiera librar la batalla de las especies, morir en los en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas ! ¿ Si Satán dirigiera esta rebelión ! », *La vorágine, op. cit.*, p. 289.

## La vorágine et le discours prophétique

Ces géants enchaînés ressemblent bien étrangement aux indiens condamnés au carcan. Le supplice du *cepo*<sup>861</sup> était une technique essentielle dans le dispositif disciplinaire de la Colonia. Élément central du village colonial, dont il occupait la place, il représentait une menace et une limite. Pour l'imaginaire colonial, le corps entravé de l'Indien ou du Noir faisait partie d'une panoplie des clichés. Dans la forêt vierge, avec le passage à la modernité, cette torture loin de disparaître, s'intensifia. Des colonies pénitentiaires d'un style tropical : les *caucherías* eurent recours à ces pratiques. Le travail de Michael Taussig, *Shamanism, colonialism, and the wild man*,<sup>862</sup> rend compte de l'aggravation et de la banalisation de ces sévices lors du grand cycle du caoutchouc. Chez les Blancs tortionnaires, dont le sadisme allait grandissant, jusqu'à mettre en danger leurs intérêts économiques, la peur de la révolte montait. La terreur avait un double tranchant. Ces arbres qui se révoltent nous renvoient donc à cet épisode particulièrement abominable des histoires nationales, autant qu'au refoulement qu'elles devaient maintenir.

D'autres raisons nous permettent d'identifier ces arbres aux Indiens. : ils ont les traits traditionnellement attribués aux natifs depuis la Conquête. Cruels, sauvages, traîtres, et silencieux, ils épient les Blancs. Humberto Borja Gomez<sup>863</sup> a démontré que, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, s'est élaboré un portrait-robot de l'Indien. Il s'est d'abord diffusé à travers les chroniques, et s'est perpétué dans les récits de voyageurs et de scientifiques. Ce portrait ne doit pas grand chose à l'observation et presque tout à la rhétorique.

Les arbres de *La vorágine* participent de cette tendance. Ils sont « taimados », « recelosos », « silenciosos ».<sup>864</sup> Ils veulent se révolter : « los árboles iban creciendo a cada segundo, con una apariencia de hombres acucillados, que se empinaban desperezándose, hasta elevar las manos por encima de la cabeza<sup>865</sup> ». Ils projettent la fin du monde : « esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturos »<sup>866</sup> comme le faisaient les messies indiens du Paraguay ou de l'Amazonie.<sup>867</sup> Dans *La vorágine*, le Pipa fait un rêve prophétique. La révolte de l'arbre,

---

<sup>861</sup> Le *cepo* est le carcan.

<sup>862</sup> *Shamanism, colonialism, and the wild man*, *op. cit.*, p. 51-73.

<sup>863</sup> *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado*, *op.cit.*, pp. 92-126.

<sup>864</sup> *La vorágine*, *op. cit.*, p. 289, 288.

<sup>865</sup> *idem*, p. 293. Ces arbres accroupis qui lèvent leurs mains au dessus de la tête, ressemblent à des hommes arrêtés.

<sup>866</sup> *idem*, p. 190.

<sup>867</sup> « Les Indiens tukuna de l'Amazonie ont cédé à l'illusion messianique à plusieurs reprises au cours de ce siècle

dans ce cas là, nous mène vers une double perspective : elle est punition et surgissement d'un monde nouveau.

Les Blancs sont châtiés pour leur convoitise, leur violence, leur sensualité, les Indiens pour leur paganisme. Ce discours, apparu dès la Conquête, reprend vigueur à la grande époque du caoutchouc.

D'un autre côté, l'Apocalypse est l'espoir d'un renouveau, d'un pouvoir et d'un chef extraordinaires. Et là nous allons rencontrer des utopies diverses : le millénarisme indien, ou l'utopie andine

Cependant, dans *La vorágine*, cette réalité est seulement suggérée, nous en restons à l'ombre menaçante d'un renversement. Nous ne sortons pas du rêve, de l'hallucination, et de la folie.

### *Canaima, l'arbre et la Tierra sin Mal*

Dans le roman de Gallegos, par contre, les derniers chapitres mettent en scène des Indiens disposés à refuser le monde des Blancs, des hommes en marche contre l'oppression. Le thème du millénarisme apparaît à la fin du récit, lorsque le personnage principal s'est installé sur les terres des Yekuanas. Son insertion dans la communauté indienne coïncide avec son pouvoir de se transformer en arbre. Bien entendu, cette transformation fait partie des légendes, à aucun moment nous ne le voyons se métamorphoser. Mais les deux phénomènes convergent : vivre avec les Indiens et devenir arbre sont deux aspects d'un processus identique.

Marcos se trouve en pleine forêt la première fois que la transformation l'affecte : « la obsesión de (...) quedarse parado bajo el chorro de sol del calvero donde hierve la vida que ha de reemplazar al gigante derribado, todo insensible y mudo por dentro ».<sup>868</sup> Puis, lors de la tempête, il éprouve la peur de se métamorphoser : « el miedo de detenerse involuntariamente y para siempre. ».<sup>869</sup> Notons que la transformation en arbre signifie dans les deux cas l'arrêt d'un déplacement<sup>870</sup>. Puis, toujours dans la forêt, il remarque que : « las raíces más profundas

---

et cela jusqu'à une date récente (1950). Tous ces mouvements se sont conformés à un schéma unique : un adolescent, garçon ou fille, a une vision : les esprits l'entraînent dans leur pays et lui apprennent qu'un cataclysme va bientôt anéantir le monde : seuls les Tukunas y échapperont, moyennant certaines précautions ». Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Éditions Gallimard, 1967, p. 37.

<sup>868</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 135.

<sup>869</sup> *idem*, p. 149.

<sup>870</sup> Et nous pouvons rapprocher cette récurrence de celle du mot « immoviles » à propos des arbres : « los innumerables arboles inmóviles », « el bosque de árboles inmóviles », « todos inmóviles », « todos iguales, todos inmóviles, todos callados », *idem*, p. 148.

de su ser se hundían en suelo tempestuoso ».<sup>871</sup> Beaucoup plus tard, lorsqu'il renonce à la « civilisation », et s'enfonce dans la forêt, la transformation devient effective. Une nuit, un de ses compagnons le voit participer à une conversation avec des arbres. Il y a un mimétisme, une interaction entre lui et le milieu ; elle induit cette transformation, qui pourrait être un échange. C'est pourquoi, dans une deuxième phase, lorsque l'errance s'achève, et qu'il arrive en territoire yekuana, il sent que la métamorphose se poursuit : « de pronto sintió que los pies se le habían convertido en raíces hundidas hasta el centro de la tierra, mientras por todo el cuerpo le corría una savia espesa y oscura ».<sup>872</sup> Or, cette description précède immédiatement la première mention de la révolte indienne. A ce moment-là, le vieux chaman annonce que quelque chose s'inverse : « Los ríos empezaban a correr hacia su cabecera y eso significaba que ella venía contra él desde el fondo de la gran noche sin luna ».<sup>873</sup> Dans la tente collective, Marcos écoute l'Indien racontant que de grands changements vont se produire :

Se aproximaban grandes y terribles acontecimientos (...) lo cual significaba que se aproximaban los tiempos del indio otra vez dueño y señor de su tierra (...) estaban saliendo de ella todos los racionales.<sup>874</sup>

Et le protagoniste envisage de diriger cette rébellion :

Pero ¿ no sería él capaz de reunir bajo su mando todas aquellas comunidades dispersas en un vasto territorio, y a la cabeza de ella emprender aquella obra grande que una vez le aconsejara Gabriel Ureña ?<sup>875</sup>

Ureña, avant que Marcos ne s'enterre dans la forêt, lui avait dit en effet : « este pueblo lo espera todo de un hombre, del hombre Macho, que se dice ahora, y tú, ¿ por qué no ? , ¿ puedes ser ese mesías ? ».<sup>876</sup>

Gabriel Ureña, archange laïc, annonce à Marcos qu'il est promis à un grand destin. Lorsqu'il affirme que son ami peut être cette « voix qui clame dans le désert », il fait une allusion évidente à la *Vox clamantis in deserto* de Montesinos, au XV<sup>e</sup> siècle. Il y a une trace du

---

<sup>871</sup> *idem*, p. 151.

<sup>872</sup> *idem*, p. 183.

<sup>873</sup> *idem*, p. 189

<sup>874</sup> *idem*, p. 191.

<sup>875</sup> *Ibidem*

<sup>876</sup> *idem*, p. 171.

prêche franciscain dans les propos d'Ureña comme dans la révolte de Marcos. Celui-ci affronte les Blancs et leur assure « que ya es tiempo de que estos pobres indios se sacudan de la opresion de ustededs ».<sup>877</sup>

Cette rébellion prend un aspect involutif, comme l'Apocalypse chrétienne : « los ríos otra vez corrían hacia su cabecera ». Elle se traduit par une longue marche, c'est à dire que les Indiens sortent de leur immobilité, perçue comme une léthargie. Le changement est retour en arrière, vers l'époque où les Indiens étaient les habitants de cette terre. Ce mouvement signifié dans l'inversion du sens du courant est vraisemblablement une incorporation d'un thème andin, le *Pachacuti*, dans la problématique de l'Orenoque. Catastrophe naturelle, changement d'ère, le Pachacuti a des acceptions multiples. Pour les Indiens du Pérou, le Pachacuti représentait la fin de la catastrophe de la Conquête. Disons qu'il inclut la notion de catastrophe diluvienne, et d'inversion. Du déluge andin à celui des chrétiens, le pas est vite fait. Transgression ou pouvoir mal exercé, déluge et destruction sont au centre des deux mythes. Dans la Bible, le Déluge correspond au début des temps, et dans l'Apocalypse, à la fin des temps, quand les premiers seront les derniers. De façon identique, nous trouvons dans le mythe du Pachacuti cette idée du retour des grands désastres et des grands renversements.

### *Sangama, l'arbre et l'utopie andine*

Le thème connaît un véritable développement dans un autre roman, *Sangama*. La reconstruction du Tahuantinsuyo, rêve du protagoniste, recoupe un désir ancré dans l'histoire du monde andin. Ce désir, plusieurs fois dans l'histoire, a donné lieu à des révoltes, Mythe et Histoire se rejoignant dans cette volonté de reconstruction.

A la différence des Indiens de Gallegos, en marche vers une mythique Terre sans mal, Sangama a un projet citoyen. Le Tahuantinsuyo qu'il rêve de ressusciter est un empire construit autour d'un ombilic, le Cuzco. Si le projet de restauration est si fort dans ce récit, c'est sans doute lié à une particularité péruvienne. Contrairement au Venezuela, à la Colombie, ou au Brésil, le Pérou est le seul pays dans lequel ait existé un véritable état centralisé pré-colonial. Et très vite, dès la Conquête, les *letrados* espagnols établirent une symétrie entre l'Empire espagnol et celui des Quatre Côtés. Dans le roman, bien que l'action se passe sur le territoire des Amazoniens, Shipibos, Cocamas et Aguarunas, l'histoire qui nous est racontée est celle

---

<sup>877</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 146.

des Indiens andins. Les véritables habitants de cette région passent comme des ombres. Un chapitre exotique est consacré aux bizarreries des habitants de la région, le cabinet aux curiosités du livre.

D'autre part, Sangama, lorsqu'il dévoile son secret, fait débiter l'Histoire à un instant précis : lorsque le dernier Inca, dans son refuge de Villcabamba s'oppose aux conquistadors. L'épisode a un rôle fondateur dans le récit de la résistance auquel souscrit le héros.<sup>878</sup> L'entrée dans les terres amazoniennes est présentée du point de vue du noble Quispe, celui qui a quitté la cour de l'Inca pour préserver la statue sacrée. La dépouille, le trésor, l'épopée appartiennent au monde de l'Empire. La physionomie du monde indigène amazonien, par contre, est floue : quelques noms, quelques références à des coutumes étranges, l'émergence, déjà, d'un certain relativisme culturel.<sup>879</sup> Dans les autres romans, l'histoire des Indiens amazoniens a une importance nulle, ou marginale. Pour le narrateur de Rivera, ceux-ci étaient un peuple sans Histoire, pour celui de Gallegos, ils vivaient dans un temps illusoire. Sangama, lui, fait place à l'Amazonie. Il y voit même le berceau de l'Amérique, insiste longuement sur sa formation physique, et va jusqu'à proposer un renversement du discours civilisation-barbarie. Cependant, son projet n'est pas lié à cette région, son but étant de revenir à la Grande Cause, celle des anciens Andins.

Nous remarquerons que ce roman, centré sur la problématique de la restauration, fait une place exceptionnelle aux arbres. Plus individualisés que ceux de Rivera ou de Gallegos, ils sont inscrits dans l'histoire indienne de façon plus affirmée : les arbres de *La vorágine* n'étaient pas franchement exotiques, ceux de *Canaima* non plus, à l'exception du *caracali* et de la *mora*. Hernández, lorsqu'il fait place à la *lupuna*<sup>880</sup> ou à l'*oje*<sup>881</sup> ou encore au *shihuanaco*, l'arbre serpent, les replace dans un univers indien. Ce sont des arbres avec lesquels l'homme vit, ils fournissent des médicaments naturels, et peuvent être des alliés.

Jusqu'à la découverte des *quipus*, Sangama croit à son projet. Lorsqu'il déchiffre le message des cordelettes, son espoir se brise. Il découvre que le noble parti caché dans la forêt la statuette sacrée ne croit plus en la reconstruction de l'Empire. En voulant percer le secret de la statuette d'or, Quispe a réalisé qu'elle était vide, et en a déduit que son dieu n'existait pas.

---

<sup>878</sup> Histoire qui est à prendre dans ses deux acceptions : celle du récit, et celle du pays

<sup>879</sup> Il est vrai qu'un changement important s'est produit dans l'anthropologie avec les travaux de Franz Boas : la vision évolutionniste, raciale, a été remise en question, et la notion de culture est devenue essentielle. *Race, Language and Culture* est paru en 1940.

<sup>880</sup> Cet très grand arbre dont les frondaisons ont une forme de champignon fait partie des espèces mythiques de la forêt amazonienne. Il symbolise la puissance et l'harmonie. *Chorizia Insignis* est son nom savant.

<sup>881</sup> Cet arbre qui mesure environ vingt cinq mètres de haut produit un latex abondant qui a de nombreuses vertus. Il permet de guérir l'*uta*, la maladie de la forêt.

C'est ainsi qu'un Indien prestigieux dévoile à son descendant l'inanité de la cosmovision de son peuple. Par ricochet, le projet de restauration lié au Tahuantinsuyo s'écroule comme un château de cartes.

Cet épisode est digne d'un roman d'aventures, avec les quipus, la tête de mort, et les ossements, qui évoquent plus une chasse au trésor qu'un projet politique. Le narrateur y entretient un suspense de série B, jusqu'au spectaculaire dénouement. Le lecteur est partagé entre la consternation et l'envie de rire lorsqu'il découvre à travers les mots de Sangama l'histoire de son glorieux ancêtre : « He profanado la estatua de Huiracocha. Atónito he mirado su interior. Increíblemente he buscado dentro de ella aquello que mis ojos no veían. ¡ No había nada señor ! ¡ Estaba vacía ! ».

Viracocha, le dieu primordial, étant prestement expédié au magasin des antiquités (« no busques la estatua de Viracocha (...) ; para que no haga daño a los hombres »), Quispe termine par une mise en garde. Il ne reste plus qu'une statue en or : « de ella no queda sino el oro, oro puro, ese metal que enciende el alma de codicia y conduce al crimen ». De sorte que la huaca sacrée, liée à la spiritualité pour les autochtones, est réduite à un bloc d'or, à sa valeur marchande. Et suit un discours digne d'un prêtre de la Conquête. La vision des Espagnols, obsédés par la faute et la soif de richesse, se superpose à la vision indigène, ensevelissant ce qu'elle a de propre. Ce passage manifeste une ignorance et un mépris des religions indiennes étonnants. Cela revient à attribuer aux peuples andins l'idolâtrie qui leur était reprochée par les Espagnols, incapables de concevoir une autre théogonie que la leur. Le geste des Visitadores et des prêtres, brisant les idoles devant les Indiens effarés, et leur hurlant qu'ils adoraient des objets creux, renaît dans ce passage.

Le narrateur, à travers cet épisode, ne se contente pas de déconsidérer le sacré des Indiens. Il réduit également à une légende ce qui relève de l'histoire, cette utopie andine qui n'a pas cessé de renaître depuis la Conquête : « el imperio se ha derrumbado para siempre », <sup>882</sup> prédit Quispe.

D'autre part, Sangama apprend la mauvaise nouvelle par les *quipus*, ces cordelettes nouées dont on pense aujourd'hui qu'elles servaient à transmettre des données administratives et historiques. Il apparaît à une place hautement invraisemblable, puisque aujourd'hui encore les spécialistes ne savent pas déchiffrer les *quipus*. Par contre, nous n'ignorons pas que ces objets contenaient beaucoup d'informations relatives à l'histoire, en particulier des généalogies impériales ; que la circulation de ces informations supposait l'existence d'une classe

---

<sup>882</sup> Sangama, *op. cit.*, p. 253.

spécialisée dans leur lecture et maniement, sorte de bureaucratie au service du souverain. Rien ne dit que le *quipu* ait été un texte, d'autant plus qu'il y a de bonnes raisons de penser qu'il s'agissait d'un type de communication transculturel, accessible à des locuteurs qui parlaient des langues différentes. Dans ce contexte, l'idée d'en faire, comme le narrateur, une sorte de journal de bord est aberrante. Parce que l'idée de livre appartient à la modernité occidentale, et parce que la subjectivité contemporaine de ce type de production est inconcevable dans le monde andin du XV<sup>e</sup> siècle. Le *quipu* émane d'un univers dans lequel l'écriture (en admettant que le terme soit adapté) est codifiée comme transmission de la volonté impériale circulant à travers la communauté.<sup>883</sup>

Le fait que Hernández ait écrit un best-seller de cette teneur, à un moment où l'indigénisme était encore très fort ne relève pas du hasard. Au début du XX<sup>e</sup> siècle le monde inca était depuis longtemps une des préoccupations des certaines élites. A côté de l'indigénisme littéraire et de son idéalisation du monde archaïque, existait, dans diverses strates de la société, un désir de retour vers le Tahuantinsuyo. Le mythe de l'Inkarri,<sup>884</sup> dès le XVII<sup>e</sup> siècle, en est un exemple. Désir qui s'était incarné dans la société, parfois porté par les Indiens, mais souvent aussi par des Métis. Le processus d'idéalisation de cet empire représente autre chose qu'une nostalgie, comme pourrait le faire penser Hernández. Il s'agit une historicisation de l'expérience indienne, pas d'une pensée de l'éternel retour. La faille de la Conquête donne sa valeur, rétrospectivement, à l'expérience de l'empire inca. L'utopie andine ne rejoint pas le millénarisme européen, parce qu'elle a un lieu et une époque précis dans le temps. Elle est une reconstruction autant qu'une construction : c'est à cause de la Conquête que l'Empire inca devient un règne désirable, de justice. Pour l'historien péruvien Alberto Flores Galindo, cette utopie est une création :

No se trata de una respuesta mecánica a la dominación colonial. En la memoria, previamente, se reconstruyó el pasado andino y se lo transformó para convertirlo en una alternativa al presente. Este es el rasgo distintivo de la utopía andina. La ciudad ideal no

---

<sup>883</sup> Walter Mignolo explique que l'interprétation qu'ont fait les Occidentaux des systèmes d'écriture indiens était basée sur une conception de l'écriture qui renvoyait systématiquement au livre. Pour cette raison les quipus, n'ayant pas l'apparence du livre ne pouvaient donc constituer une écriture. A l'époque où écrivait Hernández, la revalorisation de la culture indienne, et en particulier du quechua, par les indigénistes, pourrait avoir eu des effets inattendus : il fallait donner un statut noble aux quipus jusque là déconsidérés, par ce phénomène d'inversion qui caractérise l'indigénisme, et en faire ce qu'il n'était pas, un livre. Walter Mignolo, *The darker side of the renaissance : literacy, territoriality, Colonization*, Presse de l'Université du Michigan, 1995.

<sup>884</sup> La tête coupée de l'Inca Tupac Amaru I devait rejoindre les autres parties de son corps, dispersées dans le pays après son supplice. Alors, l'Empire reprendrait vie. Le mythe de l'Inkarri commence très tôt, dès les premiers récits de l'exécution de l'Inca, au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le roman de Hernández, la tête de mort trouvée au creux de l'arbre-tombe pourrait être une variation ironique sur le thème.

queda fuera de la historia o remotamente al inicio de los tiempos. Por el contrario es un acontecimiento histórico.<sup>885</sup>

Voilà donc l'axe invisible autour duquel tourne l'histoire d'Hernández, écrivain amazonien (à la différence des trois autres), occupé à y établir symboliquement la présence de l'homme blanc, et attentif à disqualifier l'alternative indienne que constitue l'utopie andine.

Reste le thème du fils. Car si l'arbre ne tient pas sa promesse de résurrection, il y a cependant des bourgeons. Les arbres de Gallegos, Hernández et Rivera ne reverdissent pas, mais les hommes / arbres, eux, ont des rejetons. Cova a un fils, dont la forêt est en fait la véritable mère, Marcos a un fils, un Métis,<sup>886</sup> Abel va épouser la belle Chuya.<sup>887</sup> Chaque fois, il s'agit de l'union d'un Blanc et d'une « selvática » (Aymara, Chuya), ou de la selva. On ne peut donc séparer la problématique du fils de celle du métissage. Ni de celle de la domination masculine. Il y a une promesse dans le roman de Gallegos, car le fleuve ne barre plus l'horizon et mène le fils à la civilisation ; il y en a une dans celui d'Hernández, car Chuya et Abel (personnage de la Genèse) auront des enfants. Par contre, il est plus difficile de voir une issue au roman de Rivera, l'enfant disparaissant avec ses parents dans la forêt.

Quoi qu'il en soit, cet espoir que porte le fils, lié au métissage, est désolidarisé du messianisme arboricole et indien.<sup>888</sup> S'il s'agit là de la problématique du métissage, il prend indéniablement une forme bien particulière : le blanchiment.

---

<sup>885</sup> Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca*, Casa de Estudios del Socialismo-SUR, Lima, 1986, p. 49.

<sup>886</sup> A l'inverse des autres Métis du roman, il est intelligent et fort.

<sup>887</sup> Abel, le Blanc, aura des enfants avec l'Indienne. Comme ses ancêtres conquérants, il prend la femme native, tandis que l'homme n'a pas d'autre choix que de disparaître.

<sup>888</sup> Dans *Canaima*, nous voyons Marcos tenté de se révolter et de prendre la tête d'une armée indienne, mais il ne passe pas à l'acte. Il ne part pas de la forêt vers le monde blanc avec les Indiens ; au contraire, c'est son fils qui quittera la forêt pour être élevé par un Blanc.

### III. Des récits ambivalents

Ce chapitre a fait apparaître une oscillation dans les régimes de l'imaginaire. Dans les romans de la forêt, les symboles diurnes et nocturnes coexistent, mais ils n'ont pas une importance équivalente, seul le régime diurne y connaît un développement abouti. La variété de ses images, et la prégnance de certains essaims de symboles sont remarquables.

Indéniablement plus efficaces que d'autres, le complexe de la dévoration et celui de la Chute sont à l'œuvre dans les quatre fictions. Ils se combinent de façons différentes : l'abîme de Gallegos est une bouche-utérus menaçante, celui de Rivera, une gueule anthropophage. Ils sont liés à deux formes d'humanité dégradées : la femme et l'Indien, les deux se recoupant parfois, c'est le cas avec la vieille Indienne mura de Rangel. Ces archétypes de l'inquiétante étrangeté, de façon presque systématique, sont associés au milieu de la forêt. La grande peur de l'eau est au centre des récits, avec des développements plus importants dans *Inferno verde* et *Sangama*. L'horreur de l'animé sous sa forme grouillante, comme sous sa forme dévorante, est également une constante. Les symboles spectaculaires, ascensionnels et polémiques reviennent dans tous les récits. L'image de l'archange diaïrétique, en lutte avec le Mal de forme serpentine et féminine constitue le soubassement de ce complexe du glaive.

Le statut des symboles nocturnes reste plus problématique : si l'euphémisme et le redoublement sont des tendances particulièrement puissantes, les grands thèmes cycliques et arboricoles prennent des valeurs beaucoup plus ambiguës. L'inversion joue un rôle important. Dans la dernière partie, j'essaierai de montrer que cette dynamique correspond à la phase montante des nationalismes, qui exige un refonte des imaginaires locaux. Inversion et redoublement sont des procédés grâce auxquels s'exprime la dynamique imaginaire de l'époque : le refoulé colonial revient sous forme de hantise, et le vieux discours colonial, au lieu de se défaire, change de cible. Mais le changement ne débouche pas sur un véritable renversement de la problématique diurne. Nous ne sortons pas du chronotope de la Chute. Le temps cyclique du végétal n'advient pas, et les symboles arboricoles sont presque toujours réduits à leur transcription catholique. L'arbre devient croix. Jamais nous n'approchons la valeur qui est la sienne dans les mondes amazoniens. Arbre liés à la vie, comme celui des Yekuanas. Dans le monde indigène, l'arbre, littéralement, soutient la maison amazonienne, la « churuata », qui est une figuration du cosmos (prégnance du nocturne dans cette miniaturisation).

Les variations de certains symboles, l'abîme, par exemple, semblent correspondre à des particularités nationales, et plus précisément aux aléas de la problématique raciale dans chaque pays.

L'abîme de Rivera est une bouche dévoratrice. Cette métaphore est aussi celle d'une relation Indien / Blanc en Colombie. Le cannibalisme définit le regard que chaque groupe porte sur l'autre : les Blancs effarés par la pratique anthropophage, réelle, ou imaginée, les Indiens terrorisés par la volonté des Blancs de s'appropriier leur terres, leurs corps, et leurs âmes. Le métissage est une réalité longtemps occultée en Colombie et, dans le roman, les Métis existent à la marge, comme dans la société. Les Indiens sont à peine évoqués, uniquement à travers le regard de Cova, qui les nie. Ce récit est le plus blanc de tous. C'est aussi celui qui débouche sur une impasse : la mort des héros, qui veulent fuir la contagion des lépreux, s'inscrit dans l'imaginaire diaïrétique d'une société basée sur la séparation.

Car il est difficile de penser, comme Doris Sommer, que ce roman soit une remise en question des paradigmes racistes et machistes de l'époque. Certes, la folie de Cova, les dédoublements divers, le personnage fantomatique de Silva, les métamorphoses et le système d'écho, produit par la présence de voix difficiles à attribuer, sapent partiellement l'autorité du récit réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. La basse continue de cette partition est diurne, mais d'autres lignes mélodiques rendent complexe son déchiffrement. Doit-on pour autant penser avec Doris Sommer que ce roman est l'inverse d'une fiction fondatrice ? Pour elle, le programme paternaliste qui donne leur ossature aux romans ibéro-américains du XIX<sup>e</sup> siècle serait radicalement déconstruit :

This unruly novel persists at picking away those constructive and constraining fictions. It continually transgresses the norms of gender ; it deconstructs notions of heroism and ownership ; and it disorganizes the traditional straight line of narrative until we feel as lost as the protagonist.<sup>889</sup>

Encore faudrait il que l'imaginaire de ce roman rende compte d'un dépassement aussi radical de la problématique diurne. Or, plus qu'une radicalité, c'est l'ambivalence qui frappe dans ces pages. On la trouve déjà dans le titre du récit : la « voragine » est bien ce vortex, cette eau avaleuse ; une féminité dévorante, présente dans la terminaison du mot. Mais le vortex, cette

---

<sup>889</sup> Doris Sommer, *Foundational fictions, The National romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley, 1991, p. 272.

spirale, est cependant un symbole nocturne, qui n'a pas, en terre américaine, la signification négative qu'elle prend chez les occidentaux. C'est même le contraire : il s'agit d'une figuration de l'infini, chez tous les peuples de Méso-Amérique ou d'Amérique du Sud. Dans le récit, le tourbillon est lié à la mort, chez les autochtones, il est la métaphore de la spirale vitale. Le titre me paraît donc exemplaire d'un procédé relevé plus d'une fois dans ces pages : un signifiant propre aux Occidentaux vient recouvrir un autre signifiant autochtone. Et, à chaque fois, il y a inversion de la polarisation : ce qui était positif devient négatif. Le nocturne est donc présent comme doublure, envers du décor. Voilà pourquoi il me semble difficile de suivre Doris Sommer : plus qu'une déconstruction *La vorágine* est l'aveu d'un désastre. Car le fait qu'un système s'écroule n'entraîne pas automatiquement son dépassement. Cova peut bien être un histrion grotesque, les gouvernements s'avérer complices de l'exploitation des Blancs, ou de l'extermination des Indiens et les femmes victimes du machisme. Il n'empêche que les structures mentales restent celles de l'exclusion, de la pensée monarchique, de l'antithèse guerrière. Et surtout, le discours sur la forêt contamine tous les autres : jamais les symboles arboricoles ou végétaux ne viennent donner le coup de grâce à l'hégémonie du diurne.

La question n'est pas de savoir si la distorsion grotesque des valeurs patriarcales correspond à une stratégie délibérée de l'auteur. Il faut plutôt se demander ce que véhicule un texte, qui évolue dans sa forme et son propos, mais souscrit au même régime de l'imaginaire. Le fait que Rivera ait voulu dénoncer un phénomène social et soit seulement arrivé à créer un mythe, comme il le notait lui-même, démontre que la vertueuse dénonciation n'allait pas si loin que cela. Comment un texte qui donne place seulement à la marge au génocide indien, qui ne cède jamais la parole à un autochtone, ne mentionne jamais leurs révoltes, pourrait-il être considéré en rupture avec le discours colonial ? On accordera à Doris Sommer qu'un récit de ce type est finalement instable, et se distingue des fictions fondatrices et des récits populistes ; on admettra qu'il fourmille en transgressions du genre ; mais on remarquera qu'à la fin, le non sens l'emporte sur le sens : la fiction ne menace pas les exploitants du caoutchouc, elle rend irréaliste la réalité de l'exploitation.

Ce nihilisme diffus nous renvoie en fait à l'origine sombre de notre modernité, à l'enlacement de l'acceptation de l'hégémonie, de la nostalgie et de l'horreur, critiqués et acceptés dans un même mouvement. Trop peu de critiques se sont interrogés sur le sens politique de l'horreur dans *La vorágine*. On en a fait le plus souvent une métaphore, mais il s'agissait d'une réalité vécue et surtout d'un système. Michael Taussig a parlé à ce sujet d'une culture de la terreur et

d'un espace de mort.<sup>890</sup> Pourquoi l'horreur sociale trouve-t-elle un parallèle dans une horreur soit-disant naturelle, celle de la forêt ? Pourquoi l'image de la forêt de Rivera tient-t-elle lieu de représentation obligée, alors qu'existaient celles des peuples de la forêt, qui sont, elles, inversées ? Autant de questions qui empêchent de voir dans ce récit une révolution des valeurs diurnes.

*Canaima* propose une autre vision de l'abîme : il n'est pas dévorateur, on y tombe comme jusqu'aux entrailles de la terre. Mais c'est une cavité créatrice, un abysse maternel. Importante différence avec celui de Rivera, puisqu'il permet une dynamique ascendante, celle de la naissance. Dans ce roman où le thème du fils métis est important, les Indiens sont présentés avec bienveillance, une sympathie de type paternaliste, où pointe déjà la conscience d'une perte. Contrairement à la Colombie, nous le verrons dans la dernière partie, le Venezuela a fait place à des indiens mythiques dans sa mythologie nationale. Avec *Canaima*, nous ne sortons pas de la vision des Blancs, le fils métis est instruit chez le couple de Blancs fondateur, mais il y a une ouverture, une faille, manifeste dans le destin raté de Marcos Vargas. A l'inverse de Cova, Vargas entrevoit les contradictions de la société de son temps mais il y succombe. Le fils reste, comme espoir. Nous verrons plus loin qu'il est représentatif de la vision des élites de l'époque, partagées entre leur nostalgie d'un Indien très littéraire, et leur volonté de créer une société moderne. Marcos Junior, « bien templado el rasgo indio », est le métis idéal pour les intellectuels de l'époque. Les dichotomies exclusives de cet imaginaire manichéen dont parle Homi Bhabha se maintiennent, sous l'apparence de la synthèse.

*Sangama* se termine sur l'idée du retour au sein de la terre mère : « comenzamos a descender lentamente, del elevado reino de las nubes, hacia el fecundo y maravilloso regazo del Madre Tierra : la Selva ». <sup>891</sup> Voilà qui semble annoncer un ralliement de la vision des Quechuas ou des Aymaras, et de leur respect de la Pachamama. Mais la Terre, ici, est identifiée à la forêt, ce qui est inconcevable dans la vision des peuples andins. D'autre part, celui qui portait l'espoir d'une révolution, Sangama, celui qui tenait un discours positif sur la forêt, allant jusqu'à parler d'une « civilisation de la forêt », tombe dans cet abîme. La vieille antinomie civilisation : barbarie, qui semble se résoudre avec lui, est évacuée à la fin du récit.

D'un côté, cette descente des héros semble figurer l'assimilation des races à travers le

---

<sup>890</sup>« Indeed, it was in the cultural elaboration of death and the death -space that the fine line between peace and war was maintained. They see death everywhere, wrote the Peruvian judge Rómulo Paredes in speaking of the rubber company employees.(...) Their imaginations are constantly struck by the idea of death as figured by these images of the wild and the only way they could live in such a world, he though, was by themselves inspiring terror », *Shamanism, colonialism and the wild man, op. cit.*, p. 128.

<sup>891</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 382.

métissage, c'est une descente de type digestif ; d'un autre côté, ce trajet signifie la victoire du blanchiment et de la « civilisation ». Victoire nécessaire dans le contexte des années quarante, où s'intensifie la colonisation du haut Ucayali. Ce roman, dépourvu de la force expressive des autres, propose une fiction acceptable pour la colonisation des terres amazoniennes : en effaçant les autochtones et en détruisant symboliquement l'utopie andine, il fait place aux Blancs dans un milieu indien.

Nous croyons lire un mythe digestif, lorsque Sangama, happé par un serpent gigantesque dans un trou d'eau, lui échappe « miraculeusement ». Deux mythes se superposent dans cette aventure : celui de Jonas, et celui de Dijjoma, le chaman qui fut avalé par le serpent et qui finit par le vaincre de l'intérieur. Ce mythe existe sous diverses formes chez les amérindiens ; dans sa version Uitoto, le chaman sort du serpent et distribue son corps aux hommes, donnant naissance aux diverses nations indiennes.<sup>892</sup> C'est un mythe fondateur. Dans la version du romancier péruvien, le sorcier Sangama combat le serpent de l'extérieur, et l'aveugle. En fait, c'est le vieux thème diairétique du combat avec le monstre marin qui revient. Le sorcier échappe au monstre, découvre que le monde indien est définitivement mort, et trépane peu après. Là encore, la transcendance propre à la culture indienne est mise en échec.

Quant aux nouvelles d'Alberto Rangel, il semble d'abord que le mythe de la Chute s'y atténue. L'Amazonie est un « abysse de corruption », les Indiens, des dégénérés ou des monstres, mais le thème du métissage, et certains renversements font penser à un adoucissement de la problématique diurne. L'Amazonie corrompue devient un « calice » ; la terre tombe mais le *caboclo* reste debout ; la putréfaction létale permet aux *caboclos* de survivre ; et les parias peuvent se comporter en patriarches.

C'est dans la dernière nouvelle que le narrateur parle de « calice ». Jusque là, le champ sémantique restait celui de la corruption, qui se déployait dans le premier chapitre. Enveloppe des fleurs, le calice est aussi le vase sacré qui contient le vin du sacrifice, il nous dirige vers le symbolisme des liquides et des contenants nocturnes. La dévoration évoluerait vers la communion, le sang s'y transformerait en vin. Mais « o calice profundo e infecto do lodazal exhalva-se em nevoas ralas ».<sup>893</sup> Cette association du sacré et de l'ignoble, du virginal (*nevoas*) et du pestilentiel nous déroutent.<sup>894</sup> La juxtaposition, comme dans l'image inversée de

<sup>892</sup> Fernando Urbina Rangel, *Dijjoma, el hombre serpiente-águila, mito uitotto de la Amazonia*, Convenio André Bello, Bogotá, 2004

<sup>893</sup> *Inferno verde, op. cit., p. 256.*

<sup>894</sup> Et nous renvoie aux mots du Christ à Gethsémani : « éloigne de moi ce calice ». Lorsqu'il prend sur lui toute la faute des pécheurs le Christ assume aussi toute la colère de Dieu le Père (dans la Bible la colère divine est un vin). Du « martyr » du Christ, condamné à boire jusqu'à la lie la coupe du sacrifice, nous passons à celui du

l'étang aux grues, nous met au bord d'un changement symbolique, qui ne se fait pas.

Nous observons la même ambiguïté dans la nouvelle « Terra cahida ». Apparemment, elle propose une image euphémisée de la chute : la terre tombe, mais le *caboclo* recommence son travail et, finalement, l'emporte.

A terra podia desaparecer. O caboclo ficava(...). De sorte que afinal de contas, a «terra cahida» bem póde ser a definição do Amazonas. Por vezes, no seu terreno alluvial tudo repentinamente vacilla e se afunda, mas reconstitue-se aos poucos. Cahe a terra aqui, acolá a terra se acresce. Resulta que, nesse jogo de erosões e de aterros, o esforço do homem é o de Atlas sustentando o mundo e a sua lucta é a de um Sysipho invertido.<sup>895</sup>

Cependant, à la différence du roman d'Arturo Hernández, dans lequel la chute s'adoucit en descente, la nouvelle brésilienne réalise un renversement ascensionnel du symbole catamorphe. Et la comparaison avec le héros de la mythologie grecque assombrit l'optimisme de cette note finale : Sysiphe était condamné aux travaux forcés pour l'éternité. Le *caboclo*, comme lui, est coupable : « exilado na propria patria », « perseguido por furias ». Il est puni : « expia conformado a sua impotencia.<sup>896</sup> L'idée de sa faute inscrit sa disparition dans l'horizon d'une transgression ; mais la loi n'est plus celle des Dieux. Il s'agit de la Loi de la Nature, qui fait de lui une « sobra desvalida » des Indiens du passé, et dont nous reparlerons dans les prochains chapitres.

---

Souto, qui se sacrifie sur les Confins encore barbares de la Patrie.

<sup>895</sup> *Inferno verde, op.cit., p. 91.*

<sup>896</sup> *idem, p. 281.*



# L'IMAGINAIRE ET LES SOCIÉTÉS

## Mythocritique et mythanalyse.

Dans la première partie de cette étude, j'ai voulu mettre en évidence la prégnance de certains symboles dans les romans de la forêt. Ce travail permettait de dégager deux perspectives : l'ambivalence des régimes de l'imaginaire, et la prévalence de certains schèmes. La démarche se rapprochait de la mythocritique de Durand, de cette lecture du texte comme variation sur un mythe, sans y correspondre exactement, mon propos étant plutôt centré sur les symboles. Le but n'était pas de produire un catalogue mais de regrouper dans de grands ensembles des éléments déjà repérés par la critique littéraire, et rarement ramenés à une matrice commune. C'était là le premier pas dans une approche qui a pour objet la signification socio-historique de cet arsenal de symboles.

Comme je le remarquais déjà dans l'introduction de ce travail, dès le début, mon intention a été de tisser le lien entre une analyse des textes et celle des représentations des univers autochtones et métis. Si la méthode de Gilbert Durand m'intéresse, c'est précisément dans la mesure où elle permet d'identifier des variations significatives dans les sociétés. La mythanalyse nous fait explorer les imaginaires sociaux. Si dans la première partie, j'en suis restée au niveau des symboles présents dans la littérature, dans la deuxième, je vais m'interroger sur leur prégnance dans les grandes formations discursives.

La notion de formation discursive est opératoire car elle ne désigne pas un registre, un genre ni un domaine, ni même une thématique mais ce qui fait que deux discours se ressemblent. C'est cette ressemblance qui m'intéresse ici. Elle m'amènera à aborder des domaines divers, histoire, anthropologie ou sociologie, sous cet angle particulier. Ce n'est pas en tant que tels que je les envisagerai, mais pour ce qu'ils révèlent de cet imaginaire social qui est le sujet de mon travail. Afin d'atteindre le but que je viens d'évoquer, je n'utiliserai pas seulement les outils que nous propose Gilbert Durand ; il me faudra connecter la notion fondamentale : les discours sont traversés par des mythes, et tout discours peut se lire comme tel, avec celle de discours post-colonial présentée dans l'introduction.

Le post-colonial (est) comme un espace théorique et d'action pour repenser les dispositifs du savoir et les cartographies du pouvoir dans un aller-retour historique et narratif, en recherchant dans le passé et dans le présent, dans les textes de la culture et dans les signes de l'imaginaire, les fondements de ce que Gayatri

Spivak définit comme la « violence épistémique » du colonialisme et de l'impérialisme. Un aller-retour aussi entre l'« Histoire » et les « narrations ». Il existe en anglais deux mots pour une même étymologie : *history* et *story*. Le premier définit la discipline, l'histoire comme science des sociétés et des événements du passé, l'« Histoire » comme mémoire des hommes. Le deuxième, *story*, signifie récit, réel ou imaginaire, construction narrative. Narrations post-coloniales comme autant de « stories » qui déstabilisent nos certitudes quant à la « mémoire » occidentale, européenne, qui nous obligent à renoncer à l'« Histoire » comme métanarration rassurante. La critique post-coloniale oblige à reconsidérer l'Histoire, mais du point de vue de ceux qui en ont subi les effets et à partir de l'analyse de son impact culturel et social sur le monde contemporain.<sup>897</sup>

Nous pouvons donc relier le discours spécifique, qui est celui des romans, à un discours plus global qui serait le discours post-colonial. Nous pouvons faire cet aller-retour des histoires à l'Histoire. Je pense en effet que l'imaginaire des romans de la forêt nous informe sur la nation et sur son histoire beaucoup plus que sur la forêt. L'époque d'un certain type de critique de cette littérature, épigone d'une historiographie occidentale qui n'a pas effectué son auto-analyse, est aujourd'hui en voie d'être dépassée : Rodrigo Malaver Rodríguez, dans un essai consacré aux représentations de la forêt, écrit :

La antigua crítica de la selva latinoamericana representada en buena parte de la estilística, por ejemplo en León Hazera (1971), es producto de una tradición escrita hegemónica -desde sus tecnologías escriturarias por ejemplo el diccionario- que se instituyó en los tiempos de la conquista en una región, aún hoy, eminentemente oral, marginando la visión que tenía este pueblo de su entorno -desde el sur del río Bravo hasta la Patagonia- a través de la reproducción de valores europeos-occidentales, entre ellos estéticos».<sup>898</sup>

Comme il le fait remarquer, c'est de l'imaginaire des descendants de Blancs qu'il s'agit. Hégémonique, lié à la domination d'un groupe sur un autre, il s'oppose à un autre imaginaire,

---

<sup>897</sup> Antonella Corsani, *Narrations post-coloniales*, Multitudes web, 11. 06. 2007.

<sup>898</sup> Rodrigo Malaver Rodríguez, *La ecoliteratura de la selva en la novela latinoamericana*, Folios, no. 14, Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades, Universidad Pedagógica Nacional Colombia: Colombia. 2001.

dominé. Jamais nous n'avons le point de vue des habitants de la forêt. La vision est toujours celle des représentants du monde lettré et citadin, convaincu de la supériorité des cultures écrites.

En construisant l'image de ce milieu, c'est celle de la nation qu'élaborent également ces auteurs. Ils créent des fictions fondatrices, pour reprendre la terminologie de Doris Sommer. D'après la critique américaine, les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi ceux du premier XX<sup>e</sup> siècle jouent un rôle important dans la constitution des identités nationales en Amérique ibérique. Ils traduiraient la nécessité d'enraciner l'homme américain sur son territoire à travers des images idéales. Les histoires d'amour, qui sont souvent les axes de ces récits, correspondraient à la volonté de proposer un modèle de famille blanche, patriarcale, chrétienne. Elle serait apte à appliquer et reproduire un certain type de conduite, ajusté aux besoins de la nation en développement. Fictions fondatrices par leur discours explicite et la préoccupation nationale qui y s'exprime, ces romans le sont aussi par les symboles qu'ils actualisent, et les mythes que l'on peut y identifier. Ils contribuent à créer un imaginaire lié à la nation, tout en ayant leur source dans un autre ensemble, beaucoup plus archaïque, de représentations, d'images et de symboles. Mais cet homme américain qu'ils mettent en scène, c'est un Blanc, ou au mieux, un Métis, qui a adopté les valeurs des Blancs.

La dynamique qui anime ces œuvres est celle qui va d'un imaginaire institué à un imaginaire instituant. Ils sont pris dans un double processus : d'un côté le foisonnement de symboles rend compte de la participation des auteurs à un imaginaire commun, ce dont ils ont, comme le reste de la population, une conscience au mieux partielle ; de l'autre ils contribuent, par leur dissémination à travers la publication, la critique, et le rôle privilégié qu'ils vont occuper dans la culture académique et scolaire, à renforcer ces symboles, et à resserrer les liens qui unissent la communauté imaginaire d'un pays donné.

Voilà donc des œuvres portées par des auteurs qui sont tous des lettrés ou des scientifiques, c'est-à-dire des personnes qui ont le privilège de jouir d'une autorité symbolique. Tous ces écrivains sont des patriotes. Mais ils sont également les héritiers d'une culture beaucoup plus ancienne qui se forge avec la Découverte et qu'on pourrait appeler le discours colonial.

Cette communauté imaginaire, née dans l'Europe chrétienne médiévale, exportée, puis acclimatée en Amérique constitue ce que Gilbert Durand nomme un bassin sémantique. Cette métaphore aquatique désigne l'existence de très grands ensembles culturels qui connaissent des phases de développement et de décadence et peuvent s'étaler sur plusieurs siècles. Au plus fort de leur développement apparaît un mythe qui les organise. Cependant la notion de

bassin suppose qu'il y ait des courants dominants et également d'autres courants, contradictoires. A côté des mythes patents qui caractérisent une époque il en existe d'autres, latents. Durand détermine des phases : la première est celle des *ruissellements*, (« résurgences lointaines ou effet de circonstances historiques précises »), la deuxième du *partage des eaux*, (les ruissellements se réunissent en partis, c'est la phase de l'affrontement des régimes), puis nous avons les *confluences* (reconnaissance des autorités en place), *au nom du fleuve* (apparition d'un mythe), *l'aménagement des rives* (moment des théoriciens), et enfin *l'épuisement des deltas* (le courant se laisse capter par d'autres). Selon l'anthropologue ces bassins appartiennent à d'autres plus grands et plus étalés dans le temps.<sup>899</sup>

La notion de bassin peut se combiner avec celle de discours colonial. Les points communs entre les deux notions ne manquent pas : elles fonctionnent dans la longue durée, elles sont trans-historiques, elles permettent de voir l'imaginaire sud-américain comme un ensemble qui ne correspond pas seulement à une période précise mais perdure même après la colonisation. L'avantage de la théorie du bassin est qu'elle met l'accent sur les mythes organisateurs.

Il me semble donc possible d'envisager l'existence d'un bassin sémantique colonial, qui naît de la confrontation de l'imaginaire médiéval et du monde américain, se fixe dans les premiers textes fondateurs, informe la société de castes et de guerres qu'est la Colonia, et se propage à travers un extraordinaire développement de l'iconographie. Bien après la disparition de cette époque, il continue à être actif dans les différentes manifestations culturelles.

Dans le premier chapitre de cette deuxième partie, mon but sera d'abord d'envisager les particularités de l'imaginaire colonial en gestation. Je me référerai aux Chroniques de la Conquête. Nous aurons alors l'occasion de revenir sur les schèmes et les archétypes présents dans les romans. Cette étape permettra de faire apparaître la prégnance d'un fort symbolisme diurne. Il ne sera plus question des romans, mais de l'imaginaire qu'ils partagent avec les Chroniques. C'est à cette matrice coloniale des récits de la forêt que je m'intéresserai et, plus particulièrement, à des archétypes comme la chute ou la dévoration.

J'envisagerai ensuite la société coloniale en tant qu'elle est modelée, « instituée », dirait Cornelius Castoriadis,<sup>900</sup> par certaines tendances spécifiques du régime diurne. Puis je ferai un détour par l'imaginaire iconographique, qui constitue un autre niveau de production /

---

<sup>899</sup> *Introduction à la mythodologie, Mythes et Sociétés, op.cit.*, p. 85.

<sup>900</sup> « Dans le processus de socialisation, nous rencontrons donc les deux dimensions fondamentales de l'imagination, à savoir l'imagination radicale (qui se confond à l'origine avec la psyché) et l'imaginaire social, qui impose à la psyché »sauvage « ses propres significations ». Cornelius Castoriadis », *L'imaginaire comme tel*, Herman Editeurs, Paris, 2007, p. 61.

reproduction des symboles qui circulent et tenterai de synthétiser les divers aspects de cet imaginaire à travers la prégnance des mythes catamorphes et de leurs pendant ascensionnels. J'accorderai une importance particulière à l'iconographie de l'ange, car ce symbole est important chez Rivera et Hernández.

Dans le troisième chapitre, je m'attacherai à l'analyse des imaginaires nationaux, dont j'essaierai de montrer qu'ils sont traversés par une contradiction : l'impossibilité / nécessité de rompre avec ce système symbolique colonial. J'analyserai la nature polémique et diaïrétique des constructions symboliques nationales, et aborderai la question du métissage. Ce thème, qui est présent dans les romans du corpus, sera envisagé dans les rapports qu'il entretient avec les systèmes d'images ou de symboles en gestation, et à travers les pratiques sociales qui lui sont relatives. A cette occasion, je reviendrai sur la relation qui existe entre les théories racialistes du XIX<sup>e</sup> siècle et la vision de la nature humaine qui se dégage des fictions de la forêt. C'est dans cette dernière partie que finiront de se nouer les deux moments de mon travail : je confronterai régulièrement les textes du corpus aux productions discursives de leur époque, pour montrer que les stratégies romanesques sont un des éléments de ces dispositifs de savoir/ pouvoir. Les récits de la forêt sont un moment de cette formation discursive de la modernité.

## I - L'imaginaire diurne dans les chroniques de la conquête

### **A - Le complexe de la chute : chaos, symboles catamorphes et thériomorphes dans les chroniques du XVI<sup>e</sup> siècle.**

Il est courant de lire que la Conquête fut la suite logique de la Reconquête. Et cette dernière notion, bien que très contestée, fonctionne encore dans le discours historiographique espagnol comme métonymie du Moyen-âge. C'est donc sous l'aspect de la guerre sainte que s'est constituée l'image du monde médiéval espagnol, autour des valeurs héroïques et polémiques du régime diurne.

Il est probable que les Conquistadors, de par leur extraction provinciale, étaient encore très marqués par les modes de pensée et de représentation propres à la chrétienté médiévale.

Leur imaginaire était-il plutôt diurne ou plutôt nocturne ? Ressemblait-il beaucoup à celui d'autres chrétiens contemporains ou s'en différenciait-il ? Était-il profondément imprégné de cette pensée antithétique que décrivent Jérôme Gaschet et Paul Zumthor, marqué au sceau d'une religion qui n'avait pas cessé d'affiner son contrôle sur les populations ? Appartenait-il pleinement à cet univers diurne, structuré par l'opposition entre le bien et le mal, le chaos et l'ordre, la nuit et le jour, l'aspiration ascensionnelle et le poids du péché ? Un monde où le pessimisme de Saint Augustin (qui alimentera autant les controverses du XVI<sup>e</sup> siècle que la réflexion d'un Alejo Carpentier) avait imposé l'archétype de la Chute. Ou continuait-il à vivre dans un autre sacré, plus intime, et nécessairement plus caché, où l'âme pouvait se promener, et les revenants transiter comme bon leur semblait : un univers où les forêts cachaient des fées aux pouvoirs merveilleux, des fontaines de vertus. C'est ce que nous enseigne Claude Lecouteux<sup>901</sup> dans ses essais sur les fantômes et les elfes, ou Philippe Walter,<sup>902</sup> dans ses travaux sur la forêt médiévale et le cycle de la table ronde.

Quand nous parlons d'un imaginaire médiéval, le singulier ne nous met-il pas d'emblée en porte à faux ? Ou plutôt, répéterions-nous l'erreur des historiens, enclins à identifier

---

<sup>901</sup> Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen âge*, Éditions Imago, Paris, 1995.

<sup>902</sup> Philippe Walter, *Mythologies chrétiennes : fêtes, rites et mythes du Moyen âge*, Éditions Imago, 2005

l'imaginaire officiel ou dominant avec l'imaginaire d'une époque, oubliant que des mondes subalternes existent dans les plis, dont l'existence est d'autant plus difficile à visualiser qu'elle coïncide avec une prévalence de l'oral ? Or l'historiographie se base sur le texte et sur la culture de document.

Il me semble cohérent de poser que l'imaginaire de ceux qui transcrivirent les événements de la Découverte ou de la Conquête, gens lettrés ou pour le moins instruits, précisément parce qu'ils étaient passés par l'uniformisation que représente l'éducation, n'était pas exactement celui des troupes, dont nous savons aujourd'hui qu'elles étaient très souvent à peine alphabétisées, et la plupart du temps totalement illettrées. Il est logique de penser que ces hommes n'avaient pas le même univers mental que les franciscains, les dominicains, les petits nobles ou les marchands, qui coexisteraient dans les expéditions. La plupart des Conquistadors venaient de la vieille Castille, avec pour héritage une culture de la guerre très ancienne ; ou de l'Andalousie, des terres où la frontière avec l'autre, le musulman, avait formé le paysage de leurs parents et grands-parents. Il est vraisemblable que les deux groupes allaient acclimater en terre américaine un imaginaire différent, dont l'un passerait par l'empire du texte et assurerait la prééminence de la pensée et l'imaginaire officiel, et l'autre, dans une ombre relative, à côté ou en relation avec les imaginaires locaux, se modifierait suivant des voies beaucoup plus difficiles à tracer et retracer, car elles étaient orales.

Dans le cadre de ce chapitre, c'est le premier imaginaire qui m'intéressera, celui des dominants, celui qui s'exprime dans les textes ; nous reviendrons sur le second, lorsqu'il sera question des imaginaires nationaux.

Si l'on en croit Paul Zumthor et Jerome Baschet, l'imaginaire médiéval présentait un caractère diurne très marqué. L'homme du Moyen-âge avait peur de l'ailleurs, de la nature, qui lui inspirait une sainte horreur. Pour lui l'ailleurs et l'ici s'opposaient comme la nuit et le jour, ou le village et la forêt. Avant les grandes périodes de défrichement,<sup>903</sup> qui furent tardives (XII<sup>e</sup> siècle), la forêt lui fut longtemps l'inconnu et le danger, le lieu d'un merveilleux abominable, un ailleurs qui avait à peine une forme. Les colonies héritées de la vieille structure romaine regroupaient les hommes dans une unité qui s'opposait à cette inquiétante étrangeté de la nature non agricole. Mais celle-ci était d'abord vide, absence.<sup>904</sup>

La lumière était l'axe principal : lumière solaire et lumière divine fusionnaient. Les nuits, qui

---

<sup>903</sup> La chute des arbres dans les romans du caoutchouc a une valeur extrêmement ambiguë et le phénomène qui s'est produit en Europe à partir du XII<sup>e</sup> peut nous aider à comprendre cette ambiguïté : les arbres qui tombent c'est à la fois l'affaiblissement de cette menace et le retour de la peur de la transgression.

<sup>904</sup> Là aussi nous pensons à l'apparition du terme « désert », fréquent dans ces romans et géographiquement incompréhensible.

étaient alors complètement noires, favorisaient la formation de symboles nyctomorphes puissants, et les passerelles entre la détresse liée à l'obscurité, et l'errance du chrétien privé de la lumière divine, proliféraient. Complexe spectaculaire et ascensionnel informaient donc la psyché de l'homme médiéval.

Cependant cette psyché avait du évoluer, et l'ère des conquêtes, qui suivit la grande phase des découvertes, la mit à mal. Il est courant de dire que la Rencontre représente la fin des certitudes, de l'homme centré, du cosmos organisé autour d'un être humain à l'image de Dieu ; qu'elle inaugure le déracinement, l'essor de la ville ayant déjà commencé à réaliser cette émancipation, qui se fait aussi au prix de l'invasion du profane.

Quelle fut l'influence de cette explosion des cadres mentaux médiévaux sur la prévalence de certains régimes de l'imaginaire ? L'époque de la Découverte correspond à l'inflation du régime diurne dans les textes des Indes. Qu'il s'agisse de ceux qu'écrivirent les Portugais ou des ouvrages espagnols, la prégnance des symboles liés à la dévoration (dès les premiers récits s'établit le mythe de l'anthropophagie), comme l'obsession du thème du chaos et du désordre retiennent notre attention.

Il serait concevable de les comprendre dans la perspective d'un démembrement. Le corps démembré du Blanc tué par les « sauvages », l'absence d'état des « primitifs », la société orgiaque ou démoniaque qu'on lui attribue, l'absence d'ordre, tout cela prend d'autant plus d'importance que quelque chose se défait : c'est l'unité du monde médiéval qui s'est désarticulée, un phénomène qui s'est produit sur la longue durée et qui devient manifeste avec la Découverte.

C'est la mesure d'un monde qui disparaît.

Dans les œuvres dont je vais parler à présent, j'essaierai de voir, au-delà des points communs avec cet imaginaire médiéval sommairement esquissé, le rôle que vont jouer les archétypes et les symboles dans l'affirmation de la culture des conquérants. C'est en tant qu'imaginaire instituant, fondement du monde colonial qu'il nous intéressera.

Dans ce chapitre je me référerai au corpus suivant : pour le Pérou, la « *Segunda parte de la crónica del Perú, que trata del señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación* » de Pedro Cieza de León.<sup>905</sup>

Pour la Colombie et le Venezuela, la *Recopilación historial* de Fray Pedro de Aguado.<sup>906</sup>

En ce qui concerne le Brésil, je renverrai au *Tratado descritivo do Brasil* de Gabriel Soares de

<sup>905</sup>. Pedro Cieza de León, *Segunda parte de La crónica del Perú, que trata del señorío de los incas yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*, version électronique *Arte e historia*. La deuxième partie ne fut pas publiée du vivant de l'auteur.

<sup>906</sup> Fray Pedro de Aguado, *Recopilación historial*, version électronique établie par le Musée de l'Or de Bogotá.

Sousa, dont le manuscrit circula à Lisbonne sous le nom de *Noticia do Brasil*, mais qui ne fut pas publié de son vivant.<sup>907</sup>

Le choix de ces ouvrages s'explique par le fait qu'ils sont tous écrits par des acteurs différents : soldats, évangélistes, colons. Ce sont trois positions différentes mais qui pourront converger sur l'essentiel. Tous ces textes ont été produits entre 1550 et 1585.

Ce qui m'intéressera ici, c'est de repérer des invariants dans un contexte où les nationalités n'ont pas encore de sens et de voir si les imaginaires espagnols et portugais convergent ou non.

**Cieza de León** : il s'agit d'un soldat, qui participa à de nombreuses campagnes dans l'actuel Pérou, et collabora à la fondation de villes. Il est connu comme chroniqueur et historien. On considère qu'il fut un des premiers à s'être lancé dans la description du monde américain. Aventurier infatigable, il eut juste le temps de revenir en Espagne et de publier en 1553 la *Primera parte de la crónica del Perú*. l'année où il décédait. L'œuvre que nous aurons l'occasion de citer ici ne fut pas publiée de son vivant, il s'agit de *Segunda parte de la crónica del Perú, que trata del señorío de los incas yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*. Le troisième de ses ouvrages, nommé *Tercer libro de las guerras civiles del Perú, el cual se llama la guerra de Quito*, fut publié pour la première fois en 1909.

**Le moine franciscain Fray Pedro de Aguado**. Il composa une chronique en deux parties, *La recopilación historial*. Elle comprend donc une partie nommée improprement *Historia de Venezuela*, et une *Historia de Santa Marta y el Nuevo reino de Granada*. Il fut un des premiers évangélistes et vécut treize ans dans la nouvelle Grenade. *Doctrinero* dans diverses parties du pays, il évangélisa plus particulièrement les Indiens Cogua. Son œuvre ne fut publiée qu'au début du vingtième siècle, en 1906 et 1923, à Bogotá. Il semble que la censure soit à l'origine de la faible distribution et circulation de ses manuscrits.

**Gabriel Soares de Sousa** : Il participa aux découvertes et fut propriétaire d'un *ingenho*, une de ces premières fabriques de cannes à sucre, à Bahia. Il vécut 17 ans au Brésil et rédigea en Europe, entre 1584 et 1587, son mémorial qui ne fut publié qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Son but était d'obtenir des subventions de la Cour, afin de continuer l'exploration des terres, en vue de la

---

<sup>907</sup>Gabriel Soares de Sousa, *Notícia do Brasil*, dir. e coment. Luís de Albuquerque ; transcrição em port. actual Maria da Graça Pericão, Lisboa : Alfa, 1989, Biblioteca da expansão portuguesa.

découverte de mines. Sa mission obtenue, il mourut peu après, à la suite de diverses mésaventures.

Tanto o rico tratado descritivo de Gabriel Soares de Sousa, considerado por muitos como o mais importante dos relatos quinhentistas, quanto os escritos do jesuíta Fernão Cardim circularam apenas em cópias manuscritas e, provavelmente, só começaram a ter um grande impacto a partir do século XIX.<sup>908</sup>

Ces ouvrages sont donc des textes qui furent très peu lus, et circulèrent à peine du vivant des auteurs. Par contre, au XIX<sup>e</sup> siècle dans les pays hispano-américains comme au Brésil, les travaux de ces précurseurs connurent une grande diffusion grâce au travail des historiens nationaux. Ils nous intéressent donc à ce titre : ce sont des textes fondateurs.

#### a. Ordre et chaos.

Tous les écrits des chroniqueurs mettent en scène une opposition qui structure leur pensée et leur argumentation : l'ordre chrétien versus le chaos idolâtre. Il y aura des variations en fonction de la spécificité de l'auteur, le chaos ne sera pas exactement la même chose pour un soldat ou pour un prêtre, mais systématiquement, nous trouverons cette valorisation du monde du Prince, et cet effroi face aux ténèbres de l'esprit et du gouvernement, incarnés dans l'univers indien.

Il s'agit pour les chroniqueurs de donner une image de ce chaos, de le rendre réel. Ils élaborent donc une représentation qui mime le naturel mais, en fait, relève de la rhétorique. La description ne se base pas sur le réel, elle en propose une image. N'oublions pas que l'Histoire, à l'époque, est d'abord histoire morale et proposition d'amendement, dans un monde pénétré par la chute.<sup>909</sup> Il ne faut pas imaginer le chroniqueur à partir de l'expérience d'un Díaz del Castillo, horrifié par le spectacle du sang dégoulinant sur les marches des temples. Son récit s'épuisant en témoignage, le témoignage tenant lieu de document et fonctionnant comme

---

<sup>908</sup> John M. Monteiro, *Tupis, tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*, thèse présentée en août 2001 à Campina, p. 13.

<sup>909</sup> Jaime Humbert Borja Gómez, *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, construcción del idolatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, ed CEJA, Bogotá, 2002. L'historiographie du Moyen âge est radicalement différente de l'historiographie moderne : l'Histoire s'y résume à celle de la Révélation.

première pierre d'une historiographie de la nation. Telle est encore la lecture qu'en font bien des historiens nationaux ou étrangers. Il est courant de lire que Cieza ou Soares sont les premiers ethnographes ou historiens. La chronique n'est pas le fidèle récit d'une épouvantable rencontre, le journal de bord d'un lettré dépassé par l'effroyable expérience. Cet effroyable, cette expérience, il s'agit par contre pour le chroniqueur de les inventer, de les rendre vraisemblables, et d'en donner à voir une image plausible. Le chaos doit se comprendre comme élément d'une formation discursive qui n'en finit pas de jaillir à partir de la Conquête, avec une ténacité telle qu'elle se constituera comme régime de vérité. Le désordre des chroniqueurs est une création de la rhétorique ; ainsi, Humberto Borja Gomez dit des Indiens qu'ils sont construits comme idolâtres, ou Guy Rozat,<sup>910</sup> comme des « Indiens de papier ».

Une fois admis le caractère fictionnel de ce chaos, on peut essayer de voir comment il est transcrit. Il ne se trouve pas seulement du côté des dominés, mais aussi des espagnols . Certains Conquistadors vont en effet défier l'ordre du prince, qui équivaut à celui de Dieu pour la mentalité médiévale. Aguirre, héros de *La Gobernación*, est le « mauvais » Espagnol, le prototype du méchant, qui, mettant à mal l'ordre impérial, sera puni par là où il a péché. Le chaos est à la fois ce qui existe en dehors de l'ordre impérial (le monde précolombien, et plus particulièrement celui-ci lorsqu'il résiste à l'évangélisation) et ce qui résiste à cet ordre (le séditieux Aguirre). L'orgueil, péché des classes supérieures, est ce qui meut Aguirre ; cet orgueil qui menace la cohésion du monde pour la pensée médiévale. Le chroniqueur trace donc une ligne qui relie le démoniaque possédé par l'orgueil et l'Indien qui vit sans le savoir dans un univers démoniaque.

Dans ce contexte, le chaos guerrier va prendre une valeur particulière : il sera l'instrument de la punition divine, d'où l'importance d'une image comme celle de l'Enfer. Les dévastations, les massacres et les horreurs diverses seront la figuration terrestre du châtiment qui atteint les idolâtres. Le bûcher de l'Inquisition annonçait le tourment qui attendait les hérétiques dans l'autre monde, les souffrances des Indiens décimés et torturés sont un pâle reflet de ce qui les attend en Enfer. Sur la terre indienne se réalise l'Apocalypse, le jugement dernier promis dans les textes apocryphes. Du Mexique à l'Argentine, tout au long de la Conquête, de Motilinia à Pedro de Solis, nous retrouverons l'image du châtiment divin. Le chaos est donc une articulation essentielle du discours de la faute, et de la punition.

Fray Pedro de Aguado, surtout dans sa *Recopilación*, mais aussi dans le traité sur la *Gobernación de Venezuela*, fustige le désordre de ce qui deviendra la Nueva Granada. Il va

---

<sup>910</sup> Guy Rozat, *América imperio del demonio: cuentos y recuentos*. Universidad Iberoamericana, México, D.F, Departamento de Historia, ch. 9.

tisser une comparaison très serrée entre le chaos et la tyrannie. Tyrannie indienne dans la *Recopilación*, tyrannie espagnole dans la *Gobernación*, où il est question d'Aguirre (partie qui d'ailleurs sera censurée).

Les Espagnols rebelles sont aussi diaboliques que les Indiens idolâtres : « antes se les representaba una diversidad de discordias y diabólicas contiendas por los inquietos ánimos de algunos bulliciosos soldados que consigo llevaban ».<sup>911</sup> Ces frictions qui aboutissent à la révolte, parce qu'elles remettent en question le chef, sont nécessairement démoniaques. Désordre et châtement divin (la mort) sont étroitement liés dans sa description ; il écrit au sujet d'Espagnols qui finirent tragiquement :

Algunos de los cuales, por parecer sus muertes más juicio y castigo de Dios particular que sucedidas acá, se tratará en los siguientes capítulos, para ejemplo de los que viven disoluta y absolutamente y sujetos a sus desordenados apetitos.<sup>912</sup>

Les mœurs dissolues sont effet du désordre des appétits. Il ne s'agit plus du désordre qui dissout le groupe mais de celui qui règne dans l'individu, lequel, selon la mentalité médiévale, doit se gouverner lui-même comme se gouverne un royaume. Remarquons l'emploi du terme *sujeto* ; en effet, au lieu d'être de bons sujets, respectueux de leur chef et donc, par personne interposée, du roi, ces Espagnols sont gouvernés par leurs passions. Il s'agit ici d'une menace, adressée aux pécheurs éventuels. Cette horreur face aux mauvaises mœurs s'exprime fréquemment : « es tan grande la disolución que algunas partes hay entre estos españoles de vivir lujuria y carnalmente que verdaderamente me pone espanto y admiración ».

Le désordre est donc dissolution et corruption sous toutes ses formes : la dissolution des mœurs (il dit des femmes indiennes qu'elles sont corrompues dans leur famille), la trahison, du côté indien comme du côté espagnol, l'appétit du gain, qui rend sensible à la corruption.<sup>913</sup> Le terme « corromper » est employé à propos des femmes indiennes que leurs parents laissent avoir des rapports sexuels libres. Le lexique de l'époque représente la vertu féminine comme une matière qui se défait, se décompose. Ce verbe revient lorsque Pedro de Aguado parle de la nourriture que les soldats affamés consomment un soir de disette et qui « corrompt » leur ventre. A l'époque classique il existe une grande polysémie du terme « corrompre », qui permet d'évoquer aussi bien la transformation des liquides que la falsification de lettres, la

---

<sup>911</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre I, ch. I.

<sup>912</sup> *Recopilación historial*, Livre IX, ch. III.

<sup>913</sup> Cette mention récurrente de la corruption intrigue car elle semble anticiper les discours à venir sur la corruption des chairs (les piqures de serpent chez Gallegos et Hernández), de la matière vivante (Rangel), ou végétale (Rivera) dans les romans de la forêt.

perte de la virginité, la putréfaction des chairs et des os. Il y a donc une inscription dans la langue de l'association entre la sexualité, la mort, et la décomposition.

Le désordre n'est pas seulement un trait de l'univers des Indiens, il se retrouve également dans leur discours, identifié à « una disolución » ou « un maremagno de disparates, sin pies ni cabeza, sin orden ni concierto ninguno ».<sup>914</sup> Magnifique hyperbole, où se succèdent l'image de la mer (l'indifférencié, l'anéantissement, l'eau qui engloutit), de la folie comme raison inversée (« disparates ») et du corps démembré, sans pieds ni tête. L'absence d'ordre est associée à celle d'équilibre et d'harmonie. Le *maremagno* est un terme qui désigne aussi bien l'abondance que la confusion, mais il existe également une définition qui en fait une vague gigantesque qui déferle. Il est remarquable que lorsque s'actualise l'archétype du chaos, l'image de la mer dévastatrice accompagne celle du désordre. De même, la transformation des corps ou de la matière, évoluant de l'état solide vers le liquide (« la disolución ») reprend l'idée de corruption évoquée plus haut. Dans la mesure où la mer, pour l'homme de l'époque, est d'abord l'inconnu et la menace (les Conquistadors ne sont pas des marins, la présence de ces derniers dans les osts étant toujours marginale), le surgissement de ce symbole aquatique prend un sens particulier. L'image a d'autant plus de force que les morts par noyade sont extrêmement courantes, Aguado les évoque souvent, et les naufrages font partie du non-dit sinistre de la découverte et de la Conquête ; non-dit qui d'ailleurs resurgira avec les *Naufragios* d'un Cabeza de Vaca. Il y a une surimpression d'images : l'eau déchaînée représente cette incompréhension totale de la pensée et la raison de l'Autre, un flot dans lequel l'Espagnol ne veut pas être entraîné. Pour la mentalité analogique de l'époque, des correspondances existent entre les diverses séries qui composent le monde ; la confusion du langage correspond à celle de la société et de la pensée : « y así como en el hablar haya la confusión que es notorio, si en todo lo demás son disformes y variables ».<sup>915</sup> Quand le chroniqueur remarque une exception (« los cuales, para ser gente tan bárbara, traían bien concertado »),<sup>916</sup> c'est pour s'en étonner. Mais il s'agit probablement d'un dispositif de vraisemblance qu'il s'agit de faire fonctionner et, de toute façon, le phénomène reste relatif : « para ser gente tan bárbara ».

Cette confusion du discours a son reflet dans la nature. En effet, Aguado peine à différencier les Indiens entre eux :

---

<sup>914</sup> *Recopilación historial, op. cit.* Livre IX, Chapitre XVIII.

<sup>915</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX, Chapitre VI.

<sup>916</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX, Chapitre IX.

En esta provincia de San Juan de los Llanos, demás de los indios Guayupes, hay otra nación de indios llamados Saes, que en algunas cosas difieren y varían de las costumbres de los Guayupes, de los cuales diré aquí solamente las cosas que hacen fuera de las referidas costumbres de los Guayupes, y en lo que de ellos hacen diferencia, porque en todo lo demás casi son uniformes, y así no habrá mucho que decir de ellos <sup>917</sup>

Cieza de León est lui aussi très attentif à la question de l'ordre. Dans le quatrième chapitre de sa *Crónica*, il écrit :

Muchas veces pregunté a los moradores destas provincias lo que sabían que en ellas hubo antes que los Incas los señoreasen, y sobre esto dicen que todos vivían desordenadamente, y que muchos andaban desnudos, hechos salvages, sin tener casas ni otras moradas que cuevas de las muchas que vemos haber en riscos grandes y peñascos, de donde salían a comer de lo que hallaban por los campos.<sup>918</sup>

L'éloge des souverains incas, qui constitue l'essentiel du livre deux, est la construction qui prépare à l'idée que ces souverains, si différents de leurs contemporains barbares, annonçaient en fait la venue des représentants d'un ordre supérieur. Face au chaos, il y a chez lui la volonté de hiérarchiser et séparer les Occidentaux, capables d'imaginer un ordre, et les indigènes, inaptés, handicapés, abrutis par une nature quasiment animale .

Dans la deuxième partie, chapitre trois, nous lisons :

En el primer libro traté más largo estas materias, por tanto, pasando adelante, contaré de la manera que estaban las gentes deste reino antes que floresciesen los Incas ni dél se hiciesen señores soberanos, por lo que todos afirman que eran behetría sin tener la órden, y gran razón, y justicia que despues tuvieron, y lo que hay que decir de Ticiviracocha, a quien llamaban y tenían por Hacedor de todas las cosas.<sup>919</sup>

---

<sup>917</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX, Chapitre IX.

<sup>918</sup> *Segunda crónica del Perú, op. cit.*, Chapitre IV.

<sup>919</sup> *Segunda crónica del Perú, op. cit.*, Chapitre III.

Le terme *behetría*<sup>920</sup> est devenu synonyme de désordre. Covarrubias dit qu'il vient de *hetría* qui signifiait confusion, mélange. Dans l'ancien castillan, il désignait à l'origine une ville libre qui ne dépendait d'aucun seigneur ou tout groupe d'individus qui se choisissait pour seigneur un des leurs qu'ils désignaient comme tel. « Behetrías sin tener la orden » est une formule dans laquelle nous trouvons un redoublement de l'idée d'absence d'ordre. Il y a donc un parallèle qui s'établit entre le désordre et le fait de ne pas se reconnaître une autorité supérieure. La liberté prend un caractère répréhensible. Enfin, dans l'énumération, la coordination met sur le même plan ordre, raison et justice, du côté inca, et désordre, déraison et injustice du côté des « behetrías ». Comme chez Aguado, le désordre est appréhendé sous ses divers aspects : confusion intellectuelle, gouvernement anarchique et, de ce fait, tyrannie. On voit bien qu'à l'époque ce qui préoccupe encore c'est la question du bon gouvernement, le prince étant assimilé à un être de raison, un sage.

La référence au désordre et au chaos est constante : « en sus cantares se apregona lo que en esto tienen, que es, que estando todas las gentes que vivían en estas regiones desordenadas y matándose unos á otros, y estando envueltos en sus vicios, remanecieron en una parte ».<sup>921</sup> Là aussi, l'énumération met sur le même plan désordre, vices moraux, meurtres.

Y es verdad que yo he visto pueblos, y pueblos bien grandes, y de una sola vez que cristianos españoles pasen por él, quedar tal, que no parecía sino que fuego lo había consumido ; y como las gentes no eran de tanta razón, ni unos á otros se ayudaban, perdíanse después con hambres y enfermedades, porque entre ellos hay poca caridad, y cada uno es señor de su casa, y no quiere más cuenta.<sup>922</sup>

La liberté est associée à l'absence de sens de la collectivité et à une incapacité d'affronter l'adversité. Car l'absence d'ordre est mortifère : « les mandó que viviesen ordenadamente sin tener costumbre mala ni darse la muerte los unos a los otros ».<sup>923</sup>

L'idée de désordre s'articule avec celle de confusion et d'indifférenciation : « Y es, que como estos indios son todos morenos y alharaquientos y que en tanto se parecen los unos a otros ».<sup>924</sup> Ils sont tous identiques, leur caractère biologique est mis en avant, et on leur refuse

---

<sup>920</sup> *Le Tesoro de la lengua de* Covarrubias consacre une page entière à ce terme, ce qui est exceptionnel. Il est donc question de la possibilité d'autodétermination, laquelle est rapidement expédiée par Covarrubias (qui fut Grand Inquisiteur), soulagé de constater que les nobles espagnols s'empressèrent d'en finir avec cette liberté.

<sup>921</sup> *idem*, Chapitre VI.

<sup>922</sup> *idem*, Chapitre XII.

<sup>923</sup> *idem*, Chapitre XLVII.

<sup>924</sup> *idem*, Chapitre XIII.

toute individuation.

Et nous retrouverons comme chez Aguado le lien tyrannie / désordre : « En este tiempo, en Hatuncollao se habían hecho poderosos los descendientes de Zapana, y con tiranía querían ocupar toda aquella comarca ». <sup>925</sup> La tyrannie existe également du côté espagnol :

Pero con la orden tan grande que se tenía en lo de los Incas, era para no sentirlo la gente, y crecer en multiplicación; y con la desorden y demasiada codicia de los españoles, se fueron disminuyendo en tanta manera, que falta la mayor parte de la gente, y del todo se acabara de consumir por su codicia y avaricia. <sup>926</sup>

Le désordre relève du Mal : deux péchés capitaux sont la cause du malheur social et de la mort. Tout manquement dans le monde terrestre correspond à une offense aux principes divins et le non respect du pouvoir temporel est une injure faite à Dieu, donc relève de l'influence du Diable.

En faisant l'éloge de l'Inca, Cieza prépare celui du prince chrétien car il relève des valeurs communes :

ya era muy poderoso (...) Cuando le iban á hablar, iban cargados livianamente; mirávanle poco al rostro; cuando él hablaba, temblaban los que le oían, de temor o de otra cosa; salía pocas veces en público, y en la guerra, siempre era el delantero; no consentía que ninguno, sin su mandamiento, tuviese joyas ni asentamiento ni anduviese en andas (...)en fin, este fue el que abrió camino para el gobierno tan excelente que los Incas tuvieron. <sup>927</sup>

Il importe cependant de tracer la limite entre l'ordre ancien et l'ordre à venir ; les Incas représentent un échelon intermédiaire dans cette évolution vers un progrès, vers le bon gouvernement : « poco tenían y guardaban aquella ceguedad de enterrar con los difuntos tesoros ». <sup>928</sup> Dans l'échelle de la civilisation, malgré toutes leurs qualités, il leur reste quelque barbarie. Heureusement, les Espagnols arrivent, et vont pouvoir porter à sa perfection l'entreprise déjà en marche.

---

<sup>925</sup> *idem*, Chapitre VIII.

<sup>926</sup> *idem*, Chapitre XVIII.

<sup>927</sup> *idem*, Chapitre XLVII.

<sup>928</sup> *idem*, Chapitre XIV.

Chez Soares de Sousa, le désordre est lié à l'absence de loi et de foi. A propos des Tupinambas, auxquels il consacre plusieurs chapitres dans la troisième partie de *Notícia do Brasil*, il écrit :

Mas faltam-lhes tres letras das do ABC, que são F, L, R, grande o dobrado (...) f porque nao tem fé en nenhuma cisa que adorem nem os nascidos entre cristiãos e doutrinados pelos padres da companhia não tem fe em deus nosso senhor, não tem verdade nem lealdade com nehuma pessoa que lhe faça bem.<sup>929</sup>

L'absence de monothéisme est associée à un manque de loyauté. Celui qui ne croit pas en Dieu n'est pas capable de reconnaître son semblable. Il est donc ingrat, ne reconnaît personne : « nenhuma pessoa que lhe faça bem ». D'autre part :

E se não tem na sua pronunciação I é porque não tem lei nenhuma que guardar nem preceitos para se governarem e cada um faz a lei a seu modo e ao som da sua vontade sem haver entre eles lei onde se governem, nem tem lei uns com os outros.<sup>930</sup>

Ils n'ont pas de règles entre eux, ni de principe global de gouvernement. Leur liberté est pure carence. Enfin, « se não tem esta letra r na sua pronunciação e porque não tem rei que os reja e a quem obedeça, nem obedece a ninguem, nem o pai ao filho nem o filho ao pai e cada um vive ao som da sua vontade ». <sup>931</sup> L'absence de structure hiérarchique est identifiée au désordre familial. Là encore, plus qu'ailleurs, apparaît l'absolutisme du principe d'obéissance et de soumission à l'ordre, et la disqualification de ce qui ne correspond pas à ce modèle.

Le thème du désordre chez ces chroniqueurs rend manifeste un complexe spectaculaire dans lequel le principe de la contemplation monarchique, de l'ordre du chef, fonctionne comme contre poids à la terreur face au grouillement animal. L'originalité tient à la liaison établie entre l'anarchie et la tyrannie, en particulier chez Cieza et Aguado. C'est aussi la grande différence avec le discours de Soares, qui révère la figure du souverain et n'analyse pas la question du pouvoir, à la différence de ses homologues espagnols. Il est déjà sur un autre versant. Chez lui, le travail de construction de l'idolâtre s'explique dans le cadre d'un univers

---

<sup>929</sup> Gabriel Soares de Sousa, *Notícia do Brasil*, Biblioteca da expansão portuguesa, Publicações Alfa, Lisboa, p. 218.

<sup>930</sup> *Ibidem*

<sup>931</sup> *Ibid.*

mental qui n'est plus le même. Cieza et Aguado écrivent travaillés par la question de la souveraineté, Soares se meut dans un espace plus moderne, celui de l'économie qui va avoir besoin des disciplines et des classifications. Et si le discours sur l'Indien est souvent le même, il fonctionnera à l'intérieur d'argumentaires de natures différentes.

## b. Thériomorphe et déshumanisation

Ce chaos est régulièrement lié à la représentation de l'animé, et de l'animal. Les chroniqueurs sont effarés par les « masses » indiennes. Aguado décrit les autochtones comme des meutes en furie, violentes et imprévisibles. Et c'est souvent avec les mêmes mots que les deux Espagnols et le Portugais élaborent les images du monde animal et du monde indien. Cette animalité est régulièrement liée au vice, terme employé à l'époque pour désigner la sexualité. De façon systématique, les chroniqueurs attribuent des mœurs perverses aux Amérindiens, convaincus de ce qu'ils ont une sexualité animale, pouvant les mener jusqu'à l'inceste.

Aguado écrit à propos des Gyayupes : « son harto bestiales », <sup>932</sup> « de estas dos maneras dichas celebran sus barraganias ». <sup>933</sup> Ou encore : « Pues en el parir no son menos brutos que en lo demás ». <sup>934</sup> Le terme bruto revient régulièrement dans la *Recopilación*, à l'époque, il est employé pour les animaux.

Soares de Sousa, à propos des femmes Tupinambas parle de « as femeas ». On notera l'association du bestial et de l'étrange : « cuando estas indias entram em dores de parir (...) parem em campos o en cualquier outra parte como uma alimaria ». <sup>935</sup> Et aussi : « para se os tupinambas fazerem bazarros, usam de muitas bestialidades mui estranhas ». <sup>936</sup>

L'alternance de scènes où les animaux dévorent les hommes et de passages consacrés à l'anthropophagie construit peu à peu une équivalence entre les animaux et les Indiens, d'autant plus que le même lexique sert à les décrire. Aguado écrit dans la *Recopilación* :

(...) de hechura de lagartos y de ferocidad de carniceras y caribes fieras eran de ellos con gran ímpetu arrebatados algunos soldados al pasar de algunas ciénagas y ríos (...) como en todas aquellas riberas y tierras comarcanas al río grande había

<sup>932</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX, Chapitre VII.

<sup>933</sup> *Ibidem*,

<sup>934</sup> *Ibid*,

<sup>935</sup> *Notícia do Brasil, op. cit.*, p. 211.

<sup>936</sup> *idem*, p. 222.

gran número de tigres, animales ferocísimos y enemicísimos de la humana naturaleza, los cuales por su bruto y desvergonzado atrevimiento jamás dudan de acometer a hacer presa entre mucha gente.

Il souligne la traîtrise des jaguars :

Aunque esté armada y sobre el aviso, y así venían a los alojamientos y caminos por do la gente caminaba, y a traición, haciendo presa en algunos españoles, se los llevaban para su mantenimiento, sin poder ser socorridos ni librados de sus uñas crueles.<sup>937</sup>

Quand il parle d'un tigre il dit qu'il est « feroz y traidor y de grandes fuerzas y furia ».<sup>938</sup> Les Espagnols insolents et rebelles : « respondían ferozmente ». Le langage est contaminé par ce mouvement de déshumanisation. Le dominicain emploie même mot, furia, dans d'autres passages, à propos des hommes.

Les termes «fiera » et «fiereza » fonctionnent aussi bien pour les animaux que pour les hommes. A propos des Indiens, Aguado affirme que « era (tan) grande la fiereza de estos bárbaros ». Il dit des indiens Panches : « a imitación de los fieros canes tienen por costumbre comer carne humana ».<sup>939</sup> De l'homme qui s'apprête à manger un jeune enfant il écrit : « un fiero y bruto can , el cual, no con menos diligencia, lo tomó y lo llevó a su casa, donde creo yo no dejaría oliscar la carne de él ».<sup>940</sup>

Nous remarquerons l'isotopie de l'animalité féroce : le cannibale ne sent plus, il « flaire » ou encore, chez Soares de Sousa, nous trouverons des Indiens « inimigos do género humano », semblables aux animaux cités par Aguado, ces « animales ferocísimos y enemicísimos de la naturaleza humana ».<sup>941</sup> Le thème de la trahison revient constamment chez Aguado. Les bêtes

---

<sup>937</sup> *Ibidem*

<sup>938</sup> *idem*, Livre IX, Chapitre IV.

<sup>939</sup> *Recopilación historial*, op. cit., Livre VIII, Chapitre I.

<sup>940</sup> *idem*, Livre V, Chapitre III.

<sup>941</sup> *idem*, Livre II, Chapitre VIII.

qui emportent leur proie « a traición » deviennent des hommes chez l'auteur portugais, « tapuias », de préférence : « más são mas atraicioados ».

Esta provincia está apartada de Santa Marta cuarenta leguas a la halda de la provincia de los Caribes; es tierra algo estéril de agua y oro, poblada de gente desnuda, belicosa y muy crecida y herbolaria; es gente muy traídora.<sup>942</sup>

### c. La dévoration et le cannibalisme

Enfin, le cannibalisme, qui est au centre de tant de ces récits, semble être une autre face de ce complexe thériomorphe. La gueule du désordre est celle de l'animal. Ou la bouche de l'Enfer, puisque lorsque s'éloigne l'image de l'Eden,<sup>943</sup> très vite, le Paradis s'inverse en Enfer. Il prend alors l'allure qui fut la sienne dans bien des œuvres : l'immense bouche ouverte des fresques romanes, et des tableaux de Bosch ou de Durer. Jérôme Baschet situe au XI<sup>e</sup> siècle le début de cette diffusion. L'Enfer est une gueule, le plus souvent celle du Leviathan. Et il est moins un lieu que « le grand corps d'une puissance animale menaçante ».<sup>944</sup> Cette image revient au XV<sup>e</sup> siècle. Du grouillement des masses indiennes indifférenciées, on passe à la mordication sadique, et à la gueule ouverte anthropophage. Le cannibalisme, au centre de ces récits, toujours associé à une représentation déshumanisée des Indiens, est un concept central de la représentation. A l'origine il y avait absence de gouvernement et d'histoire : « Y aun tambien tenemos por entendido, que antiguamente, antes que los Incas reinasen, en muchas provincias (...) y los unos salían á se dar guerra á los otros y se comían como agora hacen los de la provincia »,<sup>945</sup> écrit Cieza. Chaos, absence de gouvernement, anthropophagie, manque d'humanité, convergent dans sa vision : « Para Cieza de León, la antropofagia era el criterio esencial para separar a las sociedades « bestiales » (behetrías), del refinamiento de los Incas sometidos a un poder central y a leyes estrictas ».<sup>946</sup>

<sup>942</sup> *Recopilación historia op. cit*, Livre II, Chapitre V.

<sup>943</sup> Il semble que la transformation corresponde à un passage : lorsqu'il ne s'agit plus d'échanger mais de conquérir. La rencontre, célébrée avec poésie dans la lettre de Vaz de Caminha, qui évoque avec admiration la beauté des femmes, correspond à une phase de transition. Plus tard, la volonté de prendre la terre ou les hommes s'imposera, et la nudité deviendra diabolique. Du côté portugais et du côté espagnol, on observe la même transformation.

<sup>944</sup> *La civilisation féodale, op. cit.*, p. 377.

<sup>945</sup> *Segunda crónica del Perú, op. cit*, chapitre XXV.

<sup>946</sup> Juan David Montoya Guzmán, *Un cronista por la Gobernación de Popayán: Cieza de León y su crónica del Perú*. . FCHE-UN, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Universidad Nacional de Colombia: Colombia. Septiembre. 2005.

(...) y luego que reinaron los Incas, como gente de gran razón y que tenían santas y justas costumbres y leyes, no solamente ellos no comían aquel manjar, porque de otros muchos ha sido y es muy estimado, pero pusiéronse en quitar tal costumbre a los que con ellos trataban, y de tal manera, que en poco tiempo se olvidó y totalmente se tiró, que en todo su señorío, que era tan grande, no se comían ya de muchos años ántes.<sup>947</sup>

Aguado parle constamment du cannibalisme, et emprunte à Cieza de León l'idée du ventre sépulture. Comme le soldat espagnol, à plusieurs reprises, il note que les Indiens sont habitués à ces fêtes sanglantes, et il se moque d'eux : « y así les dijeron, de suerte que los intérpretes lo entendieron, que se volviesen atrás y no curasen de pasar adelante, si no querían en breve tiempo verse sepultados en sus vientres y destruidos », <sup>948</sup> ou encore : « hacen devotos sacrificios a sus carniceros vientres, sepultura de carne humana », <sup>949</sup> et : « con sus blancas carnes solemniza(n)r sus fiestas y borracheras triunfando de su victoria dándoles sus vientres por sepulcro ». <sup>950</sup>

Il insiste sur le caractère pervers de cette pratique, qui n'est jamais présentée pour ce qu'elle était, un acte rituel. Les Indiens ont plaisir à se manger les uns les autres : les oncles dévorent leurs neveux, et les parents sont prêts à donner leurs enfants en pâture contre n'importe quelle brouille. Aguado raconte longuement l'histoire d'un jeune Indien Panche ; celui-ci, en toute confiance (« el cual con amor que al tío tenía »), part en promenade avec son oncle et finit dans la marmite d'un homme rencontré en chemin. De même, pour se protéger, les parents offrent leurs enfants à manger aux Espagnols :

Como se ha dicho, todas las gentes de estas provincias de los Caribes (...) comen carne humana, y pensaban que asimismo la comían los españoles, por lo cual

---

<sup>947</sup> *Segunda crónica del Perú*, op.cit, *idem*.

<sup>948</sup> *Recopilación historial*, Livre VII, chapitre II.

<sup>949</sup> *idem*, Chapitre III.

<sup>950</sup> *idem*, Livre V, chapitre II

como en un pueblo por fuerza de armas constriñesen los soldados a los indios a que se retrujesen en sus casas con el temor que tenían se subían en unas barbacoas y lechos altos, que dentro en el techo de sus casas tenían y de allí arrojaban a los que los entraban a buscar a sus propios hijos para que los comiesen.<sup>951</sup>

Quant à Soares de Sousa, il contribue également à diffuser cette vision d'un cannibalisme endémique. Des Aimores, un peuple qui deviendra le prototype du sauvage, il fait les ennemis du genre humain :

Comem estes selvagens carne humana por mantimento, o que não tem o outro gentio que a não com senão por vingança de suas brigas e antiguidade de seus ódios. (...)são esquivos inimigos de todo o gênero humano.<sup>952</sup>

L'anthropophagie est décrite comme l'effet de la haine entre deux groupes qui furent à l'origine un seul, Tupis et Tapuias, qui se détestent tant qu'ils s'entredévorent : « uns dos outros que se comem aos bocados, e não cansam de se matarem em guerras, que continuamente têm ». <sup>953</sup> Là aussi, le cannibalisme est appréhendé comme déchaînement bestial, nous voyons revenir l'image de la chair mise en pièces, du fauve qui s'adonne au plaisir de déchirer et démembrer. Soares établit des distinctions : à propos des Aimores, il dira qu'ils sont les seuls qui mangent de la chair humaine pour se nourrir, alors que les autres le font pour se venger ou sous l'effet de la haine.

A propos des Tupis, il dit aussi à propos de leur façon de chasser le jaguar, « onça » en portugais. :

O modo ordinário de caçar a onça era, ao que parece, por meio de mundéus ou fojos. Uma vez aprisionada é que a fera podia ser morta a frechadas. Em certos casos acabavam-na em terreiro, como aos contrários, tomando nome e fazendo todas a cerimônias da antropofagia ritual.<sup>954</sup>

---

<sup>951</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre I, chapitre IX.

<sup>952</sup> *Noticia do Brasil, op. cit.*, Pp.79. 80.

<sup>953</sup> *idem*, pp. 332-333.

<sup>954</sup> Sergio Buarque de Hollanda, *Caminhos e fronteiras*, Companhia das Letras, 1995, p. 94.

Ici nous retrouvons l'assimilation bête féroce / anthropophagie mais ce n'est plus une pratique discursive espagnole, il s'agit d'une pratique de chasse Tupi, qui évidemment n'est pas relevée par hasard.

Le premier texte mentionnant les pratiques cannibales au Brésil est celui d'Americo Vespucci. Il y consigne le témoignage de marins qui auraient vu une scène de ce type, et il est, d'après les historiens actuels, peu digne de foi. Les pratiques décrites par Soares n'existaient plus puisqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle les Tupis avaient été quasiment éliminés ou acculturés. Ils étaient devenus des Indiens « coloniaux ». Cependant, ces lettres furent une des lectures choisies de l'époque et préparèrent donc le public à la réception de ce symbole diurne. Les écrits de Soares sont donc dans la lignée de ceux de Staaden, Lery et Villegagnon.

Car ces mentions de pratiques cannibales correspondent à un voyeurisme européen, qui pourra se satisfaire du nouveau genre littéraire qui se met en place. Pour l'auteur de la *Crónica de Popayán* :

La Europa del Renacimiento proveyó un material narrativo que frisaba en lo dramático lo espectacular y lo macabro. Este material les proporcionaba a los lectores europeos de la época narraciones exóticas, novedosas y a veces escandalosas a la altura de expectativas creadas, entre otros, por los libros de caballerías y los libros de viajes a regiones no europeas. En este sentido, las crónicas del siglo XVI sirvieron como una función de entretenimiento de un público general que estaba más interesado en curiosidades que en la adquisición de información sistemática.<sup>955</sup>

#### d. La chute et le démoniaque

Les Indiens sont des Gentils, tombés dans le péché. Soares les nomme d'ailleurs *gentío*, terme plus rare sous la plume de Cieza ou Aguado, qui préfèrent *bárbaros* ou *salvajes* ; au-delà de tous les vices qui sont répertoriés, le péché principal est d'être des idolâtres.

Cependant, parmi tous les manquements à la loi divine, il en est un qui retient plus l'attention des Espagnols et des Portugais, le péché charnel. « Não ha pecado de luxuria que não

<sup>955</sup> *Un cronista por la gobernación de Popayán, op. cit.*

cometam »<sup>956</sup> écrit Soares da Sousa à propos des Tupinambas. Il est horrifié par l'inceste : « este gentio e tão luxurioso » que « dormem con suas propias filhas»,<sup>957</sup> et la sodomie : « são aficionados ao pecado nefando ». <sup>958</sup> Cieza de León est un des plus acharnés à vilipender ces mœurs :

En algunos pueblos destes indios, no embargante que entre ellos había mujeres muchas, y algunas hermosas, los más dellos usaban (a lo que a mí me certificaron) pública y descubiertamente el pecado nefando de la sodomía, del cual dicen que se gloriaban demasiadamente. Verdad es que los años pasados el capitán Pacheco y el capitán Olmos, que agora están en España, hicieron castigo sobre los que cometían el pecado susodicho, amonestándolos cuánto dello el poderoso Dios se desirve.<sup>959</sup>

La note suivante est du même auteur :

El otro era en la provincia de Chíncha, indios de su majestad, a los cuales hablándoles yo sobre esta maldad que cometían y agravándoles la fealdad del pecado, me respondieron que ellos no tenían culpa, porque desde el tiempo de su niñez los habían puesto allí sus caciques para usar con ellos este maldito y nefando vicio y para ser sacerdotes y guarda de los templos de sus ídolos. De manera que lo que les saqué de aquí es que estaba el demonio tan señoreado en esta tierra que, no se contentando con los hacer caer en pecado tan enorme, les hacía entender que tal vicio era especie de santidad y religión, para tenerlos más sujetos.<sup>960</sup>

Vice-péché-démoniaque, voilà la triade qui s'organise.

La description de la destruction des cultes est digne d'attention. Cieza raconte que les géants sodomites qui peuplaient le Pérou au début des temps furent punis par Dieu qui les extermina. Il décrit complaisamment la chute des idoles, les statues tombant de leur piédestal, grâce au travail patient des Incas. Nous avons là un travail de reconstruction de l'histoire. Les Incas semblent seulement devancer les Espagnols et leur entreprise d'extirpation. Ici, le symbole

---

<sup>956</sup> *Noticias do Brasil, op. cit.*, p. 223.

<sup>957</sup> *Ibidem*,

<sup>958</sup> *Ibid*,

<sup>959</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, chapitre XLIX

<sup>960</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre I, chapitre V.

catamorphe prend une valeur particulière : il est un élément à l'intérieur d'un système d'acculturation.

Aguado remarque dans le Livre Un de la *Recopilación* : « es tan contumaz esta bárbara gente en las cosas de su falsa y vana religión, que lo que una vez toman entre sí en opinión de religión, después no es bastante ningún adverso suceso, ni señal competente ».<sup>961</sup> Le terme *contumaz* nous renvoie au registre juridique et religieux : est *contumaz* l'accusé qui ne se présente pas au tribunal de l'Inquisition et, de ce fait, révèle, son hérésie. On observe là aussi la transformation du Gentil, de l'innocent qui ignore sa faute, en coupable qui ne mérite que la mort et la damnation. Enfin, l'emploi de ce terme par les Inquisiteurs et leurs sbires nous rappelle qu'à l'époque, du côté espagnol comme du côté portugais, les fautes religieuses étaient passibles de jugements devant des tribunaux bien temporels, et les bûchers qui les menaçaient étaient tout à fait réels.

Chez le Franciscain, préoccupé du salut de l'âme, on remarque une véritable obsession de la rédemption. Il faut la comprendre à l'intérieur du projet missionnaire qui consiste à replacer l'Histoire dans celle de la Rédemption. Humberto Borja Gómez écrit :

El gran sueño del siglo diez y seis era extraer todo conocimiento de las premisas de la revelación. El recurso a la Biblia como material histórico tenía una larga tradición en España : la Historia General de Alfonso el Sabio formaba parte de esta historia e introdujo un modelo en el que se insistía en la traición, la violencia, el odio y el incesto en las historias antiguas, modelo que se repetiría luego con los indios.<sup>962</sup>

Dans son prologue à la Historia de la Nueva Granada, Aguado fait une longue dissertation sur la Création et la Fuite qui suivit le Péché Originel :

(...) pero tras la Caída, el hombre se integraba a esa naturaleza física que componían animales y plantas, lo que generaba una lucha para elevarse por encima de ella o abismarse en el pecado. La naturaleza era el símbolo de la corrupción y muerte o al menos estaba impregnada en ella<sup>963</sup>.

Il y a bien une articulation de l'idée de la faute et de celle de Nature. L'homme s'élève au-dessus de cette dernière ou retombe. Mais il retombe quand il cède au Diable. Les Indiens qui commettent le péché de chair sont des créatures démoniaques. Quant aux autres, ceux qui n'y

---

<sup>961</sup> *Recopilación historial, op. cit*, Livre I, chapitre V.

<sup>962</sup> *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, op. cit.*, p. 196.

<sup>963</sup> *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, op.cit.*,p. 196.

cèdent pas, les Incas par exemple, ils partagent de toutes façons avec les Européens leur nature de fils d'Adam, marqués par la Chute. Et il y aurait beaucoup à dire sur la représentation de femmes indiennes véhiculée par les chroniques, sur ces Eves tropicales, qui incitent les hommes à se perdre. Elles sont l'instrument du démon, et les hommes leurs victimes .

Ce projet de rédemption doit également se mettre en rapport avec le but des Franciscains dès qu'ils débarquent en Amérique : cette terre serait leur terre promise, celle où le projet millénariste pourrait se réaliser. Ils en avaient besoin, car leur ordre ne pouvait exister que dans la prédication et l'expansion territoriale .

## **B - L'ordre antithétique et le principe héroïque**

### a. Des récits épiques

Mentionner cet aspect des chroniques relève presque de l'évidence ; Chez les deux chroniqueurs espagnols, le récit des batailles représente une grande partie du texte.

En ce qui concerne Cieza, c'est plus vrai dans la première et la troisième partie de sa chronique, la seconde mentionnant surtout les faits d'armes des Incas.

Aguado, pour sa part, raconte toujours les diverses phases des attaques, embuscades, massacres et déboires divers ; avec des détails, une attention particulière, et, souvent, la mention du nom des soldats concernés. Bien entendu, presque toujours, ces derniers sont valeureux et arrivent à résister aux Indiens, évidemment plus nombreux et plus malhabiles. Le caractère épique de la *Recopilación* est indéniable. L'intervention de saints accentue le côté extraordinaire de cette geste, dans laquelle Dieu soutient les Espagnols contre les païens . L'apparition de Saint Jacques, par exemple, prend sens dans le cadre de cette union de symboles polémiques et spectaculaires. Santiago, dans les récits de la Conquête, est toujours décrit de la même façon.<sup>964</sup>

Aquel que más los había atemorizado y espantado había sido un hombre que con

---

<sup>964</sup>« Asi en la Nueva España, Bernal Diaz del Castillo, Durán, Suarez de Peralta, Tapia, Sahagún, entre otros, incluyeron dentro de sus narraciones la fé en las apariciones de Santiago o la Virgen ; en el Perú encontramos los testimonios del Inca Garcilaso de la Vega, Joseph de Acosta o Guamán Poma de Ayala », *Los Indios medievales de Fray Pedro de Aguado, op. cit.*, p. 188.

los demás españoles se había hallado en la pelea sobre un caballo blanco y con una espada en la mano ( ...) cuyas armas eran de gran resplandor y lustre y que en todo era muy diferente a los que pelaban a caballo.<sup>965</sup>

Santiago, qui permet aux Espagnols de vaincre les Indiens, est invoqué avant le combat, à la manière médiévale. Ses apparitions sont calquées sur le modèle des Chroniques de la Reconquête, dans lesquelles Saint Michel, la Vierge et surtout, Saint Jacques, intervenaient pour soutenir les chrétiens. Santiago, de « matamoros », devient « mataindios ». L'Infidèle a changé mais la guerre est la même. Cieza décrit des Incas héroïques dans le Livre Deux, mais c'est surtout dans sa troisième chronique que son récit est héroïque : lorsqu'il relate la fin de la vie de Pizarro, traîtreusement assassiné par Almagro, l'épithète qu'il lui compose est solennel :

El Marqués, después de haber recibido muchas heridas, sin mostrar flaqueza ni falta de ánimo, cayó muerto en tierra ; nombrando á Cristo, nuestro Dios, espiró, quedando el cuerpo del generoso Capitán adornado del ser que requería un tan famoso español como él fue, tendido en el suelo. Fue su muerte a hora de las once del día, á veinte é seis días del mes de Junio, año de nuestra reparación de mil é quinientos é cuarenta y un años. (...) Vídose en el cielo una señal antes que él muriese, que claramente demostraba que había de suceder en el reino alguna cosa notable.<sup>966</sup>

Comme lors de la mort du Christ, le ciel présente un signe, indiquant la nature extraordinaire de celui qui vient de mourir. Cette reconstruction de la figure de Pizarro, que Cieza n'a pas connu, transforme cet homme, âpre et sans morale, en héros chrétien.

Cieza, à l'instar d'Aguado, cautionne la violence diaïretique, en insistant sur les détails sanglants : les chefs qui arrêtent des Indiens innocents leur coupent les mains et, après les avoir accrochées autour de leur cou, les renvoient chez eux. Ceux-ci s'éventrent d'eux-mêmes sur les épées des Espagnols, qu'ils ont prises pour des objets inoffensifs. Les chroniqueurs relatent avec une minutie qui fleure le sadisme des scènes de vengeance ou de répression.

Parce qu'elle est écrite beaucoup plus tardivement, l'œuvre de Soares ne présente pas le même caractère. Cieza et Aguado parlent à partir du présent, ou du moins le simulent-ils. « Soares

---

<sup>965</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre VIII chapitre X, p. 54.

<sup>966</sup> *Segunda Crónica del Perú, op. cit.*, Chapitre XXXI.

escribe em tono de Memorial », remarque John Monteiro.<sup>967</sup> C'est d'ailleurs le nom de son ouvrage. Dans le premier cas nous voyons la bataille, dans le second on lui a déjà érigé un monument. Mais la présence du nom de tous les membres du premier bateau qui aborda au Brésil en 1503, et les références qui semblent aller de soi aux divers membres de cet équipage, plus de soixante ans après, montrent bien qu'il s'agit là non plus de décrire mais d'inscrire l'évènement dans l'épopée impériale.

b. Le glaive purificateur : séparer, trancher, réduire.

Il y a un avant, et un après la Conquête : le principe de la frontière ne va pas organiser seulement l'espace mais le temps.

Cieza, par exemple, est toujours en train de comparer le Tahuantinsuyo à l'ère qui l'a précédé . Les chroniqueurs, comme les bâtisseurs des villes, tracent des frontières et élèvent des murailles, qui sont chez eux symboliques. Il est important d'insister sur cette catégorie de la frontière qui va naître avec la Conquête, se développer sous la Colonie et persister, des Indépendances jusqu'à nos jours. Nous avons déjà cité ce passage : « Muchas veces pregunté á los moradores destas provincias lo que sabían que en ellas hobo antes que los Incas los señoreasen, y sobre esto dicen que todos vivían desordenadamente ». Ici, le chroniqueur oppose l'ordre inca au désordre des tribus. Puis il ajoute « que muchos andaban desnudos, hechos salvages ». <sup>968</sup> L'inexistence d'un État équivaut à l'absence de civilisation. Enfin il veille à bien différencier leur habitat de celui des civilisés : « sin tener casas ni otras moradas que cuevas de las muchas que vemos haber en riscos grandes y peñascos, de donde salían á comer de lo que hallaban por los campos ». <sup>969</sup> La grotte, c'est le repaire des bêtes sauvages et féroces.

Le souci scrupuleux de généalogie, présent dans la deuxième chronique doit également se comprendre à l'intérieur de ce complexe de la frontière, qui oblige à faire apparaître certains faits, et à repousser dans l'ombre de l'oubli l'altérité inassimilable. De façon systématique, Cieza raconte comment les différents Incas, dont il dresse la première généalogie en langue espagnole, réussissent à dominer les Chimus, les Campas, et bien d'autres peuples. En reprenant l'histoire des douze fils du Soleil, avec une grande précision, il pose les fondements

---

<sup>967</sup> *Tupis, tapuias e historiadores, op. cit.*, p. 28.

<sup>968</sup> *Segunda crónica del Perú, op. cit.*, chapitre IV.

<sup>969</sup> *Ibidem*,

symboliques de l'empire espagnol. Le chiffre douze a, bien sûr, une portée symbolique, puisqu'il permet de faire le lien entre les Incas et des personnages prestigieux ou sacralisés : les conquérants romains avec leurs douze césars, les douze portes de la Jérusalem Céleste et, évidemment, les douze Apôtres. Dans un contexte où l'éventualité de la visite d'un apôtre fut âprement discutée,<sup>970</sup> cette mention prend tout son sens. Cette extrême attention portée à l'histoire va de pair avec les mentions réitérées de fondation de villes. L'espace et le temps doivent être resignifiés dans un nouveau réseau symbolique.

Cieza est toujours attentif au mélange de persuasion et de violence employé par l'Inca et, de façon systématique, il met en valeur sa férocité lorsque les autres peuples ne se laissent pas dominer. Loin de condamner cette violence, il montre qu'elle est nécessaire puisque ces peuples n'avaient pas accepté de devenir vassaux. En fait, il justifie une pratique présentée exactement dans les mêmes termes que celle des conquistadors. Les rencontres et allocutions des Incas face au peuples étrangers ressemblent fort aux pratiques des Espagnols : au moment du Requerimiento, ils imposaient aux Indiens de se rendre ou de périr. Ainsi, lorsqu'il remarque que Yupan impose l'usage du quechua aux populations, il prépare le lecteur à accepter l'imposition de l'espagnol aux Indiens. Ce processus de déterritorialisation<sup>971</sup> s'organise autour de deux axes : fonder des centres dans le désert,<sup>972</sup> réorganiser l'espace en le nommant (les fleuves, par exemple, chez Soares de Sousa, qui défilent avec une monotonie assommante dans la première partie de *Noticia do Brasil*). Il s'agit de découper, d'organiser le récit de la progression guerrière dans les territoires, en suivant un schéma systématiquement identique. La comparaison qui organise ses écrits, et sans doute d'autres écrits de la Découverte et de la Conquête, n'est pas inspirée par la volonté d'établir ce qui serait une première historiographie. L'enjeu est de démontrer l'unité du genre humain, dans la perspective du seul texte autorisé : la Bible .

La descripción de sociedades nativas por Cieza de León se hizo con la intención de hallar el vínculo que unía dichas sociedades con el universo cristiano y no la

---

<sup>970</sup> Pierre Duviols expose les controverses qui divisèrent les théologiens, persuadés pour certains d'entre eux qu'un apôtre, sinon plus, avait prêché en terre américaine. Voir Pierre Duviols, *La destrucción de las religiones andinas durante la Conquista y la Colonia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974 p. 55-58.

<sup>971</sup> Gilles Deleuze emploie ce terme dans *Mille Plateaux*, lorsqu'il parle de l'appropriation de l'espace nomade par l'État. Chez lui, l'idée de territoire n'est pas une notion géographique, mais un concept beaucoup plus ample, qui englobe les flux de désir et la cosmovision ; il l'emploie dans le cadre de la comparaison entre des modèles étatiques et non-étatiques (les sociétés nomades) ; d'où l'intérêt de la notion pour l'Amérique latine de la Conquête. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

<sup>972</sup> Nous sommes toujours dans l'imaginaire médiéval pour lequel, comme le remarquait Paul Zumthor, le désert biblique peut prendre la forme de la forêt ou de la montagne.

diferencia cultural que la separaba. Es decir, lo que importaba era reafirmar la unidad entre la humanidad. Las diferencias culturales debían reconciliarse, a partir de los paradigmas cristianos, con el fin de unir a todos los seres humanos a un mismo destino.<sup>973</sup>

Il importe de mettre en valeur l'empire Inca et d'en faire un état éclairé, afin de justifier la Conquête espagnole. Celle-ci sera construite également comme « bon gouvernement », après la « Juste guerre ». Si d'un côté on sépare, de l'autre, on établit de nouvelles continuités. Il faut accorder une importance particulière au thème de la trahison, car il constitue une figure de rhétorique essentielle : en effet, nous observons là une continuité avec les chroniques de la *Reconquête*, qui posent très vite, dès le haut Moyen âge espagnol, l'opposition entre le vaillant Pelayo (qui résiste aux envahisseurs) et le traître Oppa (qui négocie avec eux et essaie de décourager les premiers résistants). Oui, mais ici le schéma s'inverse, objectera-t-on. Pas pour les contemporains de l'évènement, convaincus de poursuivre la même geste en Amérique.

Soares de Sousa, dans son premier chapitre, commence par situer très précisément dans l'espace le territoire brésilien. Et le sépare expressément de celui qui revient aux Espagnols :

A provincia do Brasil esta situada aquém da linha equinocial da parte do sul, debaixo de cual começa ela a correr junto do rio que se diz das amazonas, onde se principia o norte da linha da demarcação e repartição e vai correndo esta linha pelo sertão desta provincia até quarenta y cinco graus pouco mais o menos.

Dans ses écrits, le souci d'arpenter et mesurer le territoire, et de le séparer soigneusement de celui de l'empire rival est constant.

### c. Figurer un style ; antithèse et hyperbole

Paul Zumthor remarquait que l'hyperbole et l'antithèse étaient le propre des récits de voyage, dès les débuts, lors des découvertes en Asie et en Chine. Ces figures sont également à l'œuvre dans les chroniques espagnoles et portugaises. On pourrait même dire que l'antithèse y constitue une des deux figures centrales ; elle oppose le monde chrétien et celui des sauvages, l'espace civilisé de la ville à celui d'une nature barbare, l'espace portugais à celui de l'empire espagnol.

---

<sup>973</sup> *Un cronista por la Gobernación de Popayán : Cieza de León y su Crónica del Perú, op. cit.*

- Antithèse

On parle souvent de l'épée et du goupillon pour évoquer la Conquête. Pourtant, le glaive ne fut pas seulement l'instrument de la domination. L'épée qui pourfend sépare autant qu'elle extermine, nous l'avons vu plus haut. Elle représente la suprématie d'un certain système de valeurs, hérité de la période médiévale. L'épée, qui tranche entre le bien et le mal, véhiculera donc les valeurs guerrières du peuple de la Reconquête.

Les chroniques fourmillent de descriptions d'exploits guerriers, toujours accomplis par les Espagnols. La mention de la bravoure des soldats est constante chez Cieza et Aguado. Le caractère répétitif et souvent pénible, de ces descriptions s'explique par le propos qui est celui d'Aguado : mettre en regard le courage des conquistadors et la lâcheté des Indiens, l'éthique des conquérants et l'absence de principes des peuples à conquérir, dans la tradition du portrait moral héritée du Moyen-âge. Les Indiens ont très vite peur, fuient tout de suite, et sont mus par le démon ; tandis que les Espagnols sont solidaires, prêts au sacrifice et animés par la main de Dieu : « narrativamente se amplificó y describió insistentemente el conflicto con los indios desde el complejo vicio-virtud para amplificar su tiranía y barbarie ». <sup>974</sup>

Aguado est familier de l'antithèse : il s'approprie le modèle de la guerre des Gaules et, paraphrasant César, oppose la vertu espagnole aux vices des indiens :

Cesar no se contenta con utilizar el modelo de contrastes virtud romana / cobardía gala o bárbara, sino que proporciona una imagen del otro sumido en la superstición, tal como lo hace para los galos cuyas supersticiones y sacrificios menciona. Se trata de resaltar el salvajismo natural de los galos y defender las acciones de los romanos. <sup>975</sup>

L'utilisation des nombres, typique de l'esprit médiéval, pour lequel le nombre n'est pas quantité mais rapport, permet de construire l'amplification<sup>976</sup> qui convient à cette démonstration : deux mille Indiens affrontent cinq Espagnols.

De même, Aguado opposera souvent la beauté de certains chefs à la laideur des Indiens. Les Espagnols ont un nom, les Indiens, par contre, sont très rarement identifiés, sauf dans le traité sur la Gobernación de Venezuela. D'ailleurs, dans cette partie, il insistera sur la beauté

<sup>974</sup> *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, op.cit, p. 160.*

<sup>975</sup> *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, op. cit, p. 20.*

<sup>976</sup> Dans l'ouvrage cité, Humberto Borja Gómez montre que cette figure de style fait partie de l'arsenal des prescriptions littéraires à l'époque.

d'Ursúa, fidèle à la Couronne, et la laideur d'Aguires, le félon ; dans la perspective analogique de l'époque, cela revient à séparer le bon grain de l'ivraie, la laideur physique n'étant que le reflet de la corruption spirituelle.

Nous avons déjà remarqué que Cieza, constamment, oppose l'équilibre, l'intelligence et la tempérance Inca aux excès divers des autres peuples indiens.

Quand à Soares de Sousa, il construit ce que les historiens nationalistes du dix-neuvième siècle reprendront dans leurs histoires du Brésil : une opposition systématique entre les Tupis et les Tapuias :

A exemplo de vários outros autores quinhentistas, Soares de Sousa estabeleceu de início uma grande divisão entre duas categorias maiores, a de Tupi e Tapuia. Escritores coloniais como Gabriel Soares costumavam projetar os grupos tapuias como a antítese da sociedade tupinambá, portanto descrevendo-os quase sempre em termos negativos. [c]omem estes selvagens carne humana por mantimento, o que não tem o outro gentio que a não com senão por vingança de suas brigas e antiguidade de seus ódios”. Concluindo, o autor sublinhava a diferença desta “casta” das demais, por serem « tão esquivos inimigos de todo o gênero humano ». <sup>977</sup>

Et cette préoccupation fait que, loin de s'interroger sur les possibles bienfaits que le métissage pourrait avoir, il entrevoit de funestes conséquences : le Blanc ne risque-t-il pas de devenir un sauvage ? D'après John Monteiro, ce qui préoccupe Soares da Sousa dans le métissage entre les Blancs et les Indiens, c'était que les Blancs puissent revenir à l'état sauvage.

Gabriel Soares parece ter se preocupado menos com o impacto que os brancos e seus descendentes mestiços poderiam ter sobre os Tupinambá e mais com a terrível possibilidade de que os brancos também podiam tornar-se selvagens. <sup>978</sup>

Il importe donc que les deux groupes, Blancs et Indiens, restent figés dans leur différence . Nous touchons là ce que Hommi Babha identifie dans *The location of culture*. <sup>979</sup> L'interaction

---

<sup>977</sup> John Manuel Monteiro, « Unidade, diversidade e a invenção dos índios : entre Gabriel Soares da Sousa e Francisco Adolfo de Varnhagem », *Revista de História* 149. 2003 p. 109.

<sup>978</sup> *idem*, p. 121.

<sup>979</sup> « Presque le même, mais pas blanc ; la visibilité du mimétisme est toujours produite sur le lieu de

doit se faire du civilisateur vers le civilisé, en laissant toujours exister cette différence qui assure la prééminence du civilisateur. L'idée d'un apport du civilisé, qui remonte vers le civilisateur, est inconcevable.

Enfin, comme le remarque aussi Monteiro :

Para além do binômio Tupi-Tapuia, surgiram outros pares de oposição com a função de introduzir alguma ordem numa situação às vezes confusa e imprevisível. O contexto colonial produziu outras distinções importantes como a oposição entre povoado e sertão.<sup>980</sup>

Voilà l'autre antithèse remarquable qui s'élabore dès les premiers temps : le binôme ville / campagne. Nous avons là la genèse de la fameuse dualité civilisation / barbarie, qui elle aussi s'épanouira au XIX<sup>e</sup> siècle. L'importance accordée dans les chroniques à la fondation des villes doit se comprendre dans cet esprit : églises et cathédrales rassemblent les chrétiens dans la ville, et la campagne est le lieu de l'idolâtrie. Cette campagne, dans le monde européen médiéval, assez rapidement, avait pris la forme de la forêt. C'était d'autant plus facile que pour l'imaginaire médiéval, la sylve avait succédé au désert biblique. En Amérique, la traversée du désert, l'ascension de la montagne et l'entrée dans la forêt feront partie des épreuves quotidiennes des soldats.

Les deux villes antithétiques de la Bible, Jérusalem et Babylone, inspirent les commentaires des chroniques. Rappelons que lorsqu'il se trouve aux marches de la forêt, sur une terre et observe le vol des grues,<sup>981</sup> Arturo Cova parle du « mundo babilónico »<sup>982</sup> de ces oiseaux. Quant au narrateur de Gallegos, il évoque sans arrêt la « tierra de promisión »,<sup>983</sup> et nous renvoie à la terre promise de Moïse ou à la Jérusalem terrestre qui inspira les Croisades. S'il est vrai que l'opposition campagne / ville avait une longue tradition dans la chrétienté occidentale, gagnée à la vision d'Aristote,<sup>984</sup> en Amérique le penseur grec fut interprété en

---

l'interdiction», *Le lieu de la culture*, op.cit., p. 153.

<sup>980</sup> *Unidade, diversidade e a invenção dos índios : entre Gabriel Soares da Sousa e Francisco Adolfo de Varnhagem*, op.cit., p. 112

<sup>981</sup> Cette scène avec les grues a attiré l'attention des critiques. En dehors de son rôle de charnière, déjà signalé dans la première partie, on peut noter que la tentative de transformer des symboles thériomorphes en symboles ascensionnels a réussi. Ces grues ressemblent beaucoup plus à une armée d'anges batailleurs qu'à un peuple animal.

<sup>982</sup> *La vorágine*, op.cit., p. 204.

<sup>983</sup> *Canaima*, op.cit., p. 7.

<sup>984</sup> La valorisation positive de la campagne qui était celle d'Horace et eut ses heures de gloire au Moyen âge, avait été remplacée par le point de vue aristotélien, selon lequel il ne peut y avoir de développement de la civilisation que dans la polis.

fonction des besoins des Conquistadors : il permettait d'identifier comme barbares ces peuples qui n'avaient pas de ville. Un des hommes qui jouera un rôle fondamental dans les Lois des Indes, Francisco de Vitoria, affirmait de la ville :

Era una metonimiade toda la comunidad humana, la unidad más perfecta, más grande de la sociedad, el único lugar donde era posible la práctica de la virtud y la búsqueda de la felicidad, que son los fines del hombre, su telos.<sup>985</sup>

Dans la deuxième partie de *Noticia do Brasil*, Soares de Sousa consacre de nombreuses pages à la présentation de Bahía, ville qui sera pendant longtemps la capitale de l'empire portugais des Indes. Il insiste longuement sur le grand nombre de monuments (plus que sur leur description, là encore nous retrouvons ce que remarquait Zumthor) ; il constitue une généalogie des gouverneurs et continue avec la mention de toutes les espèces qui ont été amenées d'Europe et acclimatées. C'est ce qui étonne le lecteur moderne : l'essentiel n'est pas l'exotisme de palmiers, des yuccas ou des ananas, ce qui importe c'est de montrer que l'Occident voyage jusqu'à cette ville, qui justifie ainsi son identité : elle est le lieu de la civilisation. Après, mais après seulement, nous trouverons les descriptions d'espèces locales, végétales ou animales et, à la fin, celle des peuples. D'abord le monde civilisé, puis le monde sauvage sous tous ses aspects.

Chez Aguado et Cieza, nous trouverons également le couple ville / nature. Nous avons déjà signalé leur attention à la fondation de villes : *La Recopilación* et la *Gobernación de Venezuela* commencent par la mention de la fondation d'une ville. Dans la première partie des chroniques de Cieza, le balancement antithétique est systématique ; descriptions des fondations et présentation de la nature américaine alternent. Les Espagnols partagent ce rapport à l'espace qu'a défini Paul Zumthor. Lorsque le soldat ou le moine décrivent la fondation d'une ville, ils le font en s'inspirant du type médiéval : une ville est d'abord murailles, remparts et tours. C'est un espace fermé. Ce verrouillage la protège de l'altérité dissolvante. Peu importe sa matérialité, que l'on chercherait en vain dans les chroniques. Mais toujours nous aurons : l'année de fondation, le nom du fondateur et le principe de répartition des hommes dans ce qui, bien abusivement, est nommé ville.

L'idée de ville indienne est une contradiction dans les termes, sauf en ce qui concerne le Pérou. Dans le chapitre huit de la deuxième chronique, Cieza mentionne la ville de Cuzco :

---

<sup>985</sup> Voir Anthony Pagden, *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 103, 139, 141.

Y así, en nombre de su Ticiviracocha y del sol y de los otros sus dioses, hizo la fundación de la nueva ciudad, el original y principio de la cual fué una pequeña casa de piedra cubierta de paja que Manco Capac con sus mugeres hizo, á la cual pusieron por nombre Curicancha, que quiere decir cercado de oro, lugar donde despues fué aquel tan célebre y tan riquísimo templo del sol, y que agora es monesterio de frayles de la órden de Santo Domingo<sup>986</sup>.

Paul Zumthor faisait remarquer que jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle :

La plupart des descriptions *civitatis* construisent l'image par accumulation de qualificatifs hyperboliques de sens vague (le « plus grand », le « plus beau » du monde) en une sorte de balbutiement, qui semble suggérer que cet objet se situe hors de la portée du langage, dans la sphère du merveilleux.<sup>987</sup>

Il y a quelque chose de cet ordre dans le « tan célebre y riquísimo templo del sol ».

La mention du « cercado de oro » nous renvoie à cette importance de la muraille qui entoure la ville. L'or lui conférant de surcroît une nature merveilleuse. Remarquons la construction du chronotope qui se réalise dans cette phrase : au moment où il présente la ville impériale, Cieza, d'un même mouvement, célèbre sa grandeur et la renvoie au passé. Le temple fameux, lorsque le lecteur le découvre, est devenu un couvent. Le texte devient le doublet d'une pratique courante : celle qui consistait à utiliser les fondations d'un lieu de culte autochtone pour y installer une église ou un couvent. Les Espagnols depuis la Reconquête étaient familiers de ce genre de détournement dont la mosquée-cathédrale de Cordoue constitue un exemple éloquent. Le recouvrement qui se produit, et sur lequel il nous faudra revenir lorsqu'il sera question de l'espace colonial, se produit également dans le texte. Nous voyons bien là opérer ce que remarque Zumthor quant au lien qui unit la ville et l'écriture.

David Montoya écrit :

Entre ciudad y ciudad, Cieza de León describe la geografía y las comunidades indígenas, pero a mi modo de ver, se trata de un complemento subordinado a los centros urbanos. Es decir, se está ante una narración de los recursos naturales que sirve para evaluar los logros, fracasos o posibilidades económicas de las diferentes

<sup>986</sup> *Segunda crónica del Perú*, op. cit., chapitre VIII.

<sup>987</sup> *La mesure du monde*, op. cit., p. 112.

ciudades, basándose en su capacidad agrícola, comercial o minera.<sup>988</sup>

Cuzco a droit aux honneurs d'une ville car elle est faite de pierres, et ceux qui la construisirent ne furent pas des tyrans ; il ne s'agit pas d'une construction d'adobe, comme Aguado pourra en rencontrer sur son chemin. Car la dimension, ou la population, ne suffisent pas à faire d'une implantation une ville. La plupart du temps, le terme n'est attribué qu'aux installations espagnoles. Le premier chapitre d'Aguado rend compte de cette particularité. Dans les chroniques, la ville est autant *civitas* (rassemblement de citoyens) qu'*urbs* (construction liée à un lieu), pour reprendre la distinction établie par Zumthor. Des *poblaciones* indiennes, le prêtre ne nous dit pas grand-chose. Il mentionne leur climat, leur emplacement, décrit leur population, mais nous ne les visualisons pas. Lorsqu'il lui arrive de décrire l'une d'entre elles, c'est totalement fantaisiste : comme ce fort qu'il prétend avoir vu chez des Indiens, et qui est une pure copie d'une cité européenne. Il en va de la description des communautés indiennes comme de celle des plantes et des animaux : ce qui importe c'est surtout ce qu'on va en faire. Elles n'en sont pas les objets d'une connaissance désintéressée. Tout cet ensemble fait partie de la nature, plantes, animaux, Indiens.

Ainsi, dans les chroniques de Cieza, la ville s'oppose à la nature. Celle-ci existe comme Via Crucis (vue du côté espagnol) et barbarie (incarnée par les Indiens). Les animaux, les plantes semblent faire partie d'un bestiaire, à la manière médiévale. L'objet de la description surgit soudain de l'indifférencié et il ressemble plus à un trophée qu'à un objet de connaissance. A propos de Cieza, Montoya écrit :

Esta intención se aparta del postulado básico de la multiplicidad y la especificidad cultural. La descripción de animales hecha por Cieza de León, contribuye con varios elementos a la formación de la tradición etnográfica, pero lo que buscaba el autor era dar respuestas a sus interrogantes sobre los hombres, los territorios nuevos y los animales, como cuando al referirse a las iguanas dice « Parece serpiente » ; para apropiarla « remeda en gran a manera a un lagarto de los de España, grande, salvo que tiene la cabeza mayor y más fiera y la cola más larga; pero en el color y en parecer no es más ni menos<sup>989</sup>

La question est toujours de savoir ce qu'on va bien pouvoir en faire, et, avec Soares de

---

<sup>988</sup> *Un cronista por la Gobernación de Popayán: Cieza de León y su Crónica del Perú, op. cit.,*

<sup>989</sup> *Ibidem,*

Sousa<sup>990</sup> comme avec Cieza, une grande préoccupation : est-ce que ça se mange ? Comment ça se mange ? Qui le mange ? Étrange prégnance de l'oralité chez des auteurs si enclins à pourfendre le cannibalisme.

### - Hyperbole

L'hyperbole est une technique récurrente, toujours employée dans les mêmes cas : décrire l'ordre du prince, ou celui des Incas, louer le courage des guerriers espagnols, ou encore diffuser le mythe de la richesse américaine : « y crean los letores, que tenemos por muy cierto, que ni en Jerusalem, Roma, ni en Persia, ni en ninguna parte del mundo, por ninguna república ni rey del se juntaba en un lugar tanta riqueza de metales de oro y plata y pedrería como en esta plaça del Cuzco », <sup>991</sup> écrit Cieza de León, qui insiste aussi sur l'importance de l'histoire inca :

(...) crean que yo quito ántes de lo que supe, que no añadir nada, y que para afirmar por cierto, fuera menester lo que es causa que yo no afirme más de lo que escribo por relación destes indios; y para mí creo esto y más por los rastros y señales que dejaron de sus pisadas estos reyes, y por el su mucho poder, que da muestra de no ser nada esto que yo escribo para lo que pasó ; la cual memoria durará en el Perú mientras hubiese hombres de los naturales. <sup>992</sup>

Ou encore, il insiste sur la puissance des constructions du Tahuantinsuyo : « Cavóse en peña viva para el fundamento y armar el cimiento, el cual se hizo tan fuerte, que durará mientras hobiere mundo ». <sup>993</sup> Si Aguado et Soares renvoient dans le néant le passé précolombien, Cieza, en reconnaissant l'état inca, anticipe un travail de construction de la nation qui se fera au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. Mais n'y voyons pas de reconnaissance de l'autre : l'Indien glorieux appartient au passé mort.

Aguado, dans le premier chapitre de *La Recopilación*, affirme :

En nuestros tiempos, más que en ninguno de los siglos pasados, se halla estar las letras más encumbradas y subidas que nunca jamás estuvieron, así por ser muchos

---

<sup>990</sup> Dans la deuxième partie, chaque fois qu'il est question d'un animal ou d'une plante, Soares termine sur des considérations culinaires, ce qui donne à ces pages un côté morbide : la nature devient nature morte.

<sup>991</sup> *Segunda crónica del Perú*, *op. cit.*, Chapitre XXX.

<sup>992</sup> *idem*, Chapitre XLVIII.

<sup>993</sup> *idem*, Chapitre LI.

los que a ellas se han dado, como, por florecer excelentes y famosos varones en todo género de letras, especialmente en nuestra España, donde personas principales y poderosas han fundado muchos y diversos colegios, donde no sólo los naturales puedan ser a poca costa enseñados, pero los extranjeros que con virtuoso celo quisieren darse al estudio de las letras.<sup>994</sup>

Au delà de la fausse modestie de rigueur à l'époque, nous remarquerons l'importance donnée au développement des lettres dans un texte souvent assimilé à une histoire. Aguado lui-même souligne le cadre rhétorique dans lequel son travail se situe. Rhétorique au service de l'ordre du Prince. Il faut affirmer le caractère inévitable de la Conquête. Le prêtre assure que :

(...) tenían bastante experiencia del rigor, fuerzas y trabajos de los españoles, a los cuales, para excusarse de sus manos, ni era bastante el defenderse, ni el huírse ni esconderse, porque hasta en las cavernas y escondrijos de la tierra, donde sus mayores, huyendo de las calamidades pasadas, se habían escondido, habían sido hallados y descubiertos de los españoles.<sup>995</sup>

Quand il s'agit de convaincre le lecteur de l'inhumanité des Indiens, l'hyperbole est fréquente. Il dit des Guayupes : « cosa cierta que en crueldad y brutalidad excede a todas las criaturas racionales e irracionales, porque no sé de ninguna que no procure conservar a sus hijos, antes como se lee y aun se ha visto por experiencia de la víbora que da en manjar y sustento a sus hijos ». <sup>996</sup>

Ou encore, s'agissant des indiens anthropophages de Mariquita : « no guardando en eso aun siquiera la costumbre que entre brutos animales se tiene, que es no comerse los de una especie unos a otros, porque es averiguado que el tigre no come ni aun acomete a otro tigre ». <sup>997</sup> Le procédé est exactement le même dans les deux cas : après voir réduit les Indiens à la condition animale, il s'agit d'en faire des créatures pires que les animaux .

Soares da Sousa, lui aussi, use de l'hyperbole pour insister sur l'excellence de la ville nouvelle de Bahía. Le premier chapitre s'intitule : « Memorial e declaração das grandezas da Bahía ». Lorsqu'il parle de l'acclimatation des espèces, il insiste sur le caractère extraordinaire des nouvelles plantes, toutes très grandes, les plus grandes du monde. Tout est superlatif. Ici, l'hyperbole met en avant un trait qui sera particulièrement présent dans les romans de la forêt,

---

<sup>994</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre I, chapitre I

<sup>995</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX, chapitre II.

<sup>996</sup> *idem*, Livre IX, chapitre V.

<sup>997</sup> *idem*, Livre VII, chapitre II.

mais aussi ceux du boom et du réel merveilleux : la nature prodigieuse .

Comme ses congénères espagnols, Soares décrit les Indiens avec des formules souvent extrêmes. Il écrit au sujet des Aimorés qu'ils ont fait beaucoup de mal aux Portugais. Et des Caetés :

São estes caetés mui belicosos e guerreiros, mas mui atraídoados, e sem nenhuma fê nem verdade, o qual fêz os danos que fica declarado à gente da nau do bispo, a Duarte Coelho, e a muitos navios e caravelões que se perderam nesta costa, dos quais não escapou pessoa nenhuma, que não matassem e comessem, cujos danos Deus não permitiu que durassem mais tempo; mas ordenou de os destruir desta maneira.<sup>998</sup>

Le portrait négatif prépare à ce qui est asséné à la fin : Dieu lui même veut en finir avec leur existence. Leur extermination, grâce à ce procédé discursif, est métamorphosée en simple défense, que cautionne le jugement divin.

Avec ces quelques pages j'ai essayé d'entrevoir les soubassements de l'édifice imaginaire colonial. L'archétype du chaos y joue un rôle fondamental. Ce dernier, dont on voit qu'il forme avec les complexes thériomorphes, catamorphes et nyctomorphes un ensemble très cohérent, est beaucoup plus qu'un prolongement de l'imaginaire médiéval. Le discours du Moyen-âge, articulé autour des symboles diurnes, construisait la légitimité de l'ordre féodal . Il fondait en droit les guerres de reconquête ou les croisades. L'archétype du chaos occupait une place décentrée : dans l'espace discontinu et hétérogène du monde médiéval, il était possible de le cantonner aux périphéries, aux marges. De la sorte, l'ailleurs démoniaque ou merveilleux restait à distance. En Amérique, les nécessités de l'installation défirent cet équilibre,<sup>999</sup> et l'ailleurs devint un ici. La disparition de la distance, barrière de sécurité, tampon qui évitait d'avoir à penser l'impensable, transforma l'agencement de l'imaginaire médiéval. D'autant plus que les beaux débuts du XVI<sup>e</sup> siècle laissèrent rapidement place à un embastillement théorique et religieux : l'affrontement Réforme / Contre réforme, qui s'exporta en Amérique .

---

<sup>998</sup> Gabriel Soares de Sousa, *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. BH: Itatiaia, 2000. p. 49.

<sup>999</sup> D'où les transformations : tant que les découvertes restent des voyages, tant qu'il ne s'agit pas d'occuper la terre, l'ailleurs reste à une distance respectable et supportable, dès qu'on passe de la Découverte à la Conquête, l'archétype du chaos devient soudain fondamental (voir *La Mesure du monde, op. cit.*, le chapitre sur les Grandes Découvertes )

D'une certaine façon, il n'y a pas d'homme de la Découverte. Seul existe celui de la Conquête . Découvrir une altérité était une tâche irréalisable, car les structures mentales de l'époque rendaient impossible un tel cheminement. Les Conquistadors virent seulement dans ce continent ce qui y manquait. L'inconnu devenant connu ne perdit pas pour autant son étrangeté. Il glissa vers l'inconcevable, puis l'inacceptable. Personne n'assista à l'avènement de l'autre et de sa différence. Loin de faire sortir le Vieux Monde de ses limites, le nouveau lui tendit un miroir inversé et se constitua en trou noir de la ratio européenne, en négatif.

Parce qu'il s'agissait de donner une place à un continent que la Bible ne mentionnait pas, il fallut, au lieu d'affronter la nouveauté, revenir vers le passé pour assimiler le présent indien au passé européen (les temps de l'origine), et abolir ainsi toute simultanéité. Les Conquistadors regardaient le Nouveau Monde avec les yeux d'hommes du Moyen-âge. Le chaos des chroniqueurs, en fait, rendait compte de cette vision : celle d'un continent entouré d'eau, laquelle, aux extrémités, s'écoulait dans le vide. Cette image effrayante ne fut pas remise. Au contraire, elle s'incarna : le vide, la dissolution, la chute et le néant menaçant passèrent de l'espace cartographique à celui de la balbutiante histoire américaine.

Finissons sur cet exemple qui laisse songeur : qui sait aujourd'hui que Théodore de Brye, dont les gravures envahirent l'Europe de la Renaissance, et qui contribua hautement à la diffusion de l'image du cannibale féroce, n'alla jamais en Amérique ?

## II - La société coloniale et le régime diurne

### A - Un espace schyzomorphe.

#### a. L'invention de la race : les castes de l'empire espagnol.

Dans son essai sur la colonialité du pouvoir, Anibal Quijano remarque que la partition raciale qui fonde les nations modernes<sup>1000</sup> a d'abord été imaginée en Amérique. Le discours qui s'inaugure outre-Atlantique serait donc une façon de codifier les sociétés nouvelles, et de retranscrire la réalité historique de la domination en termes de phénotype. Il est d'ailleurs préférable de parler de discours raciste plus que de racisme, ce dernier correspondant à un stade ultérieur de l'évolution des sociétés.

Le principe de séparation des groupes en fonction de la couleur est quelque chose qui advient après la Conquête mais qui est en gestation pendant cette dernière. Il a ses antécédents dans l'État espagnol en formation, l'avènement de l'Inquisition d'Espagne en 1482 et l'importance capitale de *la limpieza de sangre*. Très vite, l'opposition Espagnols / Indiens se matérialisera dans des pratiques : urbanisme, législation, exercice de la justice, réglementation de la sphère privée. Les fonctionnaires de l'Empire s'efforcèrent de donner naissance, sur tout le territoire des Indes occidentales, à une sorte d'utopie monstrueuse : la République des Espagnols d'un côté et la République des Indiens de l'autre.

Ce principe d'organisation de la société trouva une expression géographique dans une occupation de l'espace également dualiste : *ciudad de españolas* (ville des Espagnols) et *pueblos de indios* (villages des Indiens).

Il est impressionnant de constater l'unité, ou plutôt la volonté d'unité, de la Couronne

---

<sup>1000</sup>L'idée d'un fondement raciste et colonial des états modernes est également présente chez Michel Foucault : « et l'on a, en cette fin de XV<sup>e</sup> siècle, sinon pour la première fois, du moins pour une première fois, je crois, une espèce d'effet de retour, sur les structures juridico-politiques de l'Occident, de la pratique coloniale (...). Il y a eu toute une série de modèles coloniaux qui ont été rapportés en Occident, et qui a fait que l'Occident a pu pratiquer aussi sur lui-même quelque chose comme une colonisation, un « colonialisme interne ». Ce qui a inscrit le racisme dans les mécanismes de l'État c'est bien l'émergence de ce bio-pouvoir. C'est à ce moment-là que le racisme est inscrit comme mécanisme fondamental de pouvoir, tel qu'il s'exerce dans les états modernes et qui fait qu'il n'y a guère de fonctionnement moderne de l'État qui, à un certain moment, à un certaine limite, et dans certaines conditions ne passe par le racisme », Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Éditions du Seuil, 2002, p. 227.

d'Espagne, attachée à un projet qui englobe tous les aspects de l'existence, et qui se traduira dès 1545 à travers une multitude de Reales Cédulas, ou de lois. Prenant exemple de ce qui se passa d'abord dans la Nouvelle Espagne, la Couronne diffusera sur tout le continent son projet schizomorphe d'un ordre biface, dans lequel les groupes sociaux, les espaces et les races ne se rencontreraient pas.

Les intérêts contradictoires des différents acteurs de la Colonia, et un phénomène imprévu, le métissage, empêchèrent ce rêve glacé de se réaliser. Mais s'il y a une caractéristique de l'imaginaire de la domination pendant la colonisation c'est bien celui de la partition.

### - Le cas du Pérou.

#### ➤ *La politique d'extirpation de l'idolâtrie et la lutte du Bien contre le Mal.*

L'idée des *reducciones*, *doctrinas*, *pueblos de indios*, remonte à la colonisation de la Española. Il est intéressant d'observer les variations entre prescriptions impériales et réalisations effectives. Dès 1549, la Real Cédula recommande de regrouper les Indiens et en 1567 García de Castro écrit qu'il a réuni en quarante villages les Indiens jusque là répartis sur 503 sites. Mais les fonctionnaires imagineront de façon parfois différente ce projet de peuplement que l'église soutiendra.<sup>1001</sup> L'institution religieuse, en effet, dit que les Indiens ne doivent pas être éparpillés. Entre 1560 et 1570, deux théories de la colonisation s'affronteront. Un Matienzo s'enthousiasmera pour un projet d'acculturation radical ; il proposera d'éloigner les Indiens de leurs lieux de vie, de reconstruire un village sur le modèle espagnol avec la place centrale, d'empêcher la polygamie, et, bien sûr, les cultes locaux, la conservation des momies familiales, et l'habitude de manger ensemble. Les familles, sur le modèle patriarcal espagnol, doivent être dans leur maison, séparées des autres, qu'elles ne retrouvent que pour la messe et le travail. Un exemple assez pur d'imaginaire diaïrétique.

Comparé à ce projet, le plan de Polo de Ondarago semble modéré. Ce dernier comprend qu'une telle radicalité est vouée à l'échec : les fuites nombreuses, dès le début, montrent qu'il faut imposer de façon progressive l'acculturation. Il pense donc qu'il n'est pas nécessaire d'éloigner les Indiens de leur lieu de naissance et réfléchit aux moyens d'éviter leur fuite,

---

<sup>1001</sup> Dès le second concile de Lima, en 1567.

rédigeant en 1571 ses Fundamentos. Apparemment, la pratique des réductions prendra un tour systématique avec le vice-roi Toledo. Celui-ci en fera l'instrument de sa politique évangélisatrice.

Trás una exhaustiva visita general del reino, Toledo empezó a poner en movimiento sus planes administrativos, con la orden de que toda la población indígena fuera congregada en grandes pueblos de estilo español denominados reducciones.<sup>1002</sup>

Il semble que les réductions se soient faites tambour battant sous son gouvernement. Mais les Indiens s'enfuyaient, leur défection entraînant une répression féroce ; et la violence symbolique se transformait en violence physique. Les habitants voulaient revenir aux *pueblos viejos*, là où étaient cachées les momies de leurs ancêtres.

Derrière le *pueblo de indio* institué, il y avait donc le *caserío*, *pueblo viejo*, ou *pueblezuelo de la reducción*. La colonisation péruvienne produisait cette partition entre l'espace légal et l'espace illégal, l'espace officiel et celui qui était caché. On retrouve finalement le plan de la superposition : l'église sur le temple, le village christianisé sur le village autochtone.

Toledo voulait que les Indiens vivent « en policía cristiana » ou « policía humana », car il y avait pour lui équivalence entre humanité et christianisme. D'un côté, les Indiens païens, donc inhumains, de l'autre, les Espagnols chrétiens et humains. Telle était la première raison de son acharnement à acculturer les Indiens. Indéniablement, il œuvra à construire un état séparé en deux Républiques. Cependant, il ne se contenta pas d'organiser les *pueblos de indios* et le rituel extrêmement scrupuleux de la Visite. Il fut aussi l'inventeur d'une nouvelle notion : l'idolâtrie rebelle. Il était arrivé au pouvoir après la controverse qui avait opposé Las Casas et Sepúlveda à Valladolid. Les temps avaient changé, le concile de Trente avait fini de dresser les uns contre les autres chrétiens de la Réforme et de la Contre-réforme. Philippe II était un souverain inquiet et intransigeant. L'ombre de l'hérésie hantait l'Espagne, dans laquelle le tribunal de l'Inquisition avait commencé à régler les mœurs et les paroles. Le Conseil des Indes de cette époque, et son serviteur zélé, vont essayer de régenter l'organisation de la vie. Cette notion d'idolâtrie rebelle, dont on peut trouver des antécédents chez Cieza, naît sur le sol américain, et s'enracine dans les besoins de la Couronne d'Espagne. Les temps de la Guerre Juste sont finis, il faut maintenant transformer les Gentils en idolâtres et les idolâtres

---

<sup>1002</sup> Kenneth J. Andrien, « Corregidor de Indios. La corrupción y el estado virreinal en Perú » (1580-1630), *Revista de Historia Económica*, Año IV Otoño 1986, n. 3, p. 495.

en rebelles comploteurs, afin de les éliminer. Cette stratégie de Toledo mènera à la répression de Vilcabamba et à l'extraordinaire mise en scène de la mort de Tupac Amaru. Toledo ira jusqu'à dire que l'idolâtrie s'est fortifiée depuis la conquête dans l'enceinte de Vilcabamba. Il agitera le spectre d'une alliance possible entre les pirates luthériens, qui longent les côtes chiliennes, et les Incas retranchés dans Vilcabamba.

Francisco de Toledo fut un héros diurne qui parlait « armado como un caballero medieval (...) para abatir a la hidra bicéfala que protegía a Vilcabamba ». <sup>1003</sup> Pour Pierre Duviols, sa pensée était manichéenne : il considérait que les Incas avaient fondé leur pouvoir sur le démon. Et du démon était venue la tyrannie :

Por lo tanto los súbditos de los Incas representan el mal natural mientras que sus soberanos llevan en si el mal sobrenatural, con la ayuda del demonio. De ahí se concluye que frente a los Incas y a los indios, que representan el mal, se halla el bien, encarnado en la persona del rey de España, aliado de Dios, (bien sobrenatural) y de los españoles, columnas de la policía humana y cristiana (bien natural). <sup>1004</sup>

Magnifique emboîtement du combat terrestre du Bien et du Mal dans celui que mènent Dieu et le Diable. L'opposition *pueblo de indio / ciudad de blanco* s'intégrera donc dans celle *idolatría rebelde / buen gobierno cristiano*.

Remarquons au passage deux caractéristiques diurnes de l'imaginaire du pouvoir : la contemplation monarchique dont le rituel de la Visita rend compte, et la tendance polémique . Ce qu'on pourrait appeler « le complexe du chef » atteint ici son point culminant : puisqu'on assistera à une véritable inféodation de l'Église au pouvoir royal. <sup>1005</sup> D'autre part, la tendance polémique (présente, bien sûr, partout en Amérique au Venezuela en Colombie, il faut se battre contre les tribus « rebelles » ou « indomptées » ) s'affirmera d'autant plus qu'il faudra affronter un empire, celui de l'Inca, incarné dans un chef particulièrement puissant ; ce qui ne fut pas le cas dans les autres parties de l'Amérique du Sud. La férocité déployée dans la répression de Vilcabamba s'explique aussi par cette nécessité d'établir une coupure violente avec l'ordre ancien.

---

<sup>1003</sup> *La destrucción de las religiones andinas durante la conquista y la colonia*. Pierre Duviols, Universidad nacional autónoma de México, 1977, p. 167.

<sup>1004</sup> *Ibidem*,

<sup>1005</sup> C'est plutôt l'inverse de ce qui se passait dans la péninsule, dans laquelle, pendant longtemps, l'Inquisition constitua un pouvoir indépendant, le Grand Inquisiteur siégeant au dessus du roi lors des procès.

Dans une intuition redoutable, Toledo comprit que la religion n'était pas un élément séparé, mais la substance de la civilisation indienne. Contrairement aux autres fonctionnaires royaux, il perçut qu'il ne s'agissait pas seulement d'un problème d'évangélisation des Gentils, mais d'un choc de civilisation. L'une des deux devait disparaître. C'est probablement dans ce cas là, celui d'un projet que Foucault aurait trouvé disciplinaire, que la dichotomie *república de indios / república de cristianos* atteignit son point culminant. Car, si on pousse la logique jusqu'au bout, dans la mesure où c'était une façon de penser, de vivre, de croire, de créer, que Toledo voulait réprimer, il n'était plus question seulement de séparation : le monde dominé y était vidé de sa substance, et il n'était question pour autant qu'il rejoigne le premier, à la fin de la campagne d'extirpation. C'est très clairement la mise en place d'un projet qui visait à instituer de façon permanente une catégorie de subalternes, inféodée à des dominants. Nous touchons là à ce qu'explique Homi Bhabha dans son essai sur le mimétisme : l'indigène est condamné à mimer le blanc sans jamais arriver à le rejoindre. Des règles très précises indiquaient à chacun comment il devait s'habiller, où il devait vivre, quelles études il pouvait faire en fonction de son origine ethnique et sociale, et ces règles qui imposaient le modèle occidental empêchaient en même temps les Indiens de se trouver sur un pied d'égalité avec les Blancs (sauf en ce qui concernait les enfants de *curacas*). La censure, que Toledo contribua probablement à alimenter à travers ses courriers paranoïaques au roi, fit partie de sa stratégie. Destruction de mémoire et destruction de temples coïncidèrent. Des sources précieuses disparurent par son zèle. La tendance diaïrétique fut à l'œuvre sans répit pendant son « buen gobierno », pour reprendre l'expression ironique de Guamán Poma de Ayala, dans la gravure où il représente la fin de Tupac Amaru.

➤ *L'opposition Incas / Chunchos*

Une autre caractéristique de la colonisation du Pérou est qu'elle va renforcer une opposition qui existait déjà avant l'arrivée des conquistadors : la paire de contraires *sierra / monte bajo* (ou *selva*). Les Incas s'approchèrent de l'Amazonie et en conquièrent certaines parties, mais dans l'ensemble ils considéraient avec mépris et inquiétude les *chunchos* de la forêt. Le lecteur de *Sangama* avait d'ailleurs remarqué quelque chose d'étonnant : dans ce roman qui se déroule pourtant en pleine Amazonie, sur les terres des Asheninkas et des Shipibo Conibo, le seul

Indien qui avait un peu de consistance était un Métis quechua, descendant d'une dynastie indigène de la sierra. On voit bien apparaître dans un chapitre quelques considérations relativistes sur les us et coutumes ; néanmoins, dans l'ensemble, l'histoire se trame autour du rejeton de l'illustre lignée. Finalement, ce récit reprend à son compte une dichotomie déjà présente à l'époque du Tahuantinsuyo, celle qui différencie les Incas civilisés de la sierra des indiens *chunchos* de la selva. Et voilà que réapparaissent les *behetrias* dont parlèrent avec mépris Cieza, puis Garcilaso de la Vega. Les Espagnols, lorsqu'ils entreront en contact avec les Indiens des «confins», rencontreront donc des hommes qui avaient déjà été placés dans un rapport d'inféodation et d'infériorité.

*Venezuela et Colombie : structurer l'espace, séparer les races, imposer un ordre, un projet contourné par la réalité.*

➤ *Le Venezuela*

Il est difficile de traiter séparément l'histoire coloniale de ces deux pays qui ont souvent fait partie des mêmes entités administratives ; d'où des ressemblances souvent importantes. Dans ce qui fut d'abord nommé par Cristobal Colón *Tierra de gracia*<sup>1006</sup> la séparation entre les Blancs, les Indiens, puis les Noirs, coïncide avec la distinction entre les villes et les *pueblos de indios* (à partir du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle). Dès les débuts de la colonisation, dans la Mérida de 1564, par exemple :

Se observa la existencia de dos castas claramente diferenciadas: los blancos y los indios, que también reciben la distinción de vecinos (persona con solar y casa conocidos) y naturales, respectivamente.<sup>1007</sup>

Et en 1586, selon Ricardo Carrero sont fondés les premiers *pueblos de indios*. Le projet se maintient au XVII<sup>e</sup> siècle. Entre 1619 et 1654 Alonso Vázquez de Cisneros visite les *encomiendas* de la région « en un intento por reagrupar a los indígenas en pueblos ubicados

---

<sup>1006</sup> Le deuxième chapitre de *Canaima* présente le pays comme une « tierra de promisión » et le balancement entre cette appellation et celle de « Tierra de maledicción » est constant.

<sup>1007</sup> Ricaurte Carrero, « Las castas en los documentos merideños, » *Presente y Pasado*. Revista de Historia, 1316-1369. Año X. Volumen 10. No20, Julio-Diciembre, 2005 pp. 113.

estratégicamente desde el punto de vista económico- administrativo ». <sup>1008</sup> Le terme « intento » montre que la réalité résistait fortement au plan idéal.

Dès les débuts, la stratification existe. Dans le passage cité plus haut, on aura remarqué la polarisation des termes : *vecino* et *natural*. Le terme *vecino* renvoie à un statut social et économique alors que celui de *natural* appartient à une sphère extra-sociale ou économique. Il n'y a pas seulement opposition de termes mais de registres. C'est une autre polarisation qui s'effectue ici. La différence *naturales / civilizados*, nature / culture. L'évolution d'une phase de conquête à une autre, d'installation, nous fait passer de l'affrontement *bárbaro / cristiano* (qui apparaissait dans les textes d'Aguado) à celui *vecino / natural*. Ce terme *vecino* n'est pas propre à la Colombie il s'emploie également avec des variations de sens en Colombie, au Pérou, et dans d'autres pays de l'Empire.

Le système de castes nécessite un certain temps pour se mettre en place. Frédérique Languette remarque que ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que les Métis d'indiens deviennent des êtres appartenant à des catégories sociales inférieures : en 1625 leur sont interdits l'accès à des charges publiques. On a des exemples de Métis indiens illustres au XVI<sup>e</sup> siècle, tel Francisco Fajardo qui participa activement à la Conquête des terres. Par la suite, on trouvera, au Venezuela et ailleurs, d'un côté, un projet de séparation, patron idéal de peuplement, de l'autre, une réalité bigarrée qui échappait au contrôle du pouvoir. « Se produjo cierta movilidad social, pero el sistema de casta permanecía intacto: se nacía y se moría indio ». <sup>1009</sup> Les élites de la société coloniale reprennent à leur compte les valeurs venues d'Espagne évoquées plus haut : pureté de sang, *hidalguía* <sup>1010</sup> et religion vraie. L'espace social et géographique est donc organisé à partir de cette partition héritée du système médiéval espagnol, dans lequel la frontière a un rôle fondamental. <sup>1011</sup> La *limpieza de sangre* ne permet pas seulement de trier les futurs colons de l'Amérique (ne pouvaient partir aux Indes que les vieux chrétiens, les Juifs et Morisques <sup>1012</sup> étant interdits dans le Nouveau Monde) mais aussi de barrer l'accès aux institutions, aux charges, aux métiers nobles, d'abord aux Indiens puis aux Noirs.

Ce processus s'initiera dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle et se poursuivra jusqu'à l'Indépendance :

---

<sup>1008</sup> *idem*, p. 13.

<sup>1009</sup> *idem*, p. 115.

<sup>1010</sup> La *hidalguía* représente l'appartenance à la petite noblesse de sang; le terme apparaît en Espagne dans le contexte de la Reconquête.

<sup>1011</sup> Il suffit de penser au nom de villes et villages andalous, souvent terminés par un « de la Frontera ».

<sup>1012</sup> Musulmans qui avaient abjuré leur foi mais qui étaient soupçonnés d'apostasie.

En el caso de la provincia de Caracas, nos interesa identificar y analizar, a partir de la documentación sobre el tema, cómo este procedimiento se convirtió en uno de los factores fundamentales de control del orden jerárquico de la sociedad provincial, mediante la exclusión de los indios, negros y sus descendientes de las posiciones primordiales en la sociedad caraqueña del siglo XVIII, ya fuese para ingresar a la Universidad de Caracas, a las instituciones militares o eclesiásticas o para contraer matrimonio entre gente de la misma calidad, para crear mayorazgos, para solicitar títulos de nobleza o, en el caso de la presente investigación, para ingresar en el prestigioso Colegio de Abogados de Caracas.<sup>1013</sup>

Jusqu'à la fin de la Colonia, pour accéder par exemple au Collège d'avocats de Caracas, le postulant devait fournir un dossier attestant que ses parents et ses grands-parents du côté paternel et maternel étaient de sang non mélangé, « limpios de toda mala raza ». Les statuts du collège énoncent les conditions suivantes :

Si saben que así el dicho D. N. pretendiente, como sus padres, y abuelos paternos, y maternos, han sido cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moro, judío, penitenciado por el Santo Oficio de la Inquisición, ni de los nuevamente convertidos a nuestra Santa Fe, y que no descendan de ninguno que tenga, o haya tenido semejante nota, (...) . Si saben que el pretendiente D. N, sus padres, y abuelos han sido tenidos, y reputados por personas blancas, limpias, y sin mezcla de mulatos, negros, ni otra casta baja, y están en casi posesión pacífica desde sus abuelos de la limpieza de sangre: digan cuanto sepan, o hayan oído decir.<sup>1014</sup>

Dans ce document, on observe qu'avec l'acclimatation en Amérique le système de «razas» péninsulaire devient système de «castas». D'autre part, on remarque l'emploi des adjectifs : « mala raza » et « casta baja »<sup>1015</sup> qui rend compte de l'organisation spatiale de la société : ce qui est en bas socialement et spatialement (les castes inférieures, les édifices précolombiens)

<sup>1013</sup> « La limpieza de sangre en el Colegio de Abogados de Caracas a finales del siglo XVIII », Ángel Rafael Almarza Villalobos, *Fronteras de la Historia 10*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2005, p. 307.

<sup>1014</sup> *idem*, p. 309.

<sup>1015</sup> Le système des castes semble avoir connu son plus grand développement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a existé dans toute l'Amérique Hispanique et correspondait à la volonté de des Blancs de construire leur « distinction ». Il rend compte de l'échec du projet de ségrégation, et de l'importance du métissage. Les castes étaient un système hiérarchique, qui répertoriait les différents types de métissage. Les tableaux de castes proposaient une sorte d'herbier humain des variations possibles, avec des noms très précis qui correspondaient à la quantité de « sang » indien, blanc ou noir des individus.

est aussi ce qui est condamné par la morale. L'idée de mélange est infamante, il faut être « sin mezcla ». On voit bien la polarisation d'un monde vénézuélien, dans lequel le pouvoir s'efforce d'empêcher la mobilité sociale et de figer chaque groupe dans des attributions et des rôles précis et contraignants pour les classes dominées. La frontière entre les classes supérieures aisées et classes inférieures se recoupe donc avec la frontière ethnique.

La justice et la loi seront les agents de cette partition. En effet, très rapidement les Leyes de Indias prescrivent un modèle de colonisation rencontrant parfois des résistances violentes de la part des conquistadors (au Pérou par exemple où Pizarro se révoltera). C'est donc un ensemble assez remarquable par sa cohérence, qui, bien sûr, ne pourra pas atteindre ses buts pour les raisons évoquées plus haut : la Real Cédula de Gracias al sacar de 1795 rend manifeste cette impossibilité de maintenir le schéma de façon rigide. Elle permettait en effet aux *Pardos*,<sup>1016</sup> cette catégorie mêlée de la population (qui va croître de façon exceptionnelle tout au long de la Colonia), de se blanchir moyennant finances. Mais ces *Pardos* blanchis pouvaient tenter un procès à l'un de leurs enfants qui voulaient épouser un conjoint d'une catégorie raciale inférieure, invoquant la « desigualdad étnica ».<sup>1017</sup> Les Pragmáticas de la Real Cédula de Gracias sacar du XVIII<sup>e</sup> siècle visaient à protéger de telles mésalliances et à empêcher un mélange de race, facteur de confusion de classes. Et les *cabildos*<sup>1018</sup> joueront souvent de leur influence, sous la pression des *vecinos*, pour retarder les processus de blanchiment, indispensables néanmoins pour les caisses de la Colonie. Et si certains corps, comme celui des avocats, lutteront farouchement contre l'arrivée de *Pardos*, d'autres à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle s'ouvriront, par exemple l'école de médecine en 1797.

➤ *La Colombie.*

La Colombie<sup>1019</sup> (d'abord Real Audiencia de Santa Fé, puis très tardivement, au XVIII<sup>e</sup> siècle, Virreinato de Nueva Granada ) pas moins que le Virreinato del Perú ou celui de Nueva España n'échappa à ce projet. Comme dans la Gobernación de Venezuela, le pouvoir colonial tenta de conformer l'espace aux principes énoncés plus haut; mais la conformation idéale : ville de

---

<sup>1016</sup> Le *pardo* était un métis de Blancs et de Noirs qui avait une stratégie de blanchiment.

<sup>1017</sup> Frédérique Langue, *Histoire du Venezuela de la Conquête à nos jours*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1999, p. 100.

<sup>1018</sup> Le *cabildo* est une institution importante de la Colonia. Il constitue une sorte d'ancêtre des municipalités. Ce conseil d'administration colonial était composé de membres parfois élus, parfois nommés, représentatifs des chefs de famille et des grands propriétaires.

<sup>1019</sup> Le territoire de l'actuelle Colombie fut d'abord la Real Audiencia de Santa Fé, puis très tardivement, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le Virreinato de Nueva Granada.

*vecinos* blancs, entourés des indiens *naturales*, du fait des particularités de la pénétration et de l'arrivée des Noirs ne put se réaliser partout. D'autre part, même dans les lieux où il fut possible de suivre les plans royaux, en particulier les prescriptions de Philippe II dans ses Ordenanzas, avec le temps, ce qui devait être absolument évité se produisit et un troisième groupe, là aussi, prit de plus en plus d'importance : les Métis.

Donc, si l'on peut penser que « uno de los puntos de partida de la política social de la Corona española en América y, específicamente, en el Nuevo Reino de Granada, fue el dualismo o división entre la comunidad o república de los españoles y la república de Indios », <sup>1020</sup> il ne faut pas pour autant oublier que ce ne fut que très partiellement réalisé.

Dans son histoire de la province de Santa Marta et Riohacha, l'auteur montre qu'il fut très difficile d'implanter *pueblos de indios* et *misiones*, <sup>1021</sup> et surtout de les maintenir.

El orden espacial de Riohacha y Santa Marta empezó pronto a desviarse de su ideal. (...) había aldeas prehispánicas bastante grandes en Tenerife y Tamalale que fueron convertidas formalmente en ciudades de españoles entre 1541 y 1546.

Sin embargo, su población española se mantuvo baja durante el siglo diez y seis.

Enfin, l'auteur conclue que :

Casi cien años después que los primeros europeos navegasen por Suramérica (...) las aldeas no eran ya simplemente remanentes de pueblos prehispánicos, se habían transformado en comunidades híbridas que se acomodaban a las necesidades españolas. <sup>1022</sup>

Marta Herrera remarque d'autre part pour la province de Santafé que :

Los pueblos se constituían en el tipo de asentamiento más común en el virreinato (el 63%), mientras que las parroquias y los sitios representaban el 11% de los asentamientos nucleados. Sobre estos asentamientos es importante señalar que la

---

<sup>1020</sup> Laura Osorio, « Los pueblos de indios vinculados con las políticas de separación residencial en el nuevo Reino de Granada », in *Historia crítica*, no. 27.

<sup>1021</sup> En général, les missions correspondent au premier stade de la Conquête, elle n'ont pas de statut légal ; les *pueblos de indios* (ou de *doctrina*), par contre, sont prescrits par les Reales Cédulas.

<sup>1022</sup> Steinar A. Saether, *Identidades e independencia en Santa Marta y Río hacha, 1750-1850*, Instituto colombiano de Antropología e Historia, Colección año 2000, Bogotá, 2005, pp. 39 et 43.

diferenciación que se encontró en la provincia de Santafé.<sup>1023</sup>

On a bien une opposition *pueblos de indios* et *parroquias de blancos*, mais très vite :

De cualquier forma, en provincias como Tunja, Mariquita y Neiva se presentaba una situación similar a la de la provincia de Santafé, ya que a estos pueblos estaban agregados vecinos « de todos los colores », asentados fuera del poblado y de las tierras comunales de los indios.<sup>1024</sup>

D'autre part :

Una vez hecha esta aclaración, conviene insistir en la alta proporción de pueblos (63%) que existía en el virreinato y en la capitania de Venezuela, lo que indicaría que en esas jurisdicciones el eje básico de nucleación de población lo constituyó el pueblo de indios.<sup>1025</sup>

Enfin, l'existence d'Indiens « indomptés » (« no domados »), et les guerres avec les Chibchas et Motilones, font que le schéma spatial devient le suivant : centre urbain synonyme de civilisation, où l'on peut vivre « en policía » y « bajo campana », <sup>1026</sup> faubourgs de gens de « mala casta » et, plus loin, dans les *llanos* ou la forêt, les sauvages, « dispersos por el monte ». C'est donc le modèle centre / périphérie qui se met en place. Sachant l'importance qu'il jouera dans le développement de la géographie moderne, on peut rester songeur quand à sa généalogie. Le projet de mettre chacun à une place précise se manifeste dans le recensement, par exemple, qui s'organise suivant un principe hiérarchique, reproduisant les divisions politiques et religieuses. A la fin de la Colonia, le schéma était plutôt : *ciudad (blancos) / pueblo (indios)*, ou : *misión (indios) / parroquia (mestizos)*. Au niveau de l'espace s'était produit le même déplacement qu'au niveau racial. Il est par contre difficile de savoir quelle était la perméabilité de ces frontières. D'où un déplacement de la dichotomie : au plan idéal, *pueblo de indios / ciudad de blancos*, se superposait l'opposition sédentaire / nomade.

<sup>1023</sup> Marta Herrera Ángel, « Las divisiones político-administrativas del virreinato de la Nueva Granada a finales del período colonial », *Revista histórica*, n. 22. pp. p. 87.

<sup>1024</sup> *idem*, p. 88.

<sup>1025</sup> *Ibidem*,

<sup>1026</sup> Cette expression laisse penser que l'apparition d'une cloche, dans la description d'une « orgie » sur les rives de l'Orénoque, correspond bien à la volonté de régenter le monde chaotique de la forêt ; la métaphore étant le détour que prend l'inconscient du conservateur Rivera.

La mobilité, les déplacements d'un groupe d'un lieu à l'autre allaient perturber cette République parfaite. D'où l'importance de la législation visant à réprimer le vagabondage.

Dans toute l'Amérique espagnole, l'apparition des castes ne doit pas se comprendre comme un travail de classification des groupes en fonction de la couleur.<sup>1027</sup> Il s'agit plutôt d'une horreur de la tâche constituée par le mélange. Les types définis correspondent à une tentative de réguler ce qui n'aurait pas dû se produire, la miscégenation, en l'inscrivant à l'intérieur d'un classement qui continue à maintenir la limite entre les Blancs et les autres.

Deux moments se succédèrent : d'abord, avec la Conquête et les débuts de la colonisation, il fallut séparer Blancs et Indiens, et, ultérieurement, Blancs, Noirs et Indiens. Ensuite, liées à la transgression de cette barrière, apparurent les castes, en fait les « malas castas ». Ce qui s'évalue à travers les diverses catégorisations, dont rend compte le célèbre tableau de Magnus Mörner, c'est le degré de contamination par la mauvaise race. L'idée de race apparaît à l'intérieur d'un système hiérarchique : il n'y a de races qu'inférieures, pour reprendre la formulation de Deleuze. « L'imaginaire de la blancheur », dont parle Santiago Castro-Gómez, n'est pas celui d'un pigment, d'une apparence. La blancheur est un mécanisme de domination, une stratégie d'ascension sociale, une mise en scène ». <sup>1028</sup> Elle s'enracine dans la *limpieza de sangre* de l'Espagne du Siècle d'or et se réfère à la pureté de la généalogie.

L'imaginaire des dominants en zone espagnole se transforme donc, acclimate des données venues de la péninsule, propose quelques utopies ségrégationnistes qui échoueront toujours au moins partiellement, et évolue, toujours régi cependant par la loi des dichotomies qui maintient dans un statut inférieur la plus grande partie de la population.

## b. Le Brésil, et le complexe du chef.

Au Brésil la pénétration va se faire d'une façon très différente et le rôle du commerce dans les

<sup>1027</sup> Juan Pablo Estenssoro signale la même chose pour le Pérou, quand il remarque qu'une pigmentation de plus en plus blanche ne signifiait pas pour autant un prestige social supérieur. Au contraire, le principe fondamental était de maintenir pures les Trois Races.

<sup>1028</sup> « Con ello esperaban (los mestizos) blanquearse culturalmente, es decir, obtener la legitimación simbólica que hasta el momento era propiedad de los blancos para “igualarse” socialmente con ellos. Así por ejemplo, lo mestizos enriquecidos buscaban afanosamente casar a sus hijas con blancos (aunque fueran pobres) para mejorar su status, ya que esto permitiría elevar su posición social y la de sus descendientes. A medida que mejoraba la capacidad económica de los mestizos, estos procuraban costearse los trajes y adornos que eran privativos del estamento blanco y exigían el tratamiento de “don” o de « doña » (...), como se vio en el caso de los Muñoz », Santiago Castro Gómez, *La Hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*, Editorial Pontificia, Universidad Javeriana, Bogotá, 2005, p. 94.



*Illustration 1: Cuadro de castas, México Colonial.*

relations Portugais / Indiens donnera un tour particulier à la société qui se met en place. L'esclavage noir, lié à l'exploitation de la canne à sucre (après son acclimatation par Souza en 1530) représente l'introduction de plusieurs millions d'Africains pendant les trois siècles de colonisation. Cette population fut moins importante dans l'empire espagnol.<sup>1029</sup> D'autre part, il n'y avait pas au Brésil de grands empires indiens organisés, comme chez les voisins castillans. Ce qui induisit, dans la première phase de la colonisation, des rapports plus ponctuels, organisés autour du raid et de l'échange, plus qu'autour de la colonisation. Nous ne trouverons pas le principe dualiste d'organisation du territoire, mais une société à l'intérieur de laquelle

<sup>1029</sup> Il l'a été néanmoins beaucoup plus que ce que l'histoire officielle l'a laissé entendre pendant longtemps. Les études récentes montrent que la part des Noirs n'a pas été importante seulement en Colombie, au Venezuela et aux Antilles, mais qu'elle fut non négligeable au Mexique, en Argentine et au Pérou.

trois « races » se côtoieront, dans le cadre de rapports extrêmement hiérarchisés, mais sans ségrégation géographique.

Les Indiens d'Amérique espagnole avaient été organisés dans le contexte de l'*encomienda*,<sup>1030</sup> pour les travaux agricoles et miniers. Ce ne fut pas le cas du Brésil où ils représentèrent surtout une monnaie d'échange. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle des bandes de Portugais sillonnaient le territoire et y capturaient des indigènes qu'ils revendaient ensuite. Dans l'Amérique espagnole les intérêts de l'*encomendero* et ceux des évangélistes, s'ils ne convergeaient pas, s'exprimaient sur un terrain commun, l'*encomienda*, et un même peuple, celui des natifs. Au Brésil, parce que la colonisation se basa sur le travail des noirs dans le cadre de l'*engenho*, il y eut séparation de ces deux tendances. D'un côté les missions jésuites, dont nous reparlerons un peu plus loin, où les prêtres allèrent très loin dans l'acculturation des Indiens, de l'autre l'exploitation de canne à sucre, avec ses maîtres et ses esclaves noirs, ses *casas grandes* et ses *senzalas*.<sup>1031</sup>

Si l'on suit la pensée de Gilberto Freyre et de Sergio Buarque de Holanda, la tendance schizomorphe aurait été moins forte au Brésil que dans l'empire espagnol. Les deux auteurs insistent sur les particularités de cette « *miscegenação* », fondatrice selon Freyre. « Les Portugais n'ont pas apporté au Brésil des séparatismes politiques (...). Le Brésil s'est formé sans que ses colonisateurs se préoccupent d'unité ou de pureté de race ». <sup>1032</sup> A l'en croire, il n'y aurait pas eu de racisme dans l'ancien empire portugais, parce que les Portugais, à la différence des Espagnols, étaient habitués à la cohabitation avec les Maures et les Africains. D'autre part, l'absence d'une administration règlementée pendant la colonisation aurait empêché la mise en place d'expériences comme celle du voisin espagnol. Il y aurait une contradiction entre la ségrégation qui suppose une base fixe, et la tendance à se répandre, propre aux Brésiliens.

Freyre relève également, comme preuve d'une fusion coloniale, l'existence de la *lingua geral*, élément fondamental de la formation de cet Empire. Il est courant aujourd'hui de mentionner la diglossie dans les ex-mondes coloniaux, et pour les pays hispanophones c'est même une évidence. Mais au Brésil la colonisation produisit également deux langues, la *lingua geral* parlée à Sao Paulo, et celle de l'Amazonie ; les deux langues naquirent dans le contexte du métissage. Elles furent parlées jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Bien sûr, l'existence d'une langue métisse

---

<sup>1030</sup> Avec l'*encomienda*, l'*encomendero* espagnol recevait l'usufruit des terres. Il pouvait exiger un travail des Indiens mais devait les évangéliser.

<sup>1031</sup> La *senzala* était la maison des esclaves.

<sup>1032</sup> Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves, la formation de la société brésilienne*, Éditions Gallimard, 1974, Collection Bibliothèque des histoires, p. 60.

(dans laquelle les linguistes reconnaissent, en dehors du tupi, des éléments portugais et africains) n'est pas contradictoire avec la diglossie : la langue du peuple fut le tupi, la langue de l'élite, le portugais. C'est néanmoins un fait assez extraordinaire, une fusion qui ne se produisit pas sur le territoire espagnol.

Pour toutes ses raisons, Freyre considère que la société brésilienne a d'abord été un « processus d'équilibration entre des antagonismes »<sup>1033</sup> : « hybride dès le début, la société brésilienne est, de toutes celles de l'Amérique, celle qui s'est constituée le plus harmonieusement quand aux relations entre les races ».<sup>1034</sup>

Cette vision tendrait à nous faire penser que la division raciste, au Brésil, ne fut pas aussi opérante qu'ailleurs. La société coloniale brésilienne n'a pas reposé sur un principe de séparation de type nord-américain, mais elle s'est fondée sur l'esclavage, l'exploitation de groupes considérés inférieurs par les « races supérieures ». L'imaginaire portugais aurait été marqué plutôt par le schème spectaculaire que par celui de l'épée. Ce que Durand nomme « le complexe du chef » semble caractériser le colon du Brésil ancien. Dans cette société patriarcale, le pouvoir du maître est plus important que dans l'Amérique espagnole : le dirigeant de l'*engenho* est aussi le maître des esclaves, le chef d'une famille étendue qui lui obéit, le mari d'une femme-enfant totalement soumise, cloîtrée, et qui meurt bien avant lui. Pire encore, il fait régner sa loi dans l'*engenho* et peut mettre à mort, si bon lui semble, une femme ou une fille qui aurait mis en danger son honneur. Il est au-dessus des lois. Et, comme le remarque Raquel Rolnik, les Blancs, les Indiens et les Noirs se côtoient dans l'espace colonial, mais ils ne se mélangent pas. L'espace n'a pas besoin d'être délimité. Une série de codes extrêmement précis règlementent les relations entre les individus, et la barrière, pour être invisible, n'en demeure pas moins réelle.

Cependant, les développements actuels de l'histoire coloniale laissent penser que la tendance schizomorphe a joué également un rôle important. Les Indiens du Brésil ne furent pas laissés à eux mêmes, ou chassés seulement de temps à autre, quand le besoin de main d'œuvre et d'argent se faisait sentir. L'existence des « *aldeias* »,<sup>1035</sup> et des villes jésuites, témoigne d'une volonté de séparation qui a peut-être été moins systématique que dans l'Empire espagnol, mais a néanmoins existé.

### c. La question des Confins.

---

<sup>1033</sup> *Maîtres et esclaves, op. cit.*, p. 93.

<sup>1034</sup> *idem*, p. 96.

<sup>1035</sup> L'*aldeia* est l'équivalent du *resguardo* au Brésil

En Colombie et au Venezuela, comme au Brésil et au Pérou, tout au long de la Colonia, des territoires immenses seront à peine, voire pas du tout, occupés. D'autre part, la frontière entre les possessions espagnoles et les possessions portugaises, dès les débuts, sera l'occasion de conflits qui continueront jusqu'à l'âge moderne. L'existence de Commissions des limites dans tous ces pays est révélatrice d'un imaginaire diaïrétique et schizomorphe.

Au Venezuela l'état Bourbon voulut repeupler les terres de l'Orénoque. Mais :

¿ Cómo poblar los inmensos territorios vacíos situados en los confines americanos? ¿ Dónde encontrar españoles que quisieran asentarse en territorios « distintos en temperamento, propiedades y costumbres» y habitados de « fieras y de racionales casi iguales a ellas » ?<sup>1036</sup>

Cette identité supposée entre les hommes et les animaux, se retrouve également dans la conception du territoire qui les héberge. Si nous prenons maintenant le cas de la Colombie, le fait que les états de la région amazonienne, au XIX<sup>e</sup> siècle, aient été nommés « territoires nationaux » donne une idée du faible degré d'incorporation de ces zones frontalières. La partition civilisé / sauvage ne concerne pas seulement les hommes, elle s'étend aussi au territoire, à travers les processus de ségrégation évoqués précédemment, mais également dans la représentation officielle qui s'élabore : il y aura les terres civilisées et les terres sauvages. Pendant les trois siècles de la Colonia, les espaces nationaux se construisirent en rapport avec le projet d'urbanisation ; de fait, cela signifiait l'exclusion d'une bonne partie du pays réel : en dehors du littoral et de la zone des sierras, si idéalisée dans le roman de Rivera,<sup>1037</sup> il n'y avait pas de pays. Les *llanos* et la forêt, pour diverses raisons, eurent une existence de plus en plus marginale. De ce fait, ces régions devinrent des confins, un endroit où venaient se réfugier les exclus du système colonial : indiens *bravos*, esclaves en fuite, colons espagnols venus illégalement; déserteurs, vagabonds, et lépreux. Il y eut donc des foyers de résistance, des sociétés relativement autonomes par rapport au pouvoir central. La réforme bourbonnienne du XVIII<sup>e</sup> siècle essaya d'ordonner ces espaces sans y parvenir.

L'Amazonie péruvienne et vénézuélienne se constitua également en espace limitrophe. Au

---

<sup>1036</sup> Manuel Lucena Giraldo, «Gentes de infame condición. Sociedad y familia en Ciudad Real del Orinoco » ((1759-1772), *Revista complutense de Historia de América*, no 24, 1998, p. 178.

<sup>1037</sup> « La sierra se identifica con el Paraíso, », in Seymour Menton, *La vorágine : el triángulo y el círculo*, Montserrat Ordóñez, p. 225.

Pérou certaines révoltes se produisirent en Amazonie, celle de Santos Atahualpa au XVII<sup>e</sup> siècle par exemple. Le vice royaume du Pérou n'intégra pas plus ces territoires que ne l'avaient fait les empereurs du Tahuantinsuyo. Dans l'Amérique coloniale hispanique, la frontière, avec le voisin portugais, mais aussi la frontière intérieure, se constitue en principe intouchable de représentation.

Uno de los principios que guían este ejercicio (el de la apropiación del territorio) ; el que constituye, por los demás, uno de los actos fundadores de la relación colonial ; es el de separar el objeto de su contexto específico cultural, histórico, subjetivo, para situarlo en el marco de un nuevo orden.<sup>1038</sup>

La Conquête avait entraîné la formation de lignes imaginaires, qui découpaient un territoire à peine représenté par la cartographie. Ce découpage se fit au mépris de ce qui existait réellement : les sociétés, empires, ou confédérations indiennes, sociétés dont la logique spatiale était différente de celle des européens. Les Indiens avaient une notion fluide des frontières, et un même territoire pouvait correspondre à des souverainetés multiples. Avec la colonisation, l'espace sera repensé en catégories exclusives, et le principe d'exclusion ne fonctionnera pas seulement pour différencier les souverainetés, mais aussi les zones culturelles : la distinction terres hautes / terres basses, qui sera abondamment reprise à partir de l'Indépendance, appartient à la Colonia. La frontière, pour Margarita Serje est un concept colonial. L'appellation de « confins », pour désigner les terres montagneuses inexplorées ou la forêt vierge renvoyait à cette conception de l'âge classique selon laquelle il existe une démarcation entre la *terra cognita*, humaine, et les terres inconnues, inhumaines. L'expérience et l'héritage de l'Empire romain semblent avoir joué leur rôle dans la force de cette notion qui se transporta en Amérique. Le front militaire de combat est ce « frons frontis ». « El principal sentido del término, que lo resume y lo caracteriza como noción colonial moderna es pues el que remite al conflicto ». <sup>1039</sup> D'où l'existence de « fronteras de colonización », « fronteras internas ». « Así el conjunto de nociones asociadas al concepto occidental de frontera se vio condensado finalmente en la demarcación espacial de las zonas civilizadas, apropiadas por la administración colonial, y las salvajes ». <sup>1040</sup>

En ce qui concerne le rapport entre les deux Empires, l'existence des Commissions des

<sup>1038</sup> Margarita Serje, *El revés de la nación, Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2005, p. 113.

<sup>1039</sup> *El revés de la nación, op. cit.*, p. 117.

<sup>1040</sup> *idem*, p.118.

limites, dès les débuts de la colonisation et longtemps après l'Indépendance (voir l'expérience de Rivera, qui y participa)<sup>1041</sup> rend compte du caractère extrêmement abstrait de la frontière.

d. Organiser le chaos : la ville et la carte.

### La ville en Amérique espagnole.

Dès les premières lois des Indes, obligation est faite aux Conquistadors de fonder des villes pour avoir droit à l'*encomienda*. Les titres répétitifs des chroniques s'inscrivent donc dans un autre métatexte rédigé par l'Empire : installer la polis sur les terres nouvelles. C'est déjà ce que stipule Ferdinand d'Aragon en 1502, et Charles Quint fera de même dans ses instructions à Pedraria Dávila, avec des recommandations précises. Plus tard, Cortés donnera ses instructions pour la construction de la ville de Mexico ; enfin, en 1573, les Ordonnances de Philippe II fourniront un cadre juridique précis, régulant la fondation des villes nouvelles. Ces Ordonnances témoignent d'une volonté de créer une véritable législation urbanistique, autant que de la diffusion des traités d'urbanisme de la Renaissance dans la société et les cercles de pouvoir.

La ville coloniale serait-elle un modèle d'hispanité ? On peut considérer avec Angel Rama qu'il s'agit plutôt d'un extraordinaire exemple d'application des idées européennes. Dans *La ciudad letrada* le critique uruguayen soutient que :

La ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden, y encontró en las tierras del nuevo continente, el único sitio propicio para incarnar.<sup>1042</sup>

Comme il le fait remarquer par la suite, les villes nouvelles s'éloignèrent du modèle médiéval, car elles étaient des villes « idéales », conçues par une raison planificatrice et ordonnatrice : « no es la sociedad sino su forma organizada la que es transpuesta ».<sup>1043</sup> L'ambiguïté du terme *orden* en espagnol, ordonnancement et commandement, met en avant le caractère disciplinaire

<sup>1041</sup> L'expédition faillit d'ailleurs mal tourner pour le poète car ses *bogas* l'abandonnèrent, à l'instar de ceux qui, dans le roman, s'enfuient au petit matin.

<sup>1042</sup> Angel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones Arca, Montevideo, 1998, p. 17.

<sup>1043</sup> *idem*, p. 19.

de la société en formation. Angel Rama observe que l'ordre est le mot clef de l'époque de la colonisation. Le terme revient de façon obsessionnelle dans les instructions pour la conquête de la Tierra Firme en 1513.<sup>1044</sup>

L'urbanisme de la ville de la colonisation, ville baroque, sera donc inspiré par la géométrie, science qui avait connu à l'époque un grand développement, entre autres grâce aux travaux de Descartes. Si on peut voir dans la suprématie du plan en damier l'expression de la tradition plus que de l'esprit nouveau (il s'éloignait en fait du modèle circulaire prôné par les architectes de la Renaissance et hérité de la tradition romaine) la ville était néanmoins conçue comme l'expression d'une pensée organisatrice qui procédait « *a cordón y regla* », ainsi que le relève Angel Rama dans le premier chapitre de son livre.

Il ajoute par la suite que la ville américaine inverse l'ordre chronologique de la ville européenne médiévale. Braudel, remarque-t-il, s'étonnait de ces villes américaines, « qui poussent avant les campagnes ». <sup>1045</sup> Il est difficile de ne pas penser lors de cette lecture à ce que nous disions précédemment de la frontière, qui s'établit elle aussi d'une façon totalement inversée.

Il y a donc un ordre, une prééminence de la ville, qui sera l'incarnation de la culture de l'époque, culture baroque selon Rama. Il y voit un champ d'application de la culture européenne, un espace d'expérience de la nouvelle rationalité.

Pour un historien de l'art comme Santiago Sebastián, qui insiste sur l'énorme quantité de villes construites par les espagnols,<sup>1046</sup> la ville coloniale est l'expression de la volonté d'utopie de More. Quant à l'architecte antillais Eduardo Leopoldo, il considère que l'architecture américaine du XVI<sup>e</sup> ne constitue pas un épisode marginal, mais au contraire une des œuvres les plus significatives de l'esprit de l'époque : « el esquema urbano ideado en América en las primeras décadas del 500 y consolidado por la ley de 1573 es el único modelo de ciudad nuevo producido por la cultura renacentista ». <sup>1047</sup> Mais il est également intéressant de

---

<sup>1044</sup> « que el pueblo parezca ordenado, así para el lugar que se dejare para plaza, como el lugar en que hubiere la iglesia, como en el orden que tuvieran las calles, porque en los lugares que de nuevo se hacen dando la orden en el comienzo sin ningún trabajo ni costa quedan ordenados e los otros jamás se ordenan », in *Colección de documentos inéditos e relativos al descubrimiento, conquista y colonización*, Madrid, 1864-1884, T.XXXIX, p. 280.

<sup>1045</sup> Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 3, Le temps du monde Armand Colin, Paris, 1979, p. 343.

<sup>1046</sup> Nunca se ha dado en la historia una fundación tan numerosa de ciudades, de acuerdo con las mismas reglas y en tan breve lapso de tiempo, como en Hispanoamérica, especialmente durante el siglo XVI. », Santiago Sebastián López, in *Arte iberoamericano des la colonización a la independencia*, Vol XXVII, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 18.

<sup>1047</sup> Leonardo Benévolo, *Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América latina, una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del quinientos*, Ediciones Cielonaranja, p. 19.

remarquer que cette ville coloniale n'est pas seulement l'expression de ce rêve d'ordre de l'âge classique. Elle exprime aussi la continuité avec une tradition polémique héritée de la Reconquête. En effet, le plan au cordeau, d'origine médiévale, est lié à l'histoire de la Reconquête et au besoin de repeupler ou fortifier. C'est le plan du campement romain, dont la pratique avait du également se développer avec la circulation de traités comme celui de Vegécio.

Ovando, fondateur d'une des premières villes à Saint Domingue, avait assisté à la construction de Santa Fe, en 1491, face à Grenade encore à prendre. Ce sont donc souvent les mêmes hommes, les mêmes idées et les mêmes pratiques qui passent de l'Espagne de la Reconquête à celle de la Conquête. Et l'expansion toujours possible de la ville coloniale, à l'inverse de celle de ses sœurs européennes, doit se comprendre à l'intérieur d'un projet d'expansion territoriale, qui s'exprime aussi dans la volonté de peuplement.

### La ville brésilienne.

Si l'on en croit les travaux qui ont prévalu jusqu'au dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, il semble qu'au Brésil la ville ait une autre histoire et une autre symbolique. L'opposition campagne / centre urbain ne serait pas décisive. Car dans la société coloniale brésilienne, la campagne avait une autre nature. Elle représentait aussi le lieu de la civilisation avec son *engenho*, où se récoltait la canne à sucre, ou la *fazenda*.<sup>1048</sup> Et l'*engenho* figure un espace hybride, à mi-chemin entre la ville et l'hacienda. Il constitue le lieu d'une économie autonome. C'est la grande propriété terrienne et son autosuffisance qui sont à la base de la société brésilienne de l'époque. Et parce que cette dernière voit l'association sur un même espace, du maître blanc et de l'esclave noir, le système de partition précédemment évoqué pour l'Amérique espagnole cesserait d'être un modèle explicatif.

Telle est du moins la conception qui l'a emporté jusqu'à une époque récente, surtout depuis les travaux de Gilberto Freyre et de Sérgio Buarque de Holanda. Gilberto Freyre, parce qu'il a insisté sur le caractère rural de la société coloniale, Sérgio Buarque de Holanda parce qu'il a opposé l'ordre de la ville espagnole au désordre de la ville portugaise, plus adaptée à la topologie tropicale : « la ville que les Portugais ont construite en Amérique n'est pas un produit de l'esprit, elle n'arrive pas à contredire le cadre de la nature, et sa silhouette s'enlace à

---

<sup>1048</sup> Grande propriété agricole.

la ligne du paysage ».<sup>1049</sup>

Selon Buarque de Holanda : « l'esprit de la domination portugaise (...) s'occupa moins de construire de planifier et de fonder des assises que d'exploiter une richesse facile et presque à portée de main ».<sup>1050</sup> Cette importance donnée à la fondation, sur laquelle nous insistions dans le chapitre précédent, ne serait pas un trait de la société coloniale brésilienne. Dans le chapitre intitulé « Le semeur et le carreleur », Sérgio Buarque de Holanda développe l'idée suivante : les Espagnols ont construit un grand empire qu'ils ont voulu asseoir sur des fondations solides, aidés en cela par l'État. Il y aurait eu chez eux une volonté de dompter le paysage, le plan régulier représenterait le triomphe de « la direction de la volonté vers une finalité prévue »,<sup>1051</sup> les villes espagnoles étant les premières villes « abstraites » (sic) que les Européens construisirent sur le continent américain. Pour Buarque de Holanda, dans la ville espagnole s'exprime la conviction que l'homme peut diriger les événements et écrire son histoire. Mais au Brésil, on aurait dit que la colonie n'était qu'un lieu de passage, et la colonisation portugaise fut pendant longtemps littorale et tropicale. Au contraire des Espagnols, les colons portugais avaient des difficultés s'ils voulaient s'aventurer à l'intérieur des terres (voir les règlements promulgués par le premier gouverneur du Brésil, Tomé de Souza). Quant à l'expansion à l'intérieur des terres des pionniers paulistes, elle ne fut pas une entreprise de fondation, car ils étaient d'abord des aventuriers. Buarque de Holanda voit donc la découverte des mines et l'expansion de la colonisation au XVII<sup>e</sup> siècle dans le Minas Gerais, comme le seul épisode marqué par la volonté de fonder et ordonner.

Cependant, aujourd'hui, les spécialistes ont remis en question ces antinomies et fait apparaître les points communs entre les deux types d'urbanisation. Lucía Durán Rocca, Sergio da Costa, urbanistes contemporains, reviennent sur ces stéréotypes. Et même ceux qui, à l'instar de Nestor Goulhart Reis Filho et Paulo Santos, continuaient à opposer le modèle portugais et le modèle espagnol ont relégué au magasin des antiquités le préjugé selon lequel la ville portugaise manque d'ordre. Pour Lucía Durán Roca la comparaison entre l'urbanisme colonial brésilien et celui de l'Amérique hispanique souffre d'une polarisation excessive. Elle considère que l'opposition ordre / désordre, régularité / irrégularité relève d'une simplification, et d'un oubli de l'origine commune de ces réalisations : en effet, elles s'enracinent dans des systèmes politiques très semblables et sont chronologiquement très proches. A l'inverse de Sérgio Buarque de Holanda, assurant que la ville espagnole est le fruit d'un plan mental tandis que la

---

<sup>1049</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, Éditions Gallimard / Unesco, Collection Arcades, Paris, p. 171.

<sup>1050</sup> *idem*, p. 145.

<sup>1051</sup> *idem*, p. 147.

ville portugaise est celui de l'imprévu, l'architecte argentine affirme l'existence d'un code au Brésil : non, il n'y a pas d'un côté la monotonie du damier espagnol, et de l'autre le désordre urbain portugais, sur lequel nul ne légifère. Elle remarque qu'au Brésil il eut simplement une façon différente de formuler le code :

España conformó un cuerpo legislativo único, de escala continental, mientras que Portugal optó por prescribir ; se posicionan los poderes civiles y religiosos, en normas específicas para cada situación, contenidas en Cartas Regias.<sup>1052</sup>

Elle constate que que le tracé réticulaire attribué généralement à la ville espagnole se rencontre également au Brésil, avec moins de fréquence, et incrimine la confusion entre absence de régularité et absence d'ordre.

Quand à Rodrigo da Almeida, dans son article sur *O ordem sagrada da republica colonial*, il montre qu'une conception disciplinaire de l'ordre est présente au coeur des réalisations urbaines brésiliennes. Il prend l'exemple de Vila Rica, dans le Minas Gerais. Remarquant que le développement de l'architecture sacrée de cette ville met en évidence les valeurs « teológico-retóricas », de la société coloniale du XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'interroge sur la notion d'ordre à cette époque. Pour lui, l'architecture urbaine est le champ d'application de l'idiosyncrasie de l'époque.

Vont dans ce sens les travaux des urbanistes Nestor Goulhart Reis Filho et Paulo Santos. Ils ont démontré qu'il y eut, dès le début de la colonisation, grâce aux ingénieurs militaires,<sup>1053</sup> la volonté d'ordonner la ville, et que celle-ci fut beaucoup plus développée qu'on ne l'affirma . C'est le mythe du Brésil rural qu'ils entament :

Os desenhos encontrados mostram que existiam projetos urbanísticos no período colonial. E durante muito tempo os historiadores brasileiros restringiram a nossa história à do país rural. Este trabalho mostra, com imagens, um Brasil urbano vigoroso, com cidades planejadas. Cidades como Cuiabá, Goiás, algumas cidades de Minas Gerais e do litoral tinham vida urbana intensa.<sup>1054</sup>

Ils prennent l'exemple de Bahia qui fut construite par Tome de Souza en 1549, lequel fit

<sup>1052</sup> Lucia Durán Roca, *La malla urbana en la ciudad colonial iberoamericana*, Apuntes, vol. 1, núm, 1, p. 118.

<sup>1053</sup> Le fait qu'il s'agisse d'ingénieurs militaires est un facteur qui invalide la théorie de l'improvisation.

<sup>1054</sup> Cité par Regina Helena Porto Francisco, « Vilas e cidades do Brasil colonial », *Revista Eletrônica de Ciência*, Número 10, Agosto de 2002.

élaborer un tracé rectangulaire, postérieurement déformé, mais qui remet en question l'idée du développement « spontané » communément admise. Bahia se construisit sur une prééminence, suivant le plan, très portugais, ville haute et ville basse. Le fait que certains architectes aient participé aussi bien à la construction de villes espagnoles que portugaises, contribua à la dissémination d'un modèle commun. D'autre part, l'auteur remarque qu'entre 1580 et 1640 le Portugal et l'Espagne furent une seule et même puissance, ce qui contribua également à l'expansion du modèle espagnol. S'il ne semble pas y avoir d'accord entre les spécialistes quant à l'importance de ces influences, le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour la plupart d'entre eux, avec la découverte de l'or, s'affirme comme une période essentielle de l'urbanisme colonial brésilien. Dans une entrevue accordée au journal *Urba*, Nestor Filho affirme que :

Os espanhóis encontraram dois imensos impérios muito desenvolvidos e investiram tudo o que tinham de melhor em termos de urbanismo e arquitetura pois queriam uma monumentalidade que não fosse menor que a dos nativos. Além disso lá predominava a economia de mineração que é urbana. No Século XVIII, com a descoberta de ouro em Minas Gerais, nós nos transformamos numa colônia urbana.<sup>1055</sup>

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'on a des types de classement différents : en Amérique espagnole la séparation est horizontale : *pueblo de indios / ciudad de vecinos*, Blancs / Indiens. En Amérique portugaise elle est verticale : ville haute des sièges religieux et administratifs, ville basse commerciale et populaire, classe dominante blanche / classe dominée noire.

Nous concluons qu'il semble difficile aujourd'hui d'opposer la spontanéité de l'*homme cordial*<sup>1056</sup> et la rigueur abstraite du castillan. Les deux peuples ont jeté les bases d'un ordre colonial qui s'est matérialisé différemment, le facteur géographique jouant un rôle non négligeable. Mais dans les deux sociétés, le principe d'ordre était fondamental. S'il paraît difficile de nier un certain décalage chronologique, l'expansion de la ville espagnole ayant précédé celui de la ville portugaise, dans les deux cas nous avons affaire à un projet disciplinaire.

---

<sup>1055</sup> *idem*

<sup>1056</sup> « L'affabilité, l'hospitalité, la générosité, qualités si vantées par les étrangers en voyage chez nous, représentent en effet, un trait distinctif du caractère brésilien(...), *Racines du Brésil, op. cit.*, p. 232.

## Les villes des Jésuites.

L'exemple de la ville jésuite est d'ailleurs celui qui permet le mieux de percevoir les continuités entre les deux Amériques. Car la ville idéale sera celle des Jésuites, au Paraguay, en Argentine ou au Brésil. L'utopie de Bentham s'y est presque réalisée. Les villes de Misiones<sup>1057</sup> donnèrent forme à une démarche qui avait pour but de domestiquer l'espace et le temps. L'espace colonial est organisé : sur la place centrale, toutes les instances du pouvoir sont données à voir : église, *cabildo*, prison, école, carcan ; dans les rues, c'est l'intimité qui s'offre aux regards pointilleux des prêtres : les maisons sont placées le long d'un trottoir qui permet de vérifier si la vie familiale se déroule suivant le programme prévu (il n'y a pas de volets ni de rideaux). Le temps est contrôlé : du lever au coucher, il est scandé par la prière et la pénitence qui prépare au travail. Tout est organisé, les horaires des repas et ceux des devoirs conjugaux, signalés par une cloche. Dans la ville jésuite l'expression « *vivir bajo campana* » prend tout son sens, puisque la cloche, constamment, rappelle à l'ordre.

Los jesuitas del Paraguay habían establecido reducciones en las que la existencia estaba regulada en todos y cada uno de sus aspectos. La población estaba ordenada conforme a una disposición rigurosa en derredor de una plaza central al fondo de la cual se levantaba la iglesia : a un lado, la escuela, al otro, el cementerio y, detrás, enfrente de la iglesia, se abría una calle en la que confluía perpendicularmente otra ; cada familia tenía su cabaña a lo largo de esos dos ejes, y de este modo se reproducía exactamente el símbolo de la Cruz. La Cristiandad señalaba de este modo con su símbolo fundamental el espacio y la geografía del mundo americano.<sup>1058</sup>

---

<sup>1057</sup> Le thème du panoptique semble avoir intéressé Rivera. Balbino, le vieillard qui est contre-maître dans le Paradis du Diable, propose un embryon d'analyse des systèmes disciplinaires, une intuition prémonitoire des systèmes totalitaires : « *librenos Dios de que se compruebe crimen alguno porque los patrones lograrían realizar su mayor deseo : la creación de alcaldías y de panópticos, o mejor la iniquidad dirigida por ellos mismos. Recuerde usted que aspiran a militarizar a los trabajadores* », *La voragine, op.cit.*, p. 277. Ce passage correspond au moment de la Visita dans le baignoire du Putumayo. Le Visitador ne voit rien, ne comprend rien. A travers lui c'est tout le système des connivences et des intérêts qui se dévoile. Ce personnage représente la permanence du système colonial, puisqu'il s'agit d'un fonctionnaire de l'Église travaillant sous contrôle de l'État, une création du vice-roi Toledo à la fin du seizième siècle. C'est toute l'ambiguïté de la société coloniale et post-coloniale qui apparaît là : elle oscille entre violence impunie et contrôle totalitaire. Rappelons en effet que la Visita fut instaurée dans le but de contrôler l'espace païen, organisé en *pueblos de indios*, et de contribuer à l'extirpation de l'idolâtrie. Du fait de l'importance des missions dans les régions amazoniennes, l'institution de la Visita se prolongea jusqu'au vingtième siècle.

<sup>1058</sup> *Des espaces autres*, conférence du Centre d'Études architecturales, le 14 mars 1967 y publiée dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pages. 46-49. Traduction espagnole de Luis Gayo Pérez

Le dispositif prévu par Bentham pour la prison était en bonne voie dans les Missions, où a surgi une autre forme de Panoptique. L'historien brésilien Sergio Buarque de Holanda écrit à ce sujet :

Ce sont les Jésuites qui ont représenté mieux que personne ce principe de la discipline par la soumission. Notre Amérique du Sud en offre un mémorable exemple avec ses réductions et ses doctrines. Aucune tyrannie moderne, aucun théoricien de la dictature du prolétariat ou de l'état totalitaire n'a même soupçonné ce prodige de rationalisation auquel sont parvenus les prêtres de la Compagnie de Jésus dans leurs missions.<sup>1059</sup>

La ville jésuite réalise l'unité intime entre symboles polémiques, spectaculaires, ascensionnels et diaïrétiques. La dimension polémique est toujours présente dans l'architecture, qui vise autant à surveiller qu'à punir. Elle l'est également dans le principe même de cet ordre : les Jésuites sont les seuls à être organisés comme une armée. Leur chef spirituel est le Général de l'ordre. Ils nous donnent la sensation d'être l'interface entre l'aspect religieux et l'aspect purement polémique de la Conquête. Mêmes les titres de leurs œuvres rendent compte de cette double nature. L'ouvrage du prêtre péruvien Montoya se nommait « La Conquista espiritual ». Ils sont indéniablement ceux qui ont su articuler suivant un principe d'ordre et de soumission les aspects différents de la vie : matérielle, familiale, sociale et spirituelle. La dimension spectaculaire était manifeste dans leurs fêtes (où les ostensoirs, retables, processions, tous les ors de l'Église, étaient réunis pour affirmer le triomphe de Dieu) ou leur intelligente utilisation de l'iconographie (l'épée de feu revient constamment dans les confessions des brebis indigènes). Ils savaient se valoir de l'image du Paradis et de l'Enfer, de la lumière qui éclaire et du feu infernal, qui brûle et laisse pourtant dans les ténèbres. Leur rapport particulier à la musique donnait une dimension ascensionnelle à ces missions, représentation artistique de la tension imposée aux indiens dans le monde du travail, des relations sociales, et dans la sphère intime, qu'empoisonnait l'impératif de confession.

Nous voyons se réaliser ce que disait Foucault ; nous passons de l'Enfermement classique au dés-Enfermement, de l'âge des réclusions à celui des disciplines. Il ne s'agit plus de se défendre de l'extérieur (rappelons nous qu'au Moyen âge, de la ville on voyait surtout les

---

Bueno, pour la revue *Astrágalo*, n° 7, septembre 1997.

<sup>1059</sup> *Racines du Brésil*, op. cit., p. 150.

tours et les remparts), mais de se retourner vers l'intérieur. Auparavant, le regard porté sur la ville venait de l'autre côté. Désormais, il est retourné vers ce qui cesse d'être un intérieur, puisqu'il n'y a plus de remparts. S'interrogeant sur les rapports entre Conquête et domination d'une race, Foucault voit dans la colonisation des Amériques un des premiers points d'application et d'extension des dispositifs disciplinaires :

Il ne faut jamais oublier que la colonisation, avec ses techniques et ses armes politiques, a bien sur transporté des modèles européens sur d'autres continents mais qu'elle a eu aussi de nombreux effets de retour sur les mécanismes de pouvoir en Occident, sur les appareils, institutions et techniques de pouvoir. Il y a eu toute une série de modèles coloniaux qui ont été rapportés en Occident, ce qui a fait que l'Occident a pu pratiquer aussi sur lui-même quelque chose comme une colonisation, un colonialisme interne.<sup>1060</sup>

### *La cartographie et l'art de dévorer l'Autre*

La carte géographique est un objet sur lequel sont représentés des espaces, comme s'ils étaient vus de très haut. Dans le principe même, nous retrouvons cette contemplation monarchique évoquée par Gilbert Durand. La volonté de contenir un espace immense dans un autre, réduit, ne relève pas de la logique de la miniature. Elle correspond plutôt à l'avènement d'un régime de l'œil,<sup>1061</sup> où s'affirme une volonté apollinienne,<sup>1061</sup> eurocentriste, et patriarcale.

Les historiens actuels présentent souvent les cartes du Nouveau Monde comme des représentations et des instruments de la domination coloniale. Le cartographe, et plus particulièrement celui de l'époque coloniale, est au service du prince, en Europe comme en Amérique. Il est un informateur. Le côté polémique de la carte est donc une donnée essentielle. Elle n'est pas innocente.

Por lo tanto, el mapa no sólo representa el territorio, lo produce. En este sentido, la cartografía en su carácter de versión fiel de lo real, neutro y científico, cumple una función mistificadora, transformando su carácter de instrumento en artefacto

---

<sup>1060</sup> Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard /Seuil, Collection Hautes Études, Paris, p. 89.

L'idée de *colonialité du pouvoir*, telle qu'Anibal Quijano l'a énoncée, est ici explicite.

<sup>1061</sup> Au Moyen âge, l'ouïe était le sens le plus respecté ; dans ce monde de l'oralité, la parole était plus importante que les textes ou les images. Avec le développement de l'écrit la culture devint visuelle.

cultural de construcción del territorio. El mapa cumplirá entonces no sólo la función de familiarizar al sujeto con el entorno sino también aquella más profunda de «naturalizar» el orden de las relaciones que le son permitidas con el espacio, cumpliendo una función ideológica que hasta ahora no hemos señalado.<sup>1062</sup>

L'historien de l'art Joaquin Barriendos emboite le pas lorsqu'il écrit : « Uno de los regímenes geopistemológicos en donde más claramente puede observarse el surgimiento de la colonialidad del ver es el que concierne a la redistribución entre el « afuera » ontológico y el « adentro » etnológico de las cartografías imperiales ».<sup>1063</sup> Il remarque que la vieille distinction entre terres connues et inconnues ne pouvant plus fonctionner, le dedans / dehors géographique cessa d'être une division physique, pour devenir « un disciplinamiento material, teológico y ontológico del canibalismo de Indias ». La mise en place de l'économie esclavagiste, et le recours à la scolastique médiévale, dans le but de justifier l'exploitation de la force de travail indienne, produisirent :

La construcción de este « afuera » etno-cartográfico, así como su capacidad simbólica y visual para territorializar lo caníbal, la que garantizó la consolidación y la continuidad de la explotación geográfica y ontológica del Nuevo Mundo promovida por la bula Inter-caetera de 1493. Las cartografías imperiales, la proto-etnografía eurocentrada y la mercantilización trasatlántica de la alteridad caníbal son entonces constitutivas de la colonialidad del ver.<sup>1064</sup>

Olaya Sanfuentes Echeverría, dans son travail sur les premières cartes du Nouveau Monde exprime un point de vue semblable. Elle a étudié les types de représentation de l'autre qui se sont élaborés à partir de la cartographie. Selon elle, si les cartes du Mexique, et surtout de Tenochtitlan font état d'une vision positive, elles rendent compte également de la présence de l'élément cannibale qui horrifiera l'Europe. L'auteur s'intéresse à la présence de l'icône du cannibale dans quelques unes des premières cartes de l'Amérique. Elle nous apprend que la première carte d'une ville américaine qui arriva en Europe après la conquête du Mexique se trouvait dans une lettre adressée par Cortés à Charles Quint. On y voyait la représentation des

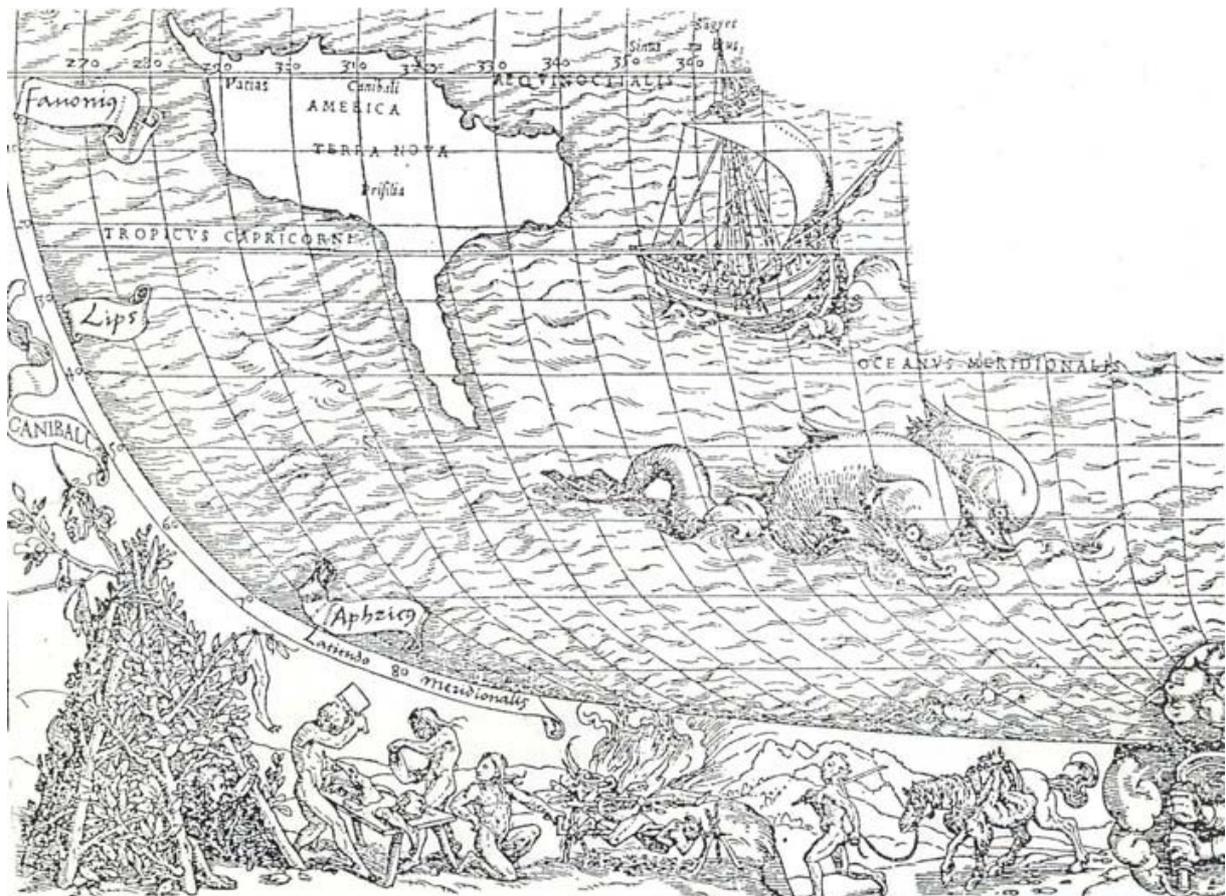
---

<sup>1062</sup> Vladimir Montoya Arango, *El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía*, Universitas humanística, no. 63, Bogotá, enero-junio de 2007, p.167.

<sup>1063</sup> Joaquin Barriendos, *La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*, translate.eipcp.net

<sup>1064</sup> *idem*,

pratiques anthropophages qui suivait les sacrifices. Cette carte circula abondamment au XVII<sup>e</sup> siècle et contribua à la création de l'image des natifs. Sur la carte de 1522 faite par Laurentio Frisio, la première à s'intituler carte d'Amérique, les terres cannibales d'Amérique du Sud apparaissent.



*Illustration 2: Novus orbis regionum, H.Holbein, 1532.*

Dans une autre carte de 1532, décorée par Holbein l' Ancien, les décorations latérales correspondent à la construction du discours qui va se généraliser : dans cette mappemonde où l'Europe et l'Asie figurent comme lieux de la civilisation et de la richesse, l'Afrique et l'Amérique sont désignées à travers des aspects ethnographiques. L'Amérique, une fois de plus, a pour icône les anthropophages. La hutte visible dans le coin gauche de la carte est celle de cannibales occupés à préparer leur sinistre repas.



Illustration 3: *Novus Orbis*. Sebastian Münster en su *cosmografía universal*. 1544.

Sur la carte d'Apaina de 1545, c'est la même chose. Le Brésil est une terre d'anthropophages. Enfin, la carte de Sébastien Munster, de 1538, la première à être consacrée uniquement à l'hémisphère occidental, et qui fut la principale source de diffusion des connaissances géographiques pendant de nombreuses années reprend le motif de la hutte anthropophage.

Y el punto que nos interesa en este trabajo: La presencia de los caníbales en la zona de Sudamérica. Esto es de suma importancia porque la enorme popularidad de la cual gozó este documento nos permite hablar de una difusión significativa de este estereotipo que por tantos años se asoció a tierras americanas. Fue este documento, junto con otros mapas y descripciones de cronistas y viajeros contemporáneos, uno de los principales agentes difusores del mito del caníbal americano. Para simbolizar el canibalismo, Münster utiliza como icono un conjunto de palos y ramas con miembros humanos colgando, signo que ya había sido utilizado con anterioridad en la representación de canibalismo atribuida a

Holding.<sup>1065</sup>

L'imaginaire ascensionnel semble également avoir pu s'exprimer dans les cartes. En Colombie, la cartographe Nara Fuentes Crispin remarque que les cartes côtières, par l'utilisation qu'elles font des légendes, dessinent un pays andin. La montagne, qui deviendra plus tard le cœur de la nation colombienne, au détriment des autres régions, est le lieu de la civilisation, à l'opposé des régions côtières et maritimes, pays de sauvages.

La carte apparaît donc bien comme un des vecteurs du discours de l'ordre et de la séparation entre le Vieux Monde civilisé et le Nouveau Monde cannibale ou sauvage, ce qui revient au même.

---

<sup>1065</sup> Nara Fuentes Crispín, *Cartografía de mares y costas colombianas*, I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía, *op. cit.*, pp. 80-100.

### III – L'univers colonial en ses images

Une présentation de l'imaginaire colonial resterait incomplète si nous omettions les images qu'il a produites : la peinture et la sculpture du XV<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles constituent un autre versant du monde diurne que nous avons identifié dans des textes.

Resté pendant assez longtemps dans l'oubli, l'art de l'époque coloniale a souvent été considéré comme un simple épigone de l'art européen. A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le travail des spécialistes comme Teresa Gisbert et José de Mesa a permis de revenir sur cette fausse évidence. Les Beaux Arts des Indes ont commencé à être reconnus, en particulier pour l'originalité de leurs formes tourmentées.

Le baroque, ses plis, ses clairs-obscurs, voilà qui pourrait sembler étranger aux antinomies diurnes que nous avons étudiées. Pourtant la volute, a priori si opposée à la géométrie diurne, s'enracine dans un art de la mesure et de la proportion, dans une utilisation de l'illusion au profit de l'entendement. Le trompe-l'œil, les jeux de lumière sur les façades, les reflets rendent compte d'une réflexion sur le phénomène de la vision qui s'inscrit autant dans un contexte religieux et philosophique que dans celui des mathématiques. Il y a dans le baroque l'aboutissement d'une problématique diurne.

Le développement du théâtre correspond à cette nouvelle façon de découper le réel et de le réduire à une scène : l'expérience de Brunelleschi avec la serrure de la porte culmine dans les traités de perspective comme dans le principe de la scène ; dans les tableaux comme dans la multiplication des tréteaux. L'inversion, la transformation du monde en scènes ne sont pas du même ordre que la réduction ou la miniature nocturne. Si la miniature, comme l'a si bien démontré Bachelard, conserve le rêve de la substance, en nous plaçant au cœur de l'objet miniaturisé, la scène baroque nous reste extérieure, structurée par le principe diurne de la séparation. La scène versus le parterre, voilà deux mondes hétérogènes, unis par le voir et le donner à voir.

Cet art colonial est également celui qui a servi un propos disciplinaire à l'époque de la Contre Réforme : «Une des caractéristiques du baroque est la force des images de la Contre Réforme, signe évident de la vigueur de la doctrine ecclésiastique»,<sup>1066</sup> écrit l'historien de l'art Santiago

---

<sup>1066</sup> « Una de las características del Barroco es la fuerza de las imágenes de la Contrarreforma como señal manifiesta del vigor de la doctrina eclesiástica », Santiago Sebastián, *El Barroco iberoamericano*, 1990.

Sebastián. Dans le contexte de l'extirpation des idolâtries, l'image était, avec la prédication, le vecteur essentiel de l'évangélisation. Une des normes de Trente consistait à enseigner par l'exemple, de ce fait les retables qui fleuriront dans tous les vice-royaumes seront de véritables leçons, destinées à poser, de façon parfois étonnamment moderne, les bases de la nouvelle foi.

Il semble qu'en Amérique, les nécessités évoquées plus haut aient fait du regard un vecteur essentiel de la domination. Celui de l'Inquisiteur, le Visitador se déplaçant dans les réductions, était constamment pris dans un travail de découpage et de réécriture du réel. Il fallait voir ce qui était caché, et donner à voir ce qui avait le droit de l'être. L'œil qui censurait était aussi celui qui montrait : un même programme instruirait la destruction de la mémoire amérindienne et les grandes liturgies de la Colonia.

L'art de la représentation naquit dans ce climat particulier. La tendance au déploiement spectaculaire avait certes son origine en Europe, dans l'art de la Contre-réforme, mais elle était aiguillonnée par la nécessité d'adapter le message. En effet, sur le sol américain, l'hérésie ne se trouvait pas aux frontières, comme en Europe, mais à l'intérieur. Pour Toledo, il n'y avait pas de doute, elle s'incarnait dans l'Indien. Il fallait donc à la fois affirmer la force du catholicisme et convertir, puisqu'on ne pourrait pas exclure ou éliminer tous les Indiens (comme on avait pu le faire en Espagne avec les convers, aux débuts de l'Inquisition).

En Amérique, la peinture véhiculera donc la parole autorisée. Cette catéchèse sera plus facile dans certaines parties de l'Empire : les vice-royautés de la Nouvelle Espagne ou du Pérou, étaient plus organisées, car elles s'établissaient sur les fondations d'empires antérieurs, déjà centralisés. Les ateliers de peinture pouvaient s'y développer plus facilement que dans l'Audiencia de Santa Fe ou la Gobernación de Venezuela. Pour cette raison, la peinture coloniale se développera d'abord au Mexique et au Pérou. L'art pictural de l'actuelle Colombie ou du Venezuela sera tardif, et avant qu'on puisse parler de l'École de Santa Fe ou du peintre de Tocuyo, il faudra attendre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Au Brésil, le développement de l'art pictural sera également plus lent. On peut donc reconnaître le rôle précurseur à la peinture coloniale « virreinal » du Pérou. Et il est certain que la circulation intense des œuvres d'art dans toute l'Amérique coloniale contribua à diffuser le style des Écoles andines et à créer des disciples.

L'imaginaire qui prend forme dans cette peinture n'est pas le fruit des élucubrations des artistes mais correspond à un programme. Son originalité tient au fait qu'il se produit à

---

Ediciones Encuentro, p. 83.

l'époque de la Contre Réforme mais qu'il s'adresse à des populations qui ne sont ni des apostats,<sup>1067</sup> ni des hérétiques protestants,<sup>1068</sup> ni des illuminés. Avant de devenir original, cet art sera celui de la copie : les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle, artistes espagnols de seconde catégorie, ou talents locaux sans aucune formation commencèrent par imiter les tableaux européens. Pour certains historiens de l'art, par exemple les Boliviens José de Mesa et Teresa Gisbert, avant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle un art vraiment *criollo* n'émerge pas. Cette imitation, d'une certaine façon constituait un retour à des principes anciens en Europe, ceux du Moyen âge, et de ses moines copistes, qui purent ainsi diffuser les messages religieux. L'idée de copie s'insérait à l'intérieur de la philosophie platonicienne du Prototype ; à travers la valorisation de l'image idéale, implicitement, la pensée platonicienne sous-entendait qu'une perte avait lieu : le passage de l'image idéale à l'image matérielle induisait une décadence, une dégradation semblable à celle qui faisait descendre du monde divin au monde terrestre. Bien sûr, ceux qui commencèrent à copier des tableaux ne partageaient pas nécessairement cette philosophie, mais, en se référant pratiquement à ce qu'ils reconnaissaient comme modèle, ils se situaient à l'intérieur d'un mode de pensée qui n'était pas exactement celui de la Renaissance ou du siècle suivant. Et le principe de la Chute, dont nous avons pu observer l'importance dans les Chroniques de la Conquête, trouvait dans cette pratique une autre actualisation.

Dépendant d'un modèle externe mais s'en éloignant peu à peu, l'art américain, surtout dans sa phase baroque, proposa des représentations dans lesquelles le propos religieux s'adaptait au terrain. Le thème prenait une couleur locale avec le tableau ou le retable. Derrière le saint, se profilait le Conquérant. Derrière le Sarrasin, l'Indien. Derrière l'ange, le soldat espagnol.

## **A. Le complexe de l'aile**

Dans la Nouvelle Grenade, ou le vice-royaume du Pérou, et en particulier l'Audience de Charcas, les anges proliférèrent. Le phénomène s'était d'abord manifesté dans l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle. Remarquons l'intérêt des artistes pour le thème angélique, apparu d'abord sur la péninsule, avec un siècle d'avance. Au XVI<sup>e</sup> siècle, une profusion d'anges envahit l'Amérique espagnole. On pourrait presque parler d'un complexe de l'aile. En effet, en sus des très nombreux tableaux représentant des anges, on constate une tendance à peindre des Vierges et

---

<sup>1067</sup> Comme les juifs convers apostats que la première inquisition sévillane avait physiquement éliminés lors des grands procès de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>1068</sup> Ils furent la grande peur de Charles Quint à la fin de sa vie, et l'obsession de Philippe II, malgré leur importance numérique insignifiante.

des saints ailés. Saint François (celui qui parlait aux oiseaux) et Saint Dominique apparaissent fréquemment dotés de petites ailes. Était également remarquable l'association de l'aile avec le serpent ou le dragon, qu'il s'agisse des tableaux de Saint Michel ou de ceux de la Vierge.<sup>1069</sup>

Qui étaient donc les peintres qui s'attachèrent à représenter des anges ?

Au XVI<sup>e</sup> siècle, ils furent surtout des Flamands, des Italiens ou des Espagnols. Peu à peu, dans les deux grandes vice-royautés, puis dans l'Audience de Santa Fe, des ateliers naquirent et des peintres locaux apparurent. Selon l'historien de l'art José de Mesa, si jusqu'à cette date les anges américains ne se distinguaient pas de ceux de la métropole, à partir de 1650, avec les anges de Calamarca (en Bolivie) et de Sopo (dans l'actuelle Argentine) une innovation se produisit. Au Brésil, le phénomène fut un peu plus tardif, un décalage d'un siècle séparant les productions artistiques de l'empire portugais de celles des terres espagnoles.

Pour une théorie de l'imaginaire, les anges sont les symboles ascensionnels par excellence, des oiseaux dépouillés de toute animalité. Ils rendent manifeste le lien entre le vol et la pureté. Selon le Pseudo-Denys l'Aréopagite,<sup>1070</sup> dont les écrits jouirent d'un grand succès en Espagne comme en Amérique, ces êtres platoniciens, identiques à la lumière, incarnaient l'harmonie et la beauté. Cependant, si l'ange imaginaire incarne le vol, représenté il devient lourd. Ses ailes de marbre pèsent, et les toiles elles-mêmes l'emprisonnent, figeant son dynamisme. Bachelard a analysé les problèmes insolubles que pose la volonté de le figurer dans la matière.<sup>1071</sup>

Sur les tableaux des peintres coloniaux, les ailes immenses des séraphins et des archanges sont repliées, comme des carquois, ou des équipements militaires. Elles ont des couleurs éclatantes, pourpre, rubis, ou indigo, comme celles de tissus précieux. Elles brillent de l'éclat de l'épée, plus que de celui de l'air. Cet ange représenté peine à être aérien.

Il lui sera plus aisé d'incarner d'autres traits : le côté diaïrétique, par exemple.<sup>1072</sup> Cet être s'avère une incarnation de l'ordre et de son maintien : un chérubin boute Adam et Ève hors du Paradis, un autre les empêche d'y revenir en agitant une épée de feu. L'ange est pluriel, car il est armée. Et toute armée s'organise avec une précision impitoyable, qu'il sera plus facile de

---

<sup>1069</sup> Les Saint Michel de Diego de la Puente piétinent un être aux ailes de chauve souris, et au corps serpentin, les Vierges péruviennes ou boliviennes se tiennent sur des globes autour desquels s'enroule un serpent.

<sup>1070</sup> Il écrivit au sixième siècle de notre ère. Souvent confondu avec Denys l'Aréopagite, cet auteur eut une grande influence sur la peinture savante avec son traité *La Hiérarchie céleste*, et ses récits circulèrent en Amérique. Ils eurent autant de succès que le livre d'Enoch, écrit apocryphe. Il semble que le jésuite Montoya, dans son livre *Silex d'amour*, ait réalisé une synthèse des deux ouvrages à partir de laquelle se construisirent les représentations des anges dans l'Amérique espagnole.

<sup>1071</sup> «Mais dès maintenant, l'on comprend que l'air est la véritable patrie du prédateur. L'air est cette substance infinie que l'on traverse d'un trait, dans une liberté offensive et triomphante, comme la foudre, comme l'aigle, comme la flèche, comme le regard impérieux et souverain », Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Poche, p. 175.

<sup>1072</sup>

représenter que l'immatérialité du vol.

Dans l'Amérique coloniale, plus particulièrement à l'âge baroque, la théâtralisation de l'existence modifie le rapport des individus à l'immatériel. L'essor des dévotions donne au corps et à son contrôle une importance accrue. Le spectaculaire n'est pas seulement lumière, mais œil ; l'ange est moins un esprit qu'un héros. Il prend un volume. Ce n'est pas tellement le vol ou l'essence qu'il exprime, que la puissance de l'ordre social ! Dans les Cours Célestes, aux côtés des humains trop faibles, ou encore luttant âprement contre le Mal, les anges mènent la garde.

#### a. Principe d'ordre et hiérarchies angéliques

Selon la *Bible*, les anges s'organisent en une hiérarchie d'esprits qui tournent en cercles, emboîtés les uns dans les autres, autour du centre divin. Il y aurait neuf ordres, divisés en trois groupes : Séraphins, Chérubins, Trônes, puis Dominations, Vertus et Puissances, et enfin Princes, Archanges et anges. Ces anges incarnent le pouvoir (ils portent des sceptres, entourent le trône de Dieu, d'où leurs noms) et l'ordre (ordre céleste des Séraphins, Chérubins et ordre terrestre auquel s'emploient les Archanges et les anges). Ils sont des milliers, le ciel est bruissement d'anges. Telle est la vision que Saint Thomas, par la suite, rendit canonique, et que Dante reprit dans la *Divine Comédie*. Dans cette image nous retrouvons le schéma déjà évoqué à propos de la ville coloniale, avec son lieu central, autour duquel s'organisent les instances du pouvoir, puis les différentes strates de la société, en ordre décroissant. Historiquement, la diffusion du thème angélique et l'apparition de grands empires modernes, ce que les historiens actuels nomment monarchies confessionnelles, coïncident.

Dans le vice royaume du Pérou, celui de la Nouvelle Grenade, et au Brésil, les peintres s'inspireront des œuvres européennes pour représenter les hiérarchies d'anges. Mais, très vite le style prendra un caractère unique. Les anges gardiens gagneront en importance avec le temps, et les Archanges (parfois les Vertus et Puissances), figurant dans la cour céleste, ou dans de véritables portraits, connaîtront un essor inouï.

Les hiérarchies sont parfois représentées dans leur totalité, comme c'est le cas dans ce tableau d'un maître de Cuzco, *La Corte celestial*. Sur la toile divisée en cinq segments verticaux, les trois ordres angéliques se superposent, en dessous de la Vierge et des saints, au dessus desquels trône la Trinité.

Nous retrouvons le principe analogique du Moyen âge qui veut que le pouvoir temporel soit à

l'image de celui de Dieu. Le titre même de l'œuvre, « la Cour », est explicite. L'ordre règne.

La représentation de *la Cour céleste* se développe particulièrement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle et continue au XVIII<sup>e</sup> : qu'il s'agisse de l'ascension de la Vierge, de son Couronnement, ou des représentations de la Trinité, le découpage de l'espace, strictement organisé, avec de véritables compartiments, exactement comme dans les tableaux de représentation de castes,<sup>1073</sup> est systématique.

Cette tendance de la production picturale de l'Amérique coloniale est immédiatement remarquable.

Elle coïncide avec la fréquente représentation de la figure de Dieu, moins courante dans la peinture européenne. Patriarche barbu et doté d'une magnifique chevelure blanche, le Dieu des tableaux a dû s'inspirer de plus d'un père de famille de la Colonia.

*La Cour céleste* de l'anonyme péruvien montre à l'étage supérieur, et au centre, la Trinité. Jésus se trouve à gauche et l'Esprit Saint, sous forme de colombe, au milieu, à droite. Dieu est assis. Comme il est dit dans la *Bible*, Jésus et Dieu flottent sur des chérubins. A l'étage inférieur, à gauche, la Vierge et des saintes sont agenouillées ; à droite, nous voyons plusieurs saints, et au centre, soutenu par d'autres angelots, un immense



*Illustration 4: La Corte celestial, Rossel, Siglo XVIII.*

ostensoir en or. Une masse de chérubins, tels des oiseaux, se pressent les uns contre les autres, puis, plus distincts, voici les séraphins, et les trônes. À l'étage inférieur, voici les anges et les archanges, dont Saint Michel, reconnaissable à son oriflamme. L'originalité du tableau tient au fait qu'il est consacré essentiellement aux anges. Dans la représentation *La Virgen del Carmen con la Corte Celestial* de Rossell, également du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que nous reproduisons ici, ils n'occupent qu'une petite partie du tableau, la plus importante revenant aux saints.

<sup>1073</sup> Les tableaux de castes sont très nombreux : ils sont souvent construits de la même façon : en haut, dans des médaillons, ou des compartiments, les Blancs représentés dans des scènes de la vie quotidienne, et en bas les Noirs ; entre les deux, les différents Métis. En général il y a seize castes ; « *Los cuadros del metizaje del virrey Amat*, au Pérou, sont une exception car ils répertorient vingt et un cas de figures.

## b. Les guerriers

La peinture du Moyen âge et de la Renaissance nous montrait des groupes d'anges, rassemblés en troupes célestes. Les portraits d'anges solitaires étaient rares, à l'exception de ceux de l'archange Gabriel et Saint Michel. Le premier apparaissait régulièrement, pour une Annonciation. Le second, dès le X<sup>e</sup> siècle, fut présent aux portails des églises et plus tard sur les tympans des cathédrales.

En France, nombreuses furent les représentations de cet archange, en particulier dans la cathédrale d'Autun. En Espagne, les édifices romans de la Catalogne et de l'Aragon, présentèrent, dès le Haut Moyen-âge, des sculptures de ce saint dont le culte semble avoir été commun à tous les pays de la chrétienté. Selon le médiéviste Paulino Rodriguez Barral, au XI<sup>e</sup> siècle, le culte de Saint Michel se généralisa en Aragon, la liturgie et la sculpture rendant compte de ce processus.<sup>1074</sup> Il remarque que la Reconquête n'est pas étrangère à cette glorification de l'archange, et souligne le respect que lui portaient les classes militaires. Dans les chapelles privées des seigneurs, au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>1075</sup> il occupait une place de choix. En 1094, le roi Pierre 1<sup>er</sup> lui attribue sa victoire à Huesca, et Alphonse 1<sup>er</sup> celle de Saragosse. Quant à l'entrée des chrétiens victorieux dans Valence, elle se produit un 29 septembre, jour de la Saint Michel. Le peseur des âmes a manifestement été un symbole de croisade dans la péninsule ibérique. Les pèlerinages au Mont Saint Michel et au Mont Gargan dateraient de la même époque. Pour le médiéviste, il a été un des saints les plus importants du Moyen Age, et l'essor de la ville et des corporations aurait joué un rôle important dans la diffusion de son culte. Détail remarquable, d'après le même historien, le succès des dévotions angéliques dans l'Aragon du XV<sup>e</sup> siècle, se produit au même moment. On avait remarqué plus haut qu'en Europe les historiens de l'art s'accordent à situer au XVI<sup>e</sup> siècle l'expansion des dévotions angéliques ; il y aurait donc une particularité ibérique ou tout au moins aragonaise. L'auteur évoque :

La enorme difusión que cobra El Llibre dels Àngels del minorita Francesc Eiximenis, su obra más divulgada, no tan sólo en los reinos peninsulares, sino

---

<sup>1074</sup>« El culto a San Miguel arraiga pronto en Cataluña. Las primeras iglesias dedicadas al arcángel datan del siglo IX (en torno a una decena de iglesias). Hay que esperar, sin embargo, a los siglos X-XI para ver como se inicia un proceso de generalización, traducido en numerosas fundaciones y en una valoración al alza del arcángel en la liturgia », Paulino Rodriguez Barral, *Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán*, Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, Vol. XLVI, 2005, Gérone, p. 111.

<sup>1075</sup>*Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán, op. cit, ibidem,*

también en la Europa del XV y el XVI, y cuyo libro quinto está dedicado íntegramente a San Miguel.<sup>1076</sup>

Eiximenis était un franciscain, ordre qui joua un rôle fondamental dans l'évangélisation de l'Amérique. Le livre V serait à l'origine de l'iconographie de l'archange. L'historien remarque :

La otra línea temática que relacionamos con el tratado de Eiximenis, el combate con el Anticristo, entronca con creencias de contenido escatológico de fuerte arraigo en la sociedad catalana bajomedieval. Tanto la literatura como la predicación de resonancias apocalípticas coinciden en otorgar un papel estelar en los acontecimientos de los últimos días de la humanidad a la figura del Anticristo.

Nous retrouvons l'importance de la littérature, et plus généralement de la tradition apocalyptique, que nous avons souvent constatée dans la première partie de ce travail.

C'est donc une figure particulièrement prégnante dans l'imaginaire européen, surtout à partir du XV<sup>e</sup> siècle, qui va se diffuser en Amérique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les peintres flamands ou espagnols proposeront des représentations auxquelles se conformeront les premières écoles locales.

Dans bien des tableaux européens, et ce jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, Saint Michel est un exemple abouti de cet imaginaire antithétique que nous avons identifié dans la littérature ou l'urbanisme américains. Il est toujours opposé au Diable : que ce soit dans la psychostasie,<sup>1077</sup> où nous le voyons armé d'une balance peser les âmes des morts et les disputer au Malin, ou dans l'image généralement plus connue de son combat avec la Bête.

Dans cette dernière, souvent, c'est au dessus du sol que nous le voyons, occupé à pourfendre le démon<sup>1078</sup> Il est le plus souvent debout, en train d'enfoncer sa lance ou son épée dans le corps d'une créature immonde à ses pieds. Si au X<sup>e</sup> siècle, il porte une tunique, à partir du XIII<sup>e</sup> et surtout du XIV<sup>e</sup> siècle, il porte une armure, comme les chevaliers du Moyen-âge. Il se tient en équilibre, dans la partie supérieure, à gauche du tableau,<sup>1079</sup> et de sa main droite, enfonce sa lance, ou son épée dans le corps du démon. Celui-ci est tombé, généralement sur le dos, et l'armée qui le cloue au sol donne à sa chute un côté définitif.

---

<sup>1076</sup> *idem*, p. 113.

<sup>1077</sup> Opération de pesée des âmes, qui permet leur jugement.

<sup>1078</sup> La représentation du combat avec la bête se retrouve dans de nombreux pays, du X<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> et même plus tard, puisque Delacroix a peint un Saint Michel.

<sup>1079</sup> C'est à gauche que sont les Élus, l'Enfer est toujours à droite.

Le démon est le plus souvent un dragon. Parfois il a forme humaine, d'autres fois, il ressemble à un monstre : il a un corps d'homme, une queue de dragon ou de serpent, et des ailes de chauve souris. Symboles catamorphes (l'ange déchu, Satan, est jeté à terre), ascensionnels



Illustration 5: *San Miguel*, Juan de Flandes, 1506.

(Saint Michel, lui, est en vol), spectaculaires (l'archange se tient dans la partie lumineuse du tableau suivant le schéma commun aux tableaux de ce genre, et le démon dans la partie inférieure, et sombre) et diaïrétiques (la lance ou l'épée pourfendent la gueule dévorante)<sup>1080</sup>

Au XV<sup>e</sup> siècle, les peintres de la péninsule représentent Saint Michel dans sa lutte, revêtu de son armure étincelante. Dans le tableau de San Leocadio Paolo (XV<sup>e</sup> siècle), à Orihuela,<sup>1081</sup> l'archange est également debout, élégant et songeur, visage incliné, portant comme les autres une armure imposante. Martorell Bernart<sup>1082</sup> le peint au cœur de la bataille, comme un chevalier castillan ou aragonais. La créature à ses pieds a une forme humaine ; est-ce un Diable, ou un sarrasin ? Un autre tableau anonyme, exposé au Prado, le montre debout.

Derrière lui grouillent des figures infernales, à ses pieds le dragon se tord de douleur. Celui du

<sup>1080</sup> On pourrait ajouter que dans la tradition, cette chute qui est la première, celle des anges rebelles, finit dans la gueule dévorante de l'Enfer.

<sup>1081</sup> *San Miguel Arcangel*, Paolo San Leocadio, Museo-catedral Orihuela, 1480.1490.

<sup>1082</sup> *Retablo de San Miguel* Martorell Bernat, Tarragona, Briones, Museo diocesano, Iglesia parroquial, XV<sup>e</sup> siècle.

maître Hispalense<sup>1083</sup> (XV<sup>e</sup> siècle) est dans la même position.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'archange de Juan de Flandes, dans une armure sombre qui le protège de la tête aux pieds, légèrement tourné, lève son épée au dessus d'un Diable mi-chien mi-dragon. Sa posture est encore hiératique, la torsion de son corps est légère. Il se tient debout sur le dragon. Comme le Saint Michel de Gil Morlan, sur la cathédrale de Jaca, lui aussi en train de piétiner un être au corps humain et à la tête monstrueuse.

En Amérique, les Saint Michel autochtones, comme celui de la collection Barbosa-Stern, à Lima, portent une armure. Satan est mi-homme mi-démon, à terre. L'archange est dans la même position que sur les tableaux de la péninsule, debout, le torse pivotant légèrement, les pieds écrasant la bête. Dans la Audiencia de Santa Fe et la Gobernación de Venezuela, ils ont la même apparence. Ce modèle semble avoir duré plus que les autres, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. On le retrouve dans les tableaux, les gravures et la sculpture. Il faut remarquer que nous observons exactement la même longévité en ce qui concerne les représentations de l'Enfer. Et l'archange ayant un rôle psychopompe essentiel, cela ne saurait être un hasard.

Cependant, au XVI<sup>e</sup> avec Guido de la Puente, une variation apparaît, parallèle à celle qui se produit au XVII<sup>e</sup> en Europe : l'armure ne recouvre plus qu'une partie du corps, les brodequins ont disparu. L'archange de La Puente, comme ceux de Murillo ou Zurbarán, de Raphaël, de Guido Reni, ou encore de Valdes Leal, porte des cothurnes, et le vêtement qui recouvre la partie inférieure de son corps évoque l'équipement des soldats romains. Néanmoins le casque, le haut de l'armure et l'épée demeurent. Dans la deuxième partie du XVII<sup>e</sup> siècle, et ce surtout dans les représentations des maîtres andins, le reste de l'armure disparaîtra, remplacée par une tunique ou un pourpoint ; le heaume cédera la place à un chapeau. Et l'épée, parfois, deviendra arquebuse. Cet autre Saint Michel, toujours de Guido de la Puente, a gardé son heaume, mais son armure a disparu, et le bras droit qui tient l'épée de feu attire moins notre attention que la main gauche qui s'entoure autour de la Croix. L'Antéchrist ne figure plus dans le tableau.

La tendance s'affirme dans les tableaux de Calamarca, dans la Bolivie actuelle, ou ceux de Sopo, en Colombie. Le phénomène se produit surtout dans le monde andin. Si on observe par contre les représentations du Paraguay, on retrouve la vieille veine du combat avec le monstre d'un guerrier farouche.

Au Venezuela, ou au Brésil, le modèle du héros diadémé semble également prévaloir. Les deux tableaux exposés au musée d'Ouro Preto, modèles de pensée antithétique, qui s'intitulent

---

<sup>1083</sup> *Arcangel San Miguel*, Hispalense Juan Maest, Museo de Bellas Artes-Convento de la Merced, Sevilla .

*La Mort du pêcheur* et *La Mort du chrétien*, nous montrent dans le premier cas un archange vêtu à la romaine, l'épée levée, qui vient de jeter à terre un Diable à forme humaine. Le motif angélique est abondamment représenté : trois chérubins au dessus du moribond, suivant la mode de l'époque, des têtes munies d'ailes, à gauche, des putti, et au chevet du juste, son ange gardien, dont les ailes sont déployées, comme celles de l'archange.

Dans le deuxième, le Diable, qui ressemble à un dragon noir, a pris la place qu'occupait saint Michel, à la gauche du tableau ; des créatures thériomorphes envahissent le tableau, toute une famille de Diaboles, qui remplace la hiérarchie de saints et d'évêques dans le tableau précédent. Nous avons là une synthèse des deux tendances évoquées plus haut : la lutte avec le Malin demeure, mais la tenue de l'archange s'est modifiée.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'archange garde ses attributs polémiques, c'est le moment le plus violent de l'affrontement. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'évangélisation est entrée dans une autre phase, et la terrible chute démographique rend nécessaire un adoucissement des symboles de la religion. Cela pourrait être l'explication de cette modification. L'armure commence à s'effacer car le démon de l'idolâtrie ne menace plus comme au début.

Mais peut-être aussi d'autres voies ont-elles été trouvées pour conquérir les âmes ? Saint Michel ressemble de plus en plus à un saint et de moins en moins à un ange. Le saint de la Reconquista, lorsqu'il s'acclimate en Amérique, deviendra celui de la Conquista, sur le modèle d'un autre, déjà évoqué dans ces pages, Santiago, le vainqueur des Maures. Il est intéressant de constater que Santiago est toujours représenté levant le bras pour pourfendre un soldat maure à ses pieds, le piétinant avec son cheval, dans une position finalement très proche de celle qui était évoquée plus haut pour Michel.



*Illustration 6: Santiago Mataindios, Colonia, Anónimo,*

Il semble y avoir des influences réciproques entre ces deux saints. Cette association des saints et des anges constitue une autre caractéristique de la peinture coloniale. Son explication est

bien sur pédagogique, il s'agit de glorifier les saints en les mettant sur le même plan, littéralement, que les anges. Mais l'effet inverse se produit également. Les saints qui sont souvent des évangélistes, ou représentés dans leur lutte avec le démon, déteignent aussi sur les anges ; héroïsme des saints, et partant de certains anges, donc amplification du polémique, et séparation du diairétique et du spectaculaire : les angelots qui volètent partout incarnent la pureté spectaculaire. Aux archanges revient la tâche du combat, ce qui constitue indéniablement une inversion par rapport à l'histoire biblique.

Saint Michel est toujours debout, avec cette présence mystérieuse et un peu effrayante qu'ont les saints de Zurbaran.<sup>1084</sup> Cela nous ramène à la contemplation monarchique qu'évoquait Gilbert Durand à propos des symboles spectaculaires : ces tableaux d'archanges ont un pouvoir de fascination, comme ceux de Sainte Lucie, ou Sainte Barbara. Dans l'obscurité du tableau, leurs corps gigantesques produisent une lumière particulière, et ils semblent véritablement surgir de la nuit. Saint Michel s'intègre peut-être dans cette série ; il est un des éléments d'une catéchèse, qui agit par le regard.

### c. Les archanges

Et le regard, chez la plupart des archanges, reste polémique. Les fins visages sont à la fois doux et inquiétants, ils expriment, ainsi que le dit le nom de Michel (*qui secut dei*), le terrible pouvoir de Dieu. Saint Michel est le chef, mais il prend place dans un groupe militarisé, parmi des anges parfois proscrits.

La fréquence de ces représentations, qui pourtant ne correspondaient pas à une tradition, pourrait bien se comprendre comme un effet de miroir : il s'agissait d'attirer vers le catholicisme tridentin les esprits incertains. Les archanges affluent dans la peinture et dans les fêtes du Corpus. Les sept anges, deviennent alors un garant commode contre les sept Diables, et les sept péchés capitaux.

---

<sup>1084</sup> Le peintre sévillan peindra d'ailleurs deux Saint Michel, debout, bras baissés, sans dragon, mais portant une armure à la romaine.



*Illustration 7: Los siete arcángeles, Anónimo, Museo Pedro de Osma, Lima.*

Ce qui frappe dans la production des archanges de l'époque coloniale, c'est qu'ils sont conçus en série, de sept ou douze. Très souvent, les commandes s'accompagnent de celles d'un nombre équivalent de saints. Sur les tableaux des Indes, les archanges vont donc peu à peu proliférer. Les plus célèbres, Michel, Gabriel, et Raphaël, sont très souvent représentés, mais on en trouve également d'autres, plus rares en Europe : Uriel, Baraquiel, Esriel, Jehudiel, Laruel, Seactiel, Ariel. La papauté avait autorisé le culte de trois d'entre eux : Michel, Raphaël, et Gabriel. Les autres étaient suspectés d'accointances fâcheuses avec le démon, même Uriel, pourtant accepté par l'église orthodoxe. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, en Europe comme aux Indes, les archanges prohibés seront représentés, malgré le zèle souvent impuissant de l'Inquisition.

Dans l'Amérique hispanique deux séries méritent notre attention. Il s'agit des tableaux qui furent peints au XVII<sup>e</sup> siècle et qui se trouvent dans l'audience de Charcas, en Bolivie, ou à Jujuy, en Argentine. La deuxième série est connue sous le nom des Anges de Sopo, et se trouve en Colombie.

Les plus connus des anges arquebusiers font partie d'un ensemble localisé dans une église

(située à une quarantaine de kilomètres de La Paz, à Calamarca), et qui fut peint au XVII<sup>e</sup> siècle. Longtemps ignorés par la critique d'art pour laquelle les réalisations américaines ne pouvaient être que des copies de l'art européen, ils sont désormais considérés comme un des exemples les plus originaux de l'art *virreinal*. José Rios, un des représentants majeurs de l'école de Cuzco serait le peintre de Calamarca.

Ces tableaux ne représentent pas seulement des archanges mais aussi des anges gardiens, des Dominations, des Trônes et des Vertus. Il est possible de différencier deux groupes : les anges en armures et cothurnes, vêtus à la romaine, et les arquebusiers, habillés à la manière des soldats de l'époque. Le critique d'art Sebastián Santiago<sup>1085</sup> note à propos du deuxième groupe qu'il constitue un cas exceptionnel dans la peinture des Indes. Le vêtement est unique : les archanges sont habillés à la mode du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des pourpoints à basquines, des bas et des chaussures à boucle. Ils portent de grands chapeaux, décorés de panaches, et des flots de dentelle s'échappent des crevés de leurs vestes. Soldats émérites, ils pointent vers le ciel des arquebuses qui barrent les tableaux d'une oblique polémique. Leurs cols en fine dentelle, les tissus colorés et les plumes chatoyantes qu'ils portent contrastent avec la sobre tenue de leurs émules de la Nouvelle Grenade, de la Nouvelle Espagne ou de la métropole.



*Illustration 8: Uriel, maestro de Calamarca.*

Sur le tableau, Uriel, dans ses riches atours d'aristocrate, regarde son arquebuse. Sa parure, la grâce avec laquelle il avance sa jambe droite, l'élégance de son chapeau à panache, tout concourt à nous donner une impression de raffinement et de civilité. Voilà un vrai gentilhomme. Pourtant ce visage songeur et paisible est absorbé par une opération batailleuse : il est en train d'armer son arquebuse, le tir est imminent.

Comme Uriel,<sup>1086</sup> les autres archanges, à l'exception de Gabriel, sont occupés à charger leur arquebuse,<sup>1087</sup> la portent sur l'épaule comme de hardis soldats en marche vers le combat,<sup>1088</sup>

<sup>1085</sup> Sebastián Santiago, *El Barroco iberoamericano*, Ediciones Encuentro, 1990, Madrid, pp. 182-83.

<sup>1086</sup> Maestro de Calamarca, *Uriel*, Iglesia de Calamarca. Cet ange, révérend par les chrétiens orthodoxes, incarne la Prudence et la Science.

<sup>1087</sup> *Laiel Dei*, église de Calamarca.

<sup>1088</sup> *Hadriella Asio Dei*, anonyme, disciple du maître de Calamarca.

visent un objectif inconnu,<sup>1089</sup> ou lèvent vers le ciel une arme qu'ils viennent de nettoyer.<sup>1090</sup>

Le peintre Flores, dont on considère qu'il a contribué avec Juan de Ríos à diffuser le style autochtone des archanges, est sans doute l'auteur des autres séries situées dans l'église de Machaca, en Bolivie. A Jujuy, en Argentine, se trouvent d'autres arquebusiers, moins réussis esthétiquement mais très semblables dans leur facture, qui pourraient être l'œuvre de disciples. Et en Espagne, à Salamanque, les neuf tableaux de l'École de Cuzco exposés au musée des Beaux Arts témoignent également de la diffusion de ce style au XVII<sup>e</sup> siècle.

Toujours à Calamarca, nous trouvons les archanges vêtus à la romaine, ce qui est beaucoup plus conforme aux représentations européennes de l'époque (qu'il s'agisse de celle de Bartolomé Román, Murillo, et Zurbarán pour la peinture espagnole, ou encore des tableaux de Raphaël, Guido Reni pour la peinture italienne).

Zadquiel, ce terrible archange, celui par qui la mort arrive, est en train de dégainer son épée. Son visage presque enfantin, son expression douce, comme résignée, contrastent avec l'amure sombre qui couvre son torse et l'inquiétante courbe de ses ailes repliées. Son délicat jupon de dentelle, les roses incarnats qu'il porte sur son pectoral, lui confèrent une légèreté absolument antinomique avec le geste terrible en train de s'ébaucher. Ce doux archange est plus effrayant que les autres, car le peintre a su trouver une résolution formelle à la contradiction évoquée plus haut : ces anges romains sont plus aériens que les arquebusiers trop terrestres (leurs ailes souvent sont tellement irréalistes qu'on ne saurait les imaginer en vol). Si les anges arquebusiers incarnent un pouvoir qui pourrait bien être celui de l'élite espagnole, Zadquiel donne vie à l'image effrayante du châtement divin.

Quoi qu'il en soit, qu'il y ait anthropomorphisme ou au contraire divinisation, tous ces archanges mènent la garde, font de l'ordre et punissent. Certains incarnent le pouvoir temporel et d'autres comme Zadquiel, s'accordent mieux à représenter le pouvoir spirituel : leur



*Illustration 9: Zadquiel, Maestro de Calamarca.*

<sup>1089</sup> *Asiel Timor Dei*, église de Calamarca.

<sup>1090</sup> *Letiel dei*, maître de Calamarca, église de Calamarca.

temporalité indéterminée prend une apparence antique : tuniques, cothurnes, cuirasse romaine. Celle des débuts de la chrétienté, en lutte contre le paganisme et la tyrannie, grâce à l'héroïsme de ses martyrs. Il y a probablement un lien entre la lutte des soldats romains avec les barbares des confins de l'empire, et celle des archanges s'opposant aux figures autochtones du Diable (le Supay péruvien, par exemple)

Les archanges arquebusiers, eux, sont contemporains de leurs administrés humains : il ressemblent à des officiers espagnols. Mais surtout, ils ont tous une arquebuse. L'arme de la Conquête. Une arme que les peintres métis ont pu voir en action.

#### d. Les anges gardiens

Cette dévotion, qui s'était développée en Europe, au moment des luttes religieuses, ne fleurit pas par hasard sur le sol américain. Calvin et Luther ayant condamné le culte de l'ange gardien, Clément X l'imposa à l'église universelle. Les livres consacrés au culte de l'ange gardien furent nombreux et les Jésuites se montrèrent particulièrement actifs dans la diffusion de cette dévotion en Europe. On peut penser qu'ils jouèrent le même rôle en Amérique. Les artistes américains eurent souvent recours aux images de Tobie et Raphaël, qui circulèrent abondamment au XVI<sup>e</sup> siècle. Les familles importantes de la Colonia avaient l'habitude de commander des tableaux d'anges pour leurs chapelles privées, et les utilisaient dans le cadre de l'éducation de leurs enfants. Les confréries leur consacraient également des cultes spécifiques dans leurs églises. Il s'agit donc d'une dévotion à la fois privée et publique.

Cet ange, qui accompagne l'homme de sa naissance à sa mort, veille sur ses cendres en attendant le grand jour de la résurrection et patiente avec lui au purgatoire. Voilà qui en fait un redoutable adversaire du double des indiens vénézuéliens ou colombiens, qu'il s'agisse du *akato yekuana*, de la *purba* des kunas, ou du *tonal*<sup>1091</sup> des peuples mexicains. Comme le *nagual*, l'ange gardien est unique, spécifique à chaque homme, et il le suit de la naissance à la mort, mais, immense supériorité, il lui survit et l'assiste dans l'au delà.

Les représentations d'anges gardiens sont donc nombreuses. Dans la plupart d'entre elles, proche de l'ange, un petit enfant lui tient la main, et le regarde avec un mélange d'appréhension et d'espoir. L'ange gardien, à côté de l'homme, affronte ce que Durand nommerait les visages du temps. Il est éternel, nous passons. Il permet de lutter contre la

---

<sup>1091</sup> Il s'agit de trois types d'entités animiques de peuples indiens du Venezuela, de Colombie et du Mexique.

tendance à la chute, au péché. Il monte avec l'âme après la mort. C'est sans doute ce motif de la chute,<sup>1092</sup> clairement signifié dans le corps chétif de l'enfant en sa détresse, et celui de l'ascension, qui anime ces images. Là encore, on peut remarquer que les anges gardiens se multiplient quand la chute infernale se déploie sur les tableaux de la Colonie. Symboles catamorphes et ascensionnels s'équilibrent de la sorte.

A l'inverse du chérubin, l'ange appartient au dernier ordre. Ils constituent les deux extrémités de l'arc : monde céleste et monde terrestre. Ils ont cependant un point commun : ce sont des gardiens. Gardiens du trône de dieu pour les chérubins, gardiens des hommes pour les anges. L'univers est quadrillé : dans sa dimension infinie et éternelle et dans sa dimension finie, terrestre.

Le tableau de l'ange gardien, de la série dite « des douze archanges », se trouve dans une petite ville coloniale des environs de Bogotá, Sopo. Intitulée *Angel custodio*, cette œuvre est une peinture à l'huile de deux mètres trente-huit sur un mètre soixante.



Illustration 10: *Angel custodio*, Sopo, Siglo XVII.

L'ange tient un enfant par la main. Son expression est attentive et bienveillante. Sa main gauche levée, paume ouverte, les doigts légèrement écartés, constitue un contrepoint parfait de son autre main, qui descend vers celle de l'enfant, tout petit à ses côtés. Un mouvement ascensionnel corrige donc celui de la descente ; cette tendance est renforcée par la dynamique de l'aile gauche, qui occupe le coin droit du tableau, et n'est pas complètement représentée. C'est la pointe de l'aile qui apparaît, elle indique un chemin ascendant. D'autre part, le maniérisme de la représentation, qui nous rappelle, par sa torsion élégante, certaines figures

du Greco, donne à ce grand ange debout une gracieuse légèreté. Les tissus qui virevoltent

<sup>1092</sup> Dans la peinture symboliste anglaise, les anges gardiens se tiennent derrière des enfants qui jouent au bord du précipice.

autour de son corps, les tourbillons du manteau près de ses pieds, à la mode des tableaux de Zurbarán, contribuent à créer cette sensation aérienne. L'enfant, qui représente l'âme dans son cheminement, ressemble plutôt à un petit homme sans défense, on dirait qu'il appartient à une autre échelle. L'ange, à ses côtés, est presque gigantesque. La verticalité est essentielle dans le tableau, d'autant plus que le sol n'est pas nettement délimité, et nous ne savons pas si cet ange, chaussé de cothurnes romaines, est en équilibre dans l'air ou s'il marche. Son aile droite, qui brille d'un éclat presque métallique, donne à cette représentation paisible un côté martial. Gigantisme militaire et ascension diurne se conjuguent ici.

Mais peut-on dans ce cas parler de symbole spectaculaire ? Ce spectaculaire diurne qui est doré, pure lumière, transcendance, le retrouvons nous dans cette représentation ? « Un remarquable isomorphisme unit l'ascension à la lumière », écrit Gilbert Durand.<sup>1093</sup> Bachelard remarquant pour sa part que la lumière céleste est quasiment incolore : azur impalpable, ou doré, celui de la couronne solaire ou de l'auréole.

L'ange de Sopo se détache sur un fond brun et brouillé. La lumière éclaire d'une blancheur parfois grisâtre ses longues jambes sinueuses, et ses ailes, en particulier celle de gauche. Son visage et ses bras sont également très pâles ; mais l'effet général est plutôt celui d'un clair obscur.

Comme dans le cas des archanges, des deux versants spectaculaires, la lumière et le regard, c'est plutôt le deuxième qui s'affirme dans la représentation. Ce regard est celui de ce surmoi tout puissant, l'œil du père qui contrôle tout.

Dans cet autre portrait d'ange gardien, exposé à Calamarca et attribué à José Ríos, nous constatons également la force des symboles ascensionnels : le regard de l'ange qui monte vers Dieu, les deux doigts repliés de la main gauche, le tissu brillant de la cape, mais aussi le regard de l'enfant, sa propre main levée, et la lumière ascendante dans le coin supérieur droit du tableau. L'enfant semble soulevé au dessus du sol. L'extrême luminosité du jupon et des manches angéliques, l'aspect diaphane de la tunique enfantine forment un contraste saisissant avec l'obscurité presque totale du fond. Voilà un bel exemple d'antithèse, renforcé par l'opposition entre la taille de l'ange et la petitesse de l'enfant (ou de l'âme). La verticalité, essentielle dans tous les tableaux d'anges et d'archanges semble plus importante que les ailes fantaisistes, d'un rose nacré et élégant.

#### e. Les chérubins

---

<sup>1093</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit, p. 183.*

Dans la peinture de l'Amérique espagnole et portugaise des XVI<sup>e</sup> XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les chérubins sont légions. Tourbillonnant sur les coupoles des églises, comme à Ouro Preto<sup>1094</sup> ou La Paz,<sup>1095</sup> se pressant autour de la Vierge, du Christ, ou des saints, ils sont presque tous conformes à la représentation qui s'était généralisée à la Renaissance : de petits êtres potelés, aux visages enfantins, les Putti italiens.

Ces angelots rieurs ou extasiés donnent une tonalité particulière aux tableaux ou aux fresques. Avec eux, l'ange devient un bébé ou un enfant. Des bébés qui prolifèrent, envahissent les toiles et les murs.

Pourtant, dans les textes sacrés, les chérubins, qui viennent directement après les séraphins, font partie des anges les plus puissants. Dans la Genèse, ils sont ceux qui empêchèrent Adam et Ève de retourner au Paradis Perdu. Le prophète Ezequiel les décrit comme les gardiens du trône de dieu. Ils avaient quatre faces: lion, taureau, aigle et homme. Leurs ailes, au nombre de quatre, étaient entièrement couvertes d'yeux. Ajoutons que pendant le Moyen-âge, ils étaient généralement représentés de couleur bleue, à côté des séraphins rouges.

Comment ces créatures thériomorphes, spectaculaires (les yeux), diaïrétiques, ont elles pu devenir ces êtres souriants et bonhommes ? Ne sommes nous pas là face à un processus d'inversion et d'euphémisation de symboles diurnes ? Le contexte historique dans lequel se produit la multiplication est loin d'être amène. Les Jésuites, cet ordre militaire, ont beaucoup contribué à une diffusion qui semble avoir une explication pédagogique. Tout souriant qu'ils soient, les chérubins sont néanmoins des milices. Ils se pressent aux parois des livres de l'époque. Ils occupent littéralement l'espace. Cette occupation prend une forme aimable, mais n'en est pas moins une invasion. De tous les anges représentés à la Renaissance et au Siècle d'or, ils sont les plus ascensionnels, les seuls à être toujours en suspension.

D'autre part, les Putti sont des petits garçons. Gracieux, roses et bouclés, ils sont en fait très proches de la représentation de l'Enfant des naitivités, comme si le thème de la Vierge à l'enfant avait déteint peu à peu sur le thème angélique (parallèlement s'esquissait un mouvement inverse en Amérique, le motif marial empruntant au motif angélique, comme on peut le voir dans les Vierges ailées du XVII<sup>e</sup> siècle). Dans l'ensemble, le chérubin donne forme à la représentation de cohortes ou milices d'anges, comme il convient selon la Bible ou les Livres des Prophètes. Le motif ascensionnel est généralement important, on remarque l'involution masculine de la représentation. Les angelots, débonnaires ou émerveillés,

---

<sup>1094</sup> Église Notre Dame du Carme, XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1095</sup> *Virgen de la Fuencisla*, Musée National d'Art de La Paz.

campent au coin des tableaux, imprimant une dynamique ascendante à l'espace, conforme en cela à l'esprit baroque. L'espace qu'ils arpentent est pris dans un mouvement d'expansion. La voûte céleste d'Ataide<sup>1096</sup> est un exemple impressionnant de cette expansion de l'espace. Elle a un caractère agressif : toutes ces ailes, parfois pointues comme des lames semblent cacher un bec. Ces tourbillons sont ceux d'une tempête. Ces essaims d'anges pourraient être dévastateurs, leur bourdonnement n'annonce-t-il pas celui des créatures ailées et effrayantes de l'Apocalypse ?

## **B - Lumière solaire, auréole, et ostensoirs des fêtes baroques.**

A l'époque de la Colonia, si les images étaient plus rares que de nos jours, elles circulaient beaucoup. La fête était l'occasion de cette diffusion. Tous les historiens et les critiques d'art relèvent l'extraordinaire développement de la fête à l'époque baroque. Ce mouvement jouira d'une durée exceptionnelle dans les Indes coloniales, en particulier au Brésil, où il sera plus tardif. Une historienne péruvienne écrit :

La fiesta en América del siglo XVII, al igual que cualquier otra manifestación barroca, para lograr sus fines didácticos-federativos, estuvo inscrita en una amplia dimensión polisémica fruto de un proceso perenne de composición y negociación, es decir, de una sociedad colonial profundamente heterogénea y que de continuo transgrede las fronteras entre lo sagrado con lo profano y lo popular con lo cortesano, y que unió estrechamente lo privado y lo público, lo religioso y lo laico.<sup>1097</sup>

Les images se feront publiques, circulant à travers l'espace codifié de la ville et répandant l'admiration ou la terreur, selon les cas. Les retables, les tableaux, les sculptures deviennent accessibles à tous et sont promenés sous le regard d'une foule habituée à déchiffrer les allégories et les emblèmes. Pendant la Colonia, on ne saurait séparer les fêtes religieuses des fêtes profanes ; elles ont toujours une portée globalisante. Si la fête européenne, et en particulier espagnole, reste leur modèle, il existe des particularités dont le sens nous apparaîtra peut-être mieux à la lumière de la théorie de Durand.

---

<sup>1096</sup> Dans l'église São Francisco de Assis, à Ouro Preto, XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1097</sup> Pilar Cruz Zúñiga, *La fiesta barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766*, Congreso Internacional de Barroco Latino-Americano, Roma, 1980.

On sait que les fêtes du Corpus acquièrent en Amérique un développement considérable. La religion catholique de la Contre-Réforme avait bien sûr encouragé ces grandes célébrations de l'Eucharistie. Il semble que cette fête :

parvint en Nouvelle-Grenade par l'intermédiaire du frère Cristóbal de Torres, et sa caractéristique fut d'être une fête très gaie, pleine de couleur et d'imagination. L'élément principal en était bien entendu l'Ostensoir, que suivaient dans les processions, comme en Espagne, les défilés de géants, la « tarasque »<sup>1098</sup> et des jeunes filles portant des éléments symboliques, comme l'Arche, des pains, de l'encens, des paniers de fleurs. On construisait très souvent des « Paradis terrestres », avec la participation d'enfants qui représentaient Adam et Ève, entourés de plantes, de fruits, de fleurs, d'oiseaux et d'animaux, parfois sauvages, endormis pour l'occasion, de façon temporaire, par des plantes psychotropes. C'est là un exemple clair de la signification dont le Baroque voulut imprégner ces célébrations, qui utilisaient l'art pour faire une offrande permanente à Dieu à partir des fruits de la nature .<sup>1099</sup>

Cet ostensorio de la Nouvelle Grenade, ou du Pérou était différent des tours ou boîtes qui se faisaient jusque-là en Europe. L'ostensoir qui se développe à partir du XVII<sup>e</sup> siècle est nettement plus spectaculaire. Son corps est un grand disque doré en forme de soleil rayonnant, jaillissant d'un nuage.

C'est donc dans cet objet qu'est déposée la Sainte Hostie, le corps du Christ, pour que les fidèles puissent l'adorer. Signe de son importance, nous le retrouvons<sup>1100</sup> dans de nombreux tableaux des écoles de peinture américaines, au ciel même.

Pour Marta Fajardo de Rueda, les Jésuites ont probablement contribué à la diffusion de ces ostensoirs du Soleil, si éloignés des objets-cathédrales de la Renaissance espagnole :

---

<sup>1098</sup> Cette tarasque apparaît dans *Canaima* ; lorsque Encarnación García est mordu par un serpent venimeux, il lui donne ce nom.

<sup>1099</sup> Marta Fajardo de Rueda, *L'esprit baroque dans l'art colonial*, Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.  
<http://www.lablaa.org/blavirtual/todaslasartes/ext/ext12.htm>

<sup>1100</sup> C'est le cas de *La Cour Celeste*, déjà citée, dans laquelle on observe, près de Marie, et au centre, un immense ostensorio .



*Illustration 11: Custodia "la lechuga", Colombia, Siglo XVIII.*

suit le premier Dimanche de la Pentecôte.<sup>1101</sup>

Elle remarque que dans certains textes coloniaux il est fait allusion à un « Ostensorio qui contenait le Soleil Consacré », et relève la comparaison de l'Eucharistie avec le Soleil Divin. Dans la ville coloniale de Tunja, les Soleils figurés sont fréquents (sur le dôme de l'Autel principal de l'église de Santa Clara, par exemple).

Une autre historienne, María Jesús Sanz Serrano,<sup>1102</sup> remarque que les calices ou ostensorios

<sup>1101</sup> *Ibidem*,

<sup>1102</sup> María Jesús Sanz Serrano, *Características diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano*,

Il n'y a pas de doute que certains secteurs de l'Église catholique, en particulier les Jésuites, insistèrent sur l'identification du Christ avec le Soleil de la Justice, le Soleil de la Droiture. Comme on trouvait dans les traditions des indigènes celle de l'adoration du soleil, il est probable que cela ne fut pas trop difficile pour eux d'accepter cette allégorie chrétienne qui avait une telle similitude avec leurs anciennes croyances. Le culte solaire possède une indéniable universalité, et englobe, comme nous l'avons vu, les cultures précolombiennes. La fête du Dieu-Soleil, chez les Incas, appelée Inti-Raimi, tout comme celle d'Osiris ou d'Atys, se célébrait à l'équinoxe du printemps, c'est à dire au début du mois de juin. Pour sa part, l'église chrétienne célèbre aussi la Fête du Corpus Christi au mois de juin, puisqu'elle a lieu le jeudi qui

d'argent travaillé commencent à se différencier des formes métropolitaines à partir du début du XVII<sup>e</sup> siècle et, dans le dernier tiers, prennent des formes vraiment originales, dans la Nouvelle Espagne et au Pérou :

La custodia típica americana es la de sol, con variantes bastante evidentes con respecto a las españolas, no sólo por los aspectos ornamentales ya mencionados, sino también por las alteraciones en la disposición del nudo y sobre todo de los rayos del viril. Estos últimos constituyen un derroche de fantasía frente a los severos españoles formados simplemente por rayos lisos y ondulantes alternados. [...] Otras variantes de los soles son los rayos dobles o triples o la composición de una primera corona de rayos lisos de la que arranca otra de rayos ondeantes o incluso una base de ángeles vegetalizadas que soporta los rayos calados, ondulantes y lisos como el ejemplar del Salvador de Cortegana (Huelva), que corresponde ya al primer tercio del siglo XVIII. En otros casos la densidad de los rayos produce un impacto estético diferente, como ocurre en algunos ejemplares colombianos.

L'historienne insiste sur la spécificité des ostensoirs du Pérou, dans lesquels l'ornementation atteint un extrême raffinement. La sculpture du soleil a la finesse d'une véritable dentelle. Le travail des anses et des émaux atteint des sommets. A propos de la Colombie, elle écrit :

Lo más característico de la orfebrería colombiana quizá sean las custodias de una riqueza abrumadora por el afilegrinado diseño de sus rayos, la abundancia de piedras preciosas y la utilización de oro en muchos casos, como puede comprobarse en la colección de custodias del Museo de Arte Colonial de Popayán, que contiene al menos cinco de oro. Entre todas ellas destaca el viril en forma de águila bicéfala, obra atribuida a Juan Álvarez de Quiñónez y a Antonio Rodríguez, documentado este último en Cali en 1678, pero con pie modificado en 1795, aumentándose las piedras y perlas del viril. El suntuosísimo viril contiene dos medias águilas de gráciles formas, cuyas alas y cuellos se cubren de perlas y esmeraldas.<sup>1103</sup>

---

Universidad de Sevilla. España, p. 191.

<sup>1103</sup> *idem*, p.198.

Il y a donc dans le vice royaume du Pérou comme dans celui de la Nouvelle Grenade une création totalement originale. Selon l'historien de l'art Lara, dans les Andes, les besoins de l'évangélisation expliquent ce développement unique.

En su deseo de habilitar el Sol para la evangelización algunos misioneros y sus conversos incas llegaron a explicar que Dios había permitido el culto al Sol como una preparación para el evangelio del verdadero Sol Justiciae, Jesus Cristo.<sup>1104</sup>

Bartolomé de las Casas, quant à lui, considérait que les peuples andins s'étaient tellement approchés de la vérité qu'il suffisait de remplacer le soleil par le Créateur. L'intellectuel métis Garcilaso de la Vega se souvenait d'avoir vu à Coricancha, le temple du soleil, dans la salle centrale consacrée à l'astre, un disque doré sur lequel on pouvait voir les traits d'un visage très proche de ceux qui se trouvent dans les églises coloniales. L'historien en conclut que l'hostie sacrée dans son ostensor devenait ainsi le point focal des processions spectaculaires, en particulier lors des fêtes du Corpus Christi. Pour qui s'intéresse à la théorie de l'imaginaire, certaines pratiques prennent un sens évident : Lara explique que dans les églises fut souvent construit un balcon, où était exposé l'ostensor. Après la messe du matin, les miroirs disposés sur ce balcon reflétaient la lumière de l'aurore et illuminaient l'ostensor. Voilà un exemple abouti de complexe spectaculaire : ce que certains nomment syncrétisme peut être un processus de sélection, et un très habile détournement, au profit d'essaims de symboles ascensionnels, spectaculaires et polémiques :

En la provincia de Charcas, existen cofradías de Cristo Sol. La gente se considera « soldados del sol » y anualmente se celebra una misa de Sol, proxima al Corpus Christi, en la cual el cuerpo solar de Cristo se ingiere como una semilla eucarística.<sup>1105</sup>

## C – L' Enfer

---

<sup>1104</sup> Jaime Lara, « Cristo-helios Americano », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1999, p. 37.

<sup>1105</sup> *idem*, p. 42.

Jérôme Baschet remarquait que les représentations de l'Enfer se sont multipliées en France et en Italie au à partir du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>1106</sup> L'historien catalan Pradal partage ce point de vue pour le royaume d'Aragon. Il montre que le thème infernal et celui du jugement dernier ont été particulièrement présents à cette époque, que ce soit dans les prédications ou dans l'iconographie.<sup>1107</sup>

Par contre, à partir du XVI<sup>e</sup>, et surtout du XVII<sup>e</sup> siècle, en Europe, les peintres se désintéressèrent du thème, et même un tableau comme *le Jugement dernier* de Rubens,<sup>1108</sup> témoigne d'une abstraction et d'un symbolisme très éloignés de ce que Paulino Rodriguez Barral et Jérôme Baschet analysèrent comme une « pastorale de la peur ».

Une originalité de l'Amérique hispanique est d'avoir persisté dans la représentation de l'abîme, et du Jugement Dernier. Selon Franz Stasny.

El Juicio Final virtualmente dejó de representarse en la mayoría de los países europeos después de 1630. Entre los últimos ejemplos está el de Rubens (1615) para Neuburg y el de Herrera el Viejo (1628) para San Bernardo en Sevilla. En cambio en América sucedió todo lo contrario. Las representaciones del antiguo tema descrito en el siglo XII por Honorio de Autun en el *Elucidarium* (1120), encontraron nueva popularidad. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala deseaba que, como en las catedrales francesas, en cada iglesia haya un juicio pintado.<sup>1109</sup>

L'anthropologue Thérèse Bouysse-Cassagne, remarque également :

Dès le début de l'évangélisation, on ordonna aux peintres de représenter les images des fins dernières, auxquelles l'Église attribuait des pouvoirs didactiques : «Que dans chaque église il y ait un Jugement dernier peint, et que l'on montre la venue du Seigneur lors du Jugement, le Ciel et les Mondes ainsi que les peines de

---

<sup>1106</sup> Jérôme Baschet, « Les conceptions de l'Enfer en France au XIV<sup>e</sup> siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1985, Volume 40, Numéro 1, pp. 185 – 207.

<sup>1107</sup> Paulino Rodríguez Barral *La imagen de la justicia divina., La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces, Departamento de Arte, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, Febrero 2003.

<sup>1108</sup> *Le Jugement Dernier*, Peter Paul Rubens, 1625, Alte Pinakothek, Munich.

<sup>1109</sup> Francisco Stasny, *Sintomas medievales en el barroco americano*, documento de trabajo n° 63, IEP, Instituto de Estudios Peruanos, p. 14.

l'Enfer.». Dès lors, de nombreuses fresques furent-elles peintes, dont certaines couvrent de manière spectaculaire toute la nef d'une église.<sup>1110</sup>



*Illustration 12: Infierno, Lopez de Ríos, Carabucco, Siglo XVII.*

Le thème du jugement dernier a inspiré le Troisième Concile de Lima, et la figure de l'Antéchrist fut rapidement adoptée autant par les évangélistes que par les populations locales, malgré l'interdiction prononcée par l'église (bulle *Supernae majestatis*, 1215), et confirmée par le cinquième concile de Latran (en 1512-1517). En Espagne comme en Amérique, partout fleurirent les sermons apocalyptiques. Pour certains historiens de l'art, il n'y a pas de doute, l'évangélisation est à l'origine de cette invasion de l'Enfer :

En el área centroandina estuvo vinculado desde el inicio a la evangelización de la población indígena. Bernardo Bitti habría ejecutado un mural del Juicio (1584) para una cofradía de indios anexa a la iglesia de la Compañía del Cuzco. Paulatinamente se percibe una migración de esas escenas de los centros urbanos a los pueblos del mundo campesino.<sup>1111</sup>

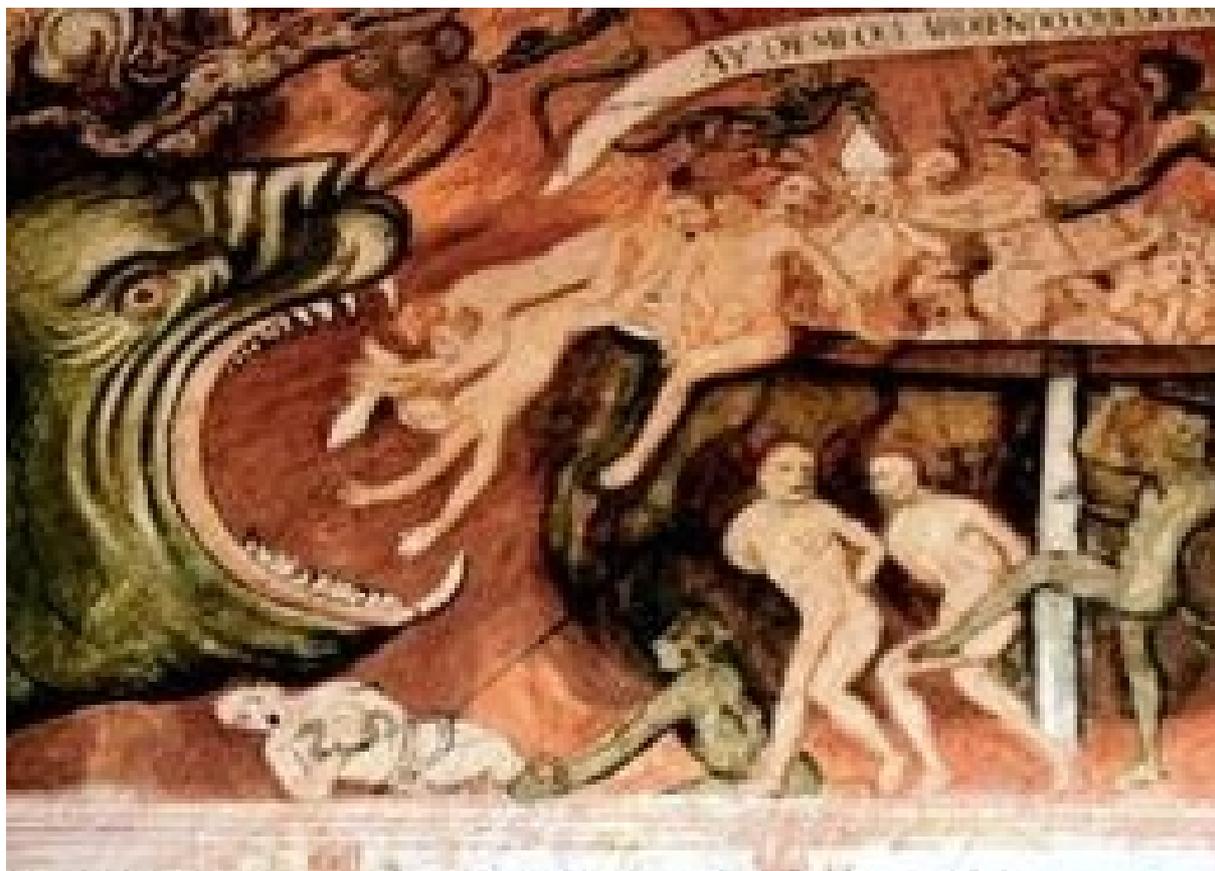
Ce retour de l'Enfer coïncide avec celui d'un découpage du tableau qui avait été abandonné en Europe : « Más importante es que los sistemas de composición de esas obras revelan también

<sup>1110</sup> Thérèse Bouysse-Cassagne, *Évangélisation et images du Diable dans les Andes*, Terrain 50 | mars 2008, p. 124.

<sup>1111</sup> Francisco Stastny, *Sintomas medievales en el barroco americano*, documento de trabajo n° 63, IEP Instituto de Estudios Peruanos, p. 14.

una virtual medievalización formal del arte americano ».

L'Enfer de López de Los Ríos, à Carabuco, correspond à cette partition : nous voyons en effet deux mondes, au dessus et au dessous d'une ligne ténue. L'image est divisée en strates horizontales, dont la plus importante représente le lieu des Damnés ; au dessus, des scènes terrestres permettent au fidèle de reconstruire le lien entre les péchés commis durant la vie et la punition qui l'attend dans l'au-delà.<sup>1112</sup>



*Illustration 13: El Juicio final, Iglesia de Huaru, Tadeo Escalante, Siglo XVIII.*

Nous retrouvons dans ce tableau (comme dans celui dont Thérèse Bouysse-Cassagne nous propose une reproduction) la bouche infernale du Léviathan, qui depuis le Haut Moyen-âge figurait sur les tableaux français, italiens, flamands, ou de la péninsule. Selon Jérôme Baschet, cette figure, omniprésente jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, disparaît peu à peu des tableaux européens. Mais aussi bien chez un graveur de génie, comme Guamán Poma de Ayala, que chez des peintres ou des muralistes, nous retrouverons la gueule ouverte commune aux miniatures

<sup>1112</sup> « Miguel Correa en México, Gregorio Vázquez en Santa Fe de Bogotá, Bernardo Rodríguez y Francisco Albán en Quito, Diego Quispe Tito, Juan Sinchi Roca y Tadeo Escalante en la región del Cuzco, J. López de los Ríos en La Paz y mucho otros aplicaron su pincel y su imaginación a este tema. Y mientras más se alejan las obras de los centros urbanos, más evidente es su vuelta al sistema estratificado de la alta Edad Media», *idem*, p. 15.

castillanes, aux tableaux aragonais, et à tant d'œuvres de la chrétienté médiévale.

Une bouche horrible, munie de crocs gigantesques, engloutit le corps des damnés dans le tableau de Tadeo Escalante à Huaró. Ils chutent d'une marmite vers la gueule grande ouverte. Le Moyen-âge donnait du gouffre infernal une image inspirée du serpent biblique, ou du Léviathan. Dans les scènes de Huaró ou de Carabuco, nous restons dans le thériomorphe, mais il a évolué vers des représentations plus locales ; ces crocs, en particulier dans le tableau de Huaró, sont ceux d'un félin, d'un jaguar noir. Dans l'Enfer d'Escalante, nous voyons un être à forme mi-humaine mi-animale. Quoi qu'il en soit, Jérôme Baschet a montré que la bouche infernale, après le Moyen-âge, n'était plus représentée par les peintres. Comment expliquer ce retour du symbole ?

La bouche de l'Enfer de Lopez de Ríos, dans l'église de Carabuco est humanisée par son horrible nez.

Elle possède également des crocs de félins. La gueule infernale est dupliquée plusieurs fois, parfois avec des composantes anthropomorphes, et d'autres fois elle est totalement monstrueuse. Comme dans le tableau d'Escalante, la marmite est présente.

L'Enfer américain est anthropophage. Il y a certainement une liaison intime entre l'image de l'anthropophagie qui se propage dès la Conquête et ce type de représentations, qui associent des pratiques condamnées, avérées ou non, et la promesse de la damnation éternelle. De cet être, cependant, nous ne voyons que la bouche ouverte.

« L'abîme anthropophage » de Rivera, qui se trouve en plein « Paraiso del diablo », la gueule du serpent de Hernández, pourraient bien s'inspirer de ces peintures qui furent communes à l'Amérique coloniale et continuèrent à se diffuser dans les diverses nations jusqu'au début du vingtième siècle.

## **D - Iconographie de l'arbre de vie**

Pour conclure ce chapitre consacré à l'art colonial, je m'arrêterai sur un motif qui s'était avéré particulièrement fécond dans la première partie : l'arbre. Certes, il s'agit là d'un symbole généralement associé au régime nocturne de l'imaginaire. Et tout l'effort de ces pages tend à faire apparaître la force constituante des configurations diurnes. Il me semble cependant que la symbolique de l'arbre connaît<sup>1113</sup> une involution dans l'Amérique coloniale, et qu'elle

---

<sup>1113</sup> Il n'est pas question d'avancer l'idée que toutes les représentations de l'Arbre acquièrent en Amérique une coloration diurne, mais de relever les cas où cela se produit, et de s'interroger sur l'influence qu'ont pu avoir ces représentations dans l'imaginaire colonial.

s'affirme parfois comme un des éléments de la stratégie des groupes hégémoniques.

Traditionnellement associé à la transcendance et à l'espoir d'une renaissance, l'arbre, comme



le démontre l'iconographie européenne et américaine, est parfois au service des peurs qu'il devait combattre : la caducité, la faute et la mort. L'historien de l'art Navarrete Prieto, dans son étude de l'iconographie de l'Arbre de Vie,<sup>1114</sup> a identifié un aspect familier aux lecteurs de romans *selváticos* : l'arbre est d'abord celui qui tombe, le pêcheur, et le Mal. On le nomme souvent « árbol del Pecador » ou « árbol vano ».

Navarrete Prieto évoque l'influence d'un travail des frères Wierix (dont l'oeuvre fut déterminante pour la peinture andalouse et ibéro-américaine). Il s'agit d'une gravure intitulée *L'Arbre du Pêcheur*.

Illustration 14: *El árbol del pecador*, Jerónimo Wierix.

Elle représente un homme agenouillé, implorant Dieu. A sa gauche la Mort, sous la forme d'un squelette, s'apprête à abattre d'un coup de hache le grand arbre qui se trouve exactement derrière lui. Elle est secondée par un démon, faune ou satyre, qui tire une corde attachée dans les frondaisons. A droite, Jésus, face au pêcheur, se retourne vers Marie qui semble lui demander d'être clément. Il lève un petit marteau au dessus d'une cloche.

Cette gravure s'inscrit dans la perspective des programmes de l'*Ars moriendi* du XVII<sup>e</sup> siècle. Au centre du tableau, le pêcheur, sur le même axe que l'arbre, est à mi-chemin entre la damnation éternelle (qui équivaut à une mort définitive, représentée ici par le démon) et la rédemption par Jésus (la vraie vie, celle de l'âme). L'arbre de Vie va tomber. Son double humain est déjà à genoux. Il n'y a aucune transcendance dans cet arbre, au contraire il apparait

<sup>1114</sup> *Iconografía del árbol de la vida en la Península Ibérica y América*, Benito Navarro Prieto, Troisième Congrès international du Baroque Ibéro-américain.

comme un pur symbole catamorphe, sa chute étant un doublet de celle du Chrétien. La partition du tableau est éloquente : à gauche le Mal, à droite le Bien.

Nous retrouvons le même principe dans le tableau du peintre espagnol Ignacio de Ries, intitulé *l'Arbre de vie*. Mais la Vierge et le démon capricorne ont disparu (celui-ci est remplacé par un petit Diable, visible au second plan), tandis qu'en haut de l'arbre, dans les frondaisons, des gens font ripaille. La mort n'a plus une hache mais une faux.<sup>1115</sup> Ici, l'arbre est déjà entaillé, le tronc est biseauté, en équilibre. Tous les joyeux convives vont tomber. La mort imminente n'est pas une fatalité mais une punition : ils sont occupés à festoyer au lieu de se préoccuper de leur âme éternelle.

C'est le sens du geste de Jésus. L'arbre, et l'homme avec lui, sont donc châtiés.<sup>1116</sup>

Le thème de l'Arbre de Vie se retrouve dans de nombreux tableaux ou gravures de la période, mais il est intéressant de constater qu'en Amérique il sera le plus souvent nommé « Arbre Vain », comme si la valeur catamorphe s'affirmait plus en territoire américain. La Vierge et l'ange gardien sont beaucoup plus présents que dans la peinture espagnole. Dans un tableau anonyme de l'école de Querétaro, *L'arbre de Vie*, derrière le pécheur assis se tient un ange, qui s'interpose entre son protégé et la Mort. L'auteur cite également un tableau du peintre péruvien Tadeo Escalante, intitulé *L'Arbre vain*. Dans le couvent jésuite de Lima se trouvent deux tableaux, de l'arbre de Vie et de Mort :

Donde el texto adquiere un valor excepcional es en dos cuadros del convento jesuita de Lima titulados El Árbol de la Vida y sus Frutos, uno, y El Árbol de la Muerte y sus Frutos, el otro. Ambos responden al mismo patrón de composición, es decir, presentan un tronco central del que se desprenden ramas en número par y de cada una pende un fruto. ».<sup>1117</sup> (...) La base de este árbol es el pecado original.<sup>1118</sup>

Parallèlement au retour de la Chute, on remarquera la polarisation qui s'effectue : l'arbre va se diviser. Il y aura d'un côté l'arbre bon, celui qui donne de bons fruits, et l'arbre mauvais, ainsi que l'écrivait Mathieu dans son Évangile. L'arbre n'est plus qu'une image du chrétien. Le

---

<sup>1115</sup> Nous retrouvons l'image du roman de Rivera, lorsqu'il est allongé au pied d'un arbre, et croit sa dernière heure venue, sous la forme d'un squelette armé d'une faux.

<sup>1116</sup> Cela nous renvoie à un autre passage dans lequel les hévéas, incarnation de la faiblesse, sont « castigados » par les travailleurs du caoutchouc.

<sup>1117</sup> « Las imágenes alegóricas y sus textos en la pintura virreinal », Jaime Mariazza F, *La evangelización en Huancavelica*, Editor Zaragoza: Diócesis de Huancavelica-Gorfisa, 2003.

<sup>1118</sup> *idem*, p. 13.

régime antithétique s'affirme dans cette fracture. On peut observer que dans cette image, qui s'est diffusée dans les sociétés coloniales, le modèle européen médiéval ressurgit. En effet, l'arbre des péchés, avec ses médaillons identifiant les sept péchés capitaux, constituait l'interprétation chrétienne d'un symbole dont le paganisme n'avait pas échappé aux docteurs de l'Église. L'arbre des vices<sup>1119</sup> est une image qui émerge dans un monde profondément antithétique, marqué par la lutte entre le Bien et le Mal. Cet univers médiéval, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, était en fait beaucoup plus proche du monde colonial américain que la Renaissance ou le premier XVI<sup>ème</sup> siècle. La lutte sans merci entre les vertus et les vices s'exprime dans des œuvres de ce type. La typologie des sept vertus et celle des sept péchés connaîtra une grande diffusion, grâce à la publication de livres comme *la Somme des vices et des vertus*, du dominicain Guillaume Peyraul. Les représentations des arbres des vices se multiplieront, à l'exemple du *Liber floridus*, où se trouve la miniature citée plus haut. Jérôme Baschet remarque que le discours sur le septénaire connut un succès considérable car il avait une grande efficacité synthétique et permettait de tenir un discours sur le bon ordre de la société. Et il est remarquable que la disposition de ces arbres des vices soit si semblable à celle que l'on observe dans bien des peintures de castes en Amérique (ou des hiérarchies célestes) : le principe des médaillons organise souvent l'espace, et dans les deux cas, on observe un rapport étroit entre l'image et le texte, rapport qui se retrouvera d'ailleurs dans l'emblématique de l'âge baroque. Cet arbre des vices, qui dans l'illustration ci-contre est clairement un arbre de la tentation (voir le serpent qui s'entoure autour de son tronc), est donc bien un arbre du Mal. C'est d'ailleurs le titre, *L'arbre du Mal à sept branches*, d'une enluminure du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>1120</sup>

Ainsi, il est donc possible de parler d'un détournement diurne du thème de l'arbre, qui acquiert une signification ambigüe ; il peut porter la transcendance (le Salut) comme l'anéantissement (la damnation éternelle). Nous reconnaissons là l'ambivalence qui nous avait frappés dans *La voragine*, *Sangama*, ou *Canaima*.

Ce détour par l'iconographie coloniale aura fait apparaître quelques constantes. Cet art

---

<sup>1119</sup> *Verger de Soulas*, Paris, BNF, ms.fr 9220. f. 6. Vers 1300.

<sup>1120</sup> *Le Miroir du monde*, France, entre 1472 et 1479, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, Bruxelles.

officiel, si rarement profane, s'inscrit dans le programme que nous avons commencé à analyser dans le chapitre antérieur. Les œuvres dont nous avons parlé ici étaient exposées pour la plupart dans des lieux publics, elles touchaient donc un nombre considérable de personnes. Il aurait été intéressant de s'arrêter également à la diffusion des gravures qui circulèrent abondamment pendant toute la période colonial et postérieurement. La gravure nous aurait rapproché des dévotions intimes, de l'espace privé. Nous aurons l'occasion ultérieurement d'effleurer ce thème, qui ne saurait malheureusement être développé dans ce travail. L'image fut un enjeu majeur de l'évangélisation. Son insertion dans la vie des Chrétiens comme dans celle des populations en voie de conversion, joua assurément un rôle capital. Il n'était pas seulement question de religion : avec la doxa chrétienne se mettait aussi en place la régulation des mœurs.

## IV – L'imaginaire national et les fictions fondatrices

*Como concepto la raza excede el empirismo clasificador que ésta expresa a través de la « biología » o la « cultura », al igual que la raza excede los cuerpos que declara poseer. Su poder de descalificar está genealógicamente inscrito en la estructura de sentimientos que combina creencias en jerarquías del color de piel y creencias en la superioridad natural de las formas « occidentales » de conocimiento, de gobierno y de ser.*

*Marisol de la Cadena*

Dans les chapitres précédents, j'ai essayé de proposer une ébauche de ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire colonial. Mon propos était de faire apparaître son caractère diurne, et de montrer sa continuité avec l'univers des romans de la forêt. Il s'agissait de mettre en évidence le fondement historique de ces récits, par-delà les spécificités individuelles. Hégémonique, expression des intérêts d'une infime partie de la société, cet imaginaire s'était pourtant imposé à la plupart des hommes et des femmes de l'Empire des Indes. Et il s'était transmis à travers les générations jusqu'à l'époque moderne.

Mais l'hégémonie ne signifie pas la domination absolue. Dans toute société existe le conflit des régimes de l'imaginaire. L'un d'eux l'emporte toujours à une époque donnée, mais dans l'ombre bougent les formes à venir. Le rêve monstrueux de l'Empire des Indes ne se réalisa pas : la « limpieza de sangre » y échoua partiellement, car l'utopie racialemente<sup>1121</sup> buta sur une réalité incontournable. En dépit des lois, des pressions et de la discipline des esprits, les hommes ne vécurent pas toujours dans des mondes séparés, et le métissage, très rapidement, donna une forme imprévue au Nouveau Monde.

C'est pourquoi, à côté de l'univers idéal des dominants, s'en développa un autre, dans les plis, une société qui se construisait sans avoir nécessairement conscience d'elle-même, une sorte

---

<sup>1121</sup> Le terme de race, pendant la Colonia, désigne tout autre chose que ce qui est visé par la science raciale du dix-neuvième siècle. L'avènement du biologique à cette époque, concomitant de la naissance de la bio-politique, ne saurait rendre compte de la notion de race dans l'empire des Indes. La société des Indes n'est pas un apartheid, car ce dernier repose sur l'idée d'une différence biologique entre les hommes; or, ce qui fonde la séparation en Amérique, c'est le religieux et l'idée du péril politique, comme nous avons pu le constater à propos du vice-roi Toledo.

d' « envers de la nation ».<sup>1122</sup> A côté de l'imaginaire officiel, un autre univers donnait ses formes à la vie quotidienne, s'exprimait dans l'art, ou dans la littérature. Les peintres qui représentaient des archanges féminins, les architectes qui plaçaient des arbres au centre des cathédrales, les chroniqueurs qui faisaient place à la « vision des vaincus » dans leurs œuvres, les dessinateurs qui ébauchaient une critique de l'État espagnol, tous imaginaient autrement le monde. L'existence d'ateliers de peintres métis à Cuzco ou Quito et les étranges créations qui virent le jour grâce à ces derniers rendent compte du lien chronologique qui existe entre la formation d'une contre-culture nocturne et le phénomène du métissage.

Mais il faudrait se garder de faire du métissage culturel le résultat ou le miroir du phénomène biologique. Les cultures ne fusionnent pas comme les phénotypes. Les mondes métis ne sont pas des synthèses. Le métissage est une notion floue, qui nous renvoie à plusieurs niveaux de la réalité : le processus biologique, c'est-à-dire l'union des Européens avec des femmes indiennes ou noires, le phénomène culturel, que des auteurs comme Gruzinski ou García Canclini ont exploré, les représentations que s'en firent les habitants, et les pratiques qu'à partir de ces dernières élaborèrent les états nationaux.

Un des problèmes de ce terme vient du fait qu'il recouvre des réalités diverses en fonction des époques, des lieux et des acteurs. Un autre tient à son poids dans les discours officiels, et dans l'historiographie du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Enfin, la mode métisse actuelle, et le multiculturalisme auquel elle est liée, n'aident pas à faire la part des choses.

Qu'entend-on en fait par métissage ? Qu'est-ce qu'un Métis ? Il y a-t-il une évidence dans le métissage, une réalité première sur laquelle on pourrait s'entendre ? Si la problématique raciale, nous pouvons dire maintenant raciste, relie l'expérience européenne à celle de l'Amérique ibérique, la question du métissage, elle, est propre à ce continent.

Aujourd'hui, il existe un consensus autour de l'idée d'une Amérique latine métisse, généralement opposée au modèle nord-américain. Implicitement, il va de soi que le métissage est une remise en question du racisme. L'histoire aurait donc été celle d'une libération, et d'une remise en question des paradigmes de séparation coloniaux.

Pourtant, l'histoire des Métis semble plutôt démontrer le contraire et, au niveau théorique, de nombreux penseurs, en Europe comme en Amérique, mettent en garde contre les fausses évidences de la notion de métissage.

Des historiens américains comme Peter Wade pensent qu'il n'est pas l'antidote miracle à l'absolutisme raciste, pour lui toutes les identités se constituent dans une relation à l'autre et

---

<sup>1122</sup> Margarita Serje, *El revés de la nación, Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, Ediciones Universidad de los Andes, Bogotá, 2004.

dépendent de l'altérité pour exister, l'identité métisse ne ferait pas exception.<sup>1123</sup> Pour Wade, on ne peut pas penser le métissage sans penser la race.

En Europe, un anthropologue comme Jean-Louis Amselle estime le concept inséparable d'un modèle raciologico-culturel :

On souhaiterait montrer, en s'écartant de toute problématique post-colonialiste ou post-moderniste, les insuffisances de cette notion, et corrélativement, souligner la nécessité d'aborder, à l'aide d'autres instruments, ce qui est visé par le concept de métissage, à savoir l'articulation du local au global, en fonction d'une pluralité de périodes historiques et d'espaces géographiques.<sup>1124</sup>

Si nous voulons donc comprendre la relation entre l'identité nationale, concept dont le caractère problématique a été évoqué plus haut, et le métissage, il nous faudra en fait rétablir une relation triangulaire : nation / race / métissage. Pour mener à bien notre travail sur l'imaginaire national dans les narrations du XX<sup>e</sup> siècle, il sera nécessaire d'identifier les nouvelles formes de barrières raciales qui se construisent à travers le Métis, à côté de lui, ou grâce à lui.

## **A - Généalogie du métissage en Amérique latine**

Quelle réalité recouvre le terme « métis » en Amérique latine ?

La difficulté provient de ce que les catégories de Noir, Blanc, Indien ou Métis ont été pensées par des groupes dominants, qui voulaient se différencier des groupes dominés. Pour l'historienne Nancy Motta González, ces catégories fonctionnent dans une démarche intellectuelle essentialiste propre au XIX<sup>e</sup> siècle, qui innerve les théories raciales partout dans le monde, mais elles se sont renforcées au XX<sup>e</sup> siècle, pour n'entrer en crise qu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. D'où la nécessité de revenir sur leur fondement.<sup>1125</sup>

---

<sup>1123</sup> « All identities are constituted relationally and depend on others to exist, and mestizo identities are no exception (...) In short, to see mixture and hybridisation as inherently opposed to racial absolutism and essentialism is quite wrong », Peter Wade, « Images of Latin American mestizaje and the politics of comparison », *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 23, No. 3, pp. 355–366, 2004 , p. 356.

<sup>1124</sup> Jean-Loup Amselle, in « L'Horizon anthropologique des transferts culturels », *Revue Germanique internationale*, n°21, janvier 2004, p. 41.

<sup>1125</sup> « El enfoque primordialista y esencialista plantea que la etnicidad es un atributo fijo de colectividades sociales, que se basa en raíces histórico-culturales muy profundas que se imponen sobre la colectividad, pasando a determinar de esta manera la identidad cultural de cada uno de sus miembros », Nancy Motta González, « Territorios e identidades », *Historia y espacio*, n. 26, Enero-Julio 2005, p. 6.

Le métissage ne se limite pas à une réalité empirique, c'est également un produit conceptuel. Il se définit à travers des catégories de pensée qui appartiennent à des ordres chronologiquement et épistémologiquement différenciés : il n'y a pas de solution de continuité entre la perception classificatrice du Métis à l'âge de la Foi et celle de la science qui le voit comme mélange racial. Comme beaucoup d'églises latino-américaines, le métis est une construction complexe, dont les fondations restent cachées. Les enjeux de la définition du métissage sont tels qu'il faut nécessairement le conceptualiser, sans quoi on risque de retomber dans ce que certains anthropologues nomment : « la purification du métissage ».<sup>1126</sup>

Passé ce préambule sur les ambiguïtés du métissage, revenons à ces mondes émergents. Le terme « subalterne », inventé dans le sillage de la théorie post-coloniale, rend peut-être compte du caractère nocturne de ces créations hétérodoxes. L'œuvre d'un Guamán Poma de Ayala, sous ses apparences dociles, cache un réseau de significations autres. La logique imaginaire des nombreuses révoltes indiennes du Pérou, (entre autres celle de Tupac Amaru, qui mit en mouvement des Indiens et des Métis) est celle d'un état métis. La formation de mythes transnationaux comme la Llorona, hybride de croyances indiennes et espagnoles, ou la considérable prolifération des légendes et personnages fantastiques, présuppose la rencontre de deux univers culturels. L'essor impressionnant des cultes de la Vierge, patronne des Amériques, l'étonnante littérature des naufrages (dont ceux de Cabeza de Vaca), image inversée de la Découverte, la littérature à double fond de Sor Inés de la Cruz, sont autant d'exemples d'un autre imaginaire que celui qui l'emporta officiellement. Si nous en croyons le sociologue François Bourricaud, l'histoire de toute l'Amérique latine est celle d'une intense dynamique métisse, au point qu'il est difficile de différencier ce qui relève des uns ou des autres, des Espagnols ou des Indiens.

Cependant, si le métissage a forgé la réalité ibéro-américaine, la société coloniale, malgré l'extraordinaire poussée de ce groupe, s'est élaborée dans la séparation, qui aboutit à l'existence des castes. Et cette tendance a été assez forte pour modeler l'imaginaire de récits écrits plus d'un siècle après la formation des États nationaux.

Imagines dans la première moitié du vingtième siècle, ces romans ne sont pas de simples miroirs de la réalité du moment. Ces œuvres, qui mettent en scène les confins, s'insèrent dans la trame du grand récit national. Doris Sommer avait montré l'importance de livres comme

---

<sup>1126</sup> « Darnos cuenta de la hibridez conceptual, genealógicamente inscrita en el pensamiento racial, puede anular —o por lo menos desestabilizar— la latente pureza que, como Robert Young (1995: 52) ha advertido, la hibridez empíricamente definida continúa repitiendo », Marisol de la Cadena, « Son los mestizos híbridos ? Las políticas conceptuales de las identidades andinas », in *Formaciones de indianidad, Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Marisol de la Cadena Editora, p. 87.

*María*<sup>1127</sup> dans l'économie imaginaire de La Colombie. La critique américaine pensait surtout aux romans du XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'elle écrivait, mais nous pouvons supputer que les œuvres du premier XX<sup>e</sup> siècle participent de la même tendance. Tous ces récits actualisent une vision de la nation et, dans certains cas, il est possible d'y identifier un discours « nationaliste ». Comme le remarquait Fernando Ainsa,<sup>1128</sup> les romans ibéro-américains ont souvent devancé les sciences sociales lorsqu'ils exploraient un des « territoires de la nation ». La forêt amazonienne colombienne trouve chez Rivera sa première représentation littéraire. L'exploitation des travailleurs colombiens par des patrons étrangers est au centre de *La vorágine*. L'auteur pose le problème de la déforestation dans une optique nationaliste, celle de la préservation du patrimoine, des générations à venir.

Gallegos, dès les premiers chapitres de *Canaima*, s'interroge sur la nation vénézuélienne : saura-t-elle échapper à des dirigeants tyranniques et entrer dans l'ère du progrès ? Il hésite entre l'appel à l'homme providentiel (le messie Vargas) et la dénonciation de la tyrannie.

Hernández fait des colons de Santa Inés les héros de son roman. Avec son roman, l'Amazonie devient une terre péruvienne, d'autant plus que le héros s'y installe et épouse une « native ».

Quant à Rangel, il imagine le sacrifice de l'ingénieur (comme lui), mort en mission pour mesurer le territoire, incorporer la fuyante Amazonie.

Ces romans semblent reprendre la question d'Ernest Renan et demander : qu'est-ce qu'être colombien, vénézuélien, péruvien ou brésilien ? Le patriotisme qui s'y exprime est d'autant plus pathétique que les nations américains n'en étaient plus à leur balbutiements. L'inquiétude face à l'écoulement stérile du temps, à la lenteur avec laquelle la nation se construit, donne un ton amer à la plupart de ces pages. Nous sommes bien loin des fictions dont il était question plus haut. Et la distance se creuse entre les romans « decimónicos », et ceux du premier XX<sup>e</sup> siècle, se fondant dans une autre différence : celle qui sépare, désormais, les premiers discours sur la nation, liés aux Indépendances, de ceux qu'on s'accorde à nommer nationalistes.<sup>1129</sup>

La question qui se pose donc maintenant est celle de l'isomorphisme entre cette veine

---

<sup>1127</sup> « María's disease : a national novel (con)founded », in *Foundational fictions, op., cit.*, p. 172. 203.

<sup>1128</sup> « Puede decirse sin exagerar que los autores de ficción han formado parte esencial de la « fundación » de la identidad cultural americana. Los territorios que antropólogos, sociólogos, historiadores, economistas y políticos reivindicaron luego en sus artículos y ensayos como específico y propio de sus disciplinas, fueron primero espacios explotados por lo imaginario, algo que no debe olvidarse a la hora de los balances literarios », Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1986, p. 198.

<sup>1129</sup> Eric Hobsbawm propose une chronologie des idéologies liées à la nation : dans un premier temps, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, circulent les valeurs d'égalité et de liberté portées par la Révolution française ; dans un deuxième temps, qui correspond au tournant du siècle, l'ethnicité et la langue deviennent des éléments constitutifs du nationalisme. In Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme, depuis 1780*, Collection Folio/Histoire, Gallimard, Paris, 1992.

nationale et la trace néo ou post-coloniale que nous avons identifiée. La prépondérance du régime diurne dans les récits *selváticos* est-elle une trace prête à s'effacer ou le signe d'une permanence ? L'imaginaire des États nationaux se construit-il dans la filiation, ou au contraire représente-t-il une rupture avec le monde colonial ?

Je vais essayer de répondre à ces interrogations maintenant, en me basant essentiellement sur l'évolution de ce qui avait constitué le fondement de la société de l'Ancien Régime : le principe d'exclusion diurne, qui s'était traduit dans les castes.

Dans les pages qui suivent, j'essaierai de rendre compte de l'évolution des discours sur la nation, y compris sous leur forme littéraire. Je m'attacherai d'abord aux régimes de l'imaginaire dans les discours des Pères Fondateurs. Mon attention ira surtout à la prise en compte de la question raciale, et au rôle de la problématique métisse dans les écrits des *Libertadores*.

Dans un deuxième temps, j'essaierai de montrer comment une transformation se produit : l'idée de nation définie par Bolívar ou Miranda évolue, et avec elle la vision du rapport nation / ethnie. Cela se traduit par l'articulation de pratiques d'État (une gouvernementalité qui se manifestera comme bio-pouvoir<sup>1130</sup>) et de discours scientifiques (la jonction du positivisme, du déterminisme Lamarckien, et du néo-darwinisme social). A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le métissage devient un des moyens de blanchir le peuple. Mon propos sera alors de montrer que ce projet s'ancre dans un culte du progrès partagé par les narrateurs. Le blanchiment destiné à « améliorer la race », façon moderne de régler ce que la Colonia avait essayé de contenir avec l'existence des castes, est aussi le nœud des récits de notre corpus. Dans ce contexte, le mouvement qui produit cette littérature, destinée d'abord à des lecteurs nationaux, pourra être envisagé comme une stratégie de légitimation : elle contribue à façonner un imaginaire national qui ne dépasse pas la base polémique et schizoïde du passé espagnol, mais donne une nouvelle signification aux anciennes oppositions coloniales. La communauté imaginaire qu'analyse Benedict Anderson, celle qui devient possible lorsque les écrits créent un temps homogène, est aussi une communauté de papier.<sup>1131</sup>

---

<sup>1130</sup> J'utiliserai la notion de gouvernementalité inventée par Foucault dans *Il faut défendre la société* et celle de bio-pouvoir qu'il développe dans *Naissance de la biopolitique*. Rappelons que la gouvernementalité, déjà définie plus haut, est une certaine façon d'exercer la gestion des populations qui apparaît en même temps que le marché moderne. Par bio-pouvoir Foucault entend les pratiques gouvernementales qui ont trait à la vie de la population : tout ce qui touche à la santé, la démographie, etc. Si le souverain laissait vivre et faisait mourir, les gouvernements modernes laissent mourir et font vivre.

<sup>1131</sup> Benedict Anderson évoque l'importance du capitalisme de l'imprimé à l'aube de la modernité. Ce qu'il dit peut s'appliquer également à la communauté, réduite, des lecteurs de romans au début du XX<sup>e</sup> siècle.

## B - Les Indépendances, un au-delà des fondements diurnes ?

### a. Les Écrits Fondateurs

Quand nous nous penchons sur les textes des Pères Fondateurs et en particulier sur ceux de Bolívar, nous constatons qu'ils sont marqués par l'ambivalence que nous avons relevée. Les discours du Libertador, et ceux de Miranda, reprennent, en la transformant, la rhétorique coloniale : nous retrouvons les figures héroïques, le complexe du glaive est réactivé. Polémique et schizoïde, telle nous apparaît la prose des Libertadores. Mais le déplacement qui s'y produit et l'introduction de nouveaux sujets de l'Histoire empêchent d'abord de remarquer ces continuités. Pourtant, la volonté de rupture est exprimée d'une façon tellement proche du style diaïrétique de la Colonia que nous retrouverons exactement les mêmes tropes : l'antithèse et l'hyperbole émaillent leurs écrits ; quant aux métaphores, elles semblent tirées d'une chronique de Cieza de León ou d'une Histoire d'Acosta. Pourtant, les Pères fondateurs affirment qu'une ère se termine. Et le discours qu'ils tiennent, emprunté à la Révolution française, est celui de l'égalité et la liberté. Il est aussi, du moins en ses débuts, celui de la fraternité.

Le moment de dépasser la société de castes de la Colonia était-il donc arrivé ? Les Blancs allaient-ils enfin cesser de monopoliser le pouvoir et de reléguer à des places subalternes les *criollos*<sup>1132</sup> sang-mêlé ?

L'attitude des Pères de l'Indépendance vis à vis des Métis est pourtant loin d'être claire. Le *mantuano*<sup>1133</sup> Bolívar et le Métis Miranda ne tenaient d'ailleurs pas les mêmes propos. Et que voulait dire l'Argentin San Martín, lorsqu'en libérant le Pérou du joug espagnol, il proclamait la disparition de l'Indien, et l'avènement du Péruvien, du citoyen ?

Certes, Bolívar faisait place aux Métis dans ses discours, mais son idéologie était profondément ambiguë : il utilisait la rhétorique libertaire de la Révolution française, et avait promis la liberté aux esclaves, mais il avait peur d'une insurrection noire. Il disait également qu'il n'était pas possible d'émanciper les « barbares ». Comme tous les créoles, il était inquiet du déséquilibre numérique racial. Sa reconnaissance des Métis ne relevait pas d'une véritable volonté égalitariste, ainsi qu'il apparaît dans son abondant courrier.

La « Lettre de Jamaïque, » considérée comme un des premiers textes fondateurs d'Amérique, mettait en avant un sujet universel moderne, opposé à la tyrannie féodale espagnole. Une

<sup>1132</sup> *Criollo* est celui qui est né sur le sol américain.

<sup>1133</sup> Le *mantuano* était l'aristocrate propriétaire terrien dans le Venezuela colonial.

problématique qui était celle de l'illustration. Ce sujet s'identifiait à diverses causes : la Liberté, le Progrès, la Culture, l'Équité. Mais jamais les formes concrètes de la liberté n'étaient posées ; d'un côté, il fallait s'opposer à une ancienne tyrannie, sur la base d'une pensée empruntée à l'Europe illustrée, de l'autre, l'identité historique de ce continent américain ne sortait pas de la logique qui avait été celle de la colonisation : « un origen, una lengua, unas costumbres y una religión », voilà ce qu'était le terreau de l'Amérique pour Bolívar.

Dans sa déclaration d'Angostura, il proposait une intéressante définition des Américains :

No somos Europeos, no somos indios, sino una especie intermedia entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y Europeos por derecho, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vió nacer, contra la oposición de los invasores » <sup>1134</sup>

Ce texte est en fait une définition possible du métissage : les Américains sont « una especie intermedia ». Ils ne sont pas Espagnols, et ils ne sont pas Indiens, le métropolitain et l'indigène disparaissent. Il y a dans cette formulation la reconnaissance tacite du phénomène biologique, à travers le choix, qui ne saurait être hasardeux, du terme « especie ». Il s'agit vraisemblablement de l'avènement du *criollo* comme sujet de l'histoire. En effet, il est indéniable que le gouvernement qu'il décrit, en particulier dans le discours d'Angostura, est celui d'une élite, déjà en place sous la Colonia, et qui attendait seulement d'assumer pour elle même la « tyrannie » dénoncée par le Libertador. Le terme « especie » a cependant un caractère racial qui nous interpelle. Dans cette phrase se faisait déjà jour la contradiction à venir des états nationaux : comment rallier des populations métisses tout en maintenant la séparation entre les Blancs et les anciennes castes ? Car, dans cette phrase si connue du Libertador, et qui est quasiment la réplique de celle qui figurait déjà dans la *Lettre de Jamaïque*, nous trouvons à la fois la nécessité de fonder la légitimité des futurs citoyens américains, et l'évacuation de cette question. L'Indien et l'esclave noir ne doivent pas obstruer l'horizon du citoyen américain. C'est une définition qui exclut autant qu'elle rassemble, sur la base d'un fondement ethnique. Elle a d'ailleurs un côté dialectique évident : il s'agit

---

<sup>1134</sup> *Discurso pronunciado por el Libertador Simón Bolívar ante el Congreso de Angostura el 15 de febrero de 1819, día de su instalación*, Documentos históricos, Wikisource.

de « disputer aux natifs les titres de propriété des terres », et de repousser les « envahisseurs », aussi nommés « usurpateurs ». En fait, voilà peut-être l'ancêtre de ce qui deviendra le couple ennemi-intérieur (ici l'Indien) / ennemi-extérieur (l'Espagnol), propre aux nations modernes, selon Foucault.<sup>1135</sup> La geste de la Conquête, ailleurs critiquée au nom de la liberté, se poursuit : il n'est pas question de restituer leur terres à ceux dont Bolivar reconnaissait pourtant la grandeur. Quant aux usurpateurs, ils sont identifiés à un groupe précis, limité et historique : les Espagnols. Ils sont renvoyés à une époque archaïque, réduits au moment de la Conquête. Ainsi, par un tour de passe-passe, la question de l'usurpation est évacuée. Nous avons là une des premières définitions d'un nationalisme, ou plutôt d'un pan-nationalisme américain. Il s'agit « de mantenernos en el país que nos vió nacer, contra la oposición de los invasores ». Le fait de naître dans le pays est facteur de légitimité, ce qui va à l'encontre de la définition du citoyen de la Révolution française ou américaine. Mais quel est ce sujet qui naît en Amérique ? N'importe quel natif ou seulement le criollo ? Il semble que la définition citée fournisse la réponse à cette question. L'ambiguïté des discours de Bolivar relatifs aux races et aux classes apparaît aussi dans son style : il est ampoulé et antithétique, les tropes de la chute et de la régénération, qui proliféreront à la fin du siècle, y reviennent frénétiquement. Le caractère polémique est évident, et la tendance schizoïde se manifeste dans le thème de la coupure avec la mauvaise mère Espagne. Cependant, si les figures de style n'ont pas changé, la cible du discours s'est modifiée. Nous voyons bien la continuité entre le style diurne colonial et celui des discours bolivariens, mais il y a eu un glissement : le barbare, le monstre, la bête féroce, n'est plus l'Indien, l'Espagnol joue désormais ce rôle. Comme si le discours s'était maintenu intact et qu'il avait seulement changé de destinataire et d'émetteur.

Les ingrédients qui définiront les nationalismes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont présents : la patrie est la terre où l'on est né, il y a des ennemis, les « invasores » (ici, les Espagnols) mais, au sein même de la nation, il y a des exclus (ici, les Indiens et les Noirs). L'exclusion se fait sur une base ethnique, mais aucun discours explicite ne relègue cette partie de la nation à une place subalterne. C'est plus tard, dans le courant du siècle, et surtout dans sa deuxième partie, que s'élaboreront les théories qui justifieront le partage. Il est très étonnant de constater une

---

<sup>1135</sup> « L'autre race, au fond, ce n'est pas celle qui est venue d'ailleurs, ce n'est pas celle qui pour un temps, a triomphé et dominé, mais c'est celle qui en permanence et sans cesse, s'infiltré dans le corps social, ou plutôt se recrée en permanence dans le tissu social à partir de lui. Autrement dit : ce que nous voyons comme polarité, comme cassure binaire dans la société, ce n'est pas l'affrontement de deux races extérieures l'une à l'autre ; c'est le dédoublement d'une seule et même race en une sur-race et une sous-race. Ou encore : la réapparition, à partir d'une race de son propre passé », *Il faut défendre la société, op.cit.*, p. 52.

véritable avance de l'Amérique latine, puisqu'à la même époque, en Europe, la définition des nations se fait plutôt sur la base de la citoyenneté universelle rêvée par la Révolution française.<sup>1136</sup> Nous avons le sentiment que le continent américain a été précurseur, pas seulement au niveau des faits (les Indépendances datent du premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle mais aussi en ce qui concerne les idées (c'est à ce moment-là que nous trouverons les premières formulations de la notion d'identité nationale, sur le modèle linguistique et ethnique qui triompherait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe).

Enfin, l'idée d'une origine impure de la nation est présente dans les discours de Bolívar, et elle induit le pessimisme qui, de plus en plus, inspirerait ses écrits et sa façon de gouverner : « Inicialmente, Bolívar confiaba que el progresivo mestizaje y la igualdad legal entre los ciudadanos crearían paulatinamente las bases de la estabilidad y la prosperidad en las nuevas naciones ». <sup>1137</sup> Mais rapidement, il s'inquiéta des agissements de ceux qui lui apparurent comme les ferments de désordre. Et il passa ses dernières années à lutter contre les mouvements populaires.

En reiterados escritos, Bolívar se manifiesta temeroso de que la « pardocracia » pueda hacerse con el poder, y se pronuncia incluso en contra del mestizaje entre blancos y la población negra e india . Su apertura hacia los otros grupos sociales y étnicos llegaba hasta la abolición de la esclavitud y el reconocimiento de la igualdad formal de todos los ciudadanos ante la ley, que sin embargo era establecida con limitaciones en el proyecto de Constitución de Bolivia. Pero sus decretos a « favor » de los indígenas, eran en el fondo un mecanismo para desestructurar la propiedad comunal de la tierra.<sup>1138</sup>

La vision qu'il avait des Indiens, des Noirs et des Mulâtres apparaît clairement dans sa lettre à Santander :

No han echado sus miradas sobre los caribes del Orinoco, sobre los pastores del Apure, sobre los marineros de Maracaibo, sobre los bogas del Magdalena, sobre los bandidos del Patia, sobre los indómitos pastusos, sobre los guajibos de Casanare y sobre todas las hordas salvajes de Africa y América que, como gamos,

<sup>1136</sup> Elle apparaît dans la lettre à la Jamaïque, adressée par Bolivar à Humboldt. mais représente une des tendances de la pensée de Bolivar, tendance qui ne prendra jamais le risque de s'incarner dans la réalité.

<sup>1137</sup> Aníbal Romero, *Bolívar como héroe trágico*, Anuario de Estudios bolivarianos, N 10, 2003, p. 166.

<sup>1138</sup> *Carta a Santander*, cité dans Roberto López Sánchez, *Nuevos paradigmas para el siglo XXI*, Opción, agosto, año/vol. 19, número 041, Maracaibo, 2003, p. 18.

recorren las soledades de Colombia.<sup>1139</sup>

Les propos crus qu'il tenait sur le Mexicain Vicente Guerrero, un Métis qui avait renversé le président Iturbide, révèlent ce qu'il pensait du mélange de races. Il décrit Guerrero comme le « vil aborto de una india salvaje y un feroz africano ». <sup>1140</sup> En somme, il reprenait exactement le langage qui avait été celui des chroniqueurs, des administrateurs de la Colonia et des missionnaires. Toujours dans une lettre à Santander, il rejetait franchement le métissage :

Pues el continente ya está demasiado poblado por el compuesto abominable de esos tigres cazadores que vinieron a la América a derramarle su sangre, y a encastar con las víctimas antes de sacrificarlas, para mezclar después los frutos espúreos de estos enlaces con los frutos de esos esclavos arrancados del Africa.

<sup>1141</sup>

Dans les chroniques, les *tigres* étaient les Indiens, là, en vertu de ce retournement évoqué plus haut, ce sont les Espagnols. L'idée du mélange est repoussée avec dégoût : le « compuesto abominable, » annonce la répulsion récurrente dans les romans de la forêt chaque fois qu'il s'agit d'Indiens ou de Métis. Les « frutos espúreos », renvoient à la dégénérescence. « Espurio » ou « espúreo » signifie : « que degenera de su origen o naturaleza ». C'est le bâtard, et nous observons là le retour de l'identité qui était celle du Métis au début de la Colonia. Le sens second d' « espúreo » a rapport à la fausseté et à la simulation, autres traits traditionnellement attribué au Métis. Quant au verbe « encastar », il signifie renouveler une race animale par les croisements, exactement le même sens que le terme « mestizo » à l'origine. Il est frappant de constater que cette formulation paradoxale (s'améliorer ou dégénérer ?) donne déjà un caractère biologique au phénomène éminemment social de la société de castes, tout en annonçant les questionnements de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle : le métissage améliore-t-il la race ou contribue-t-il à sa dégénérescence ?

Je terminerai sur une comparaison avec Miranda. Bolívar est une figure intouchable, un Dieu. Un tabou tel qu'aujourd'hui encore il s'avère difficile pour un Latino-américain d'écrire

---

<sup>1139</sup> *Ibidem*

<sup>1140</sup> *Ibid.* Nous retrouvons un lexique connu, par contre l'idée d' « aborto » est nouvelle : l'avorton est né avant d'arriver à terme. Il a quelque chose de monstrueux, comme le bâtard, hybride de races différentes. Dans le cadre de la constitution de la nation, cette référence à la naissance et son échec ne saurait être un hasard.

<sup>1141</sup> *Ibid.*

sereinement à son sujet. Miranda, au contraire, apparaît souvent comme la brebis galeuse de l'Indépendance. C'est pourtant lui qui l'imagina le premier, et lui qui alla le plus loin. Avec San Martín, qui préféra rapidement s'exiler, il fut celui pour lequel le rêve d'égalité, y compris raciale, fut le plus opérant. Si nous mettons côte-à-côte la vision de l'Amérique qu'avait Miranda et celle de Bolívar, nous constatons que le premier croyait en une identité américaine des individus, alors que le second identifiait gouvernement ou État à la nation.<sup>1142</sup> Miranda fut le premier à imaginer l'Amérique unie, c'est lui qui inventa le terme de Colombie pour l'ensemble des états américains. Il reste également celui qui, jusqu'à la fin, voulut établir un système inspiré du modèle américain, remontant du bas vers le haut, du peuple national vers le gouvernement central. Bolívar, au contraire, tout en jurant qu'il tenait à l'unité américaine comme à la prunelle de ses yeux, affirma à diverses reprises son scepticisme : pour lui les Américains ibériques n'étaient pas prêts.<sup>1143</sup> Il fustigea à la fois l'immaturité du peuple ibéro-américain, et sa dégénérescence<sup>1144</sup> :

Esta especie de corporación podrá tener lugar en alguna época dichosa de nuestra regeneración (de nuevo la utopía) ; otra esperanza es infundada (la realidad), semejante a la del abate St. Pierre, que concibió el laudable delirio de reunir un congreso europeo para decidir de la suerte y de los intereses de aquellas naciones.<sup>1145</sup>

Pour cette raison, il ne croit qu'à un gouvernement central imposé par le haut, à la volonté d'une élite. Vision qu'il défendra lui aussi jusqu'à la fin.<sup>1146</sup>

<sup>1142</sup> Cette différence fondamentale annonce les « confusions » qu'opèreront, plus tard dans le siècle, les gouvernements européens ou américains, en identifiant identité nationale et identité colombienne, vénézuélienne (ou française).

<sup>1143</sup> Bolívar, en cambio, consideraba la forma democrática y federal completamente ineficiente para los nacientes estados, hasta el punto de considerar que la misma había hecho que Venezuela tornara a la esclavitud : “ En tanto que nuestros compatriotas no adquieran los talentos y virtudes políticas que distinguen a nuestros hermanos del Norte, los sistemas enteramente populares, lejos de sernos favorables, temo mucho que vengan a ser nuestra ruina », Carmen. L. Bohórque, « Miranda y Bolívar: dos concepciones de la unidad de la América hispana », Universidad de Los Andes. Procesos Históricos, *Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*. Número 10. Julio 2006. Mérida-Venezuela, p. 11.

<sup>1144</sup> « Las elecciones populares hechas por los rústicos del campo y por los intrigantes moradores de las ciudades, añaden un obstáculo más a la práctica de la federación entre nosotros, porque los unos son tan ignorantes que hacen sus votaciones maquinalmente y los otros tan ambiciosos que todo lo convierten en facción », *idem*, p. 11.

<sup>1145</sup> *idem*, p. 12.

<sup>1146</sup> « En la convocatoria a este congreso, fechada en Lima el 7 de diciembre de 1824, el Libertador argumenta que ya es hora de que “los intereses y las relaciones que unen entre sí a las repúblicas americanas, antes colonias españolas, tengan una base fundamental que eternice, si es posible, la duración de estos gobiernos ». Y esto sólo

Ce que Durand nomme complexe du chef s'applique à son personnage : il combine en effet le caractère polémique (il est le Général) et diaïrétique (il sépare de façon tranchée les patriotes et les traîtres, les Espagnols et les criollos) avec les traits ascensionnels et spectaculaires. Souvent, on le représente à cheval, sur une monture blanche, comme celle de Santiago ; le cheval se dresse et l'homme lève son épée. Il est intéressant de constater que c'est cet aspect diurne qui sera retenu par la mémoire officielle, au Venezuela, et ailleurs. L'iconographie et la statuaire ont fait de Bolívar un symbole très proche de celui du saint vainqueur des Maures, puis des Indiens, mais aussi de Saint Michel, chez lequel nous avons remarqué le bras levé et l'épée étincelante. Parmi les innombrables représentations de Bolívar, il en est d'ailleurs une qui le représente, à cheval et muni d'ailes. Il s'agit là d'un syncrétisme où se manifeste une continuité entre les symboles coloniaux et les symboles nationaux. Un historien vénézuélien, Félix Suazo parle des « apóstoles de la gesta independentista »,<sup>1147</sup> et de la dévotion qu'inspiraient les statues des « Próceres ». Remarquons que les représentations des héros ont commencé à proliférer dans le dernier quart du siècle, c'est à dire , dans la phase offensive des nationalismes.<sup>1148</sup>

Rares sont les monuments à Miranda, innombrables ceux qui furent érigés à la mémoire de Bolívar. Ces deux figures des Indépendances, dans leur dualisme, annoncent déjà cette problématique du double qui innerve les romans de la forêt et reste sans solution. L'homme de lumière, le chef, a une doublure nocturne. Entre les deux s'établit un rapport très proche, celui qui existe depuis la colonisation entre le monde des dominants et celui des subalternes. Bolívar était d'ailleurs un patricien, et Miranda, ne l'oublions pas, un Métis.

## b. La rupture des Indépendances ?

---

lo puede hacer “una autoridad sublime, que dirija la política de nuestros gobiernos, cuyo influjo mantenga la uniformidad de sus principios, y cuyo nombre sólo calme nuestras tempestades. Tan respetable autoridad no puede existir sino en una asamblea de plenipotenciarios nombrados por cada una de nuestras repúblicas. », *idem*, p.16 .

<sup>1147</sup> Felix Suazo, « Usos políticos de la memoria : devoción, dedén y asedio de las estatuas », *Revista Venezolana de Economía. y Ciencias Sociales*, 2005, vol. 11, no 2 (mayo-agosto), p. 4.

<sup>1148</sup> « La devoción refiere el momento fundacional de la estatuaría pública acaecido hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando se erigen los primeros monumentos alusivos a la gesta libertadora. Las estatuas de Simón Bolívar, Francisco de Miranda, José Antonio Páez y otros próceres de la independencia van a protagonizar solemnemente los espacios públicos más notorios; especialmente las plazas, parques y edificios administrativos. Figura clave en este proceso es Antonio Guzmán Blanco, “cuyo programa político se basa, precisamente, en una autocracia de aureola cosmopolita, refinada y monumental” (Guevara, 1978, 19). Entre 1870 y 1888, período durante el cual gobernó con breves interrupciones, el Ilustre Americano decretó la ejecución de importantes obras cívicas entre las que se encuentran el monumento ecuestre del Libertador para la plaza que lleva su nombre en Caracas y la creación del Panteón Nacional », *idem*, p. 3.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle les métis avaient pris une grande importance dans l'Amérique ibérique. Inquiètes, les élites blanches s'employèrent à leur barrer l'accès au pouvoir, fût-il symbolique. Mais leurs tentatives ne pouvaient pas cacher la réalité : en Colombie comme au Venezuela, au Pérou comme en Nouvelle Espagne, ils étaient devenus majoritaires, et une élite s'était formée en leur sein, propriétaires terriens ou grands commerçants qui employaient des esclaves sur leurs terres ou à leur service. Le cas des *Pardos*<sup>1149</sup> du Venezuela est exemplaire. A l'Université, dans la prêtrise, ou dans le monde de la science, les Métis étaient de plus en plus présents, s'ingéniant souvent à contourner les obstacles qu'inventaient les Blancs. Ils payaient parfois très cher leurs incursions dans un monde interdit, mais leur ascension était inéluctable, au point qu'on a pu parler, pour le Venezuela par exemple, d'une « pardocratie ». Quant aux métis des milieux populaires, à la fin de la période coloniale, avec la baisse de la population indigène, il avaient accédé aux métiers jusque-là interdits, et rencontré les Blancs pauvres qui menaient le même type de vie qu'eux. Ainsi, les lignées s'étaient blanchies, ce qui ne laissait pas de préoccuper les élites. Elles avaient peur d'être contaminées par le ferment de désordre et de dépravation que représentaient les castes.

Il serait erroné de penser que les Métis les plus aisés, mieux à même de lutter pour leur reconnaissance, allaient rendre possible l'acceptation du groupe en général. Les élites métisses, au Venezuela en particulier, avec les *Pardos*, s'identifiaient aux Blancs, et méprisaient les « libres de color ». <sup>1150</sup> Elles avaient intégré cet « imaginaire de la blancheur » qu'a analysé Santiago Castro Gómez. Ce phénomène ne caractérisait pas seulement le monde hispanique. En Haïti, les élites métisses se considéraient également du point de vue des dominants blancs. Pour rien au monde ils n'auraient voulu être assimilés aux Métis plus foncés, ou aux noirs. Il n'y avait pas dans la société coloniale de secteur qui portât en lui l'abolition des races. Les métis n'étaient pas plus que les autres à même de reconnaître une égalité des différents secteurs de la société : ils avaient intégré les taxinomies de l'époque coloniale, et reproduisaient avec les castes « inférieures » les pratiques qu'avaient les Blancs avec eux.

Cependant, ils avaient réussi à pénétrer dans des territoires pendant longtemps interdits. Et surtout, ils avaient reçu le soutien de la monarchie éclairée de Charles III. En effet, le souverain espagnol voulait en finir avec l'idiosyncrasie coloniale et créer en Amérique une

---

<sup>1149</sup> Les *Pardos* étaient des mulâtres métissés de blancs, et qui tenaient à la spécificité de leur pigmentation, les séparant des *Mulatos* ou des Noirs.

<sup>1150</sup> Les Noirs qui n'étaient pas esclaves.

société nouvelle, sur le modèle de la gouvernamentalité européenne. Charles III s'efforçait de rendre rentables les colonies, à la manière moderne. Il désirait gérer les populations, en faire des travailleurs, les discipliner, dirait Foucault. Le système des castes, il le comprenait bien, produisait des barrières qui mettaient à mal un tel projet. La fin de la Colonia avait donc représenté pour les Métis un moment d'ouverture, dont témoigne la parution des *Reales cédulas de gracias al sacar*. Elles permettaient de s'acheter une blancheur, moyennant un prix relativement modique, qui variait avec le degré de pigmentation de la peau. Cette *cédula* créa l'effroi parmi les Blancs, et il est possible d'affirmer qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à la veille des guerres d'Indépendance, les élites étaient aux abois. Les Métis devaient lutter pour que soient reconnues leurs nouvelles qualifications.

En el último cuarto del siglo, estas contradicciones son claramente percibidas por los blancos como un enfrentamiento con el mundo de los mestizos y explican, por ejemplo, la represión de la Revolución de los Comuneros de 1781, ejercida por igual por el poder español y por los blancos criollos. ».<sup>1151</sup>

Les historiens remarquent souvent qu'une des raisons des guerres d'Indépendance fut l'opposition des élites aux projets de Charles III, mais ils insistent sur le facteur économique (la réforme des impôts et l'imposition d'un tribut plus élevé), négligeant parfois l'importance de la réaction conservatrice du secteur blanc. Pour certains spécialistes, les guerres d'Indépendance ne furent pas le fait des criollos qui en avaient assez du pouvoir des « gachupines »<sup>1152</sup> espagnols, mais des élites qui craignaient de perdre leurs privilèges. Quelle que soit l'explication, (ou les explications), il est certain que les guerres d' Indépendance jouèrent un rôle crucial dans le changement de statut des Métis.

En effet, ils eurent une grande importance dans les batailles des patriotes américains ; et les milices de Métis, ou celles des esclaves noirs ralliés par les promesses d'émancipation de Bolívar, rendirent possible la victoire. Néanmoins, la composition des armées indépendantistes reflétait celle de la société : les officiers y étaient blancs, et les soldats métis. On remarque également que, suivant les régions, Métis indiens ou mulâtres n'intervinrent pas de la même façon. Pour l'historien Clément Thibaud :

---

<sup>1151</sup> Ivonne Suárez Pinzón, « A propósito de lo mestizo en la historia y la Historiografía colombiana », *Revista de Ciencias Sociales (RCS)*, Vol. XI, No. 1, Enero - Abril 2005, p. 34.

<sup>1152</sup> Ce terme familier et dépréciatif désignait les espagnols de la métropole ; en opposition aux *criollos* nés sur le sol américain.

A l'échelle du continent, les zones de peuplement « noir » ont adopté les idées modernes de manière beaucoup plus radicale et précoce que les régions à dominante indienne, constantes dans leur loyauté envers la monarchie jusqu'à la proclamation formelle de la séparation (Mexique, Pérou, Bolivie). Caracas et Buenos Aires furent les deux seules capitales à connaître des clubs d'allure et d'inspiration jacobine, qui mêlaient en leur sein une société métisse ; c'étaient aussi deux grandes villes noires.<sup>1153</sup>

Ces lignes sur Caracas attirent d'autant plus notre attention que *Canaima* est le seul roman (hispanophone) dans lequel soit exposée une théorie explicite du métissage. En fait, les deux fictions, brésilienne et vénézuélienne, dans lesquelles le thème du métissage a de l'importance parurent dans des pays à forte population noire.

L'histoire de certains groupes de métis permet de mieux comprendre l'ambiguïté des Indépendances et l'impossibilité de couper le cordon ombilical avec la Colonia. Nous savons que les Métis ont été un facteur déterminant dans la victoire ; mais nous méconnaissons souvent les circonstances dans lesquelles ils rejoignirent les troupes des Libérateurs.

Au Venezuela, comme à Haïti, dans les premiers temps, les élites *pardas* ou haïtiennes voulurent proposer leurs services aux propriétaires blancs, et furent dédaignées. C'est seulement lorsque cette aristocratie métisse comprit que les Blancs ne voulaient pas d'elle qu'elle commença à s'intéresser à la cause de l'Indépendance. Ces hommes « de couleur », nous l'avions remarqué plus haut, partageaient les mêmes préjugés que les Blancs auxquels ils s'identifiaient. Au début, loin de vouloir la liberté pour tous les hommes sans distinction de race, ils méprisaient les Noirs, ou ceux qui étaient un peu plus foncés qu'eux. Les *pardos* vénézuéliens, ou les métis haïtiens utilisèrent le discours de l'égalité pour se faire une place.

En Colombie, pendant les guerres d'Indépendance, les métis ne se positionnèrent pas systématiquement du côté des rebelles. Au Pérou encore moins : « les régions à dominante indienne (furent) constantes dans leur loyauté envers la monarchie jusqu'à la proclamation formelle de la séparation (Mexique, Pérou, Bolivie) ».<sup>1154</sup> Il n'était donc pas du tout évident, pour les castes quelles qu'elles soient, que les Indépendantistes leur apporteraient la reconnaissance qu'ils recherchaient, ou prendraient en compte leurs revendications. Plusieurs pensèrent au contraire que s'ils défendaient la nation espagnole, le souverain reconnaîtrait leur

---

<sup>1153</sup> Clément THIBAUD, « Coupé têtes, brûlé cazes ; Peurs et désirs d'Haïti dans l'Amérique de Bolivar », Éditions de l'EHESS | *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003/2, p. 12

<sup>1154</sup> *Ibidem*,

fidélité et leur accorderait ce qui leur avait été refusé jusque là. Le facteur ethnique est-il vraiment opératoire pour expliquer les prises de position des métis ou des Indiens, pour ou contre les rebelles ? Il y aurait eu autant de cas de figures que de vice-royaumes et de régions à l'intérieur de ces derniers. De sa place, chacun essaya de voir quelle stratégie convenait le mieux à la poursuite de son ascension ou à la préservation de ses privilèges, et là aussi on devine ce qu'il y eut d'improvisation, de repentirs et de négociations, en ce qui concerne la place reconnue aux Métis, ou dans les tactiques de ces derniers.

Ces prises de position diverses expliquent sans doute aussi le ressentiment qui s'exprima par la suite, dans l'opinion publique, ou qui se manifesta dans les pratiques des gouvernements. Les textes fondateurs mettaient au-dessus de tout la défense de la Patrie ; or, dans certains cas, les Métis avaient pris parti contre elle. Ils étaient donc assimilables à ces traîtres, ces ennemis, que fustigeaient les Pères de la Patrie. Leur attitude hostile réactivait la vieille méfiance, apparue avec la Colonia, en vertu de laquelle les Métis étaient des traîtres en puissance : élevés par des mères indiennes, ils pouvaient à tout moment prendre partie pour les Indiens contre les Espagnols. Il est probable qu'une analogie s'établit alors dans les esprits des contemporains, recyclant ainsi un préjugé très ancien.

### c. Les Métis et les castes dans les jeunes nations américaines.

En principe, les jeunes nations abolirent les castes, il n'y avait plus que des Américains. Mais en réalité l'organisation sociale n'avait pas bougé.<sup>1155</sup> La position sociale, qui correspondait souvent à la hiérarchie dans les castes, était déterminante pour obtenir l'accès au droit de vote. Par contre, les communautés indiennes furent démantelées au profit des « hacendados »,<sup>1156</sup> en particulier au Pérou.<sup>1157</sup>

L'égalité restait abstraite, le peuple de Bolivar et des Libérateurs ne coïncidait pas avec le

---

<sup>1155</sup> « La política de la nueva República pasa por el mantenimiento e incluso el reforzamiento de la sociedad jerarquizada, con textos constitucionales en los cuales la igualdad y la libertad en nombre de las cuales se hace la guerra de Independencia se dejan de lado. ». La citoyenneté connaît constamment des restrictions qui varient en fonction des gouvernements : « En las sucesivas Cartas Constitucionales son notables las restricciones a la nacionalidad, la ciudadanía y el sufragio universal. Soberanía popular sí, pero, ¿para quiénes? El estatuto legal de los indígenas es discriminatorio: los indios son considerados como menores de edad. », Ivonne Suárez Pinzón, « A propósito de lo mestizo en la historia y la Historiografía colombianas. *Revista de Ciencias Sociales*, abr. 2005, vol.11, no.1, p. 36.

<sup>1156</sup> Grands propriétaires terriens.

<sup>1157</sup> « en 1839 se disuelven los resguardos ; el sistema de haciendas continúa la explotación de mestizos e indígenas.(...) se valida la apropiación de tierras comunales y baldíos » Vers le milieu du siècle, les vieilles catégories censées avoir été abolies par les guerres d'Indépendance resurgissent: « los censos de población como el de 1843 no cuentan ciudadanos sino blancos, mestizos, esclavos », *Ibidem*,

peuple réel. Et les Métis n'y avaient pas plus leur place. On peut d'ores et déjà constater que les incertitudes des Métis coïncidaient avec une situation peu enviable des Indiens et des Noirs : l'esclavage ne fut aboli que dans la deuxième moitié du siècle (1854 au Pérou, 1851 en Colombie, 1854 au Venezuela). Le décalage entre les réalisations effectives des gouvernements républicains et la revendication d'égalité qui avait déjà été formulée par Noirs, Métis et Indiens à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est frappant. Les révoltes noires et métisses de la fin de cette époque avaient un programme qui n'était pas celui des « Libérateurs ».<sup>1158</sup>

Quant aux Indiens, leur statut était devenu en principe celui de citoyens, mais le concept même de citoyen, très exclusif, renvoyait à une idée abstraite de la nation, vue comme un ensemble homogène. Au Pérou, au Venezuela, en Colombie, l'égalité formelle des Indiens avec les autres citoyens fut reconnue. Mais cet Indien n'avait plus de spécificité, alors que les Lois des Indes, elles, prenaient acte des particularités des sociétés indigènes.

En fait, dans un pays comme le Pérou, avec les guerres d'Indépendance, l'émigration de l'aristocratie commerçante, et la faiblesse numérique de la nouvelle élite de la capitale, la fragmentation en classes et castes s'était accentuée.<sup>1159</sup> Dans ce pays qui avait proclamé la citoyenneté indienne, le tribut indien et l'esclavage furent supprimés seulement en 1850, à la suite d'une révolte.

#### d. *Le cas du Brésil*

En 1822, l'ancien Empire portugais devenait l'Empire du Brésil. Sans violence. Il n'y eut pas de guerre, pas de Libertadores, pas de geste patriotique.

Après une période trouble (le couple royal avait fui le Portugal occupé par les Français), le fils du roi, Pedro II, devint empereur du Brésil. De même, lorsqu'à la fin du siècle apparurent des partis républicains, le passage à la République se fit sans heurts.

Dans les deux cas, contrairement à ce qui se produisit dans l'Amérique hispanique, le peuple était resté à l'écart. Par contre, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de guerres opposèrent les groupes populaires aux classes dominantes, sur un modèle qui rappelle à la fois

---

<sup>1158</sup> L'insurrection des Noirs libres, des esclaves, et des Indiens de la serranía de Coro, au Venezuela, fut dirigée par un « zambo » ; son programme était l'obtention de l'égalité pour tous les citoyens vénézuéliens, dans le cadre d'une république.

<sup>1159</sup> « En Lima y otros lugares, Monteagudo observa « hombres que forman tantas subdivisiones sociales, cuantas modificaciones hay en su color », todo lo cual es a su entender incompatible con « las ideas democráticas ». Bernardo Monteagudo, *Memoria sobre los principios políticos que seguí en la administración del Perú*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1823, pp. 18.

le Pérou de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et les guerres civiles liées aux Indépendances.

Il n'y eut donc pas d'événement fondateur grâce auquel s'affirmât le groupe des Métis.

Ces derniers représentaient, comme dans les nouvelles républiques, un secteur numériquement important. Les *aldeias*, équivalents des *resguardos* ou *pueblos de indios*, étaient généralement gouvernées par les Jésuites, le métissage y avait été systématique ; dans les parties du pays qui n'avaient été que très peu colonisées subsistaient des groupes indiens importants ; et en milieu urbain le métissage avait été plus intense qu'ailleurs. Les *caboclos*, ou *mamelucos*, fils de Blancs et d'Indiennes, les *mulatos*, fils de Blancs et de Noires, ou les *cafusos*, issus des relations entre Noirs et Indiennes, étaient des catégories raciales apparues durant la colonisation. La classification n'avait pas pris au Brésil la même forme qu'en Amérique hispanique, elle existait néanmoins, avec la *limpieza de sangre*.

Si rupture il y eut, c'est plutôt à la fin du XVIII<sup>e</sup> qu'il faudrait la situer, avec les réformes du marquis de Pombal. Le marquis, à l'instar de Charles III, s'intéressait à la gestion des populations dans le cadre de son projet économique : l'expansion de l'agriculture rendait nécessaire la disparition des *aldeias*. C'est pourquoi les autorités firent tout leur possible pour dépouiller de leur statut d'Indien ceux qui y étaient regroupés. En effet, seuls les Indiens avaient droit à la terre et au village ; les transformer en Métis revenait donc à signer l'arrêt de mort de l'*aldeia*. La politique du nouvel État indépendant serait en continuité avec celle de l'ancien empire. Elle s'appuierait sur un discours qui anticipait les théories et pratiques hygiénistes : l'*aldeia* était « insalubre ».

Le cas du Brésil est intéressant en ce qu'il rend compte de ce que Julian Pitts-River nomme « la dynamique du statut ethnique » : <sup>1160</sup> ethnicité et métissage sont une construction, sociale et historique. Dans le cas cité, le métissage est utilisé par un État contre un groupe, les Indiens, afin de favoriser un autre, les propriétaires terriens et les éleveurs. Et, dans ces *aldeias*, on verra des hommes refuser le statut de Métis et revendiquer leur ethnicité indienne ; cette dernière devenait de ce fait une identité assumée, une stratégie consciente, tout autre chose qu'une imposition ou une détermination. A travers cet exemple, on voit bien que l'on ne peut pas considérer le métissage ou l'ethnicité séparément, car les définitions comme les pratiques sont toujours interactives, et ne renvoient jamais à une donnée simplement empirique.

## **C - Imaginer l'Amérique, imaginer la nation**

<sup>1160</sup> Julian Pitt-Rivers. La Culture métisse : dynamique du statut ethnique, *L'Homme*, 1992, tome 32 n°122-124. La Redécouverte de l'Amérique. pp. 133-148.

En fait, dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attitude ambiguë des « Proceres » se retrouverait dans les pratiques de gouvernement, et la bienveillance théorique à l'égard des Métis reposerait en fait sur une vision des « Trois races ». C'est surtout dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle que cette évolution prendrait une forme décisive, avec les politiques de blanchiment de la population. Mais elle était déjà en germe dans bien des discours fondateurs, et s'alimentait à une source ancienne : la culture des Lumières, qui avait eu une influence certaine sur les Indépendances américaines, et constituait souvent le crédo des élites. L'idée de modernité qui innervait la pensée des intellectuels et des gouvernements jouerait un rôle déterminant dans la nouvelle distribution du pouvoir.

L'émergence de disciplines nouvelles, l'histoire et surtout la géographie, puis de l'anthropologie et de la sociologie, donnerait leur style aux pratiques gouvernementales, maintiendrait en les renouvelant les vieilles oppositions, et contribuerait à l'évolution des opinions publiques, comme à la formation de cultures nationales.

#### a. Imaginer l'Amérique, le précédent des Lumières

Enrique Dussel et Santiago Castro Gómez, l'un à partir de la philosophie de la Libération, l'autre de la « colonialité du pouvoir », se sont penchés sur la vision de l'Amérique qu'avaient Kant et Hegel.

Dussel écrit que pour Hegel, qui fait de l'idée de développement un concept fondamental, l'histoire mondiale était une scène.<sup>1161</sup> L'histoire commence en Orient et finit en Occident.

Pour le philosophe allemand, le Nouveau Monde l'était relativement et absolument :

De América y de su grado de civilización, especialmente en México y Perú, tenemos información de su desarrollo, pero como una cultura enteramente particular, que expira en el momento en que el Espíritu se le aproxima (sowie der Geist sich ihr näherte) [...] La inferioridad de estos individuos en todo respecto, es enteramente evidente ».<sup>1162</sup>

---

<sup>1161</sup> Hegel, contemplant Napoléon à Iéna, voit une incarnation de la raison moderne se déployant sur l'Europe. On se saurait trouver de meilleure illustration de ce complexe spectaculaire, ou spéculaire. Margarita Serje a insisté sur ce développement du monde comme théâtre, et cet empire de la vision.

<sup>1162</sup> Enrique Dussel, *El encubrimiento del otro, Hacia el origen de la modernidad*, Conferencias de Frankfurt, Plural Editores, Colección Academia, no. 1, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, La Paz, 1994, pp.15, 16.

Il écrit aussi :

En lo que se refiere a sus elementos, América no ha terminado aún su formación [...] [Latino-] América es, por consiguiente, la tierra del futuro. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica [...] Más como país del futuro, América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías.<sup>1163</sup>

Hegel reprend la division médiévale des trois parties du monde, Asie (début de l'Histoire), Europe (fin de l'Histoire), Afrique (absence d'Histoire). Il exalte la Méditerranée comme centre et axe de l'histoire universelle, écrivant à propos de l'Afrique :

Africa es en general una tierra cerrada, y mantiene este su carácter fundamental. Entre los negros es, en efecto, característico el hecho de que su conciencia no ha llegado aún a la intuición de ninguna objetividad, como, por ejemplo, Dios, la ley, en la cual el hombre está en relación con su voluntad y tiene la intuición de su esencia [...] Es un hombre en bruto.<sup>1164</sup>

Il légitime l'histoire de la Conquête, en affirmant que la culture a un effet disciplinaire, et que la Découverte fut un événement positif, car « l'esprit s'y est fait bannière », et les principes universels de la Raison s'y sont affirmés :

El principio cristiano ha pasado por la formidable disciplina de la cultura; y la Reforma le da también en su ámbito exterior, con el descubrimiento de América [...] El principio del Espíritu libre se ha hecho aquí bandera del mundo, y desde él se desarrollan los principios universales de la razón » [...].<sup>1165</sup>

Le caractère polémique de la raison hégélienne ne passera pas inaperçu. Le philosophe justifie la colonisation :

Por una dialéctica que le es propia, a sobrepasarse, en primer lugar, tal sociedad (la société européenne) es llevada a buscar fuera de ella misma, a nuevos

---

<sup>1163</sup> *idem*, p. 16.

<sup>1164</sup> Die Vernunft in der Geschichte, Zweiter Entwurf (1830), citation, *idem*, p. 16.

<sup>1165</sup> *idem*, p. 18

consumidores, y por ello busca medios para subsistir entre otros pueblos que le son inferiores en cuanto a los recursos que ella tiene en exceso, o, en general, la industria.<sup>1166</sup>

Après ce qui est en fait une formalisation philosophique de la théorie du marché, il écrit :

Este despliegue de relaciones ofrece también el medio de la colonización a la cual, bajo forma sistemática o esporádica, una sociedad civil acabada es impulsada. La colonización le permite que una parte de su población (sic), sobre el nuevo territorio, retorne al principio de la propiedad familiar, y, al mismo tiempo, se procure a sí mismo una nueva posibilidad y campo de trabajo.<sup>1167</sup>

Une vision très pacifiée de la guerre, nécessaire pour que cette « occupation » ait lieu.

Quant à Kant, comme le remarque Santiago Castro-Gómez dans *La Hibris del punto cero*, il propose une anthropologie qui préfigure celle qui s'élaborera au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour le philosophe allemand, la science de l'homme se divisait en deux parties : géographie physique et anthropologie pragmatique, cette dernière étudiant la capacité de l'homme de dépasser ses déterminations. Il utilise dans cette anthropologie le concept de race, qui n'a rien de la transposition d'une donnée naturelle. C'est une catégorie de l'entendement, laquelle permet d'établir des différences entre des groupes de la même espèce. Au début, Dans *Von der Verschiedenen Rassen der Menschen* (1775), il reconnaît quatre races, la race blanche, la race noire, celle des Huns et la race hindoue. Dix ans plus tard, dans *Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse*, Kant distingue les quatre races en fonction de la géographie et de la couleur de la peau, faisant place alors aux Indiens américains, qu'il tenait auparavant pour une variante des Huns. Ils prennent désormais une place à part du fait de leur couleur rouge. Le climat et la géographie ne sont pas les seuls facteurs qui agissent sur ces groupes ainsi définis; ils se distinguent également par d'inégales possibilités de dépasser leurs déterminations. La couleur de la peau devient alors un indice de la capacité qu'ont les hommes d'éduquer leur nature morale inhérente. Et seule la race blanche est à même de réaliser cet idéal moral. Kant assure :

---

<sup>1166</sup> *idem*, p. 20.

<sup>1167</sup> *Ibidem*,

La humanidad existe en su mayor perfección (Vollkommenheit) en la raza blanca. Los hindues amarillos poseen una menor cantidad de talento. Los negros son inferiores y en el fondo se encuentra una parte de los pueblos americanos.<sup>1168</sup>

Santiago Castro Gómez remarque à ce sujet :

Por eso, así como Locke y Hobbes observaban a las sociedades americanas de forma similar al modo en que un paleontólogo observa los restos de un dinosaurio, es decir como un testimonio (congelado en el tiempo) de lo que fue la vida humana en el pasado, Kant ubica a la « raza roja » en el estadio más primitivo del desarrollo moral, estableciendo así el contraste entre el ayer de la Unmündigkeit y el hoy de la Aufklärung.

<sup>1169</sup>

Les bases de la discussion qui agita les deux derniers siècles étaient posées.

b. l'Amérique et la naissance des disciplines modernes

Avec la Géographie se renouvelle l'image de l'Amérique. Celle des Européens et celle des nationaux. Et plus, particulièrement avec l'avènement du paysage comme notion géographique. On connaît le rôle joué par Humboldt. Pour Marie Louise Pratt :

Alexander Humboldt reinventó la América del Sur, en principio, y fundamentalmente como naturaleza. No lo hizo sin embargo como la naturaleza accesible, coleccionable, conocible y categorizable de los discípulos de Lineo sino como una naturaleza drámatica y extraordinaria, como un espectáculo capaz de sobrecoger el entendimiento y el saber humano (...). Hubo tres imágenes en particular que combinó para dar forma a la nueva representación estandarizada y metonímica del nuevo Continente : la de la superabundancia de los bosques tropicales (el Amazonas y el Orinoco), la de las montañas con cimas nevadas (la cordillera de los Andes y los volcanes de México), y las vastas llanuras interiores (los llanos venezolanos y las pampas argentinas).<sup>1170</sup>

---

<sup>1168</sup> Kant, I. ([1808] 1968). *Physische Geographie*, citation, idem, p. 13.

<sup>1169</sup> *La hybris del punto cero*, op., cit, p. 42.

<sup>1170</sup> Citée dans *El revés de la Nación*, Margarita Serje, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias-sociales-

Pour Margarita Serje, les « tableaux de la nature <sup>1171</sup> de Humboldt eurent une importance extrême, dans ce style qu'il imposa, et définissait ainsi : « une façon esthétique d'étudier les questions d'histoire naturelle ». Selon l'anthropologue colombienne, il opère une mise en scène du paysage américain, ou de sa nature, et en même temps y inscrit des notions coloniales sur l'histoire et la culture. Dans *Vue des cordillères et Monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, il établit des liens entre les productions artistiques et l'influence des paysages, ce qui n'est pas sans rappeler la vision de Kant évoquée plus haut (ou celle de Hegel, s'étonnant devant la grandeur extraordinaire du paysage américain).

Humboldt légitime une vision unilinéaire de l'histoire, car il se réfère à « la marche uniforme et progressive de l'esprit humain ». Il contribue à la vulgarisation d'une certaine idée de l'histoire et du progrès : on y avance par degrés, les Américains se situant sur les premières marches et les Européens dans l'étape la plus avancée.

Le passage suivant rend bien compte de l'aspect progressiste et déterministe de sa conception.

Por más que las costumbres de las naciones, el desarrollo de las facultades humanas, el carácter particular que imprimieron en sus obras dependen de factores que no son puramente locales, no puede desconocerse que el clima, la configuración del suelo, la fisonomía de la vida vegetal, el aspecto de una naturaleza risueña o salvaje influyen en el progreso de las artes y el estilo que distingue sus producciones. Esa influencia es tanto más sensible cuanto más alejado se está de la civilización.<sup>1172</sup>

Ce paragraphe montre que Humboldt n'a pas une vision du déterminisme géographique comme quelque chose d'absolu (« Por más que las costumbres de las naciones, el desarrollo de las facultades humanas, el carácter particular que imprimieron en sus obras dependen de factores que no son puramente locales »), mais il termine néanmoins sur l'idée de la puissance de ce dernier, d'autant plus forte qu'on est plus éloigné de la civilisation (« cuanto más alejado se está de la civilización »). Avec cette dernière phrase, il est clair que les natifs

---

Ceso, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes, 2005, p. 64. Cette partition, qui sera reprise *ad nauseam*, est celle qui organise le recueil de poèmes, *Tierra de promisión*, de José Eustasio Rivera. Il y chantera la montagne, la plaine et la forêt. C'est également celle que certains critiques identifient dans la structure de *La vorágine*, Seymour Menton, par exemple. Humboldt ayant abondamment puisé au fond du géographe colombien Caldas, il n'y a là rien de très étonnant.

<sup>1171</sup> Le sous-titre d'*Inferno verde* est *Scenas e Scenarios do Amazonas*. Le principe de la nouvelle convient à cette volonté de laisser quelques représentations, comme auraient pu le faire les peintres voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui accompagnaient les expéditions botaniques et anthropologiques.

<sup>1172</sup> Traduction de Margarita Serje à partir de l'édition originale de 1816, in *El revés de la nación*, *op.cit.* p. 65.

américains n'ont pas de civilisation digne de ce nom, ils sont donc plus du côté de la nature. En même temps, l'idée de déterminisme, qui au début semblait nuancée, revient en force.

Il se trouve que cette séparation en trois zones recoupait une autre, beaucoup plus ancienne, que nous avons évoquée dans la deuxième partie : celle des tableaux baroques, reprise de la scolastique médiévale : le ciel, le purgatoire et l'Enfer. Cette vision s'était d'ailleurs maintenue jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Humboldt lui permet de se superposer parfaitement à un découpage reconnu par la science, celui des trois étages de la nature. Dans ces lignes, nous reconnaissons le langage des romans de la forêt. La proposition implicite est que la civilisation peut se développer seulement dans les zones tempérées : « aparentemente la región más favorable para el progreso de la razón, la moderación de las costumbres, y la consolidación de la libertad publica ». <sup>1173</sup> L'homologie naturelle implique une homologie culturelle.

En même temps, Humboldt réaffirme une certaine dimension de l'espace, l'horizontalité, se situant ainsi dans la continuité des premiers cultivateurs et exploitants blancs. L'horizontalité du développement espagnol et portugais en Amérique s'opposait à la verticalité des cultures autochtones étagées. Comme l'ont démontré Philippe Descola <sup>1174</sup> et Clara van der Hammen, <sup>1175</sup> la culture indienne a une apparence chaotique mais ce n'est qu'une apparence. Un même groupe humain exploite différents types de terrains. Cette affirmation concerne autant les Indiens de la montagne, qui cultivent à des altitudes très différentes des produits extrêmement variés, que ceux de la forêt. Ces derniers adaptent les cultures aux divers biotopes, et surtout élaborent de complexes associations de plantes que les Blancs n'ont pas su observer, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. La culture en *caracol* est une de ces techniques. Il s'agit en fait d'une spirale de végétaux, chacun protégeant l'autre des effets dévastateurs du soleil, lequel, en milieu amazonien, est synonyme de mort (il y a donc une inversion des valeurs diurnes, de fait, chez les autochtones de la forêt vierge). Quand on connaît le rôle négatif de la spirale et du tourbillon dans les romans de la forêt, cette découverte prend un sens particulier. Cette spirale, symbole de mort dans ces récits, est au contraire l'expression de la vie, dans le milieu amazonien. <sup>1176</sup> Cela contribue à faire penser que les formations discursives, romans ou sciences, s'élaborent dans un rapport polémique, conscient ou non, à une formation rivale. Lévi-Strauss disait déjà cela des mythes, <sup>1177</sup> et il est loisible, avec Gilbert Durand, de

<sup>1173</sup> *El revés de la nación, op.cit.*, p. 36.

<sup>1174</sup> Philippe Descola, « Les cosmologies des Indiens d'Amazonie ». *La Recherche*, n° 292, 1996, p. 44-46.

<sup>1175</sup> Clara van der Hammen, *El manejo del mundo. Naturaleza y sociedad entre los Yukuana de la Amazonia colombiana*. Serie: Estudios en la Amazonía colombiana, Vol. IV. Programa Tropenbos Colombia, Santafé de Bogotá, 1992., Colombia.

<sup>1176</sup> Nous avons déjà évoqué cette réalité dans la première partie, la spirale est la figuration de l'infini.

<sup>1177</sup> Claude Lévi-Strauss, « The Structural Study of Myth », in : « MYTH, a Symposium », *Journal of American*

considérer les romans comme des mythes.

L'opposition montagne (civilisée) / forêt(sauvage) est une construction qui relève de cette époque, et s'élabore dans le sillon de l'imaginaire colonial. Nous savons aujourd'hui que la forêt dite vierge était en fait un produit humain depuis très longtemps, parce que les autochtones lorsqu'il brûlaient un terrain pour le cultiver, l'abandonnaient au bout de quelques temps, et avant de partir replantaient de nouvelles espèces ; ils modifiaient ainsi le terrain, produisaient une terre riche, la fameuse *terra preta*, et relançaient par leur industrie le cycle soi disant « naturel ». Mais, au XX<sup>e</sup> siècle, la vision qui s'imposera scientifiquement, d'où son immense pouvoir de séduction, sera celle d'un milieu « naturel », qu'on opposera à d'autres régions, « humanisées ».

Le paysage est par ailleurs une construction qui relève d'une logique occidentale : les tableaux de la nature d'Humboldt sont des sortes de prélèvements d'une réalité arrachée à son contexte et mise en scène, à l'aide de la perspective et des techniques artistiques. Hors contexte, le paysage devient un produit esthétique, destiné à une sensibilité qui est l'apanage de certains groupes sociaux. Cette esthétique qui commence avec Humboldt et se poursuit dans les « beaux livres » actuels consacrés à l'Amazonie ou l'Orénoque, se constitue à travers des cadrages très répétitifs, qui vont former une sensibilité, un certain sens du beau américain. Mais il s'agit là de ce que l'anthropologue nomme le « regard impérial », de l'articulation d'une expérience subjective européenne et d'un rapport à la nature. Car, d'un côté Humboldt assure que la nature impose son déterminisme sur les hommes (les autochtones en Amérique), de l'autre, il parle de son pouvoir libérateur. En fait, ceux qui sont libérés le sont grâce à une expérience du beau, une esthétique construite par l'histoire européenne, et qui se perpétue en se transformant sur la terre américaine. Finalement, la nature américaine enchaîne les habitants, prisonniers de leurs liens, et libère les étrangers, à même de tirer une jouissance de la distance artistique. La division du travail est claire. Quand on pense que le voyage d'Humboldt deviendra le paradigme du voyage américain, que Bolívar lui même le reprendra, on reste songeur. Cette construction obéit à des règles précises, les peintres qui arrivaient dans le Nouveau Monde avaient des instructions très précises quant à la technique qu'ils devaient employer. Il s'agissait de composer des *Vistas*. Caractère scopique de l'imaginaire d'Humboldt, où nous reconnaissons la tendance spectaculaire propre au régime diurne.

Mais la forêt vierge n'est pas le seul élément du paysage qui sera construit comme sauvage. Plus généralement, le découpage du paysage national fortifiera les convictions coloniales, en

---

*Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, pp. 428-444.

séparant la montagne (siège de la capitale et des élites) des régions éloignées. Margarita Serje fait remarquer qu'en Colombie l'affrontement parti libéral / parti conservateur, qui a plongé le pays dans la guerre civile pendant des décennies, est aussi celui du parti de la Montagne et de celui de la Plaine. Tels étaient les noms que portaient au début du XIX<sup>e</sup> siècle les deux principaux partis.

De la sorte, en opposant les espaces, ce qui était contraire à la vision très complexe des Indiens, le principe de séparation diurne s'affirmait à nouveau. Et, très rapidement, des discours sur le caractère de l'homme des Andes ou du vacher des plaines, s'imposèrent comme des vérités. La hiérarchisation de ce découpage, implicite ou explicite, se retrouva dans les définitions des habitants.

Car les œuvres d'Humboldt présentaient un autre versant, plus historique. Dans les scènes et paysages, se faisait jour la vision de l'histoire évoquée plus haut. *Vistas y monumentos* est un titre qui indique les limites du genre : l'œil impérial saisit des traces, des restes. L'Indien de Humboldt « sólo es visible a través de los vestigios de su pasado pre-hispánico ».<sup>1178</sup>

Un roman comme *Sangama* offre de nombreux passages qui semblent puiser à cette source. La première fois qu'il décrit explicitement un Indien, dans la dernière partie du roman, le narrateur le présente à la fois comme une créature du passé et comme un être quasiment naturel. Il s'agit d'un Indien totalement imaginaire :

Apareció el indio de las alturas, con su cara afilada y su perfil de media luna (...) tiene la inanimación de las duras rocas, cuyas aristas se yerguen eternas (...). Su quietud es la del tiempo que no pasa (...) con el semblante cobrizo tostado que se confunde con las rocas circundantes.<sup>1179</sup>

Cet homme se confond avec le paysage, comme ceux qu'aurait pu peindre Rugendas, ou les peintres qui accompagnaient Humboldt et consacrèrent le nouveau genre des *Vues et monuments*. Il est à la fois un être naturel et un reste du passé. Minéral, éternel comme peut l'être une statue, déjà en passe de devenir un monument.

Au sujet des indigènes, Humboldt écrivait d'ailleurs : « Las investigaciones acerca de los monumentos erigidos por tribus semi-bárbaras, ofrecen otro interés que puede considerarse como psicológico. Presentan a nuestra vista el cuadro de la marcha uniforme y progresiva del

---

<sup>1178</sup> *El revés de la nación, op.cit.*, p. 80.

<sup>1179</sup> *Sangama, op.cit.*, p. 283.

espíritu humano ». <sup>1180</sup> Et, plus loin :

No debe extrañarnos en las obras de los pueblos de América el estilo burdo y la incorrección de los contornos, porque estas naciones, separadas (posiblemente en buena hora) del resto del género humano, errantes en un país donde han tenido que luchar contra la naturaleza salvaje y agitada, no han podido desarrollarse sino con lentitud. <sup>1181</sup>

Les antiquités américaines sont des objets patrimoniaux, susceptibles d'être classés, comme ceux du Vieux Monde.

Ce qui se produisait avec le paysage eut lieu également avec les monuments : ils ne furent pas compris dans le contexte de leur histoire mais dans celui d'une histoire universelle. Désormais, ils étaient aptes à faire partie d'un musée, réel ou imaginaire. L'Indien se transforma, réduit à n'être plus qu'un des éléments d'une culture figée dans le regard archéologique. En fait, en le reléguant dans le passé, Humboldt le rendait invisible, et inventait l'idée de la solitude américaine. <sup>1182</sup> La classification de types humains, en fonction de la géographie, s'étayant sur la passion de la taxinomie des Lumières, prépara les discours racialisés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La transformation de l'Indien en statue, et en archaïsme, trouva une prolongation et un développement dans les théories dont nous allons parler maintenant.

### c. Imaginer la Nation

Humboldt eut des disciples un peu partout en Amérique. Il y eut également des prédécesseurs. Caldas, géographe colombien, l'inspira plus d'une fois, et il semble que le savant allemand l'ait même pillé sans vergogne, reproduisant ainsi ce rapport colonial instauré trois cent ans plus tôt. Les géographes créoles furent souvent des hommes politiques et la figure du président-géographe, un cas assez courant, surtout dans l'ancienne Nouvelle Grenade. Anticipant Humboldt, ou marchant sur ses traces, ils contribuèrent à la création d'un imaginaire national qui ne mettrait pas à mal l'ancien ordre colonial.

---

<sup>1180</sup> *El revés de la nación, op.cit.*, p. 46.

<sup>1181</sup> *El revés de la nación, op.cit.*, p. 47.

<sup>1182</sup> Dans le roman de Gallegos, l'idée de la solitude dans la forêt est obsessionnelle.

### Imaginer le territoire colombien

Pour Margarita Serje la géographie et les géographes ont joué un rôle primordial : d'une part ils ont forgé l'imaginaire national en rendant visible le territoire et ses habitants ; d'autre part ils ont été les relais du bio-pouvoir colombien, à travers des organismes comme la Commission Corographique,<sup>1183</sup> les recensements, l'établissement de cartes.

Caldas avait donné son style à la géographie nationale grâce à son *Estado de la geografía en el Virreinato de la Nueva Granada (1808)*. Lorsqu'il décrit la géographie physique, dans la lignée des philosophes des Lumières, il mit en avant le caractère prodigieux de la nature colombienne. Répertoriant comme Humboldt ses différents paysages, il contribua à créer la vision de la forêt que nous retrouvons dans *La vorágine*. Elle est « colossale », et sa richesse, extraordinaire, à l'égal de son pouvoir destructeur. La forêt contient des ressources pour la nation, que les élites de la Colonia avaient dédaignées. La question de l'exploitation de ce patrimoine se pose déjà ; les temps de la quinine et du caoutchouc ne sont pas loin. De ce fait, les habitants de ce milieu, les « sauvages », le sont désormais pour d'autres raisons : ils constituent un obstacle au progrès. Et, au moment où la forêt n'est plus seulement ce lieu opposé à la police chrétienne, mais un réservoir, un trésor, elle devient aussi un milieu malsain. Toutes ses richesses, végétales et animales « Enferman la tierra ». La maladie est associée à cette partie du territoire. L'air est chargé « de las exhalaciones de las plantas vivas y de las que se corrompen a sus pies ». Caldas évoque les « fiebres intermitentes, las putridas y las exaltaciones de la más vergonzosa de las enfermedades ».<sup>1184</sup> La corruption qui caractérisait le milieu sauvage à l'époque de la Conquête était un phénomène moral, maintenant elle est un phénomène biologique. Cependant, la vision coloniale se maintient à travers la mention de la « más vergonzosa de las enfermedades ». Cette allusion à la syphilis, mal endémique du XIX<sup>e</sup> siècle, introduit une relation entre sexualité, maladie et milieu, que reprendra Rivera dans le troisième chapitre de son roman. L'irruption de la maladie et de la contagion, dans le bassin de l'Amazone et de l'Orénoque, correspond à cette nouvelle mentalité qui émerge en même temps que l'état national. Il faut désormais séparer le normal et le pathologique, le sain et le malsain, et très vite, ce qui mérite de survivre de ce qu'il est

---

<sup>1183</sup> La Commission Corographique débuta ses travaux d'exploration du paysage colombien en 1850. Son but était de constituer un bilan des ressources naturelles, de faire des relevés topographiques, des tableaux du relief et du climat, et d'établir des cartes. Agustin Codazzi, géographe d'origine italienne, est à l'origine de la première carte complète du territoire colombien. Récemment, un film qui retrace l'expédition de Codazzi, *El mapa de los sueños inconclusos*, a été réalisé par l'Université nationale de Colombie (décembre 2010), présentant « la labor casi titánica », « la epopeya », du savant et de son équipe.

Voir [http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=1658&no\\_cache=1](http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews[tt_news]=1658&no_cache=1)

<sup>1184</sup> *El revés de la nación, op. cit.*, p. 93.

souhaitable de laisser mourir. L'hygiénisme obsessionnel du XX<sup>e</sup> siècle se dessine déjà. Caldas ne se contenta pas d'étudier la géographie physique, il transposa à la géographie humaine son étude du climat. L'essai intitulé : *El influjo del clima sobre los seres organizados* contient une théorie sur l'influence du chaud et du froid. Selon le géographe, le climat était responsable de l'angle facial, dit angle de Camper, lequel déterminait les capacités morales et intellectuelles des hommes :

Una bóveda espaciosa, un cerebro dilatado debajo de ella, una frente elevada y prominente, y un ángulo facial que se acerque a los 90 grados anuncian grandes talentos, el calor de Homero y la profundidad de Newton.<sup>1185</sup>

Au contraire, un angle facial aigu et un front étroit (comme l'ont souvent les Indiens) étaient le signe d'une limitation intellectuelle. Caldas reprenait donc la théorie des terres basses et hautes : les Indiens et les Noirs des terres basses, qui vivaient presque nus, sans biens, avaient des idées « tan limitadas como sus bienes ». « El reposo y el sueño hacen sus delicias. Su moral, bien se deja ver que no puede ser la más pura ».<sup>1186</sup> L'homologie entre les latitudes tempérées et les terres hautes, idée centrale de *La geografía de las plantas*, permettait de reproduire le schéma colonial ; l'irruption des castes sur la scène politique avec la guerre d'Indépendance avait bouleversé momentanément les hiérarchies. La légitimité ne pouvait plus être la même, il fallait désormais que la science justifie ce qui l'était auparavant par la religion ou la pureté de sang. L'opposition Andes colombiennes / façade caraïbe s'étaye à ce moment là, les terres chaudes (forêt et littoral) devenant le lieu de la dissolution et du désordre. Noirs de la côte et Mulâtres des *llanos* n'accèdent pas au statut de colombien. Dans *La vorágine*, la vieille Sebastiana, son fils Correa, sont à cet égard exemplaires : fille mère, la mulâtresse n'appartient pas à l'espace national colombien. Nous sommes pourtant au début du XX<sup>e</sup> siècle; mais les personnages pourraient figurer dans la géographie de Caldas. L'apparition de Sebastiana, dans la première partie du roman, constitue une scène, au sens « humboldtien » du terme. Le *hato*<sup>1187</sup> de Francisco Franco est un espace intermédiaire entre la civilisation et la barbarie. La maison semble accueillante mais extrêmement rudimentaire. Et la description de cette demeure, peu conforme aux canons de la décence (le couple qui y vit a une histoire trouble derrière lui), commence avec l'évocation de la vieille servante noire. Elle

---

<sup>1185</sup> In *El revés de la nación, op.cit.*, p. 90.

<sup>1186</sup> *idem*, p. 91.

<sup>1187</sup> Ferme d'élevage.

répond « y su madre Santísima », au « alabado sea Dios » du vieux Don Rafa. Sebastiana se réfère à la Vierge, la patronne des Amériques, toujours un peu en avance sur le Dieu patriarcal dans les groupes métis, noirs ou indiens. Impolie, souvent insolente, la vieille vit dans un autre espace que les Blancs. « ¿Eres colombiana de nacimiento ? », lui demande Cova. « Yo soy únicamente llanera.(...) ¡ Para qué más patria, si son tan beyas y dilataás ! », répond-elle. Pour Sebastiana, la Colombie n'a pas de réalité. Seule existe la terre natale. Et l'absence de référence à la patrie coïncide avec l'absence de père : « ¡ Hijo, lo importante es que hayas nacido ! », rétorque-t-elle quand Cova veut savoir qui est le père de Correa. Manquement à la décence, immoralité et incivilité font de la vieille Sebastiana un antitype du citoyen : femme, fille-mère, métisse, elle défie à la fois l'ordre patriarcal et celui de la patrie, ce qui justifie son exclusion et sa marginalité.

Au XIX<sup>e</sup> siècle le pays rêvé, celui auquel s'identifieront les citoyens,<sup>1188</sup> sera limité à la zone andine. La peur des « libres de color », des Noirs et des Indiens, sera donc à la base de cette démocratie sans peuple dont parle Fabio Zambrano :

C'est ainsi que se forme un système politique que l'on pourrait qualifier de démocratie sans peuple. La fracture existante entre le peuple réel et le peuple fictif deviendra plus tard la source de graves malentendus qui remettront en cause la légitimité et la légalité du pouvoir. Elle provoquera en particulier l'irruption sur la scène politique d'intermédiaires de toutes sortes entre gouvernants et gouvernés : *gamonales*,<sup>1189</sup> *caciques*<sup>1190</sup> et *caudillos*.<sup>1191</sup> Ces personnages deviennent rapidement d'indispensables médiateurs entre deux univers : d'une part, l'État moderne, avec son discours émaillé de références au peuple, à la démocratie, au suffrage, à la liberté et à la souveraineté populaire, et d'autre part la société traditionnelle.<sup>1192</sup>

La stratification bio-géographique recouvrera la stratification des castes. Pour Margarita Serje, il y a là les bases de la nouvelle division du travail : nous trouverons d'un côté ceux qui

---

<sup>1188</sup> Citoyens : Blancs et Métis pouvant payer le cens, donc une minorité.

<sup>1189</sup> Il s'agit des grands propriétaires des montagnes andines dont le pouvoir devint considérable au XIX<sup>e</sup> siècle lorsque l'ancienne législation des Indes cessa de protéger les terres indiennes.

<sup>1190</sup> Notables contrôlant de façon despotique la politique locale.

<sup>1191</sup> Chef politique et militaire jouissant d'un soutien populaire, et exerçant un pouvoir régional, qui apparaît après les guerres d'Indépendance.

<sup>1192</sup> Fernán González, et Fabio Zambrano, *L'État inachevé. Les racines de la violence : le cas de la Colombie*, Traduit et adapté par Pierre-Yves Guihéneuf, Éditions CINEP, Bogotá, 1994. p. 43.

penseront la nation et son développement ; de l'autre ceux qui travailleront pour elle et seront la chair à canon. Et la même barrière phénotypique qu'aux temps de la Colonia séparera les deux groupes.

### Le Pérou et la mémoire des Incas

Contra lo que suele suponerse, no existe una correspondencia necesaria entre el hecho político de fundar un estado y el hecho social de forjar una nación. En el Perú que nació a la vida independiente a comienzos del siglo XIX el estado precedió a la nación.<sup>1193</sup>

Ces propos du sociologue Nelson Manrique se recourent avec ceux de bien des intellectuels péruviens, qui doutent de la réalité d'une identité nationale et considèrent que l'imaginaire de la nation fut essentiellement l'intériorisation d'une auto-dépréciation. Mais nous pourrions dire cela de toutes les nations américaines, à partir du moment où elles firent le choix de la modernité.

Certes, au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'État reconnut les droits des Indiens :

El decreto de Monteagudo (que) abolió la palabra « indio », exigiendo que en adelante quienes eran así llamados fueran conocidos como « peruanos » y el de Bolívar (que) abolió los títulos nobiliarios, tanto hispanos cuanto indígenas.<sup>1194</sup>

Mais bientôt, il fut aisé de mesurer l'abîme séparant la réalité des mots : « rápidamente estas posiciones progresistas fueron abandonadas, mientras se reforzaban los poderes locales del interior ». Le sermon d'Herrera, deux décennies après l'Indépendance, fixait les limites du projet *criollo* : reconstruire l'héritage espagnol et chrétien, et écarter du vote, donc de la citoyenneté, les Indiens pour « incapacidad natural ». Les « légitimos habitantes » de Bolívar n'étaient donc pas inclus dans l'imaginaire national. Dans ce contexte le Métis, le *cholo* par exemple, restait un être invisible : soit il était assimilé à un Blanc et perdait donc toute spécificité, soit il était perçu et reconnu comme un Indien, ce qui lui valait donc d'être

---

<sup>1193</sup> Nelson Manrique Gálvez, *La difícil construcción de la comunidad nacional*, Aula Magna 2005, Nación y Territorio en el Perú, Ponencia, p. 9. En fait, à en croire Foucault, historiquement, l'État précède toujours la nation.

<sup>1194</sup> *idem*, p. 9.

dévalorisé.

Quant à la représentation du territoire, elle s'élabora péniblement. Au Pérou, la vision d'Humboldt connut quelques modifications : dans les terres hautes péruviennes vivaient d'abord des Indiens. Cuzco était la capitale indienne, et Lima, la ville blanche, se trouvait sur le littoral. La théorie du savant européen ne pouvait pas s'ajuster aussi bien aux besoins de l'élite blanche. Mais le dualisme entre Lima la Blanche et Cuzco l'Indienne perdura jusqu'à nos jours.

Plus que la géographie, l'histoire contribua à la formation d'un imaginaire péruvien. La mémoire fut la façon qu'eurent les citoyens (ceux qui pouvaient payer le cens, une toute petite partie de la population) d'incorporer l'apport indien de la société péruvienne : il fallut séparer les Indiens vivants de ceux du passé (entreprise à laquelle, comme nous l'avions vu, avait largement contribué le savant allemand). Et, de ce passé, garder seulement le souvenir des empereurs, les Incas. L'image de la splendeur impériale commença à se diffuser dans diverses strates de la société, tenant lieu de mémoire, construisant un pont de mots entre les Blancs de la côte et les *gamonales* de l'intérieur. Les généalogies de Cieza devenaient un patrimoine. Pourtant, dans ce pays occupé pour moitié par la forêt vierge, les Incas avaient été seulement une ethnie parmi bien d'autres. Peu importait, contre toute vraisemblance, l'image des glorieux fils du Soleil s'imposa :

Los peruanos, por ejemplo, nos consideramos descendientes de los incas, aunque, por nuestro lado indígena, la gran mayoría lo seamos en realidad de pueblos que, como los chancas, los huancas, los chimúes, huancavilcas, chachapoyas, etc., habían sido sometidos militarmente por los cusqueños (...).<sup>1195</sup>

Il faut néanmoins remarquer que cette prévalence de l'histoire inca se produisit dans des circonstances particulières, et d'une façon qui ne pouvait pas mettre en danger les fondements coloniaux évoqués plus haut. Il semble d'ailleurs que nous assistions là à ce que remarquait déjà Renan à propos de la nation : elle ne réunit pas seulement dans le souvenir mais dans l'oubli. Autre forme, pourrait-on dire, de ce travail d'exclusion et d'inclusion à l'œuvre dans la construction des identités nationales. Un tri s'imposa entre ce dont on pouvait se souvenir, et ce qui était dangereux pour la cohésion nationale, par exemple, la rébellion de Tupac Amaru à la fin de la Colonia.

Ce dernier était un *curaca*, c'est-à-dire qu'il représentait l'autorité suprême dans les

<sup>1195</sup> *La difícil construcción de la comunidad nacional, op.cit.*, p. 13

communautés indiennes. Descendant des Incas, il portait le même nom que son ancêtre, Tupac Amaru I, premier empereur à s'être rebellé contre les Espagnols à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. José Gabriel Condorcanqui était également le représentant d'un groupe longtemps sous-estimé par l'historiographie péruvienne (habile à composer des chromos larmoyants de la condition indienne sous la Colonia). En effet, avec d'autres *curacas*,<sup>1196</sup> il avait réussi à devenir un commerçant assez puissant, concurrençant ainsi les grands négociants de Lima et entravant l'action des Corregidores. Le projet de Toledo, la République d'Indiens, avait trouvé en Condorcanqui et ses semblables une dangereuse limite. Ils étaient puissants (dans les circuits commerciaux et sur leur terres), ils avaient accès à l'éducation dans les Collèges spéciaux de la capitale ou de Cuzco, ils parlaient l'espagnol, le quechua et le latin, et ils croyaient dans le dieu des Espagnols. Ce groupe déclencha, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une véritable révolution, qui ne dura qu'un an mais embrasa une bonne partie du Pérou, de la Bolivie et de l'Argentine. Ce n'était pas une simple révolte (il y en eut une centaine au XVIII<sup>e</sup> siècle, rien qu'au Pérou). Il s'agissait d'un projet de société alternative. Le but était d'expulser les Espagnols et laisser vivre ensemble Indiens, Métis et Noirs. L'organisation de la révolte, et des territoires insurgés, tout montre qu'il y avait là un véritable projet national : la structure des gouvernements rebelles, la perception d'impôts, la composition d'une armée, autant de données qui rendent compte d'une vision à long terme de l'organisation du pouvoir. Ce projet se logeait dans une Utopie : reconstruire le Tahuntinsuyo, ressusciter le pouvoir inca. Qui mieux qu'un authentique descendant de Tupac Amaru pouvait le faire ?<sup>1197</sup>

L'échec de l'insurrection entraîna la disparition des Indiens nobles, *curacas* et autres descendants de princes indiens. Le XIX<sup>e</sup> siècle vit alors se construire l'équivalence entre origine indienne, misère et infériorité :

Esta marginación económico-social generalizada contribuyó a reforzar el estereotipo de la « inferioridad natural » del indio. En adelante en el imaginario nacional oligárquico el camino del progreso pasaría por la desindigenización de los vencidos.<sup>1198</sup>

---

<sup>1196</sup> Chef local, le curaca était une institution de la Colonia, l'administration espagnole ayant fait de lui un intermédiaire entre la communauté indienne et les Blancs.

<sup>1197</sup> Dans son œuvre majeure, *Buscando un Inca*, l'historien Alberto Flores Galindo retrace la geste des révolutionnaires. Il situe leur action dans le cadre de ce qu'il appelle l'utopie inca. Ce mouvement était né de la fusion d'une idéologie millénariste, celle de Joachim de Flore, et du Pachacuti quechua (l'inversion de la logique de destruction et de cataclysmes qui correspondait à l'invasion espagnole). Il s'agissait de reconstruire l'unité brisée de l'Empire (lorsque les membres du corps supplicié de Tupac Amaru I avaient été dispersés).

<sup>1198</sup> Nelson Manrique, « Algunas reflexiones sobre el colonialismo, el racismo y la cuestión nacional » Introduction au livre *La piel y la pluma*, SUR, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1999, p. 4.

L'élite indienne des siècles antérieurs devint un souvenir et rapidement tomba dans l'oubli . Cette aristocratie ayant été décimée, l'Indien réduit à un sous-être, mettre en avant le souvenir des Incas du lointain passé ne présentait plus de risques. Les élites blanches, au XIX<sup>e</sup> siècle, commencèrent donc à s'approprier le souvenir des Incas du passé, sauf, bien sûr, du premier Tupac Amaru ou de Titu Cusi.<sup>1199</sup> Les historiens spécialistes de l'époque précolombienne laissèrent dans l'ombre les révoltes, et mirent en avant les douze Incas qu'avait déjà célébrés Cieza de León.

Il était néanmoins un peu inconfortable de célébrer la grandeur inca tout en méprisant les *runas*<sup>1200</sup>.

Se construyeron entonces discursos que conciliaran la contradicción manifiesta. Uno afirmó que los incas eran una raza distinta a los indios (...). La otra (explicación) fue recurrir a la degradación social de los indios como el resultado de una « degeneración racial », producto de la adicción a la cocaína, el alcoholismo, la servidumbre y el medio ambiente hostil. De una manera u otra, los indios contemporáneos terminaban siendo racialmente distintos a los admirables incas.<sup>1201</sup>

Un siècle plus tard, le roman *Sangama* rend compte de la prégnance du mythe au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il est assez extraordinaire qu'un récit dont l'action se passe en pleine Amazonie mette en scène un Métis descendant des Incas. La trame du récit se tisse à partir d'un évènement mythique : le voyage vers la forêt qu'effectua un noble de la dernière cour impériale pour cacher un trésor. Les Indiens véritables, Ashaninkas, Shipibos Conibos ou Uitotos, apparaissent fugitivement au détour d'un chapitre. Comme aux temps anciens, les Quechuas continuent de coloniser l'espace amazonien. Cet espace qui fut celui de la première révolte historique (Villcabamba, le refuge de Tupac Amaru I, se situait aux marches de la forêt) prend chez le Péruvien un sens qu'il n'a pas ailleurs. Car, dans ce pays, la forêt fut souvent la scène d'une révolte. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1750, Santos Atahualpa y dirigea une rébellion qui dérouta les Espagnols. A la différence de Condorcanqui, Santos Atahualpa ne fut jamais arrêté. Il disparut mystérieusement dans la forêt, et le mouvement s'éteignit.

Voilà pourquoi le roman de Hernández, écrit lorsque la forêt est en pleine colonisation, me semble porteur d'un sens tout à fait intéressant : d'un côté nous y retrouvons (à travers les

<sup>1199</sup> Titu Cusi, avant Tupac Amaru I, résista aux espagnols.

<sup>1200</sup> Paysan en quechua.

<sup>1201</sup> *Algunas reflexiones sobre el colonialismo, el racismo y la cuestión nacional, op. cit.*, p. 5.

deux personnages indiens), la révérence pour la grandeur passée des Incas, de l'autre, la fin tragique du héros est une façon de tordre le cou à l'utopie andine. Lorsqu'il déchiffre le message laissé par Quispe, Sangama comprend qu'il s'est trompé ; comme s'est trompé avant lui celui qui a fini sa vie dans la forêt pour sauver l'empire. Il a été le jouet d'une illusion car il n'y a pas de contenu à ce projet : l'idole est vide. La volonté de reconstruction du Tahuantinsuyo apparaît donc comme une série d'erreurs, s'emboitant les unes dans les autres, depuis des générations. Hernández, pour que les choses soient bien claires, choisit de donner la mort à son héros. Mais la fille de Sangama, elle, garde la vie sauve : elle sera une bonne génitrice, et transmettra sa beauté à ses enfants. Inoffensive, élevée parmi les nonnes dans un collège de Lima, elle a pris parti pour la civilisation (la culture espagnole) contre son père.<sup>1202</sup> La transmission cessera avec elle.

Ce roman, dont le succès fut extraordinaire, est à sa façon une fiction fondatrice.<sup>1203</sup> L'enjeu mémoriel lié au passé inca y prend une forme très clairement identifiable. Nous voyons comment le passé précolombien devient un des éléments du discours national qui se construit sur la base d'une négation : incorporer en tant qu'histoire, nier en tant que présent.

Pour étayer mon propos, je citerai un événement qui eut une grande importance dans la construction nationale : l'échec de la Confédération Andine. Elle englobait le Pérou et la Bolivie actuels, et faillit réunir les États andins aux lendemains de l'Indépendance. Elle échoua pour une raison essentielle : celui qui l'avait organisée était un Métis.

En su breve existencia (1836-1839) la Confederación suscitó, en los sectores más militantes de la oposición limeña, lo que podríamos considerar la exteriorización más vívida de sentimientos racistas desde que se fundó la República. Se trató de un momento crucial en la elaboración de concepciones sobre lo que era « nacional-peruano » y lo que no. El rasgo más relevante del discurso político antisantacruzista fue precisamente la definición de lo « nacional- peruano » a partir de la exclusión y desprecio del indio, simbólicamente representado en Santa Cruz.<sup>1204</sup>

<sup>1202</sup> Sangama vient de prédire la destruction du monde moderne : « Me intranquiliza papá, dijo Chuya muy quedo. Parece que estuviese anatémizando a la Civilización. », *Sangama, op. cit.*, p. 381.

<sup>1203</sup> Catherine Heyman semble aussi le penser : « Al dar a conocer la selva peruana en su variedad, al presentar al mundo selvático bajo diferentes aspectos (étnico, sociológico, cultural, religioso) A. Hernández cumplió una labor tan abarcadora como integradora. Definió los contornos y los contenidos de una región que, hasta la fecha, sólo solía recordar el país cuando se planteaban conflictos en sus confines », « Sangama de A. Hernández, una novela por (re)descubrir », *Revue ALP (Angers-La Plata)*, 2001, p. 20.

<sup>1204</sup> Cecilia Méndez, *Incas sí, Indios no : apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú.*, Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo No 56, Serie Historia No10, p. 13.

Santa Cruz, dirigeant de la Fédération était fils d'un créole et d'une Indienne aymara de l'aristocratie. Il fut dénigré par la bourgeoisie de Lima d'abord comme étranger (il était bolivien) et ensuite comme Indien. « Conquistador » et « invasor », il choque les *limeños* parce qu'il ose, lui, un Indien, être un chef: :

Que la Europa un Napoleón  
Pretendiese dominar  
Fundando su pretensión  
En su gloria militar  
¿ Qué tiene de singular ?

Mas, que en el Perú lo intente  
Un indígena ordinario  
Advenedizo, indecente  
Cobarde, vil, sanguinario  
Eso sí es extraordinario.<sup>1205</sup>

Ce discours anti-santacruzista, ouvertement méprisant pour les Indiens, chercha néanmoins à se légitimer à travers les allusions au passé inca. Pardo écrit dans son « Oda al aniversario de la Independencia del Perú »(1828).

Junín, tus campos fueron de su valor [los peruanos] testigos; en cadáveres vieron tornarse inmensa plaga de enemigos y pagar a la prole soberana del Sabio Manco-Cápac el tributo primero en sangre hispana.<sup>1206</sup>

Le même individu ira jusqu'à affirmer que Santa Cruz avait profané la terre sacrée des Incas. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce Métis, méprisé par les Blancs de la capitale, sut rallier à son projet des peuples indiens qui étaient restés royalistes au moment de la guerre d'Indépendance, les fameux Iquichanos de Huanta, régulièrement présentés comme l'antithèse du citoyen péruvien. Pour les Blancs, la Confédération était barbarie, pour les Confédérés, la société de Pardo était une persistance du passé. Pour les uns, l'Indien était un des éléments d'une rhétorique, pour les autres, le partenaire d'un projet d'État national essentiellement

---

<sup>1205</sup> *La Libertad Restaurada*, Cuzco, 7 de julio, 1841, Pardo, cité dans *Incas Sí, Indios no*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1206</sup> *idem*, p. 21.

indigène.

### Le Venezuela et le brave Caribe

Au Venezuela, pendant et après la guerre d'Indépendance, l'idée d'une identité vénézuélienne recouvrait une réalité tenue. Elle reposait seulement sur l'opposition à « l'envahisseur » espagnol. Être né sur le sol américain, voilà ce différenciait le vénézuélien d'un métropolitain avec qui il partageait langue, religion et culture

D'autre part, la nation vénézuélienne était née de l'affirmation d'un groupe blanc et ne pouvait se targuer de posséder une culture qui rassemblât. Les Africains, Indiens, ou Métis, grâce auxquels l'Indépendance avait été possible, avaient été écartés du pouvoir. Leur culture restait subalterne.

Enfin, le pays se construisait dans un rapport précaire à son territoire. La république qui avait déclaré son indépendance en 1810 correspondait à une unité administrative très récente, la Capitanía General de Venezuela, créée en 1770.<sup>1207</sup> Les Libertadores, qu'il s'agisse de Bolivar, de Miranda ou de Sucre, ne s'étaient pas battus pour construire la république du Venezuela mais la Grande Colombie. En 1830, lorsque ce projet grandiose échoua, quand la séparation entre la Colombie, l'Équateur, et le Venezuela fut consommée, l'imaginaire de la nation restait à construire. Fabriquer une continuité temporelle, réaliser symboliquement l'union qui n'existait pas, s'avéra possible grâce à l'Histoire. Elle sut fournir le discours d'où naitrait un embryon de culture commune. Les historiens trouvèrent dans le passé de la nation les repères qui joueraient ce rôle identitaire.

L'idée d'une identité ancestrale, antérieure à la domination espagnole, permettrait non seulement de donner une cohésion au groupe mais de légitimer ses droits sur le territoire. La construction de cette identité rendait également possible le contrôle des représentations, qui

---

<sup>1207</sup> « En 1777 con la creación de la Capitanía General de Venezuela se integraron bajo una misma unidad político-administrativa del imperio español, provincias que con anterioridad se habían mantenido relativamente autónomas entre sí: Caracas, Cumaná, Maracaibo, Guayana, Margarita y Trinidad. Bajo el principio de *utis possidetis juris* esta unidad territorial - con la excepción de Trinidad que pasó en 1897 bajo el dominio de Inglaterra- sirvió de base para la conformación de la república que declaró su independencia en 1810. Esta configuración territorial logró la necesaria proyección unitaria para darle sentido y viabilidad geográfica a Venezuela en el marco del independentista continente suramericano decimonónico ». Antonio De Lisio, « La « riqueza natural » en la imagen de Venezuela. Variaciones históricas del uso político-retórico de una idea fundacional », *Colección Monografías*, No 17. Caracas, 2005, Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FACES, Universidad Central de Venezuela, p. 10.

s'élaboreraient à partir d'un canevas prédéterminé. Les *letrados* créaient la tradition qui alimenterait l'identité culturelle. Pour une partie de l'élite, les descendants des *mantuanos*, il n'était pas nécessaire de rompre avec la vision coloniale. Mais pour les groupes qui avaient accédé au pouvoir, et devaient à la fois proclamer une rupture avec l'ordre ancien et retrouver une continuité en amont, remonter jusqu'au passé indien fit office de généalogie.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les « féroces » Indigènes de la Conquête, les « horribles » sauvages de chroniques, se transformèrent en héros. Ces caciques qui avaient lutté jusqu'à la mort contre les « ignobles » espagnols, devinrent des références nationales. Pour les intellectuels, les artistes, les hommes d'État ou les légistes, ils acquirent le respectable statut d'ancêtres. L'historiographie qui s'élabora dans le dernier quart de siècle s'employa à vulgariser une vision ambiguë. D'un côté, elle tendait à représenter les Indiens comme un peuple homogène, féroce et sauvage :

Se comienza a generar una representación de todos los indios venezolanos como equivalentes a los caribes, mitificados como indios guerreros y feroces. Se estereotipa a todas las sociedades originarias con las expresiones de « indio », en singular y « guerreros » en general, aunque se tratara de grupos pacíficos, nociones todas atribuidas a los indios caribes. Se introyectan, en la mente de los/as venezolanos/as de entonces, falsedades y distorsiones sobre los indígenas caribes: ser nómadas, guerreros, antropófagos y sin cultura, es decir, se alimenta la leyenda negra caribe »<sup>1208</sup>.

D'un autre côté, les historiens mirent en avant quelques individus particulièrement héroïques, de préférence des chefs, qui allaient devenir des mythes : « Se enfatizaron personajes singulares, fundamentalmente caciques ».<sup>1209</sup> Ils seraient désormais considérés comme les précurseurs des valeureux vénézuéliens. Ceux-ci auraient reçu en héritage leur courage et leur ardeur guerrière, si manifestes lors des guerres d'Indépendance. La « caste primitive » dont parlait Bolívar, les « citoyens naturels » de la Constitution de 1811, commencèrent à faire partie de l'imaginaire vénézuélien. Comme les Héros de l'Indépendance, les Indiens avaient lutté contre les Espagnols. Pour l'histoire locale encore balbutiante, et qui se diffuserait à travers la structure éducative, pour les porte-paroles de l'État, à travers les commémorations et les discours officiels, ils étaient désormais des figures nationales. Bientôt, ils auraient leurs

<sup>1208</sup> Iraida Vargas Arenas, Visiones del pasado indígena y el proyecto de una Venezuela a futuro, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, mayo 2005, vol.11, no.2, p. 198.199.

<sup>1209</sup> *Ibidem*,

statues.<sup>1210</sup> Grâce à eux, la société vénézuélienne avait un passé antérieur à la domination espagnole. L'imaginaire national prenait la dimension temporelle qui lui manquait. Lorsque le citoyen incorporait ce passé pré-hispanique comme sien, il construisait sa différence avec l'Espagnol dont il descendait et, par là, sa légitimité.<sup>1211</sup>

Mais l'Indien que reconnaissait l'Histoire vénézuélienne était celui du passé. Ce guerrier mort était un pion. Car il fallait rester dans les limites de l'histoire, pour que l'Indien réel, le contemporain, jamais ne vînt remplacer le glorieux ancêtre .

Gallegos, qui fut un professeur, et un homme d'État, perpétue cette tradition. Lorsqu'il évoque avec admiration le « valeroso Caribe », ou quand il parsème de noms propres célèbres (*Tarangué*, *Guaicapuro*) ses descriptions de paysages, il suit la trace de ces intellectuels. Dès le premier chapitre, il oppose au Caribe de l'histoire le Warau du présent, présenté comme un être dégénéré. L'Indien n'est jamais un contemporain. Soit il est hors du temps, tel les Yekuanas des derniers chapitres, soit il appartient au passé (le Brave Caribe de la légende ), soit il est déchu (le Warau). Le livre s'ouvre et se referme sur l'évocation d'un monde atemporel. Dans le premier chapitre, la nature est intemporelle et primitive, le narrateur pense aux « premiers matins du monde ». <sup>1212</sup> Dans les dernières pages, il s'agit la vie des hommes qui se déroule encore dans le temps des Commencements. <sup>1213</sup> Un parallélisme s'esquisse entre nature et culture. Et en cela l'auteur est tout à fait représentatif des intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui déploraient le retard des Indiens, tout en en faisant leurs ancêtres les plus authentiques.

L'identité vénézuélienne s'enracine dans une tradition contraire aux nécessités du progrès. D'où le double mouvement qui parcourt les pages de Gallegos : il admire la vie magique des Indiens et il leur reproche leur immobilisme : « la paz soporosa de días soleados, en tierras melancólicas que quedaron atrás en la marcha del mundo ». Cette mélancolie attribuée hâtivement à l'ensemble d'un peuple est plutôt la marque de la contradiction qui travaille les élites : leur vision du passé est romantique, leur rapport au présent est progressiste. Tradition versus développement.

---

<sup>1210</sup>« Esta representación de Guacaipuro lo presenta como un ancestro, como uno de los héroes fundadores de la nacionalidad, de tal manera que como héroe fundador le corresponde, al igual que los otros « padres de la patria », un puesto en el Panteón Nacional », Nelly García Gavidia. El uso de símbolos indígenas en la invención de la identidad nacional. *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, abr. 2003, vol.19, p. 24.

<sup>1211</sup> « La idea de esa comunidad -casta primaria- con los que nacieron en esta tierra -aun cuando son hijos de españoles- genera sentimientos de cohesión y de movilidad del grupo a los objetivos de la lucha contra España. Esta concepción de los indígenas como la familia originaria se ha repetido hasta el presente », *idem*, p. 21

<sup>1212</sup> « Como en la primera mañana del mundo », *Canaima, op. cit.*, p. 4.

<sup>1213</sup> « Un sol tierno (que) alumbraba ahora (en torno a Marcos Vargas ) sencillas escenas de comienzos de mundo », *Canaima, op. cit.*, p. 184.

A côté de l'ancrage historique, nous trouverons celui de la géographie. Comme en Colombie, elle va façonner l'imaginaire vénézuélien, à travers l'invention du paysage et l'avènement du territoire. Celui-ci, en effet, est une des dimensions de l'identité nationale, pas seulement en tant que lieu où s'exerce la souveraineté de l'État, mais comme symbole. En effet, selon les géographes actuels, le passé prend sa force lorsqu'il acquiert une spatialisation, autrement dit, le contenu de la géographie nationale, c'est l'histoire qui s'y inscrit. Le territoire est ainsi investi d'une force symbolique qui peut donner un sens à l'espace habité.

La escritura del espacio implica la « colocación » de marcadores espaciales, esto es, de geosímbolos. Una montaña, un río o un valle pueden ser marcadores espaciales que se convierten en símbolos de una experiencia histórica de una pretendida comunidad nacional. La literatura puede también crear geografías a través de los paisajes literarios los cuales van simbolizando el espacio.<sup>1214</sup>

Mais le territoire n'est pas homogène et certains espaces en sont exclus : en Amérique latine, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la plupart des pays, se crée la différence entre territoire civilisé et terres barbares, vides ; *baldíos* ou *desiertos*. Il y a donc une partition du territoire national, l'existence d'une frontière interne. Car la Guyane, par exemple, lieu où se déroulent les événements de *Canaima*, est un territoire encore incertain. Elle fait partie de ces vastes espaces qui semblent excédentaires par rapport à la nation, et n'ont pas été intégrés par le peuple. L'identité nationale se définira aussi contre eux : le citoyen n'est pas sauvage, féroce, cannibale, impie, etc...

Desde el punto de vista teórico de la identidad, el concepto de frontera precede al de territorio porque la construcción identitaria inicia siempre con la definición del grupo social respecto a su diferencia del otro. Los rasgos que se atribuyen al otro constituyen lo que uno mismo no es. Vale decir que la construcción de la alteridad es anterior a la identidad.<sup>1215</sup>

L'Autre, celui qui est de l'autre côté est un ennemi potentiel. L'idée de la frontière intérieure revient à exclure des populations entières qui ne rentrent pas dans le moule identitaire national

---

<sup>1214</sup> Enrique Rajchenberg, Catherine Heau-Lambert, « Para una sociología histórica de los espacios periféricos de la nación en América latina », *Antípoda, Revista de Antropología y sociología* , n.º 7, 2008 , p. 179.

<sup>1215</sup> *Idem*, p. 180.

et sont reléguées à la condition de barbares, juste bons à disparaître, afin que vive la civilisation. Nous constatons qu'une correspondance s'établit entre les territoires barbares et les races barbares qui les habitent, les Indiens.

Le territoire est aussi l'image fantastique que s'en fait le peuple. D'où l'importance du géographe Agustín Codazzi dans la constitution de l'imaginaire national. Il dresse la première carte du territoire vénézuélien et naturalise une certaine vision du territoire. Reprenant la partition de Humboldt, il apporte aussi autre chose, l'idée de la richesse naturelle. Nous avons déjà mentionné ce trait pour la Colombie, mais il semble qu'au Venezuela, le mythe du Dorado et de Manao se soit maintenu plus longtemps. L'originalité de Codazzi est de réaliser la synthèse entre la description réaliste du territoire et l'inclusion du mythe de la corne d'abondance :

Este país es el más imponente y majestuoso, así como el más grande y desierto de Venezuela. Es la patria del gran lago fabuloso de Parima, de la ciudad suntuosa del (sic) Dorado; es la tierra que dio nombre a todo el vasto territorio de las guayanas, por los indígenas que habitan entre el Caroní y la Sierra de Imataca: es el país por donde corre uno de los grandes ríos del globo, separado del resto de Venezuela y casi circundado un vasto territorio erizado de serranías escarpadas con llanuras cubiertas de frescos pastos y bosques inmensos, habitados por tribus salvajes de usos y costumbres que representan la infancia de las sociedades ( Codazzi, citado en Grillet, 1987:2).<sup>1216</sup>

Dans le paysage vénézuélien, deux lieux prennent une importance particulière : les plaines, *llanos*, et les fleuves, ou plutôt, le fleuve, l'Orénoque. Au XIX<sup>e</sup> siècle la cartographie et Codazzi vont créer une image qui deviendra familière aux vénézuéliens : celle du fleuve d'abondance. Le mythe du lac Parima est désormais associé à celui du Dorado et à l'Orénoque.<sup>1217</sup> L'idée que le pays regorgeait de richesses avait commencé à poindre pendant les guerres d'Indépendance, lorsque les territoires pris aux Espagnols étaient devenus précieux. Ce symbole avait donc pris forme dans le mouvement polémique de l'Indépendance, et Codazzi, peu de temps après, contribuerait à sa diffusion.

Il est surprenant de voir à quel point les propos du géographe sont proches de ceux de

---

<sup>1216</sup> Antonio De Lisio, « La "riqueza natural" en la imagen de Venezuela. Variaciones históricas del uso político-retórico de una idea fundacional », *Colección monografías*, n. 17, p. 13.

<sup>1217</sup> Qui depuis la Conquête avait reçu cette dénomination : « grandes eaux ».

Gallegos. Nous retrouvons dans *Canaima* les « vastes territoires », devenus « vastas tierras incultas » ou « bárbaras tierras ». Le roman s'ouvre sur la description de l'Orénoque, encore plus hyperbolique que celle de l'ingénieur-géographe. Dans son premier chapitre, Gallegos évoque lui aussi l'enfance du monde. La ressemblance la plus frappante est ce style particulier, mélange de description réaliste et d'évocation d'un passé légendaire. Le lac mythique de la Parima, associé à l'Orénoque comme dans le texte de Codazzi, est mentionné dès la première page du récit. La corne d'abondance apparaît à la deuxième page : « un cargamento de plátanos, vuelco del cuerno de la abundancia del Delta ». Dans le deuxième chapitre, les aventuriers de la forêt vierge doivent affronter le « dragon qui veille près du trésor », et le Dorado inspire les pages dédiées aux mines d'or. La montagne est un monstre qui rugit, et l'or un dieu fugitif. Les fleuves, Caroni rivière de diamants, ou Orénoque corne d'abondance, sont toujours personnalisés comme dans la mythologie gréco-romaine. Ce sont des dieux, ou des êtres mythiques : « los despeñaderos eran escalas de cíclopes entre escarpados paisajes ».<sup>1218</sup> La toile de fond est tissée de vieux mythes : « viejos mitos del mundo renaciendo en América : la leyenda del lago encantado de la Parima, de Amalivac, el misterioso habitador de las selvas del Sipapo, del áureo palacio del cacique Manoa, del trágico Dorado ».<sup>1219</sup> Si l'histoire est réaliste, le paysage est décrit de façon merveilleuse. L'évocation du passé mythique est toujours pondérée par celle de la réalité sordide.

A l'instar de Codazzi, Gallegos construit sa description autour d'une antithèse : derrière le pays réel il voit le pays idéal. C'est d'autant plus aisé que ces terres n'ont pas encore révélé tout leurs secrets. Comme le géographe, l'écrivain s'effraie devant les « bárbaras tierras »,<sup>1220</sup> les « vastas tierras incultas »,<sup>1221</sup> « donde no ha penetrado el hombre »<sup>1222</sup>. La forêt est l'antithèse de la ville, il n'y a que des pistes, là où devraient exister des chemins : « donde debieran ser ya las caminos bien trazados ». Le narrateur va jusqu'à nier l'existence d'un peuple en ces contrées, puisque les habitants « se extingue(n) como raza sin haber existido para la vida del país ».<sup>1223</sup> Le territoire idéal de Gallegos, c'est celui où l'homme s'installe pour y travailler la terre ; mais ces terres incultes doivent être prises en mains par des hommes éduqués, qu'il s'agisse de Gabriel Ureña ou du Santos Lizardo héros de *Doña Bárbara*, deux citadins, deux habitants de la capitale, deux hommes instruits, qui vont épouser des filles de la

---

<sup>1218</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 47.

<sup>1219</sup> *idem*, p. 44.

<sup>1220</sup> *idem*, p. 7.

<sup>1221</sup> *idem*, p. 6.

<sup>1222</sup> *Ibidem*,

<sup>1223</sup> *idem*, p. 6.

terre.<sup>1224</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, quelle fut l'attitude des *letrados* et des pouvoirs en ce qui concerne les Métis et le métissage ? Ou envers les Noirs ?

La part de ces derniers est généralement oubliée, ou sous-évaluée, et ce jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Quant aux Métis, il semble que dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle aient coexisté deux tendances : d'un côté ils restaient ceux qui faisaient peur, les sang-mêlé, les impurs, les bâtards de la Colonia, ceux qui étaient toujours prêts à la sédition ; d'un autre, ils devenaient centraux dans le discours national en formation.

Si tant est que chaque pays, chaque nation, a ses classes laborieuses, occasionnellement considérées comme potentiellement dangereuses et facteurs de troubles, il faudrait chercher dans le cas du Venezuela, du côté de ces sang-mêlé au statut incertain et conflictuel que sont tout au long de l'histoire de ce pays et dans la conscience et l'imaginaire national, les *Pardos*. Ceci même si le mythe d'une démocratie raciale exemplaire, volontiers développé par certains politiques ou penseurs, présente des fondements certains qui contribuent à différencier la société vénézuélienne de celle du Brésil, pour ne mentionner qu'un pays voisin et à la problématique en bien des points similaire.<sup>1225</sup>

Pour cette historienne, le Venezuela serait donc un pays dans lequel l'égalité raciale aurait plus de réalité qu'ailleurs ; cependant, elle ne nie pas que ce soit aussi un mythe. Il y a lieu de s'interroger sur le statut du Métis en un siècle qui n'abolit l'esclavage qu'en 1854. D'autre part les *Pardos*,<sup>1226</sup> comme nous l'avions vu plutôt, tout au long de la Colonia, ont du lutter âprement pour gagner respectabilité, position sociale et accès au pouvoir. Peut-on dire qu'après les Indépendances ils soient sortis de cette marginalisation où tentait de les maintenir l'élite blanche coloniale ?

Le *Pardo* est à la fois celui qui participe à des révoltes contre le pouvoir colonial et celui qui contribuera au succès de l'Indépendance. S'il est clair, comme nous le verrons plus loin, qu'à

---

<sup>1224</sup> Remarquons que dans ces deux fictions, les héros civilisateurs portent des noms de saints. Quant aux épouses, qui sont des « natives », elle ont de origines barbares (la femme de Santos Lizardo est la fille de Doña Bárbara ; celle de Gabriel a des origines et un nom indien, elle se nomme Maigualida, comme les terres sacrées des Indiens Yekuanas).

<sup>1225</sup> Frédérique Langue, « La pardocratie ou l'itinéraire d'une « classe dangereuse » dans le Venezuela des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC - Biblioteca de Autores del Centro, Langue, Frédérique, Puesto en línea el 14 février 2005. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index643.html>

<sup>1226</sup> A priori, tous les hommes ayant des ascendants Blancs et Noirs, mais en réalité un groupe beaucoup plus vaste, qui englobe tous ceux qui ne sont pas Blancs.

partir du dernier quart du siècle le Venezuela se construira une image de pays métis, il est plus difficile de voir quelle était l'attitude des différents secteurs de la société républicaine entre les guerres d'Indépendance et la venue au pouvoir de Cipriano Gómez, contemporain de Gallegos. Les études sur le sujet sont rares. Si nous en croyons Frédérique Langue qui s'est intéressée à la question, ils commencent à jouer un rôle au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'une des raisons qui expliquent l'importance acquise (parfois a contrario) dans la société vénézuélienne du début du XIX<sup>e</sup> siècle par les *Pardos* procède certes d'une évidence démographique, qui ne suffit cependant pas à expliquer le rôle d'acteurs sociaux désormais joué par ces derniers, que la variable éducative ne contribue à éclairer que dans quelques cas et individualités bien précises.<sup>1227</sup>

Ils ont donc acquis une visibilité qu'on leur refusait au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour l'historienne, leur importance dans le domaine économique, en particulier dans l'artisanat et aussi dans la culture des haciendas, est considérable. Il semblerait que la mobilité sociale des *Pardos* se poursuive au XIX<sup>e</sup> siècle, mais :

Il convient toutefois de revenir sur un fait particulier au XIX<sup>e</sup> siècle, celui de la conjonction dans l'imaginaire des élites urbaines de la crainte des soulèvements de ces sang-mêlé ou descendants d'esclaves libres héritée de la période coloniale, et celle des révoltes *llaneras* qui émaillent la période.<sup>1228</sup>

Il y a donc dans leur statut une ambiguïté. Dans les années 1830, certains Blancs vont jusqu'à dire qu'il y a un complot des gens de couleur contre les Blancs ; ces craintes sont renforcées par l'importance du marronage. La peur du Noir en fuite, celle du *llanero* et de ses caudillos et celle des Métis semblent se mêler. Une peur qui explique l'abolition de l'esclavage plus que la volonté de créer un état fraternel. Cette décision contribuera d'ailleurs au chaos politique, et débouchera sur les guerres fédérales. Pour Frédérique Langue, ces guerres sont un affrontement entre le peuple et l'oligarchie. Ezequiel Zamora<sup>1229</sup> est un Métis qui combattra contre les centralistes conservateurs agrippés à leurs privilèges et effrayés par la « masse de couleur ». Il y a donc une identification entre le peuple (fondement de la nation) et les Métis :

---

<sup>1227</sup> « La pardocratie ou l'itinéraire d'une « classe dangereuse » dans le Venezuela des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*

<sup>1228</sup> *Ibidem*,

<sup>1229</sup> Ce leader politique fut un acteur très important de la Guerra Federal (1859-1863). Il était favorable à une réforme agraire radicale.

ce sont des classes dangereuses.

Il est à cet égard surprenant de constater la ressemblance entre le vocabulaire utilisé dans les années trente du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe pour stigmatiser le peuple et celui qui, à la même époque, désigne les Métis en Amérique. Peut être parce que la notion de peuple renvoie à une réalité toujours particulière, et toujours instable. Mais surtout parce que plus instables encore sont les notions de nation, de race, et de groupe ethnique, qui se chevauchent et se recouvrent : le glissement de l'une à l'autre s'avère systématique.<sup>1230</sup>

### Le Brésil et le bon Tupi

Au Brésil, nous retrouverons le même processus qu'au Pérou ou au Vénézuéla. Là aussi, les instituts savants auront partie liée à la construction de l'identité nationale. L'histoire a fourni les symboles et les représentations qui, autant que les institutions, ont rendu possible la formation de la nation brésilienne. L'Institut d'Histoire et de Géographie (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), fondé peu après l'Indépendance en 1838, a joué un rôle majeur dans cette construction. Pour Lilia Moritz Schwarcz, il a permis de recréer le passé, de solidifier les mythes, et d'ordonner les faits, en donnant une homogénéité à des personnages et des événements, qui jusque là étaient éparés. Son but était de servir le nouvel État, et de diffuser les bases d'une culture historique populaire. Mais la tâche n'était pas facile : il fallait à la fois créer un mythe originel, afin de se différencier de l'ancienne métropole, et lutter contre l'image de société arriérée que se faisaient du pays les Occidentaux.

Com o intuito de reverter a pesada imagem de uma sociedade escravista atrasada, precariamente civilizada e profundamente miscigenada, os membros do Instituto buscaram conciliar as origens americanas com os princípios civilizadores que guiavam os estados-nação do século XIX.<sup>1231</sup>

C'est pourquoi le thème indien prit un essor particulier.

Dés sa fondation, les membres de l'Institut organisèrent le prix du meilleur essai historique,

---

<sup>1230</sup> Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe, les identités ambiguës*, Éditions La Découverte /Poche, 1997, pp. 104, 105.

<sup>1231</sup> John Manuel Monteiro, « Unidades, diversidade e a invenção dos Índios : entre Gabriel Soares de Sousa e Francisco Adolfo de Varnhagem », *Revista de História*, 149, 2003, p. 124.

qui fut attribué à Von Martius, un Allemand, grand voyageur et spécialiste des sciences naturelles. Avant de s'intéresser à l'histoire du nouvel État, Von Martius, dans la lignée de Humboldt, avait dressé un catalogue des paysages et des espèces végétales brésiliennes. Un familier de cette taxinomie que nous avons plusieurs fois mentionnée. *Como se deve escrever a historia do Brasil* est un petit livre où perçaient déjà les grandes idées de ce qui deviendrait l'identité brésilienne. Dans cet ouvrage qui se proposait de toucher le peuple, Von Martius affirmait que le Brésil était le pays de la rencontre des Trois Races, événement qui avait produit une population métisse : « Do encontro, da mescla, das relações mutuas e mudanças das tres raças formou-se a atual população do Brasil ». Cette mention du métissage n'était pas sans ambiguïté. Car les écrits de Von Martius, sélectionnés par un institut qui dépendait étroitement de la bonne volonté de l'empereur, posaient l'existence des races comme origine de la nation, tout en proposant une hiérarchie de ces dernières :

Caberia mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento de três raças humanas, que nesse país são colocadas uma ao lado da outra de uma maneira desconhecida na história antiga.

Von Martius donnait une connotation optimiste au concept de race : il parlait de « perfectionnement » ; d'autre part, s'il employait parfois des images de fusion ou de mélange, il arrivait aussi, comme dans ce passage, qu'il évoquât des races « placées » les unes à côté des autres, « colocadas ». En cela, son imaginaire ne différait pas beaucoup de celui qui avait inspiré les tableaux de castes de la Colonia. Martius divisait son livre en trois parties, celle qu'il consacrait aux Noirs était expéditive, il se souciait surtout de justifier l'institution de l'esclavage, et fort peu de l'apport qui serait le leur. La seule race à jouer un rôle véritablement positif était celle des Blancs, les Portugais, qui apparaissaient comme l'élément moteur. Quant aux Indiens, le savant allemand les condamnait à la disparition. Il voyait dans les autochtones les « résidus » d'une histoire ancienne, qu'ils avaient perdue. Dans un texte de 1838, *O Estado de Direito entre os Autóctones dos Brasil*, il assurait que les Amérindiens étaient sur le point de disparaître, et que d'autres peuples leur succéderaient : « Outros povos viverão quando aqueles infelizes do Novo Mundo já dormirem o sono eterno ».<sup>1232</sup> Remarquons au passage l'euphémisation de la mort avec le passage à l'Indépendance ; nous nous éloignons de la vision

---

<sup>1232</sup> In *Unidades, diversidade e a invenção dos Índios : entre Gabriel Soares de Sousa e Francisco Adolfo de Varnhagem*, op. cit., p. 125.

violente de la Conquête. Pour lui, les Indiens n'avaient pas de futur. Par contre, il leur imaginait un passé glorieux, dont il fallait trouver les traces. C'est à dire que, d'emblée, l'histoire de ces hommes se présentait comme une archéologie. Pour expliquer le passage d'une grandeur passée à l'extinction progressive, le savant avait déjà recours à la notion de dégénérescence : jadis les Indiens avaient été un peuple civilisé et développé, mais ils avaient connu une décadence. Et c'est ainsi que les symboles catamorphes, si efficaces lors de la période coloniale, mais dans le cadre du discours chrétien, revenaient par une autre entrée : l'histoire et la biologie. D'autre part, l'idée de la supériorité de la race blanche constituait la suite logique d'un autre préjugé : le bien fondé de l'ordre patriarcal portugais. Il s'était incarné parfaitement dans la *fazenda* esclavagiste et l'ordre sexiste de la famille portugaise, bel exemple de ce complexe du chef si souvent mentionné à propos des romans de la forêt, et dont la nouvelle « O homem bom », offrait un exemple terrifiant.

Les Brésiliens pouvaient donc se référer légitimement à leur passé indien, puisque leurs ancêtres autochtones s'étaient « mélangés » aux conquérants portugais et avaient disparu peu à peu dans cette fusion. A la même époque, un autre membre de l'Institut, Gonçalves Dias, proposait un poème qui entérinait cette vision pessimiste. Il se différenciait de Von Martius en ce qu'il faisait des Portugais des usurpateurs, mais il partageait l'idée que les Indiens appartenaient à un passé révolu.

De nação; mas nação que tem por base  
Os frios ossos da nação senhora,  
E por cimento a cinza profanada  
Dos mortos, amassada aos pés de escravos.<sup>1233</sup>

Comme Von Martius, le poète se référait au métissage : « amassada » nous renvoie à la pâte où se mélangent les éléments. Mais cette pâte était faite à partir de la cendre des défunts. Ces vers présentent une ressemblance étonnante avec certaines parties de *Inferno verde*. Le fleuve de cendres, les urnes funéraires, la nécropole constituent dans les nouvelles un rappel systématique d'un deuil ancien. Nous pourrions également citer le récit « A decana dos Muras », dans lequel surgit une vieille Indienne, survivante d'une tribu massacrée. Elle est « velha, de tal velhice, devia ser a decana da reduzida raça ». Après avoir évoqué l'existence de son peuple en « em remotos tempos », le narrateur rappelle brièvement leur extermination

---

<sup>1233</sup> A. Gonçalves Dias, *Os Timbiras, Poema americano*, F.A ; Brokhaus, Leipzig, 1857, p. 47.

quasi totale. La vieille femme, « abjecto detrito de una raça aviltada»,<sup>1234</sup> est aussi « sagrado despojo » ou « reliquia veneravel ». Si le détritüs « abjecto » rappelle le « *résidu* » de Von Martius, la relique, la dépouille sacrée, nous ramènent plutôt à la profanation présente dans le poème de Gonçalves Dias. Rangel, ou son narrateur, ne cautionnent pas le massacre de son groupe, mais il décrivent la vieille Indienne comme la créature d'un lointain passé. Et comme Von Martius, parce qu'il ne cesse pas d'insister sur sa ressemblance avec un arbre, un fruit, des branches, « a mulher era um vegetal apenas »,<sup>1235</sup> il en fait un élément qui appartient plus à la nature qu'à la société ou à l'histoire. De même, pour le poète brésilien, les Indiens, « [...] pertencem tanto a esta terra como os seus rios, como os seus montes, e como as suas árvores ». <sup>1236</sup>

Von Martius aura une importance certaine dans la naissance de l'historiographie brésilienne. Mais l'historien qui marquera le XIX<sup>e</sup> siècle est indéniablement Francisco Adolfo Varnhagem. Quand il rédige *Historia geral do Brasil*, comme Von Martius, il veut écrire une histoire au service de l'Empire. Cet homme, qui formera une véritable école, va s'opposer au courant « nativista ». Les tenants de ce mouvement, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, avaient développé une grande agressivité vis à vis des Portugais ; ils revendiquaient leur qualité de créoles brésiliens. Souvent, ils avaient adopté des symboles indiens, pour mieux se démarquer des Portugais de la métropole. Contre eux, Varnhagem va écrire la première grande œuvre en portugais sur l'histoire du pays. Il sortira de l'oubli les chroniques coloniales, en particulier celle de Gabriel Soares De Sousa, dont il fera une lecture très partielle. A grands assauts d'érudition, il s'emploiera à démontrer les bienfaits de la domination portugaise. Assumant complètement l'héritage colonial, y compris dans ce qu'il a de plus odieux, il se félicitera de ce que le Brésil soit resté portugais dans son esprit.

Sa position vis à vis des Indiens sera différente de celle de Von Martius. Pour lui, les Indiens n'ont ni passé, ni avenir : « de tais povos na infância não há história: há só etnografia ». <sup>1237</sup> Il leur dénie tout droit, allant jusqu'à leur inventer une origine extra-américaine. <sup>1238</sup> Cette horreur

<sup>1234</sup> *Inferno verde*, op. cit., p.130.

<sup>1235</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>1236</sup> Cité par Kaori Kodama in « O Tupi e o sabia : Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em *Brasil e Oceania* », *Revista de história estudos culturais*, vol. 4 ,n. 3, 2007, p. 5.

<sup>1237</sup> In Francisco Silva Noelli, and Lúcio Menezes.Ferreira, « A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira », *Hist. cienc. Saúde-Manguinhos* vol.14, no.4, Rio de Janeiro, Oct./Dec. 2007, p. 1245.

<sup>1238</sup> « Para a maioria dos escritores oitocentistas, os Tupi representavam os brasileiros mais autênticos e originais, apesar da circulação de teorias sobre migrações intercontinentais que teriam ocorrido num passado tão distante quanto nebuloso. Se Gabriel Soares mostrava-se um tanto impreciso quanto a esta questão, simplesmente afirmando que os Tupi iniciaram o seu movimento rumo ao litoral a partir de algum lugar no remoto sertão, Varnhagen buscou as origens dos Tupi fora mesmo das Américas, chegando a caracterizá-los como um povo invasor », *Unidade, diversidade e a invenção dos Índios*, op. cit., p. 131.

qu'il éprouve pour les « légitimes habitants de la terre » de Bolívar ne tient pas seulement à son histoire personnelle. Les guerres incessantes, qui opposent Indiens et propriétaires terriens, attisent sa haine. Les autochtones sont pas la seule cible de son mépris; pour lui, les Noirs n'ont rien à apporté à la nation brésilienne, sinon leur force de travail. Ce qui l'amène à justifier l'institution de l'esclavage. Varnhagem constitue un cas spectaculaire d'imaginaire diurne, de continuité presque parfaite avec l'ordre imaginaire colonial.

Les perspectives divergentes de ces deux auteurs préfigurent les débats ultérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles auront une audience réelle dans la population et, selon John Monteiro, influenceront durablement les autres historiens.<sup>1239</sup> Un des traits récurrents de l'historiographie brésilienne sera cette incapacité à reconnaître leur qualité d'acteurs aux Indiens, et sa propension à transformer leur histoire en nécrologie. « Para a maioria dos historiadores brasileiros, tornou-se corriqueiro o pressuposto de que o início da história do Brasil significava o fim dos índios ». <sup>1240</sup> Von Martius et Varnhagem poseront les premières pierres de l'imaginaire impérial. L'Institut d'Histoire jouera donc un rôle déterminant : deux grands axes des discours relatifs aux Indiens s'y élaboreront. Il sera le premier laboratoire de la théorie des Trois races et du métissage fondateur.

En effet, à la suite des deux savants, d'autres historiens recycleront les antinomies de la période coloniale, en reprenant les images de Soares de Sousa. Celui-ci avait créé l'image du bon Tupinamba, et du méchant Aimoré. Au XIX<sup>e</sup> siècle les historiens moderniseront ce binôme : à la place du féroce Aimoré, le Tapuia s'imposera dans les écrits et les représentations. Plus généralement, à travers l'élaboration des deux types, l'Indien *manso*, et son contraire *bravo*, les historiens proposaient également une définition du métissage. Le bon Indien était le Tupi « assimilé », qui avait disparu à travers la *miscegenação*, le mauvais Indien, celui qui avait résisté à l'assimilation. Les Indiens récalcitrants, les Tapuias, qui existaient toujours comme peuple, représentaient donc « o traíçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização ». <sup>1241</sup> Pour John Monteiro, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le thème du Tupi historique, disparu, coexistera avec celui du membre de la « horde sauvage »,

<sup>1239</sup> « Por estes motivos, pelo menos até a década de 1980, a história dos índios no Brasil resumia-se basicamente à crônica de sua extinção. Dois bons exemplos deste tipo de abordagem, misturando um tom de denúncia com a pesquisa em fontes históricas, são os livros de John Hemming (sobretudo *Red Gold*, de 1978, que permanece a única obra que busca apresentar de modo sistemático a experiência de todas as sociedades indígenas da América portuguesa), e de Carlos Moreira Neto (*Índios da Amazônia: de maioria a minoria*). Vítimas da terrível onda de destruição desencadeada pela expansão européia, sociedades antes vigorosas e independentes foram radicalmente diminuídas ou simplesmente deixaram de existir e seus rastros foram apagados », *Tupis, Tapuias, e Historiadores, Estudos de História Indígena e do Indigenismo*, Tese Apresentada para o Concurso de Livre Docência, Área de Etnologia, Subárea História Indígena e do Indigenismo, Campinas, agosto de 2001, p. 6.

<sup>1240</sup> *Unidade, diversidade e a invenção dos Índios*, op. cit., p. 132.

<sup>1241</sup> *Tupis, Tapuias e historiadores*, op.cit., p. 174.

et gagnera peu à peu les secteurs scientifiques.

O Tupi representava a matriz da nacionalidade, posto que foram as alianças e a mestiçagem luso-tupi que consolidaram a presença portuguesa na América e que estabeleceram os primeiros troncos de famílias brasileiras.<sup>1242</sup>

Il avait contribué à la formation de la nation par l'apport d'une langue, le *nheengatu* :

Para os pensadores do Império, os índios Tupis, relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, a través da mestiçagem e da herança de sua língua.<sup>1243</sup>

L'Indien réel, le contemporain, n'avait pas sa place dans l'imaginaire national, par contre l'ancêtre glorieux figurait au Panthéon.<sup>1244</sup>

Par l'intermédiaire de l'histoire s'élaborait donc une certaine vision du peuple brésilien, du métissage comme blanchiment. L'Indien appartenait à l'histoire; en tant qu'habitant du temps présent, il devait devenir invisible : parler la langue des Blancs, partager sa religion, s'habiller comme lui, s'acculturer. Le métissage, dans ces conditions, n'était pas un dépassement, mais l'unique alternative : si les Indiens non assimilés devenaient des sauvages, des bêtes féroces, des monstres, on pouvait les éliminer comme tels. Le choix était donc entre renoncer à son identité et survivre, ou résister et mourir, une disjonction qui nous renvoie à l'ordre antithétique du Brésil colonial.

Varnhagen e outros historiadores traduziam as lições da história num discurso que condenava os grupos indígenas contemporâneos, sobretudo os Botocudos no este, os Kaingang no sul e vários grupos jê do Brasil central. Desta feita, estes grupos adquiriram um duplo estigma: primeiro, como o anti-Tupi nos textos históricos e,

---

<sup>1242</sup> *Ibidem*,

<sup>1243</sup> *Ibidem*,

<sup>1244</sup> « No dia 29 de julho de 1882, com a presença do Imperador D. Pedro II, foi inaugurada a primeira Exposição Antropológica Brasileira, organizada pelo Museu Nacional. Voltada quase exclusivamente para os aspectos históricos, etnográficos e antropológicos da presença indígena no Brasil, chamava a atenção o contraste entre a enorme importância que se dava às origens indígenas do país e o perfil manifestamente negativo que se traçava dos índios da atualidade, representados por um pequeno grupo de Botocudos, exibidos ao vivo no meio de cerâmicas e artefatos arqueológicos », *Tupis, Tapuias e historiadores, op. cit.*, p.170.

segundo, como obstáculos à civilização pelos padrões da época.<sup>1245</sup>

Écrire l'histoire des Indiens revenait donc à célébrer les origines et programmer la disparition des survivants. C'est dans ce climat extrêmement polémique que se développait le suave discours du métissage. Et les Indiens non assimilés, disparaîtraient peu à peu, au cours des innombrables conflits du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès ses débuts, l'Institut fut impliqué dans la politique indigéniste de l'Empire, qui s'inscrivait dans cette dichotomie : catéchèse ou destruction. Mais surtout, assez rapidement, l'État se fit l'agent d'une politique favorable au métissage. En cela il n'innovait pas, le marquis de Pombal, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'avait devancé. L'émergence de la notion de peuple brésilien; l'encouragement du métissage de la part des autorités et la relégation des Indiens au magasin des antiquités, sont trois données qu'il est impossible de comprendre séparément.

Nous remarquerons que la notion de peuple, à cette époque, se construisit sur la base de l'idée de population. Voir dans le métissage l'instrument de la formation du peuple brésilien revenait à célébrer le phénomène biologique qui s'était produit pendant la première phase historique. La politique était donc absente de cette définition : ce peuple ne se définissait pas par un projet, un destin, ou un futur. Ce n'était pas un peuple actif, présent dans la vie des institutions, dans la lutte des groupes sociaux, dans l'élaboration d'un projet commun. C'était, comme le dirait encore dans les années soixante-dix l'historien Caio Prado junior, « a verdadeira solução encontrada pela colonização portuguesa para o problema indígena ». <sup>1246</sup> En fait, plus que le peuple, c'est la population qui intéressait le nouvel État, soucieux de répertorier ses forces, et classer ses richesses. Le Plano Geral de Civilização apparaît avec l'Empire indépendant, en même temps que les théories mentionnées plus haut.

Au Brésil, à l'inverse à ce qui se passa en Europe, le peuple ne fut pas une catégorie dont s'emparèrent les classes laborieuses : elle resta aux mains des élites. Le recouvrement d'un terme (peuple) par un autre (population), rend pourtant compte de l'apparition des bio-pouvoirs. En Europe cette modification s'accompagna d'une prise de conscience de leur spécificité par les classes laborieuses, ce qui eut une influence sur l'historiographie et les variations sémantiques du terme peuple. Au Brésil, les particularités du monde post-colonial et la superposition des stratifications ethniques et socio-économiques laissèrent aux soins de l'élite la définition des catégories. L'unification des Brésiliens sous l'appellation de métis

---

<sup>1245</sup> *Tupis, Tapuias e historiadores, op. cit.*, p. 32.

<sup>1246</sup> In Vânia Maria Losada-Moreira, « História, etnia e nação: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior », *Memoria Americana* 16 (1) -Año 2008, p. 75.

permettait de nier la ségrégation, en particulier l'invisibilisation de la population noire, à peu près absente des discours savants et officiels. En donnant un support génétique à la notion de peuple, les élites et les pouvoirs anticipaient ce qui se produirait en Europe ou en Amérique du nord, lorsque les idéologies raciales, l'ethnicité et la langue deviendraient des éléments constitutionnels de la nation. Les termes qui seront employés plus tard par les historiens mettent en évidence le caractère non politique de la construction de la notion de peuple.

Isso, no início do século XIX, o problema indígena já se encontrava de fato resolvido. Bem ou mal, opine-se como for melhor, o certo é que deixara, pode-se dizer, de existir como questão ponderável na vida da colônia, ou da maior parte dela. Amalgamados com a massa geral da população e confundidos nela, ou sobrando apenas em pequenos núcleos que definhavam a olhos vistos, os restos da raça indígena que antes habitavam o país, com exceção da parte nas selvas, já estavam de fato incorporados à colonização.<sup>1247</sup>

Il y a une masse, « masa geral », mot employé pour désigné les petits Blancs ou Métis, et des « restos ». Ces deux matières vont s'amalgamer, « amalgamados », et se confondre « confundidos ». C'est donc à partir d'une notion aussi imprécise que celle de masse, qui échappe à la symbolisation (contrairement à celle de peuple), combinée à une autre plus plastique, l'argile originelle, que s'élabore l'idée de peuple brésilien. Un peu de discours religieux (l'allusion à la Genèse), un soupçon d'ethnographie (l'argile renvoie aussi à l'importante diffusion de la céramique tupi dans toutes les strates de la société), et un lexique qui est celui de l'oligarchie : la masse.

Là encore, les liens entre stratification sociale et raciale apparaissent : s'il est nécessaire d'identifier le peuple à travers des catégories raciales c'est pour qu'il ne puisse pas se constituer comme classe. L'idée de race permet de figer le mouvement incessant de recomposition des identités sociales.

Enfin, remarquons au passage qu'avec l'inclusion de la *lingua geral* au patrimoine national, les Brésiliens devançaient ce qui se produirait plus tard en Europe, et se différenciaient des républiques hispanophones dans lesquelles, à l'exception du Paraguay, une telle problématique n'existait pas. On pourrait répliquer qu'avec la *lingua geral* le métissage apparaissait comme une réalité indéniable ; mais ce serait oublier qu'il n'y eut jamais une langue générale qui

---

<sup>1247</sup> Vânia Maria Losada-Moreira, « História, etnia e nação: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior ». *Mem. am.*, 2008, n.16-1, p 75.

aurait été l'équivalent linguistique du phénomène biologique du métissage. En réalité, dès les débuts trois langues indiennes coexistèrent, idiomes certes apparentés, qui furent parlées en des parties très différentes de l'Empire. Là encore, remarquons la force de la construction puisque aujourd'hui encore beaucoup de gens croient que la *lingua geral* était une création des Jésuites, une sorte de fusion décidée d'en haut. Dans les faits, y eut simplement la circulation de diverses langues indigènes: tupi, tupi-guarani, et tupinamba.<sup>1248</sup> Là encore, le mythe du métissage recouvrait la réalité de la culture indienne.

### *Le grand récit national*

Les romanciers étaient partie prenante de ce débat, on pourrait d'ailleurs remarquer qu'ils en avaient été les initiateurs. En effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la République des Lettres avait créé un sentiment de solidarité entre les écrivains épars en divers points du pays. Et il y avait eu probablement l'ébauche d'un sentiment national, d'une communauté imaginée pour reprendre la formule de Benedict Anderson. D'autre part, à la même époque, le courant *arcadista* développait déjà le mythe de l'Indien originel, à un moment où l'essor des académies littéraires annonçait celui des instituts spécialisés, un siècle plus tard. Pour Antonio Candido, le lien entre le courant *arcadista* et le courant romantique est indéniable, et il y voit lui aussi les prémisses du nationalisme brésilien. Il s'agit selon lui de deux mouvements solidaires, qui expriment le désir de voir fonctionner une production littéraire sur le sol de la patrie. La dimension cosmopolite dominait dans l'arcadisme, mais l'intérêt porté au passé local, le thème de l'Indien, et celui du choc des cultures, auraient une importance centrale pour les romantiques, qui achèveraient de transformer le thème indien en thème national. José de Santa Rita Durão ou José Basilio da Gama, les premiers à manifester leur perplexité face à la destruction du mode de vie indien, avec leur sympathie mêlée de mélancolie pour pour les autochtones, sont des précurseurs.

Leur mouvement apparaît quand le Brésil commence à avoir une unité géographique, lorsque le marquis de Pombal veut transformer l'ancienne colonie en territoire d'un État moderne. Ces poètes appartiennent à une première modernité. Avec eux semble se vérifier la thèse d'Anderson, lorsqu'il insiste sur le rôle du développement de l'écriture et l'imprimerie dans la

---

<sup>1248</sup> Les trois aires linguistiques étaient : la région de São Paulo, l'Amazone et le haut Marañón.

fondation des États nationaux. Conformation de ce que Candido nomme système littéraire et critique de la métropole coïncident dans le temps. Après l'indépendance :

Neste mesmo período, o desenvolvimento de um conhecimento etnográfico acompanhava uma emergente literatura voltada para temas fundacionais : assim, poetas e romancistas ancoravam sua obra indianista numa familiaridade com a etnografia, ao mesmo tempo em que ecoavam as percepções e temas aprofundados por historiadores e outros estudiosos.(...) basta recordar que os principais poetas indianistas também se destacaram como historiadores e etnógrafos.<sup>1249</sup>

Doris Sommer souligne le rôle joué par des oeuvres comme *Iracema* ou *Os Guaranis*. Ces deux romans, toujours lus par les Brésiliens, encore étudiés à l'école, étaient l'aboutissement du projet paradoxal mentionné plus haut : se différencier de l'ancienne métropole en revendiquant une origine indienne, tout en établissant la supériorité de la culture blanche. L'écrivain, José Alencar, qui fut d'ailleurs ministre de la justice, représente sans doute la première figure d'écrivain national. Il connut un immense succès avec les deux ouvrages en question. Mais son œuvre est bien loin de se limiter à ces deux récits : il avait la volonté de raconter l'histoire du Brésil, depuis la Conquête, en une immense fresque. En quelque sorte, réaliser une version romancée du travail que s'était fixé l'Institut National d'Histoire et de Géographie. Ce *letrado*, qui correspond parfaitement à la figure analysée par Angel Rama dans *La ciudad letrada*, eut le génie de reprendre le thème indien du XVIII<sup>e</sup> siècle mais en y apportant un élément nouveau : l'apologie du métissage fondateur.

*Os Guaranis* raconte l'histoire de Peri, un noble indien, et de Ceci, la jolie fille d'un aristocrate portugais. Peri va aider Ceci et son père à vaincre les sauvages qui attaquent le fort où sont retranchés les Blancs. Ceci, qui suit Peri par amour filial (pensons au statut inexistant de la femme dans un monde colonial marqué par le complexe du chef), finit par l'aimer et aura des enfants avec lui. Nous remarquons le renversement d'un topique des chroniques coloniales, la rencontre de l'Indienne et du Blanc.

Symboles polémiques (la guerre entre les Portugais et les Indiens), antithèse (le bon Indien / le mauvais Indien) et symboles spectaculaires (le bon Indien qui défend ses maîtres blancs est littéralement blanchi, les Indiens qui résistent sont éliminés) inspirent ce roman.

Dans *Iracema*, une belle princesse tupi aime un soldat portugais qui l'aime aussi. Comme Peri

<sup>1249</sup> *Unidade, diversidade e a invenção dos Índios*, op.cit., p. 124.

avec Ceci, Iracema sauve Martim des tribus rivales. Mais, celui-ci, désireux de retrouver son foyer, s'éloigne d'elle, pour réaliser trop tard qu'elle est sa vraie patrie. Entre temps, la belle Indienne est morte, juste après la naissance d'un bébé métis. Avec Martim qui comprend sa perte irrémédiable, Alencar donne une réalité fictive au mythe de l'origine tupi. Ce n'est plus une élucubration de savants dans leur cabinet mais une histoire à laquelle il est possible de s'identifier : la grandeur passée, et la nostalgie qui naît de cette absence sont érigées au rang de valeurs nationales :

A jandaia não quis deixar a terra onde repousava sua amiga e senhora. O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça ? <sup>1250</sup>

Cette *saudade*, qui fait dire à Sergio Buarque de Holanda que les Brésiliens sont des exilés dans leur propre pays. <sup>1251</sup> Lorsque l'acculturation triomphe, l'autochtone survit, et peut fonder un foyer métis. Quand l'indianité, cas d'Iracema, princesse tupi, est trop manifeste, l'héroïne finit par disparaître en laissant un héritier métis. Dans une autre oeuvre, de Gonçalves Dias, le prince tupi finit par mourir sur une plage, et son cadavre disparaît, sans laisser traces, dans la mer...

Alencar propose un dépassement de l'esthétique héroïque, et une différenciation d'avec les pays voisins hispanophones : mettre l'union d'une Blanche et d'un Indien, et leur bébés métis, au centre des récits, voilà qui constituera l'originalité de la littérature brésilienne. Pour Antonio Candido, c'est là un trait typique de l'adolescence du nationalisme brésilien. Mais ce sont des textes fondateurs et ils remplissent leur programme : proposer une communauté imaginaire.

---

<sup>1250</sup> José de Alencar, *Iracema: lenda do Ceará*, São Paulo: FTD, 1992, Chapitre XXXIII.

<sup>1251</sup> « *Que deixara ele na terra do exílio ?* », in *Foundational fictions*, op. cit., p. 170.

#### d. La race, euphémisme et redoublement.

Jusqu'à présent nous avons envisagé l'imaginaire de la nation sous l'angle de ses connexions avec les discours historiques et géographiques émergents. Nous avons évoqué également les fondements européens de ces disciplines, en rappelant que les deux grands philosophes de la modernité, Hegel et Kant, avaient contribué à la diffusion de la conception hiérarchisée des nations et des peuples. Je vais aborder maintenant la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les nations américaines s'intègrent au commerce international, sur la base d'une économie extractive, quand les guerres, civiles, ou entre nations, auront contribué à la disqualification du credo égalitaire.

La formation des identités nationales entre alors dans une nouvelle phase. Cette période se caractérise par une conjonction particulière entre le discours de la science, celui du droit qui modèle les constitutions, et un certain type d'exercice du pouvoir. Dictatures, régimes autocratiques du dernier quart de siècle, ou régimes extrêmement personnalisés de caudillos andins du XX<sup>e</sup> siècle, beaucoup de ces gouvernements innoveront en s'appuyant sur une science nouvelle, la sociologie. C'est l'époque où, partout, sont élaborées des politiques éducatives visant à diffuser dans la nation les fondements de cette identité nouvelle, qui pour s'imposer requiert l'usage de la force, qu'elle soit symbolique ou effective.

La question identitaire s'articule alors à celle de la division du travail (au niveau national et international) et de la constitution d'une main d'œuvre moderne. Les grandes questions des nations américaines tourneront donc autour du problème de la population, de sa gestion, son contrôle et son utilisation dans le cadre d'une économie capitaliste. Cette époque sera également celle où se poursuivra la conquête du territoire, en particulier de l'Amazonie. Dans cette situation, les discours (scientifiques, lettrés, ou romanesques), et les pratiques de l'État contribueront à créer un nouveau régime de vérité dans lequel le racisme jouera un rôle déterminant. L'imaginaire du peuple, en Amérique hispanique comme en Europe, se construira autour du mythe de la Race. Mythe de la pureté, où agit un puissant complexe thériomorphe : il faut échapper à l'inhumanité menaçante, et se protéger de la bestialité des races inférieures. Développement d'un imaginaire spectaculaire, à mesure que la figure du chef se renforce ; inversion du grand mythe de l'Émancipation et du Progrès ; dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, partout, un imaginaire de la décadence et du développement succédera ou coexistera avec le couple Chute / Ascension, qui avait structuré l'imaginaire colonial.

### De la Chute à la dégénérescence.

➤ *Colombie, entre euphémisme et héroïsme.*

A partir des années soixante-dix du XIX<sup>e</sup> siècle, dans de nombreux pays sud-américains, la multiplicité des guerres civiles favorise la résurgence d'un archétype des chroniques coloniales : le Chaos. Ce retour, qui correspond à l'effacement progressif des discours liés à la liberté et à l'égalité, coïncide avec l'apparition de pouvoirs répressifs et très centralisés.

Je me référerai maintenant aux particularités de ce discours en Colombie pendant le dernier quart de siècle. Le thème du chaos et du désastre est associé une représentation particulière des Colombiens. Rafael Wenceslao Núñez Moledo, président de la Colombie entre 1880 et 1894, transfuge du parti libéral, et scientifique distingué, voit le peuple comme une incarnation du désordre : « cúmulo de aspiraciones, de distinto orden, que semejantes a las olas del océano, a fuerza de bullir y de chocarse, habrán de tomar la proporción de una borrasca ». <sup>1252</sup>

Cet adepte de Spencer fut avec Miguel Antonio Caro un des penseurs de la Régénération, et le fondateur du Parti National. Pour des sociologues comme Daniel Díaz, <sup>1253</sup> c'est sous son régime que la gouvernamentalité colombienne commence à prendre forme. La phrase citée fut écrite à une époque où Nuñez n'avait pas encore rejoint les conservateurs, et illustre de ce fait l'ambiguïté de la pensée libérale colombienne. Avec cet homme politique, et plus encore avec Caro, s'amorce la récupération du passé colonial, qui n'est plus le souvenir de l'abject envahisseur espagnol, mais au contraire le terreau des nouvelles valeurs nationales. Le peuple menaçant que décrit Nuñez manque d'homogénéité. Ses passions contradictoires mettent en danger la société. A son sujet, il emploie les mêmes images que les chroniqueurs de la Conquête lorsqu'ils décrivaient les Indiens. Elles ont simplement changé de cible : désormais l'ennemi n'est plus l'indigène mais le peuple colombien. Dans sa *Recopilación historial* le

---

<sup>1252</sup> Cité par María del Pilar Melgarejo Acosta, « Trazando las huellas del lenguaje político de La Regeneración: la nación colombiana y el problema de su heterogeneidad excepcional », in *Genealogías de la colombianidad* / Editores Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Bogotá, 2008, p. 287.

<sup>1253</sup> Daniel Díaz, « Raza, pueblo y pobres: Las tres estrategias biopolíticas del siglo XX en Colombia (1873-1962) », *Genealogías de la Colombianidad, op. cit.*,

chroniqueur Aguado reprenait à peu près la même métaphore. Décrivant les Indiens « tiranos », il comparait leurs discours à un « maremagnum de disparates, sin pies ni cabeza, sin orden ni concierto ninguno ». L'image de la tempête était fréquente dans sa chronique, comme celle du bouillonnement. Images qui, nous avons pu le constater, revenaient dans toutes les fictions de la forêt, avec un développement particulier chez Rivera, et une connotation toujours négative. Chaos, dissolution et corruption, ces thèmes chers à la littérature coloniale, et qui n'avaient jamais vraiment disparu, resurgissent sous la plume de Nuñez. Il déclare que le peuple colombien est corrompu, « corrupto », comme Aguado, qui déplorait la conduite dissolue des Indiens : « se tratará en los siguientes capítulos, para ejemplo de los que viven disoluta y absolutamente y sujetos a sus desordenados apetitos ».<sup>1254</sup> Cette idée de corruption alimentait l'imaginaire de la forêt chez Rivera, et nous avons vu que la forêt corrompue était aussi l'ancre de la femme corrompue : Zoraida, la Turque. Mais l'archétype qui relie de la façon la plus évidente l'imaginaire colonial et récits nationaux est celui de la Chute. L'idée de régénération, formulée par Nuñez pour la première fois en 1878, lors de l'intronisation d'un président conservateur, prend sens dans son association à celle de « sujetos degenerados ». Pour María del Pilar Melgarejo :

El cuadro del país presentado por Núñez y la natural relación que éste encuentra entre regiones y tipos de población indican que el problema no es precisamente la heterogeneidad en sí, sino el tipo de sujeto, « sujetos degenerados », que se forma en ciertas regiones: malicioso, imbécil, abyecto, festivo.<sup>1255</sup>

L'intellectuel épris de progrès affirme que le pays est en pleine décadence : « el país ha retrogrado hasta encontrarse casi en condiciones primitivas. Sin haber llegado á la virilidad, se encuentra próximo a esa especie de infancia que se llama decrepitud ».<sup>1256</sup>

Les âges de l'homme, et leur symbolique ascendante puis descendante, sont la métaphore utilisée pour décrire l'état du pays. Dans cette vision, les sociétés, comme les hommes, grandissent, atteignent leur maturité et déclinent. La Colombie n'a pas encore atteint l'âge adulte, ici identifié à des valeurs exclusivement masculines : « la virilidad ».<sup>1257</sup> Elle est

<sup>1254</sup> *Recopilación historial, op. cit.*, Livre IX,

<sup>1255</sup> María del Pilar Melgarejo Acosta, « Trazando las huellas del lenguaje político de La Regeneración: la nación colombiana y el problema de su heterogeneidad excepcional », in *Genealogías de la colombianidad*, op. cit., p. 289.

<sup>1256</sup> *idem*, p. 291.

<sup>1257</sup> Le paradigme sexiste, à l'œuvre dans tous les récits de la forêt, organise aussi la conception de la nation, en Amérique et en Europe. « Selon Nancy Leys Stepan, l'analogie scientifique entre « sexe » et « race » est

littéralement « retombée en enfance » (« se encuentra próximo a esta especie de infancia que se llama decrepitud »). Cette sénilité est présentée comme un recul considérable, si l'on considère que le terme « retrogradar », à l'époque, s'employait surtout dans l'astronomie. Désormais, elle est revenue à un stade « primitif », mot qui nous renvoie à l'histoire la plus ancienne du pays, l'époque précolombienne. Il y a une identification entre l'idée d'état primitif et celle de retour en arrière, de marche inverse de celle du progrès. La-aussi s'esquisse l'assimilation entre le peuple colombien et ses prédécesseurs indigènes. L'idée d'enfance nous renvoie au statut de mineur qui était celui des Indiens sous la Colonia (et encore au XIX<sup>e</sup> siècle) ; celle de décrépitude constitue une reprise du symbole catamorphe, elle suggère en même temps que le primitif est lié à un autre âge, dépassé, de l'histoire. La régénération devient donc le contrepoids ascensionnel des tendances catamorphes de la société colombienne. Elle permettra au pays de « engrandecerse moralmente » et sauvera le pays : « Regeneración o catástrofe », prédisait Nuñez.

Cette idée de décadence, affirmée en même temps que le désir de prendre le train du progrès, n'est pas propre à la Colombie. Tous les pays sud-américains ont partagé cette crainte et cet espoir. Ils ont désiré ressembler à leurs voisins européens ou nord-américains, et déploré la menace qui pesait sur eux. La décadence qui obsédait Nuñez préoccupait également les chefs d'État péruviens, vénézuéliens, ou brésiliens.

Au Venezuela, Guzmán Blanco, prétendra lui aussi « régénérer » le pays.<sup>1258</sup> En 1875, peu de temps après avoir accédé au pouvoir, lors des fêtes de la Restauration de la Paix, L'Illustre Américain s'auto-institue *Regenerador y Pacificador de Venezuela*.

Au Pérou, les hommes de la République aristocratique se saisiront du thème de la Régénération pour affronter la défaite lors de la guerre avec le Chili.

Au Brésil, les incertitudes de la nouvelle république, la guerre avec le Paraguay et les conflits sociaux créeront des conditions favorables à la diffusion de ce mot d'ordre ; d'ailleurs, la rénovation urbaine du début du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier à Rio de Janeiro, portera ce nom là : *Regeneração*.

➤ L'ascension diurne : mythe du Progrès, théorie de l'évolution, et dogme du

---

déterminante à la fin du XVII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle : « par analogies avec les prétendues races inférieures, les femmes, le déviant sexuel, le criminel, le pauvre des ville et le fou sont d'une manière ou d'une autre construits comme des races « biologiques » à part », Eva Dorlin, *La matrice de la race, généalogie coloniale de la nation française*, La Découverte /Poche, Paris, 200, p. 225.

<sup>1258</sup> Illustre américain régénérateur du Venezuela, décret d'avril 73.

développement en Amérique latine.

On ne saurait aborder la question de la décadence sans envisager également son antithèse : le progrès. Les quatre pays d'où sont issus les romans de notre corpus, partagèrent ce culte du progrès dont Auguste Comte fut un des principaux zéloteurs. Avec sa foi aveugle dans le perfectionnement de l'Humanité, le penseur français était à même de séduire les jeunes nations. Elles devaient résoudre un problème délicat : leur mixité raciale. L'idée des stades, de l'avancée d'un état inférieur vers un état supérieur, qui constituait la doctrine tripartite d'Auguste Comte, permettait d'envisager avec optimisme le passage vers un futur « régénéré ». Les gouvernements de Nuñez, de Guzmán Blanco, la République Aristocratique du Pérou, le régime de Benjamin Constant au Brésil, tous souscrivirent plus ou moins à l'idéal positiviste.

Ce système de pensée qui, selon Leopoldo Zea, fut la seule véritable alternative à la religion en Amérique latine<sup>1259</sup> permettait d'articuler la question de l'identité nationale à celle de l'ordre et du progrès. Le scientisme réhabilitait l'idée des pouvoirs forts : seule une élite acquise aux découvertes de la Science pouvait mener le pays vers un futur meilleur. L'ordre mis à mal par les guerres et les conflits divers pouvait à nouveau régner, grâce à des dictatures éclairées.

Des quatre pays de notre corpus, le Brésil est le seul dans lequel le positivisme ait été une véritable religion d'État. Le passage à la République, l'abolition de l'esclavage et la guerre avec le Paraguay posaient de façon aiguë la question de l'identité brésilienne. Les élites trouvèrent dans les principes positivistes les rudiments d'une idéologie nationale, au point que le slogan positiviste, Ordre et Progrès, fut inscrit sur le drapeau national. La nouvelle constitution fut conçue sur la base des idées positivistes. Dans les écoles militaires, centres éducatifs importants à une époque où il n'y avait pas de facultés de Sciences ou de Lettres, la doctrine de Comte se diffusa rapidement. Les officiers furent éduqués dans le respect de la science, de la pensée rationnelle, et des métiers du Génie, utiles à la construction nationale.

C'est dans l'une de ces écoles militaires que fut formé l'ingénieur Alberto Rangel. Issu de la classe moyenne aisée, l'écrivain, comme le narrateur qui surgit parfois dans ses nouvelles,

---

<sup>1259</sup> Dans son essai sur la pensée latino-américaines, Zea établit une différence entre la réception qui fut celle de l'Amérique hispanique et celle qui eut lieu au Brésil. Pour lui, dans les pays colonisés par l'Espagne le positivisme fut une force révolutionnaire, alors qu'au Brésil, il fut seulement une façon de s'adapter. Voir le chapitre «El positivismo en Hispanoamérica », in Leopoldo Zea, *El pensamiento latino-americano*, Editorial Ariel Colección Demos, Barcelona, 1976.

travaille en Amazonie.<sup>1260</sup> La conception d'une histoire qui avance vers le progrès transparaît dans plusieurs de ses nouvelles, en particulier « O Tapará » et « Inferno verde ». Dans le premier récit, le narrateur finit sur l'invocation de l'homme du futur, le Métis idéal, dans le sang duquel se seront résolues toutes les contradictions et les conflits du passé. Le temps travaille à l'amélioration de l'homme. Dans la dernière nouvelle, celle où la nature se venge sur l'ingénieur, la fin est cependant optimiste : l'intrusion des hommes apportera aussi la « civilisation ». D'autre part, dans toutes les fictions se dessine une conception de la nature humaine qu'on pourrait attribuer à l'éducation catholique de l'auteur, mais qui a plutôt à voir avec l'éthique comtienne. Grâce à celle-ci, la tendance héroïque de la Colonia avait trouvé un prolongement : le nouveau système ne permettait pas seulement de penser l'amélioration de la société, mais aussi celle de la nature humaine. Amélioré par l'éducation qui encouragerait des valeurs telles que le dévouement ou l'altruisme, l'homme du futur vivrait avec ses contemporains quelque chose de finalement assez proche de cette fraternité universelle qui avait été le but des chrétiens, et plus particulièrement ceux de l'Amérique ibérique. De façon répétée, le narrateur de Rangel déplore l'égoïsme et l'ambition qui jettent les uns contre les autres les hommes. Il s'attriste souvent des ravages de l'ambition : « ambição a cabeça de Medusa ». <sup>1261</sup> Et prône le sacrifice comme valeur fondamentale.

Au Venezuela, le gouvernement de Guzmán Blanco, pendant les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, s'entoura de penseurs sympathisants du positivisme. Pour l'Illustre Régénérateur, la Régénération était d'abord un processus matériel ; il y voyait trois phases : la lutte (la victoire durant la Guerre Fédérale), l'organisation et le progrès matériel.<sup>1262</sup> Cet aspect pratique se retrouve dans le roman vénézuélien, où se manifestait l'obsession de rendre le pays rentable,

<sup>1260</sup> « El pernambucoño Alberto Rangel nació en 1871, un año después que Samuel Darío Maldonado. A los diecisiete años ingresó a la Escuela Militar, donde, aparte de trabar una amistad de por vida con su compañero Euclydes da Cunha (luego el gran comentarista del Sertón y el Nordeste brasileños), cursó estudios como ingeniero que lo condujeron, en 1900, a un puesto sobre el río Maraón. Allí, ante la inoperancia del ejército, solicitó la baja y se radicó en Manaus como trabajador particular y tomando parte en la política local. Fruto de ello fue su nombramiento como secretario de gobierno del estado Amazonas en 1905 ». Carlos Páramo, *El camino hacia La vorágine: dos antropólogos tempranos y su incidencia en la obra de José Eustasio Rivera*, Ensayos de la Maestría en Antropología, Universidad Nacional de Colombia, p. 14.

<sup>1261</sup> L'image de Méduse apparaît pour décrire la vieille Indienne et les méfaits de l'ambition. Le narrateur voit les Indiens comme un stade primitif de l'histoire humaine ; de même, l'ambition dénote un type d'homme qui n'a pas encore accompli son chemin de perfection. Progrès des civilisations et progrès de la nature humaine vont de pair.

<sup>1262</sup> On observera l'influence du schéma tripartite de Comte : « Como se sabe, Comte opina que en la época teológica la sociedad era necesariamente una sociedad militar, organizada para la lucha y la conquista, y la industria no era más que lo que se requería para el mero mantenimiento de la vida humana; en la fase metafísica, que fue un periodo de transición, la sociedad se hallaba también en un estado de transición entre lo militar y lo industrial; en el estadio positivo la sociedad está organizada con miras a la producción, y es por naturaleza una sociedad pacífica, orientada al bien común », Enric Ainsa y Puig, *La idea de progreso en Auguste Comte*, Biblioteca de Autores Cristianos. Ed. de Bolsillo. 1.990.

entre autres par l'utilisation de la force hydraulique. L'esprit d'entreprise est valorisé dans *Canaima*. Certes l'activité prédatrice est remise en question, lorsque Marcos Vargas s'interroge sur l'exploitation des *purgüeros* ; mais la mise en valeur du sol ou des ressources naturelles est présentée comme une nécessité qui n'a pas à être remise en question. Tupuquén, la ferme modèle, est l'image du développement harmonieux : « Sólo en Tupuquén retan esperanzas bien cifradas. La tierra produce, los ganados se multiplican , los hijos crecen y van saliendo buenos ». <sup>1263</sup> L'élevage est la principale ressource de cette exploitation ; quelque chose de l'identité fondatrice du *llano* se transfère à cette demeure de la Guyane, dont les propriétaires sont un citoyen et une femme du lieu. « Tierra », « hijos », « ganado », une équivalence s'établit entre la production de la terre, l'élevage et l'éducation des enfants. L'harmonie est possible dans cette ferme exemplaire d'un développement moderne. <sup>1264</sup>

Tupuquén représente la colonisation agricole, positive, contre la colonisation prédatrice, négative, liée au caoutchouc. Le travail est la valeur essentielle : « la vida tendida hacia el porvenir, paz de alma y trabajo generoso ». <sup>1265</sup> Exaltation du futur et du travail dans un même mouvement, encore une trace de cet imaginaire ascensionnel qui inspire la pensée positiviste. <sup>1266</sup>

Mais qu'en est-il des expropriations de communautés indiennes, systématiques à l'époque du développement agricole moderne, et ce dans tous les pays d'Amérique latine ? Ou des rapports néo-coloniaux avec les employés qui travaillent à la ferme ? Nous n'en saurons rien.

L'idée de l'utilité traverse le roman : les Indiens désolent le narrateur car ils ne servent en rien la nation : « no sería la raza indígena (...) algo total y definitivamente perdido para la vida de la nación ? ». <sup>1267</sup> Ils sont comme le fleuve, qui coule pour rien : « Frente a ellos, bajo la noche fosca, el Ventuari arrastra su inutil caudal. Aguas perdidas sobre las tierras incultas ». <sup>1268</sup> Ou « Guyana frustrada. La de los caudalosos ríos desiertos por cuya aguas sólo navegan las sombras de la noche. La de las inmensas energías baldías de los fragorosos saltos

---

<sup>1263</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 193.

<sup>1264</sup> Le parallélisme entre les enfants qui grandissent et le bétail qui se multiplie a des connotations bibliques évidentes. Cependant l'analyse que propose Michel Foucault de ce qu'il nomme pouvoir pastoral nous permet peut-être de mieux mesurer la valeur symbolique de Tupuquén dans ce récit vénézuélien. Le philosophe français voit dans le pouvoir pastoral, qui apparaît avec le développement de l'Église chrétienne, l'ancêtre des gouvernementalités ; la préoccupation du pasteur pour ses brebis et le contrôle auquel il les soumet annoncent la gestion des populations qui correspond à l'ère des gouvernementalités à l'âge moderne. Techniques modernes d'élevage et théories éducatives coïncident dans le temps. Et de façon complètement contradictoire, c'est au moment où le complexe thériomorphe ressurgit dans le racisme qu'apparaissent des techniques destinées aux hommes qui les assimilent à des animaux domestiques (il a longtemps été question de « dresser » les enfants).

<sup>1265</sup> *Ibidem*,

<sup>1266</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 166.

<sup>1267</sup> *idem*, p. 192.

<sup>1268</sup> *Ibidem*,

desaprovechados ».<sup>1269</sup> Ou encore : « La de los innumerables ríos que la atraviesan sin regarla, aguas perdidas sobre la vasta tierra inculta ». <sup>1270</sup> Comme le remarque Françoise Perus, le livre se termine quand l'Orénoque rend ses comptes, « rinde sus cuentas ». Pour une fois, il va servir les hommes, c'est lui qui transportera vers un futur meilleur, plus précisément, vers le collège de la capitale où étudient les fils d'Ureña, le fils de Marcos Vargas.<sup>1271</sup>

Le roman de Rivera fait exception : on ne peut pas dire que le vague projet de Cova prenne consistance, au contraire. L'idée du progrès n'apparaît qu'à la marge. Il serait également difficile de trouver quelque part une apologie du travail, ou de l'esprit d'entreprise, ce serait plutôt le contraire. Cette différence peut s'expliquer par une spécificité colombienne : dans ce pays le positivisme eut moins d'influence que la pensée évolutionniste de Spencer.

Dans *Sangama* par contre, le travail et l'esprit d'entreprise sont valorisés : Abel veut exploiter le caoutchouc dans la forêt, le Matero et son père sont présentés comme des travailleurs modèles ; lorsqu'il parle des peu recommandables López,<sup>1272</sup> dans les derniers chapitres, le narrateur met en avant leur courage et leur obstination.

Quel que soit le pays dans lequel il put s'enraciner, le positivisme constitua une transition très plausible au système de valeurs qui avait dominé pendant la colonisation : aux antinomies religieuses, Enfer / Paradis, Anges / Démons, Chute / Rédemption succédaient les couples du Progrès et de l'Immobilisme, du Travail et du Vice, de l'Égoïsme et de la Générosité. La polarisation diurne de la colonisation se maintenait donc, dépoussiérée, dans un possible imaginaire de la nation.

### *Les Trois races : euphémisme métis ou racialisme diaïrétique ?*

Dans les pays ibéro-américains, les intellectuels, savants, juristes, médecins et hommes de lettres, voulurent éradiquer le mal qui empêchait leurs patries de devenir des nations modernes et régénérer la nation. La Régénération apparaissait comme une réponse à la Dégénération, et celle-ci prenait la forme de la dégénérescence. Car le mal avait un nom simple : la race.<sup>1273</sup>

---

<sup>1269</sup> *Ibid*

<sup>1270</sup> *idem*, p. 6.

<sup>1271</sup> *idem*, p. 194.

<sup>1272</sup> Le personnage est d'ailleurs porteur d'un imaginaire inversé : pour lui le Paradis est une *trocha*. On notera que ce renversement se produit au moment où la colonisation de l'Amazone bat son plein, les années quarante.

<sup>1273</sup> « La race (ou le déterminisme biologique identifié à l'action durable de l'hérédité) remplace Dieu et le libre arbitre comme axe central de la vision des identités et de l'histoire. Le triomphe de la causalité biologique

Au-delà des différences nationales, une même approche conditionnait la pensée des gouvernants et de leurs conseillers : en Europe comme dans les deux Amériques, l'anthropologie raciale, marquée par un déterminisme biologique absolu, avait gagné l'ensemble des sciences de l'homme, leur communiquant sa vision inégalitaire et hiérarchisée des groupes humains. Tandis que se vulgarisait l'idée de la supériorité des races caucasiennes blanches et de la fixité des caractéristiques raciales, la vision ethnique commençait à prévaloir dans la conception de la nation, et la fiction de l'homogénéité nationale<sup>1274</sup> devenait régime de vérité.<sup>1275</sup>

Mais les nations américaines avaient une population hétérogène. Que le peuple fut identifié à un groupe racial donné ou aux Métis, de toutes façons, il était porteur d'un vice fondamental. En effet, si la supériorité des Blancs sur les Noirs et les Indiens était un fait, comment un pays à majorité indienne pouvait-il envisager sereinement son avenir ? Et si le métissage était un facteur de dégénérescence quelles chances avait un pays métis,<sup>1276</sup> le Brésil, par exemple, de devenir une nation moderne ?

Pour cette raison, les élites ibéro-américaines, désireuses d'adopter un scientisme qu'elles identifiaient à la civilisation et au progrès, se trouvaient dans une situation inconfortable. Pourtant, elles acceptèrent le paradigme de la race, et conçurent le peuple sur cette base. Ces remarques de Michel Foucault, posant la définition des bio-pouvoirs, donnent la mesure de ce qui se nouait en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Au fond, l'évolutionnisme, entendu en un sens large, -c'est à dire non pas tellement la théorie de Darwin elle-même que l'ensemble, le paquet de ses notions (comme : hiérarchie des espèces sur l'arbre commun de l'évolution, lutte pour la vie entre les espèces, sélection qui élimine le moins adaptés) - est devenu tout naturellement en quelques années au XIX<sup>e</sup> siècle, non pas simplement une manière de transcrire en termes biologiques le discours politique, non pas simplement une

---

sanctionne le passage d'une causalité externe à l'homme à une causalité interne à l'homme », Mickaël Vaillant, *Race et culture. Les sciences sociales face au racisme. Étude comparative de la genèse et des modalités de la rupture épistémologique de l'école durkheimienne et de l'école de Chicago avec la pensée raciale (fin 19<sup>e</sup> siècle – 1945)*, Thèse de Doctorat, 2006, p. 74.

<sup>1274</sup> Pour le philosophe français la construction du nationalisme aurait été impossible sans le recours à ce qu'il nomme « l'ethnicité fictive ». Il s'agit de la stratégie gouvernementale qui consiste à identifier la nation à un groupe racial contre les autres. *Race, classes, nations, op. cit.*, p. 130.

<sup>1275</sup> « Mais la simple conversion biologique de la notion de race n'aurait jamais suffi à l'avènement d'un mode de pensée raciale sans une vision polygéniste de l'espèce humaine ou le principe d'une division primordiale de l'humanité en races biologiques immuables et héréditaires. Causalité biologique, polygénisme et hérédité : tels sont les trois piliers de l'anthropologie raciale du 19<sup>e</sup> siècle ». *Race et culture, op. cit.*, p. 77.

<sup>1276</sup> Plus exactement, qui s'identifiait comme tel.

manière de cacher un discours politique sous un vêtement scientifique, mais vraiment une façon de penser les rapports de la colonisation, la nécessité des guerres, la criminalité, les phénomènes de la folie et de la maladie mentale, l'histoire des sociétés avec les différentes classes, etc. Autrement dit, chaque fois qu'il y a eu affrontement, mise à mort, lutte, risque de mort, c'est dans la forme de l'évolutionnisme qu'on a été contraint littéralement de le penser.<sup>1277</sup>

Hiérarchie des espèces, lutte pour la vie, et sélection naturelle prendront des formes plus ou moins crues. La tendance à l'euphémisme qui nous avait frappés dans les romans de la forêt animera également les imaginaires bio-politiques. Certains pays essaieraient d'enraciner leur citoyenneté dans un « imaginaire de la blancheur ». Ce sera le cas de la Colombie ou du Pérou fin de siècle ; d'autres, comme le Venezuela,<sup>1278</sup> et surtout le Brésil<sup>1279</sup> se verront à la même époque comme des pays métis. Deux tendances orientaient l'imaginaire des nations : l'euphémisme métis ou le schéma diairétique racialisé.

Mais reconnaître la réalité du métissage ne voulait pas dire dépasser la vision raciste. Dans tous les pays latino-américains avait lieu un débat sur sa nature : pour certains,<sup>1280</sup> fidèles à la vision des Espagnols, pour lesquels le Métis était un bâtard, ou gagnés à la théorie de penseurs européens comme Spencer, il était seulement un vecteur de dégénérescence de la race (d'où la vision pessimiste du peuple qui s'en suivait) ; pour d'autres,<sup>1281</sup> il permettait l'assimilation des peuples « inférieurs », en particulier des Indiens, mais aussi des Noirs, qui

---

<sup>1277</sup> Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard / Seuil, Collection Hautes Études, Paris, 1997, p. 290.

<sup>1278</sup> Le Venezuela, à travers ses penseurs et historiens, se définissait et s'imaginait souvent comme un pays métis. Pour Aristides Rojas, un des intellectuels les plus influents à l'époque de Guzmán Blanco, la civilisation vénézuélienne était en train de se métamorphoser et elle se composait de Métis. Quant à un autre membre de l'élite, Gil de Fortoul, qui fit partie de l'entourage du dictateur Juan Vicente Gómez, il considérait que toute la société, y compris les élites, était métisse.

<sup>1279</sup> Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les Brésiliens se considéraient métis. Pour le critique littéraire Silvio Romero : « *Formamos um paiz mestiço, somos mestiços se não no sangue ao menos na alma* ». Selon les médecins, mais aussi les hommes de droit, les historiens et les anthropologues, le métissage était un facteur de dégénérescence.

<sup>1280</sup> En Colombie, dans la deuxième décennie du vingtième siècle, un médecin comme Jiménez López pensait que les problèmes des colombiens étaient dus à leur hérédité chargée, du fait du métissage : « la mezcla de razas se opone al proceso de selección natural y no es ventajosa para el perfeccionamiento físico y moral de la población, debido a que supone el cruce de elementos hereditarios dispares. Las leyes de la biología no favorecen el cruce de individuos de razas pertenecientes a especies distintas porque en este proceso se pierden los caracteres originales de las razas que se mezclan », cité dans Santiago Castro Gómez, « ¿Disciplinar o poblar? La intelectualidad colombiana frente a la biopolítica (1904-1934) », *Revue Nómadas*, p. 46.

<sup>1281</sup> Les intellectuels vénézuéliens du début du XX<sup>e</sup> siècle voyaient le métissage comme un blanchiment : « muchos otros pensadores venezolanos consideran a los negros como herencia de la esclavitud del pasado, que hay que integrar progresivamente en la mayoría parda. La oportunidad para ellos vendría de su fusión racial. El negro puro. llevado a las Américas por la extinción de los indios, probablemente desaparecerá como raza con su mezcla con el resto de la población », Manuel Hernández González, « Raza, inmigración e identidad nacional en la Venezuela finisecular », *Contrastes*, n. 9. 10, Caracas, 1994. 1996, p. 39.

disparaîtraient ainsi en quelques générations. De la sorte, l'excès de sang indien ou noir se dissoudrait dans la race blanche. Quelles que fussent les différences, l'accord sur la nécessité de régénérer la race se faisait. Cette infériorité du peuple liée au métissage ne s'enracinait plus dans l'idolâtrie, l'inhumanité des Indiens ou la bestialité des Noirs, comme à l'époque coloniale. Le problème n'était plus le ferment de révolte que constituaient les Métis, ni le statut illégitime des bâtards mais l'apport négatif qu'ils représentaient pour la race à venir ; car ils étaient génétiquement inférieurs et, de ce fait, constituaient une entrave à la modernisation du pays. Qu'il soit refoulé, comme en Colombie, ou reconnu, le métissage devenait l'enjeu de politiques gouvernementales. Il était conçu comme la dissolution de certains caractères et l'affirmation d'autres. Ce n'était pas un chaudron, mais une décantation, une sorte de dialyse ou de purification.

C'est pourquoi presque tous les gouvernements virent dans l'immigration de Blancs la solution pour que le métissage aboutisse à un type racial « régénéré ». Le Venezuela, la Colombie, et dans une moindre mesure le Pérou ou le Brésil, encouragèrent l'immigration de Blancs européens. Il fallait faire des nations le laboratoire de la nouvelle race. Mais les groupes qui immigrèrent n'étaient pas les Européens du Nord « sains », travailleurs et disciplinés, dont rêvaient hommes politiques et industriels. Et les Canariens du Venezuela, les Turcs de Colombie ou les Chinois du Pérou furent rapidement stigmatisés.

Il y aurait donc un « bon » et un « mauvais » métissage, comme nous pouvons le constater avec les fictions de la forêt. La perspective des narrateur s'insère dans la naissance des bio-pouvoirs. Dans ces récits nous retrouvons la trace des débats de l'époque.

Tantôt, nous reconnaissons le discours de la race : races inférieures ou pas assez combattives, races supérieures, du moins en termes de vitalité.<sup>1282</sup> C'est le cas du roman colombien, dans lequel la problématique raciale ne connaît pas d'adoucissement. Même si nous faisons du rejeton de Cova le fils de la forêt,<sup>1283</sup> il est de toutes façons condamné, contrairement aux enfants de Marcos, et d'Abel.

Tantôt, la tendance est à l'euphémisme : le roman vénézuélien et les nouvelles de Rangel, finissent sur le thème du fils métis. Le récit péruvien se termine sur les retrouvailles du Blanc et de la Métisse.

Dans *Inferno verde* le Métis réel, ce caboclo si « Indien », est opposé au Métis du futur, qui sera, lui, un modèle d'équilibre. Les Métis guyaniens de *Canaima* sont abrutis ou pervers,<sup>1284</sup>

<sup>1282</sup> Le lexique de la race est présent dans les quatre fictions.

<sup>1283</sup> « Su primer queja, su primer grito, su primer llanto fueron para las selvas inhumanas », *La vorágine, op. cit.*, p. 382.

<sup>1284</sup> Gallegos emploie deux fois le terme « embrutecido » ; pour le fils du caudillo que « contemplaba en silencio

un seul sortant du lot, le fils de Marcos, qui quitte la forêt pour la capitale. Dans *Sangama*, le brujo métis disparaît, abandonnant sa fille au Blanc Abel. Tous les métissages présentés sous un angle favorable sont des blanchiments.

Rangel est sans doute l'auteur chez lequel le discours est le plus explicite. Son recueil se clôt sur une phrase qui justifie la disparition de certains groupes ethniques, au nom de de la civilisation portée par les races supérieures :

Mas, enfim, o inferno verde, se é a gehenna de torturas, é a mansão de uma esperança: sou a terra promettida à raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de intelligencia e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra da civilização.<sup>1285</sup>

Les Blancs y apparaissent comme le seul avenir possible de la région, parce qu'ils sont plus vigoureux, toniques, intelligents et fortunés. Eux seuls pourront faire œuvre de civilisation ; et le *caboclo*, personnage évoqué avec sympathie dans tant de nouvelles, semble en fait condamné à disparaître. Il est en phase avec son milieu mais il lui manque les qualités combatives, évoquées dans le passage ci-dessus. Ce Métis, que Rangel décrit comme une créature intuitive,<sup>1286</sup> sensuelle,<sup>1287</sup> est un être immature, inachevé : «o caboclo encerra-se no seu mutismo habitual a maneira da larva num casulo».<sup>1288</sup> Par contre, le Métis du futur, sur l'évocation duquel se termine la première nouvelle sera un exemple d'équilibre :

E no sangue que ha de lavar um dia as veias do brasileiro normal, o sangue do paria tapuia terá o seu coeficiente de mistura ao sangue de tantos povos, argamassado num só corpo, cozido no cadinho unico, fundido no só molde. Cadinho, molde, corpo : aparelho e residuo de transformação consumada, onde com a mameluco, o carafuz e o mulato e esse indo-europeu que preponderar na imigração, ter-se ha tornado o brasileiro typo definitivo de equilibrio ethnologico : deixará de ser, afinal, o que tem sido, um desfallecido meio para o

---

y con aire embrutecido el cadáver de su padre », *Canaima op. cit.*, p.102 ; puis, pour les enfants du *cauchero* : « de evidentes rasgos mestizos emsombrecidos por aire de embrutecimiento profundo », *idem*, p. 188. Quant au monstrueux Cholo Parima, el « gigantón », il promène sa « corpulencia taciturna, *idem*, pp. 109.111.

<sup>1285</sup> *Inferno verde, op. cit.*, p. 280.

<sup>1286</sup> «O caboclo percebe com um tacto asombroso a menor alteração no bufo animador », p. 97.

<sup>1287</sup> Maibi est « a damnada cabocla », aux « caricias ardentes », p. 204.

<sup>1288</sup> *idem*, p. 100. Le silence, associé aux Indiens ou aux Métis, revient chez tous les narrateurs.

transito transfusivo das raças.<sup>1289</sup>

Le sang du *caboclo*, « *desfallecido meio* », va circuler « para o transito transfusivo das raças ». Comme l'écrit le narrateur dans les lignes précédentes : « nada se perde ». Ce sang qui va se mêler aux autres, se transmet à travers les générations. Le paragraphe illustre ce que dit Balibar à propos de l'ethnicité fictive,<sup>1290</sup> et de la « naturalisation de l'appartenance » qu'elle suppose. Pour le philosophe, dans le mythe fondateur national : « la filiation des individus transmet d'une génération à l'autre une substance à la fois biologique et spirituelle et les inscrit du même coup dans une communauté temporelle que l'on nomme la parenté ».<sup>1291</sup>

D'autre part, « *equilibrio ethnologico* », et « *brasileiro normal* » nous renvoient à un état idéal et normatif du métissage. L'« *équilibre ethnologique* » désigne le mélange harmonieux, non plus des Trois Races, mais des Métis et des immigrants européens, le *carafuz* étant le Métis de Noir et d'Indien, le *mulato* de Blanc et de Noir, et le *mameluco* de Blanc et d'Indien. L'élément modérateur, c'est cet Indo-européen, qui va apporter les gènes d'une race supérieure et dont le narrateur espère qu'il va s'imposer (« *preponderar* »). L'état d'équilibre atteint dans le futur sera aussi celui de l'homogénéité, de la norme : un seul moule, un seul corps, un seul chaudron. Le peuple à venir, idéal, est conçu sur une base biologique et le métissage ne remet pas en question la vision raciale. Il faut orienter la « *miscegenação* » pour obtenir un résultat « *équilibré* ».

L'équilibre consiste en une atténuation de l'apport indien<sup>1292</sup> qui permettra une purification : « *no sangue que ha de lavar um dia as veias do brasileiro* ». La formule sous-entend qu'au moment où parle le narrateur le sang du Brésilien est « sale ». Lilia Schwarcz parle de la « *miscegenação como mácula* ».

Mas o fato de o modelo monogenista de análise ter sido operante no interior dos institutos históricos não implica que essa tenha sido a única e mais influente teoria racial aqui adotada. Ao contrário, em meados do século o Brasil aparecia descrito, sobretudo nas obras dos cientistas estrangeiros, como um grande laboratório racial, degenerado em função da mistura extremada. « Que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças e inclua por mal-entendida filantropia, a

<sup>1289</sup> *Inferno verde, op. cit.*, pp. 47. 48.

<sup>1290</sup> « J'appelle ethnicité fictive la communauté instituée par l'État national », *Race, nation, classe, op. cit.*, p. 130.

<sup>1291</sup> *Race, classe, nation, op. cit.*, p. 137.

<sup>1292</sup> « bien templado el rasgo indio » remarque le narrateur à propos du métis Marcos Vargas, le seul qui soit promis à un destin.

botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil, não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo », dizia o naturalista suíço Louis Agassiz (1868), condenando clairement la miscigenação local que observava. Já o conde Arthur de Gobineau, que esteve no Brasil em missão officielle, afirmava em 1853: « Os brasileiros só têm em particular uma excessiva depravação. São todos mulatos, a ralé do gênero humano, com costumes condizente ». <sup>1293</sup>

La « mácula » semble être le pendant de cette « mancha de la tierra », <sup>1294</sup> dont parle Santiago Castro Gómez pour l'Amérique hispanique. La tache de la terre salit le corps du Brésilien. Le terme « mistura » n'est pas non plus innocent. Sa connotation péjorative se retrouve dans la première nouvelle, « O Tapará ». La « mistura » répugnante qui se produit dans le lac en décomposition anticipe la « mistura » des sangs, idée sur laquelle se clôt la nouvelle. La fréquente comparaison entre le fleuve et les veines contribue à la contamination de l'idée de métissage par celle de la corruption ou de la souillure. <sup>1295</sup>

Dans ces récits, le Métis inquiète, il n'est souvent qu'une version à peine euphémisée de l'Indien. <sup>1296</sup> Dans la nouvelle d'*Inferno verde* citée plus haut, nous observons un glissement du texte : le *caboclo* sujet des dernières pages, cet « exilado na propria patria », disparaît soudain de l'énoncé, remplacé par le « paria tapuia ». Le Métis réel, l'homme du présent, est soudain recouvert par l'ombre de l'Indien du passé, ce Tapuia qui était le barbare par antonomase.

Cette confusion Indien / Métis se retrouve dans les autres fictions du corpus : l'abrutissement des rejetons métis de *Canaima* fait pendant à l'abrutissement dans lequel « languidece el alma indígena » ; la bestialité de Cholo Parima fait écho à celle des Indiens Waraus lorsqu'ils prennent du yagué. La Chuya de *Sangama* est tantôt une Métisse civilisée, tantôt une Indienne dévoratrice. Comme si revenait l'ancienne suspicion de la Colonia : au fond, les Métis sont du côté des Indiens

Et un certain coefficient de blancheur est indispensable pour éviter le mal absolu : la dégénérescence. Les Métis la portent en eux, du fait de leur ascendance indienne. Le *caboclo*, dans sa Capoue végétale, <sup>1297</sup> métaphore de l'océan de corruption dans lequel il vit, est destiné à

<sup>1293</sup> Lilia Katri Moritz Schwarcz, *O Complexo de Zé Carioca, Notas sobre uma identidade mestiça e malandra*, Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n. 29, ano 10, 1995, p. 49. 63.

<sup>1294</sup> Voir l'importance de l'argile lors de la description la face « terrosa », de « barro cru », de la vieille Indienne, et les « tigelas de barro » où coule le sang de Maibi. L'argile, la terre, est ici une métaphore de l'autochtone.

<sup>1295</sup> Par exemple : « a rede gangliforme dos lagos se liga á rede arterial das correntes », *Inferno verde, op.cit.*, p. 30.

<sup>1296</sup> Caboclo vient du mot tupi qui veut dire forêt, le *caboclo*, dans ces nouvelles, est d'abord l'être de la forêt.

<sup>1297</sup> « O caboclo amollentado na Capua de aguas piscosas e terras ferazes, não poderia sustentar o embate das

disparaître. De même, les fils du *caudillo* ou ceux du *purgüero* blanc de *Canaima* ont besoin des Blancs. La Chuya de *Sangama*, abandonnée par son père qui se suicide, dépend du Blanc Abel. Le mulâtre Correa, dès qu'il n'est plus dans son milieu, sombre dans la dépression. Être du côté des Indiens ou des *castas* ne veut plus dire mettre en péril l'ordre social, mais menacer la base biologique sur laquelle se constitue la nation.

Car les Indiens, sans doute possible, sont des êtres en sursis ou dégénérés. Dans la vision évolutionniste des auteurs, l'histoire naturelle et l'histoire humaine évoluent vers des formes toujours plus complexes, en éliminant les formes plus anciennes, dites inférieures.<sup>1298</sup> De ce fait, l'existence d'une Indienne Mura relève de l'anomalie monstrueuse. Anomalie parallèle à celle qu'observe le narrateur dans le milieu amazonien, souvent qualifié de monstrueux. La nature propose une réplique fidèle de la société humaine : les fleuves amazoniens irriguent le grand organisme amazonien, « organismo monstruoso »<sup>1299</sup> et le corps du Brésilien est irrigué par « tous les sangs » du passé ; l'*apuseiro* suce la sève de la plante qui l'a accueilli tandis que le *cearense* dévore les terres du *caboclo*, et la vieille Indienne Mura est une relique, comme ces « órgãos primarios, abandonados na herança » qui resurgissent de façon « atávica ».<sup>1300</sup>

De même, dans *Canaima*, quand le narrateur de Gallegos décrit avec sympathie les poétiques Yekuanas, il assimile permanence et archaïsme. Il évoque : « la paz soporosa de dias soleados, en tierras melancólicas que se quedaron atrás en la marcha del mundo ». Le lexique est le même que chez Rangel : « la boa marcha evolucionar » fait pendant à son contraire : « quedarse atrás en la marcha del mundo ». <sup>1301</sup> L'idée de la dégénérescence est importante dans ce roman qui commence sur la vision d'Indiens Waraus dégénérés et termine sur le tableau ambigu d'une communauté indienne mélancolique : « ¿ sería posible sacar algo fuerte de esos indios melancólicos ? ». <sup>1302</sup> Ce lieu est invivable pour le Blanc et le Métis (le père ne reste que parce qu'il est ensorcelé et le fils s'en ira à la ville). Marcos, face aux Indiens révoltés, se demande : «¿ no sería ya la raza indígena, degenerada por Enfermedades sin cuidado ni precaución, y por falta de cruzamientos y por alimentación insuficiente, algo ya

---

legiões que traziam fome », *Inferno verde, op. cit.*, p. 168.

<sup>1298</sup> Lilia Scharwez remarque que les musées ethnographiques, en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, utilisaient la méthode des sciences naturelles pour comprendre le pont existant entre les plantes, les animaux et les hommes. Les scientifiques de ces centres pensaient que les espèces inférieures menaçaient la civilisation : « a degenerescencia presente nos tipos híbridos na zoologia pode ser com certa facilidade percibida nos grupos humanos », écrivait Herman von Ihering dans la revue du Museo paulista, Lilia Schwarz Moritz, « O espectáculo da miscegenação », *Estudos avançados*, 1994, vol. 8, n.20. p. 140.

<sup>1299</sup> « O organismo monstruoso » *Inferno verde, op. cit.*, p.32.

<sup>1300</sup> *idem*, p. 97.

<sup>1301</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 185.

<sup>1302</sup> *idem*, p. 191.

total y definitivamente perdido para la vida del país?<sup>1303</sup> Dans le chapitre intitulé « Tarangüé », le narrateur donne une autre version des causes de la dégénérescence :

En efecto, allí estaban aquellos guaraunos en plena barbarie, si no totalmente salvajes, tal como se encuentran todos los aborígenes venezolanos que bajo el régimen de la encomienda o la misión no hicieron sino perder el vigor o la frescura de la condición genuina.<sup>1304</sup>

Voilà une explication plus complexe que l'abrupt : « estos pueblos no tienen historia ni cultura » du Cova de *La vorágine*. Elle attribue à l'histoire et non à la race l'évolution négative des Indiens. Mais cette histoire se transforme en biologie, devient un caractère hérité par l'ensemble du groupe, et les Indiens sont de toutes façons en sursis.

Dans *Sangama*, le thème de la dégénérescence apparaît chaque fois qu'il est question d'Indiens. Lorsque Abel monte chercher Sangama et Chuya sur la montagne, ses réflexions font émerger un Indien imaginaire. Le *runa* qu'il décrit, jouant sur sa flûte un air mélancolique, est déjà une créature du passé : « Es el pasado que emerge en su conciencia, brumoso, turbio, informe, ahogando la raza que degenera, que se extingue encastillada ». Le souvenir de la défaite historique<sup>1305</sup> expliquerait le désespoir de l'Indien et apparaît ici lié à la dégénérescence (« degenera ») et la disparition (« que se extingue »). Poids du passé, dégénérescence et extinction programmée vont de pair dans tous ces récits.

Hernández fait place lui aussi à la problématique de l'hérédité des caractères acquis : « Crece sin risas, con ese dolor heredado que le deprime y que le envejece a poco de haber nacido », <sup>1306</sup> ou : « la memoria compleja de toda la raza que protesta del gran drama histórico que protagonizaron sus antepasados », et encore : « son los hijos soberbios de los indomables de antaño y su aislamiento constituye la patente manifestación de la heredada indocilidad.<sup>1307</sup>

La sympathie de la plupart des narrateurs pour le monde autochtone coexiste avec la certitude

---

<sup>1303</sup> *idem*, p.192. Le facteur héréditaire ( la maladie qui laisse des traces à travers les générations), l'hygiène de vie ( l'absence de soins, la mauvaise alimentation) et l'endogamie sont perçus comme les raisons de cette dégénérescence. L'expression « cruzamientos » retient l'attention par son caractère zoologique. Le profil épistémologique de cette phrase est mixte : l'auteur hésite entre racialisme et hygiénisme, ce qui est assez logique, le roman étant paru à une époque où s'opérait un changement vers une approche plus médicale du social.

<sup>1304</sup> *Canaima, op. cit.*, p. 143.

<sup>1305</sup> Tous les auteurs des fictions géographiques parlent de race « vaincue » lorsqu'ils évoquent les Indiens. Quatre siècles après la Conquête, une telle unanimité pourrait surprendre si le participe n'était pas là comme un argument de plus dans le discours qui associe dégénérescence et défaite des plus faibles.

<sup>1306</sup> *idem*, p. 282. On retrouve l'idée du peuple qui est retombé en enfance avant d'avoir atteint l'âge adulte ; formulée par Nuñez pour la Colombie.

<sup>1307</sup> *Ibidem*,

qu'il est condamné par les lois de l'évolution. Cette ambivalence est à l'image des tergiversations des pouvoirs. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle, les gouvernements élaborèrent des politiques diverses vis à vis des Indiens. Parfois, ils acceptèrent l'extermination pure et simple, comme au Brésil où les indiens Kaingang furent massacrés car ils ne voulaient pas de la construction d'une voie ferrée sur leurs terre ; ou en Colombie où les Boras, Andokes et Murui-Muinane furent quasiment éliminés par les barons du caoutchouc.<sup>1308</sup> D'autres fois, inversant le schéma racialement, les élites prirent la défense des Indiens et sacralisèrent la « race » indienne, comme dans le Pérou dans les années trente et quarante.<sup>1309</sup> Ou encore, elles se contentèrent de dissoudre la race dans la blancheur, grâce à l'immigration blanche. Mais dans tous les cas, y compris dans l'exception indigéniste, c'est le spectre de la dégénérescence qui inquiétait les gouvernements et les experts.

L'euphémisation resta donc une tendance superficielle, les stratégies romanesques ou bio-politiques étant traversées par la même obsession déterministe.

Polémique, diairétique, et thériomorphe, l'imaginaire de la race qui s'élabore en Amérique relève du régime diurne de l'imaginaire. Il est à la fois une pensée du même et une pathologie du double. Cette contradiction apparente se résout si l'on considère que pour le rationalisme dans lequel s'enracine le racisme : « l'esprit (y) est le double de l'être, comme le monde intelligible est le double du monde réel ». Marqué par la fixité,<sup>1310</sup> l'horreur du devenir temporel, le primat de la race sur un individu réduit à la condition de spécimen, l'imaginaire racialement ne peut concevoir le nouveau, ni le changement. L'histoire des hommes y est toujours la même. Ils n'y accomplissent que ce pour quoi ils étaient biologiquement programmés. Dans les fictions romanesques, dans les pratiques bio-politiques, se dessine une vision de la race comme duplication du même à l'infini : « La « race » est un clone gigantesque qui fait de chacun des membres qui sont censés la composer un écho inlassablement répété de l'un à l'autre ». <sup>1311</sup> Cette vision hallucinée fait que « le raciste aime cette évidence et cette simplicité du monde qui amène chaque individu à porter au cou

---

<sup>1308</sup> L'Argentine avait donné le ton dans le dernier quart de siècle, avec la conquête du Désert, si mal nommée, qui avait permis, au nom de la Civilisation, d'éliminer ou de disperser les tribus de la Pampa et de la Patagonie.

<sup>1309</sup> Luis Valcárcel, historien, directeur de l'Institut Indigéniste péruvien, et ministre de l'Éducation entre 1945 et 1947 se proposait de régénérer la race indienne. Il était opposé au métissage, responsable selon lui de la décadence du monde indigène. En réalité, comme l'ont montré des analystes tels que Antonio Cornejo Polar, ou Marisol de la Cadena, l'indigénisme fut aussi l'expression d'un groupe métis du Cuzco, qui put ainsi s'affirmer face à l'oligarchie blanche de la capitale.

<sup>1310</sup> « Avec la causalité biologique, la pensée occidentale passe d'un univers dominé par l'intolérance religieuse à l'univers de la racialisation des différences et de l'irréversibilité des identités ». *Race et culture, op. cit.*, p. 123.

<sup>1311</sup> David Lebreton, *Notes sur les imaginaires racistes du corps*, Quasimodo n° 6, Fictions de l'étranger, 2000, p. 53.

l'étiquette de son appartenance comme dans un vaste herbier. ».<sup>1312</sup>

Quant au versant thériomorphe de cet imaginaire, qui apparaît de façon systématique dans les fictions de la forêt, il permet d'expliquer l'ambivalence souvent relevée à leur sujet. Pour Etienne Balibar, la pensée raciste est animée par une contradiction<sup>1313</sup> : d'un côté il faut que l'humanité s'extirpe constamment de l'animalité où elle menace de s'enfoncer, d'un autre côté c'est sur des bases biologiques (qui amènent à comparer les hommes entre eux comme on le ferait avec des espèces animales ou végétales) que le raciste classe les êtres humains : l'animalité de l'homme, remarque-t-il, est le moyen de penser son historicité, « historicité paradoxalement immobile, si ce n'est régressive ».<sup>1314</sup>

Dans le social darwinisme classique on a ainsi la figure paradoxale d'une évolution qui doit extraire l'humanité (c'est à dire la culture, la maîtrise technologique de la nature- y compris celle de la nature humaine- l'eugénique) de l'animalité mais par les moyens qui caractériseraient l'animalité (la survivance du plus aptes) autrement dit par une concurrence animale entre les degrés d'humanité.<sup>1315</sup>

### Le complexe du chef

Le tournant du siècle correspond à l'émergence de pouvoirs forts. Le positivisme avait réhabilité l'idée de la dictature. Il suffisait qu'elle fut dirigée par une élite ou un homme providentiel.

#### ➤ *Venezuela et Pérou*

---

<sup>1312</sup> *idem*, p. 59. Cette phrase convient au contexte américain, où la botanique joua un rôle fondateur.

<sup>1313</sup> Je préfère employer le terme racaliste comme Mikaël Vaillant, car il fait référence au fondement théorique de l'idéologie raciste, qui est ce qui m'intéresse ici.

<sup>1314</sup> Dans les fictions de la forêt, l'animalité est plus ou moins poussée, mais toujours présente : des Waraus bestiaux de Canaima on passe à la sensuelle Aymara qui « grogne » pour exprimer ses sentiments ; la vieille Indienne Mura est laide comme un crapaud *cururú* et la belle *cabocla* a des cheveux semblables aux plumes de l'oiseau *mutum* (plumes que nous retrouvons au cou de la vieille Indienne). Chuya est une colombe qui peut se transformer en vampire ; les matrones de Rivera ressemblent à des gorilles, la petite Indienne à un orang-outan, et les jeunes *bogas*, plus civilisés, à des canards. Avec le métissage, l'animalité devient moins menaçante.

<sup>1315</sup> *Race, classe, nation, op. cit.*, p. 82

Au Venezuela, entre 1870 et 1877, de 1879 à 1884, puis de 1886 à 1887, Guzmán Blanco s'employa à incarner ce mythe de l'Élu, investissant la dimension spectaculaire de l'imaginaire vénézuélien en formation. Il sut inventer une liturgie laïque qui le célébrait au même titre que la nation. L'autocrate civilisateur », celui qui, d'après Frédérique Langue, permit l'émergence d'une nation moderne, organisa autour de sa personne un culte qui prit des proportions insensées.<sup>1316</sup> Les fêtes de l'Indépendance, au lieu d'honorer les « Prócères », furent détournées à son profit. Un complexe du chef caractéristique au pays des Hommes Machos. Car le style du pouvoir diffère dans les pays voisins. Ils partagent l'idée d'un pouvoir fort, que ne limite aucune opposition. Mais le côté traditionaliste des présidents de la Colombie tempère leur façon d'incarner la nation. L'époque de Guzmán Blanco sera celle des grandes célébrations, des arcs de triomphes, des allocutions hyperboliques, du gigantisme et des titres ronflants : Gigante del Apure, Aclamado de los pueblos, Mandatario Supremo, Regenerador de Venezuela, Ilustre americano, Guzmán Blanco se construit une dimension héroïque, tâche à laquelle collaboreront peintres, architectes et intellectuels positivistes. C'est le moment où les ambitions personnelles d'un homme vont rencontrer les projets de l'élite économique et intellectuelle, et donner forme à l'idée de nation. Car la dictature de Guzmán annonce un type de pouvoir particulier. Et les caudillos andins, tels Gómez, qui lui succéderont, partageront avec lui une façon d'exercer le pouvoir présidentiel qui n'est ni républicaine, ni démocrate. Celui qui place son portrait en dessous du buste de Bolívar était une providence pour l'oligarchie et ses représentants *letrados*. Avec lui, c'est l'hégémonie de la pensée positiviste qui commençait, le Venezuela devenant le laboratoire de la gouvernementalité à la mode caraïbe. C'est autour de l'idée de l'homme providentiel que se construit la première période de l'état vénézuélien enfin constitué. Autre point commun avec la Colombie, les deux pays passeront d'organisations fédéralistes à des systèmes hyper-centralisés. Un même imaginaire polémique les anime, mais si le Colombien de Caro est un chevalier médiéval animé par la foi, le Vénézuélien de Guzmán, lui, est un soldat victorieux. L'Illustre Américain est d'abord le vainqueur d'Apure, un héros guerrier, qui imprime à la société un tour militariste, autre différence avec la Colombie, plutôt marquée par la tendance cléricale. Comme Bolívar, son illustre prédécesseur et fondateur de la nation, Guzmán est un homme de guerre, un général vainqueur. Un homme en déplacement, comme ces soldats-vachers toujours prêts à se ranger sous le drapeau d'un caudillo. Ils sont issus d'un même groupe. Cela lui permet de les dominer, et ainsi de maîtriser cette tendance à la dispersion et à la barbarie qui menacerait le

---

<sup>1316</sup> Frédérique Langue, *Histoire du Venezuela de la Conquête à nos jours*, L'Harmattan, Collection Horizons d'Amérique Latines, Paris, 1999, p. 209.

peuple vénézuélien. Guzmán Blanco modifie intelligemment les rituels coloniaux américains, reprenant à son profit la rhétorique spectaculaire de la fête baroque. Il contrôle avec soin la diffusion de son image.

Il existe plusieurs tableaux de lui à cheval. Ils s'inscrivent dans une tradition picturale très ancienne, qui fut particulièrement développée pendant le Siècle d'or espagnol : les portraits équestres de souverains. Les maisons des Corregidores de la Colonia et les palais des gouverneurs renfermaient des toiles de ce type, sur lesquelles apparaissaient les lointains souverains de l'Empire des Indes. C'est l'imaginaire de cette fonction royale qui est réactivé avec de telles représentations. Mais, entre les portraits du roi à cheval et ceux du dictateur chevauchant fièrement un animal rétif, nous trouvons les tableaux équestres de Bolívar. Les portraits du Libertador, assez rares de son vivant, commencent à devenir courants dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un même mouvement se constitue le culte à la mémoire du Père de la Patrie et celui du chef de la Nation.<sup>1317</sup> Or, nous l'avions déjà remarqué plus haut, les tableaux de Bolívar ressemblent à ceux qui s'étaient répandus avec la peinture coloniale : portraits de Saint Jacques à cheval, pourchassant l'Indien, qui renvoyaient eux-même à ceux de Saint Michel pourfendant le démon. Saint Michel / Saint Jacques / Bolívar / Guzmán, voilà donc une série qui décline à diverses époques une antithèse fondatrice : chrétien / démon, chrétien / païen, américain / espagnol, chef civilisé / barbare. La figure de l'ennemi change, mais l'antithèse polémique se maintient. Et la rhétorique qui était au service de la religion, évolue vers celle du culte civique, ou de l'hommage rendu aux bienfaiteurs de la Nation. Mais la figure du chef l'emporte, et l'image du souverain, représentant de la nation honnie, donne paradoxalement autorité aux nouvelles représentations du pouvoir. Elles ne s'opposent pas à celles de la Colonia mais s'y superposent. Au niveau des icônes du pouvoir se produit un transfert de souveraineté, qu'on observe au même moment avec la transformation de la fête coloniale en fête nationale. La liturgie demeure, sans doute en vertu de cette nature religieuse qui, selon Benedict Anderson, caractérise les formations nationales.<sup>1318</sup>

<sup>1317</sup> Son portrait en Gigante del Apure est inauguré quand débute les cérémonies à la mémoire du Libertador. « Esa misma comisión decide un mes después exhibir el cuadro en el Palacio de Gobierno (siguiendo un riguroso programa oficial) durante el triduo de fiestas con que el régimen celebraría en la capital de la República, del 26 al 28 de octubre de ese año 1872, las glorias del Libertador con motivo del desfile triunfal de sus pertenencias. Como ápice de tales celebraciones, en efecto, Guzmán Blanco ordena pasear en triunfo los objetos pertenecientes a Bolívar por las calles de Caracas, revestidas con guirnaldas, flores, cortinas, retratos, emblemas y trofeos, a través de un trayecto puntuado por catorce arcos de triunfo efímeros », José María Salvador González, « Desvaríos de un « Héroe » espurio : Gloria y figura de Antonio Guzmán Blanco », Revista *Espéculo*, n. 34, 2006-2007, p. 5.

<sup>1318</sup> « Je ne prétends pas, -est-il besoin de le préciser- que l'apparition du nationalisme vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle fut un produit de l'érosion des certitudes religieuses, ni que cette érosion n'appelle pas elle-même une explication complexe. Je n'insinue pas non plus que, d'une manière ou d'une autre, le nationalisme « éclipse » historiquement la religion. Mon propos est ailleurs : pour comprendre le nationalisme, il faut l'aligner non sur des idéologies

Penchons-nous maintenant sur un tableau de cette époque. Il représente Guzmán lors de la bataille d'Apure,<sup>1319</sup> sur un cheval noir frémissant. Cette couleur convient à une toile qui exalte le courage et la puissance du guerrier ; les forces thériomorphes et nyctomorphes sont détournées de leur but grâce à la volonté du héros polémique. Le lien qui unit le chef aux habitants du *llano* est mis en valeur : il est lui aussi un Homme Macho, partage avec eux les valeurs viriles, et sait dompter les animaux sauvages. De même, il saura flatter les caudillos pendant ses différents mandats. Le Géant de l'Apure a cette qualité qui fait de lui aussi le continuateur du Centaure Paéz. Mais le général vainqueur de Carabobo<sup>1320</sup> était à la fois un héros national et un homme en mouvement, encore pris dans la culture sauvage du *llano*. Avec Guzmán, cette période s'achève : les centaures appartiennent au passé, ces hybrides, ces monstres sacrés, renvoient désormais aux fondements de la nation. Guzmán honore et conserve en lui ce courage, mais il contient la violence qui les caractérise. A ce titre il est Autocrate Civilisateur.

Au Pérou, pendant la République aristocratique, entre 1899 et 1919, l'iconographie patriotique propose également des représentations qui exaltent les symboles spectaculaires. En 1903, le peintre Luis Ugarte peint une allégorie de la patrie. La jeune femme qui porte le drapeau et lève son épée est à demi-vêtue d'une tunique grecque dévoilant son sein droit et la plus grande partie de ses jambes. Entre l'épée et le drapeau, l'écusson national apparaît entouré de rayons. Cette technique propre au baroque est nommée « rompimiento de gloria ». Elle n'est pas sans rappeler ces ostensoirs des processions de la fête baroque qui permettaient de combiner liturgie catholique et culte solaire. Écussons, lances et épées abondaient sur les tableaux et les chars festifs de la Colonia. Les cieux chargés de nuages s'entrouvraient sur une lumière qui était celle de Dieu. Un Être de rectitude, dont le regard était un glaive. Dans la gravure nationaliste, à la place de la lumière divine, nous trouvons les symboles nationaux: corne d'abondance, lama, et quinine. Et comme dans les tableaux coloniaux, une double tendance organise la représentation : l'épée et l'étendard levés donnent une tension ascensionnelle au tableau, qui nous rappelle les arquebuses et fusils des archanges baroques. Par contre, dans la partie inférieure, nous avons un mouvement vers le bas : le pied de la patrie écrase des chaînes, situées à droite du tableau, là où se tordaient les serpents, hydres ou dragons.

---

politiques que l'on embrasse en connaissance de cause, mais sur les systèmes culturels qui l'ont précédé, au sein desquels-ou contre lesquels- il est apparu ». Benedict Anderson, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte / Poche, Paris, 1996, p. 25.

<sup>1319</sup> Guzmán Blanco s'y illustra en 1872.

<sup>1320</sup> Bataille de la Guerre d'Indépendance, en 1821.

Cette jeune patrie n'est pas née dans les classes populaires, elle est bien blanche; son visage au phénotype européen et ses cheveux châtain excluent un quelconque métissage. Mais l'épée est sans doute ce qui nous intrigue le plus. C'est celle d'un officier, il s'agit d'un symbole patricien. La patrie est seule, pas de peuple derrière elle. Et pourtant, nous lisons cette légende : *Somos libres*.

A qui s'adresse ce tableau ? Qui peut-il interpeller ?

Le drapeau ressemble beaucoup aux étendards des armées royales espagnoles, ou à ceux que portent les archanges dans leur lutte avec le démon. La position de la patrie, jambes légèrement écartées, et l'ouverture de sa tunique évoquent le chevalier espagnol médiéval, ou Jeanne d'Arc, dont l'iconographie se vulgarisa avec le tournant à droite du nationalisme français. Ce tableau ne rend pas compte seulement de la nature religieuse du nationalisme. Il permet de comprendre que ce qui est érigé en symbole national est en fait la projection d'une classe donnée et d'un groupe racial précis. C'est donc un nationalisme compris comme la sujétion des autres groupes, indignes de la représentation, à l'élite.

➤ *L'anthropologie raciale et le complexe du chef.*

L'obsession anthropométrique, forme moderne du culte des crânes est particulièrement représentative du symbolisme spectaculaire et ascensionnel que nous mentionnions plus haut. Née dans le contexte des fouilles archéologiques réalisées par Broca, l'anthropométrie est une théorie générale des aptitudes mentales et intellectuelles des individus fondée sur la mesure des crânes et du volume des cerveaux. Ces mesures permettent non seulement de différencier et hiérarchiser les races, mais de classer les individus en fonction de leur capacités et de leur dangerosité. Ainsi, la naissance de l'anthropométrie judiciaire entraîna la généralisation des mesures anthropométriques dans les établissements pénitentiaires. On peut parler d'un paradigme craniologique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe comme en Amérique et dont les récits de la forêt rendent compte.

Le paradigme craniologique va former dans les années 1860 le noyau d'un consensus épistémologique entre anthropologues raciaux membres de la Société et de l'École d'anthropologie de Paris. Plus qu'une méthode anthropométrique, la craniologie, ou détermination du degré d'intelligence d'une race à partir de la mesure du volume crânien moyen des individus qui la composent, forme le socle

d'une véritable métaphysique raciale.<sup>1321</sup>

Dans les fictions de la forêt, les images de crânes sont fréquentes : Arturo Cova, lorsqu'il rêve, empile des crânes humains, il est obsédé par l'image d'une tête de mort, celle du vacher Millán, décapité par un taureau ; et la forêt, avec ses mandibules gigantesques devient une tête monstrueuse.<sup>1322</sup> C'est un crâne qui effraie le Matero de *Sangama*,<sup>1323</sup> lorsque le brujo découvre les ossements du Huillac Umu. L'ancêtre de Sangama, après sa rencontre avec le spectre, se retrouve face à cette même tête. Le sorcier parle des Jivaros qui réduisent les têtes de leurs ennemis. Et le crâne du vieux Gabriel de « *Obstinação* » est encore recouvert de chairs putréfiées : « *da terra revolvida a caveira surgia, horrivel, putrescente, mal fixa nas vertebrae cervicaes* ». <sup>1324</sup>

### *Itinéraire d'une image : le germe, du renouveau végétal au grouillement cellulaire*

Exemplaire de ce lien intime qui relie la représentation de la forêt à la construction de l'identité nationale, nous trouvons le chapitre célèbre où le narrateur nous dépeint l'horrible milieu de la forêt.

Entre tanto la tierra cumple las sucesivas renovaciones, al pie del coloso que se derrumba, el germen que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela ; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación.<sup>1325</sup>

Écrit à une époque où l'hygiénisme est désormais une pratique commune des nations

---

<sup>1321</sup> *Race et culture, op. cit.*, p. 88.

<sup>1322</sup> Nous trouvons aussi l'image de la tête de mort ricanant : « *mientras tanto la Muerte debió reirse en la oscuridad* » ou, plus prosaïquement : « *halló la calavera y algunos femures* », *La vorágine, op. cit.*, pp, 311 et 314. Dans ces récits, la forêt est la grande réductrice de têtes.

<sup>1323</sup> « *Una calavera blanquecina que nos miraba con la fijeza de sus orbitas vacías a través de las cuales tuve la impresión de asomarme al pasado*, *Sangama, op. cit.*, p. 247.

<sup>1324</sup> *Inferno verde, op., cit.*, p. 170.

<sup>1325</sup> *La vorágine, op. cit.*, p. 296. Nous avons déjà remarqué dans la première partie l'association sexualité / mort. Ici, on retiendra surtout le caractère hybride de la description, dans laquelle diverses acceptions du monde végétal interviennent. Nous évoluons entre botanique et biologie. Le profil épistémologique de Rivera, pour reprendre la classification proposée par Gaston Bachelard dans *La philosophie du non* est un emboîtement de théories diverses : la fermentation sur laquelle avait travaillé Pasteur au XIX<sup>e</sup> siècle coexiste avec les vapeurs et les miasmes propres à la théorie des fluides du XVIII<sup>e</sup>, et avec cette personnalisation de la vie végétale (« *el sopor* » et « *hálito.* ») déjà relevée a propos de la botanique illustrée :

américaines, ce passage me semble proposer ce qu'on pourrait nommer une « généalogie de la colombianité ».<sup>1326</sup> La forêt comme milieu « malade » est en fait une figuration en mode mineur de ce « grand hôpital » qu'était pour certains médecins le Brésil.<sup>1327</sup> Le germe, le miasme, la fermentation, les vapeurs, toute une histoire de la science ou de ce qui passait pour tel se cache derrière ces mots.

Je commencerai par un retour sur la notion de germe, qui appartient à un lexique scientifique mais s'avère récurrent dans les discours bio-politiques colombiens. Dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, il surgit sous la plume de Rafael Nuñez. Encore libéral à l'époque, Nuñez employait ce terme pour se référer aux lenteurs de la désamortisation : il y voyait le « germen del mal ». La métaphore coïncide avec la première apparition du mot « régénération » dans son vocabulaire, en 1862. Ce terme rend compte d'un imaginaire hybride : le « mal », sous son aspect religieux, moral ou physiologique, nous renvoie aux antinomies diurnes ; le germe et la régénération, au cycle nocturne : la vie en formation, la génération. Rudiment d'un être organisé, œuf fécondé, embryon de plante, végétal à graines (la graine est également une image courante chez Nuñez), microbe capable d'engendrer une maladie, les définitions sont multiples.

Sa polysémie renvoie les Colombiens à différents moments de leur histoire culturelle, et ce à travers une rhétorique qui privilégie la continuité entre période coloniale et période nationale. Le germe nous ramène à l'embryon de la gouvernementalité colombienne : la *Real expedición botánica*, occasion d'un inventaire et un acte symbolique, comme le remarquait Santiago Castro Gómez dans *La hybris del punto cero*.<sup>1328</sup> A la fin de la Colonia, en classifiant de façon exhaustive les plantes du royaume de Nouvelle Grenade, les savants péninsulaires et créoles avaient posé les jalons d'un premier langage unifié pour le pouvoir d'État. Les caisses remplies de graines envoyées par le botaniste Mutis au Jardin des Plantes madrilène, les planches réalisées par les peintres de l'expédition, sur lesquelles figuraient les différents moments du végétal, et entre autres, les graines, l'acclimatation des espèces transportées dans

---

<sup>1326</sup> Je reprends le titre de l'ouvrage de Santiago Castro Gómez et Eduardo Restrepo cité plus haut.

<sup>1327</sup> En 1916, dans son discours de réception du nouveau directeur de la faculté de médecine de Rio de Janeiro, Miguel Pereira déclarait que le Brésil rural était un immense hôpital. Le discours de ce spécialiste des maladies tropicales, à l'origine de nombreuses campagnes de santé publique, était aussi un vibrant plaidoyer pour le service militaire et le sacrifice, ce qui rappelle singulièrement les dernières pages d'« *Inferno Verde* », in Dominichi Miranda de Sá, « A voz do Brasil: Miguel Pereira e o discurso sobre o imenso hospital », *História, Ciências, Saúde*, Manguinhos, v. 16, supl.1, jul. 2009, p. 338.

<sup>1328</sup> « Michel Foucault atribuye a la botánica una preeminencia epistemológica sobre ciencias afines a la historia natural como la mineralogía y la zoología. De acuerdo al filósofo francés, el estudio de las plantas y no tanto el de los animales o el de los minerales permitía « visibilizar » mejor la correspondencia (sin intermediarios) entre el orden del discurso y el orden de la naturaleza; entre las palabras y las cosas » (Foucault, 1984: 138), *La hybris del punto cero*, op. cit., p. 206.

la métropole faisaient état de l'intérêt extrême porté alors à la reproduction. Cela dans le cadre d'une taxinomie qui désenchantait le monde et proposait un catalogue à l'usage des gouvernants et des élites, sur le modèle duquel seraient élaborés les tableaux des populations animales, puis des groupes humains. Dans la prose des botanistes de cette époque, l'assimilation entre le végétal et l'être humain est une constante.<sup>1329</sup> Le classement du végétal avait donc présidé à la formation des États qui utiliseraient ces savoirs dans le but d'accroître leur richesse et mieux gérer la force de travail locale.

Notons qu'il y avait là, au niveau de l'imaginaire, une manifestation de cette propension à la séparation et la différenciation que Gilbert Durand remarque à propos de l'imaginaire diurne. Le végétal, pourtant, est un symbole du mode nocturne. En fait, la Real Expedición Botánica apparaît comme une véritable campagne contre ce régime de l'imaginaire.<sup>1330</sup> Le nom seul de l'entreprise est tout un programme : expédition renvoie à la guerre (bien des conflits entre Blancs et Indiens s'intitulaient de la sorte). Le monde enchanté des plantes indiennes était l'enjeu de ces batailles symboliques, qui terminaient, comme les premières guerres de Conquête, par une re-sémantisation des objets conquis, grâce à l'attribution d'un double nom, latin, et usuel. Les catégories et systèmes indigènes, dont nous commençons seulement aujourd'hui à comprendre la complexité, s'évanouissaient dans un passé pré-scientifique. N'oublions pas que l'enjeu était, là encore, de se différencier des barbares pour accéder au statut de civilisé. Linné, la référence des savants européens ou américains, qui participa au plus long voyage réalisé sur les terres ibéroaméricaines, s'était moqué des savants espagnols, comme il l'avait fait plus tard avec les savants sud-américains. En 1736, il écrivait

La flora española ninguna planta nos ha dado a conocer; siendo así que en lugares fertilísimos de España hay algunas plantas que no se han descubierto. Es sensible dolor que en los lugares más cultivados de la Europa de nuestro tiempo se experimente tanta barbaridad en la botánica.<sup>1331</sup>

Cette période, encore impériale, n'avait pas permis aux savants locaux d'obtenir une

---

<sup>1329</sup> La graine est présentée comme un « oeuf végétal ».

<sup>1330</sup> « Sin ciencia los demonios del bosque se esconderían detrás de cada arbusto y fantasmas nos aterrorizarían en cada esquina oscura ; duendes, monstruos, espíritus de los ríos, y los demás miembros de la banda de Lucifer vivirían entre nosotros como gatos pardos y la superstición, brujería, magia negra, rondarían entre nosotros como mosquitos », (Texto leído por Linne frente a la familia real sueca en la Universidad de Upsala en 1759), *Historia Natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Mauricio Nieto, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hnp-09.html>

<sup>1331</sup> Francisco Javier Puerto, *Juan de Cuellar y la expedición botánica a las Islas Filipinas*, p. 1.

reconnaissance internationale, par contre, elle avait contribué à créer une première communauté imaginaire de savants. Nous avons là les rudiments d'une conscience nationale, et dans l'histoire postérieure, l'Expédition Botanique serait toujours célébrée par le pouvoir devenu indépendant (la publicité faite à l'exposition consacrée à Mutis en 2008, à l'occasion de son bicentenaire, en témoigne). Le langage scientifique qui institue la Colombie comme nation moderne est celui de la botanique dans sa liaison avec la géographie.

Les travaux de Caldas, à travers sa stratification des zones géographiques colombiennes, proposaient à la même époque une autre interprétation du terme. Il parlait plus souvent d'exhalaisons. Chez lui, le germe est bien différent de ce qu'il deviendra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Pasteur aura réussi à imposer mondialement sa théorie. L'idée de microorganisme n'a pas de sens à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais Caldas va associer certains milieux aux germes malsains, établissant une différence entre terres saines et pathogènes. Et la forêt, comme nous l'avions remarqué plus haut, devient le lieu porteur de germes malsains : « su aire cargado de humedad se carga tambien de las exhalaciones de las plantas vivas y de las que se corrompen a sus pies » ; ces exhalaisons produisent des « fiebres intermitentes, las putridas, y las exaltaciones de la más vergonzosa de las enfermedades ».<sup>1332</sup> Pour Philippe Colin:

Tout semble se passer comme si l'informe venait à saper la compartimentation des espaces et des positions. Comme chez Humboldt, ce phantasme surdéterminant s'exprime en premier lieu dans une pathologisation de l'espace « torride ». La prolifération, la luxuriance et l'instabilité des formes, le cycle accéléré de la vie et de la mort, l'enchaînement des métamorphoses, la fertilité illimitée des sols et l'abondance de la matière putréfiée font des régions tropicales des lieux infiniment menaçants où toute forme individuée est condamnée à la dégénérescence, c'est-à-dire au passage d'un degré élevé d'organisation à un niveau plus faible d'organisation.<sup>1333</sup>

Ce qu'anticipe Caldas, c'est l'instrumentalisation du discours scientifique à des fins politiques ; car la maladie, l'immoralité et la corruption, se développent toujours dans des zones de peuplement métis, noir ou indien, plus sensibles à ces dangers. Une correspondance s'établit donc entre race, maladie, contagion et dégénérescence.

<sup>1332</sup> *Du paysage de l'un à l'autre du paysage, op. cit., p. 227.*

<sup>1333</sup> *Ibidem,*

Faisant le lien entre l'embryon végétal et la bactérie, nous avons le miasme, l'effluve, le mauvais air, qui appartiennent à des formations bien différentes, et dont nous pouvons suivre le voyage dans l'imaginaire colombien. Le miasme<sup>1334</sup> nous renvoie aux anciens Grecs, et l'on connaît l'importance de la culture gréco-latine dans la formation des « letrados » ibéro-américains. Pour les Grecs le miasme désignait toute saleté ou immondice, le poison, la contagion, la peste, et même, la tache de l'âme.<sup>1335</sup> Gaston Bachelard dirait qu'il est le signe d'un esprit pré-scientifique. C'est cette polysémie du miasme qui lui permet de faire la transition entre une conception scientifique encore entachée de religieux, et la découverte de la théorie des germes.

D'autre part, le terme germe établit une liaison entre le végétal et la maladie. Et de ce fait entre les deux grandes formations discursives colombiennes : la botanique, puis la médecine. Une deuxième phase de l'histoire des formations discursives colombiennes apparaît avec les débuts de cette médecine, qui va peu à peu prendre la place longtemps monopolisée par la botanique. Nous glissons vers un autre terrain : celui de la maladie humaine (nommée « maladie pestilentielle », il s'agit des maladies tropicales), ou végétale (causée par des « germes pestilentiels »).<sup>1336</sup> L'adjectif pestilentiel ajoute une idée qui rend compte d'un changement de paradigme : la mise au ban des odeurs. Corbin, dans son essai sur *Le miasme et la jonquille*,<sup>1337</sup> a su montrer que les mauvaises odeurs avaient du être constituées comme telles, et que jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la polarisation puanteur / parfum n'était pas opératoire comme aujourd'hui. On pourrait dire qu'à ce moment-là, l'odorat est devenu antithétique, dans sa subordination aux grands projets d'ordonnement que furent l'hygiénisme et l'urbanisme. Si la botanique, les planches, les herbiers, exprimaient la prééminence du spéculaire ou du scopique, le germe pestilentiel nous renvoie à un odorat, qui, comme la population de l'époque, est soumis à un processus de disciplinarisation.

Enfin, le germe permettait de concilier deux tendances de la société colombienne : la théorie du développement et le créationnisme des penseurs comme Caro. Il semble qu'il ait été un argument de poids dans l'élaboration d'une conception élitiste de l'histoire qui se targuait d'être aussi une pensée du progrès. Pour les tenants de cette conception, qui remontait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évolution future de l'embryon était déjà comprise dans le germe. Cette idée

---

<sup>1334</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle, époque de la philosophie des fluides, les médecins craignent la menace putride dans l'air. Le miasme est un effluve malin qui se dégage de corps en décomposition, ou d'eaux croupissantes.

<sup>1335</sup> Nous pourrions y voir un rapport avec la tache du métissage à l'époque de la Colonia, la *mancha de la tierra*.

<sup>1336</sup> *Origine des arbres fruitiers cultivés en France*, partie 2/2, récit de 1853 inspiré du « Cours élémentaire théorique et pratique d'arboriculture » de M. du Breuil.

<sup>1337</sup> Voir Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social*, Flammarion, coll. « Champs » Paris, 1982, première partie : « L'air et la menace putride ».

reposait sur celle de la préformation. Les positivistes reprendraient à leur compte cette théorie, en particulier Auguste Comte, avec sa vision des trois stades de l'histoire : pour lui rien de nouveau n'advenait, l'esprit humain était conçu de telle sorte qu'il se réalisait de façon implacable en trois moments successifs. Un ordre préétabli se manifestait dans l'histoire humaine :

Ce qu'à chaque moment l'humanité annonce de son avenir est aussi nécessairement inscrit dans les germes de la nature humaine que les ages successifs de l'individu sont déterminés par son développement.<sup>1338</sup>

Cette approche n'était pas si éloignée de la conception des penseurs chrétiens pour lesquels l'histoire faisait partie d'un projet qui se réalisait selon un plan précis avec une finalité spécifique. L'hypothèse positiviste pouvait donc coexister avec la vision catholique qui animait certains des penseurs de la Régénération, Miguel Antonio Caro en particulier. Le germe avait donc l'avantage de renvoyer à l'idée de progrès, si essentielle aux débats de la deuxième partie du siècle, et de ne pas choquer l'idiosyncrasie catholique qui était un des viviers de la Régénération

Toutes ces strates forment un continuum dans l'imaginaire colombien qui apparaît dans le célèbre passage de *La vorágine*. Nous voyons le fil qui unit le discours colonial de la botanique (« el germen que brota », « el polen que vuela »), à celui plus moderne de la biologie (« la procreación ») et de la médecine, via la prophylaxie (« los miasmas », « el fermento », « el halito »). Courant dans *La vorágine*, et représentatif de la prééminence du médical au XX<sup>e</sup> siècle, ce lexique est associé à celui de la morale.

Enfin, le germe est l'ancêtre du micro-organisme, de la bactérie ou du microbe. Quand Nuñez devient président, *La théorie des germes* de Pasteur est parue, et peu à peu une conception de la maladie liée à d'infiniment petit, à ce qui est invisible va se vulgariser. La connexion de cette découverte avec les politiques hygiénistes débouchera sur la volonté de traquer le mal « caché ». Au moment où la question des identités nationales devient cruciale pour les pouvoirs en place, cette nouvelle conception du pathogène aura des conséquences. Dans le domaine de la médecine, comme dans celui du social, l'ennemi est devenu invisible car il se cache dans la population.

---

<sup>1338</sup> Georges Canguilhem, *Du développement à l'évolution au dix-neuvième siècle*, Quadrige Puf, 2003, p. 52.





# CONCLUSION

Avec l'étude du fondement racialisé des fictions nationales se clôt la dernière partie de ce travail. C'est surtout de la genèse de cet imaginaire diaïrétique qu'il y a été question. Il ne s'agissait pas d'établir une analyse qui rende compte de façon exhaustive de la problématique raciale dans les quatre pays du corpus. Une telle étude relèverait de la compétence d'historiens et d'anthropologues des quatre pays concernés. Mon but était seulement d'aborder la question de la race et du métissage sous l'angle de l'imaginaire. Je me suis limitée à la période qui correspond au tournant du XX<sup>e</sup> siècle parce que l'action des récits se déroule en général à cette époque. C'est pourquoi des thèmes comme celui de l'eugénisme, prolongement direct de la problématique raciale étudiée, ont été à peine abordés, car ils renvoyaient à une période plus tardive.

Les romans de la forêt, plus particulièrement *La voragine*, préfigurent l'explosion mortifère des idéologies racistes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le système concentrationnaire qui s'ébaucha en Amérique et dont Rivera sut rendre compte, annonçait le désastre, jusque-là inconcevable en Europe, d'un eugénisme radical. Là aussi, nous pouvons constater le côté précurseur de l'Amérique Latine. Foucault avait remarqué que les Colonies étaient en avance sur les métropoles quand il était question de la gestion des populations ou du modèle disciplinaire. C'est aussi à ce titre que les fictions de la forêt nous interpellent : elles ne sont pas le miroir d'une étrangeté exotique, elles interrogent le rapport existant entre les Confins mis en scène et le centre civilisé. Plus que l'altérité, c'est notre Occident eurocentriste qui y est radiographié. L'imaginaire de l'Amérique ibérique participe de notre modernité.

Mais c'est une modernité / colonialité, pour reprendre la formule de Ramón Grossfoguel. Il n'y a pas de rupture de continuité entre l'imaginaire colonial et celui de la nation moderne. Les discours relatifs à la forêt, ou à la nation, tenus par des savants ou des politiques, des romanciers ou des hommes de loi, renvoient à des antinomies qui se sont modifiées, mais n'ont pas remis en cause les hégémonies de la Conquête. La partition du monde entre zones dominantes et dominées, centre civilisé et périphérie barbare, depuis la colonisation américaine, eut pour conséquence le caractère colonial de l'imaginaire moderne. Cette

colonialité, nous l'avons observée dans les récits de la forêt. Loin de s'atténuer avec les Indépendances, elle s'est accentuée lorsque le fondement racial de la séparation coloniale, encore instable, prit une base biologique. Le pessimisme global qui se dégage de ces fictions n'est pas seulement celui des narrateurs ou des auteurs : on peut y voir l'envers de la pensée moderne, l'expression de la double nature de la modernité ; quand le lieu de l'énonciation n'est plus le centre, mais la périphérie, par essence « barbare ». Les élites sont alors dans une position inconfortable puisque :

(...) en el siglo XIX latinoamericano, las élites se definieron desde una « doble conciencia criolla » (Mignolo 2002), en la que la delimitación y el « pathos de la distancia » eran factores determinantes. Allí, el ejercicio diferenciador pasó por una colonialidad interna, en la que el imaginario de la blancura sustentaba un orden jerárquico y naturalizador de las diferencias poblacionales y espaciales. La nación se fundó así en una lógica colonial generada en la consolidación de la economía- mundo capitalista y de un mundo moderno / colonial en el que Europa era situada como centro de poder (Quijano 2000). El ejercicio de gobierno se fundó, entonces, en una colonialidad del poder en el que las clasificaciones raciales eran determinantes. Esto cobró todavía más fuerza durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, por cuanto « el deseo civilizador » de las élites (Rojas 2001) primó en la definición de identidades sociales y geoculturales.<sup>1339</sup>

Les fictions de la forêt sont des récits nationaux parmi d'autres ; elles nous permettent de constater que la nation n'est pas seulement ce processus d'homogénéisation et de standardisation dont parle Benedict Anderson, mais, dans le même mouvement, un processus d'exclusion et de différenciation, creusant la différence entre les groupes de façon radicale, éternisant dans la race les séparations jadis liés à la foi ou la classe. Nous observons que le racisme n'y existe pas à la périphérie, mais s'avère central. Pour Santiago Castro Gómez

(...) dispositivos y estrategias como la instrucción pública –en particular la enseñanza de geografía e historia patria–, los manuales de urbanidad, las gramáticas, los catecismos o las constituciones, más que civilizar homogéneamente o estandarizar cultural y socialmente a una población,

---

<sup>1339</sup> *Genealogías de la colombianidad, op. cit.*, p. 22.

pretendieron unificar, instituir y fijar lo normal-nacional, como una linealidad vertical generadora de clasificaciones jerárquicas internas, la cual, aunque se basaba en construir y modelar un supuesto pueblo, único y particular, se inscribía en proyectos geopolíticos que desbordaban los límites nacionales.<sup>1340</sup>

Les romans font partie de ces dispositifs de normalisation et d'exclusion ; l'univers antithétique de fictions de la forêt est l'expression d'un projet « civilisateur » qui porte sur les Confins, cet « envers de la nation », comme l'a si bien nommé Margarita Serje. L'attraction / répulsion qu'inspire le monde « mystérieux », « magique », « diabolique » de la forêt est typique de la division qui clive le discours colonial. Hommi Bhabha, parlant de l'orientalisme, écrit ceci : « C'est d'une part un sujet d'apprentissage, de découverte, de pratique, et de l'autre c'est un lieu de rêves, d'images, de fantasmes, de mythes, d'obsessions, d'exigences ».<sup>1341</sup> Dans l'univers désenchanté de la modernité, la magie est ce qui reste, la trace de l'altérité détruite ou en voie de l'être. Les héros peuvent bien se perdre dans les récits, le lecteur ne court aucun risque. Son voyage est organisé : l'horrible et fascinante doublure de la modernité n'est qu'un vestige, il se déplace dans un temps révolu.

La méthode de Gilbert Durand, qui regroupe les symboles en systèmes, nous permet les voir comme des batteries dans la guerre des imaginaires. Les fictions dans lesquelles ils se déploient sont des pièces dans des dispositifs de savoir / pouvoir : les savoirs s'appuient sur l'imaginaire et légitiment ces pouvoirs ; ceux-ci cautionnent lesdits savoirs et l'imaginaire qui les innerve. Gilbert Durand souligne le rôle agglutinant de ce qu'il nomme le *Sermo mithicus*. Sa théorie met en évidence le lien qui unit l'imaginaire aux formations sociales. Elle nous préserve d'une vision des discours comme « expressions » ou « miroirs » des rapports de domination ou d'oppression. Le binôme pouvoir / résistance, à travers lequel sont trop souvent pensées les positions des acteurs sociaux, est ébranlé par son analyse. Elle montre que la révolte peut emprunter le langage du pouvoir. Les romans de la forêt vierge tiennent en même temps un discours humaniste et un discours raciste.<sup>1342</sup> C'est par l'étude systématique de leur rhétorique que nous découvrons cette conjonction. Les promesses libertaires des guerres d'Indépendance se coulent dans le moule polémique des discours coloniaux. Et la patrie des

---

<sup>1340</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>1341</sup> *Les lieux de la culture, op.cit.*, p. 128.

<sup>1342</sup> Selon Etienne Balibar, l'erreur de la plupart des analyses du racisme est de ne pas admettre qu'il s'enracine dans un humanisme. « Inversement, le lien nécessaire de l'antiracisme avec un humanisme pratique n'empêche nullement que le racisme théorique soit aussi un humanisme théorique », in *Race, classe, nation op. cit.*, p. 92.

discours nationalistes rejette autant qu'elle prétend rassembler.

La polarisation diurne de l'imaginaire post-colonial apparaît comme un des effets des mouvements à travers lesquels advient la modernité. Polémique, antithétique et schizoïde, l'imaginaire diurne traverse la modernité depuis la Conquête jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Il se renforce avec le discours de la guerre identifié par Foucault. Il anime le dualisme nature / culture qui régit la culture occidentale à partir du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>1343</sup> Il dynamise les mythes héroïques de la modernité. Le positivisme prométhéen, dont nous avons constaté l'importance dans l'Amérique ibérique, est ce mythe moderne qui « laïcise le théologique » pour reprendre la formulation de Gilbert Durand. Cet imaginaire inspire la nation et ses antinomies : l'Autre est construit comme ennemi, qu'il s'agisse de l'étranger, celui qui appartient à une autre nation, ou de l'ennemi interne, celui qui appartient à la mauvaise race.

Dans ce contexte, le métissage n'est pas le dépassement, mais la perpétuation des antinomies de la Conquête et de la Colonia. Les schèmes de la chute et du chaos, réactivés à l'époque des constructions nationales, sont simplement actualisés. La faute commise à l'égard de Dieu par les *gentils* devient l'affront fait à la race, ce mélange qui produit la dégénérescence. Et nous avons vu que l'essentialisme indigéniste ne remettait pas en cause la réalité de la race, il se contentait d'inverser la polarisation. Il faisait état de la même horreur du métissage, paradoxe d'un mouvement porté surtout par des Métis. Pour la morale chrétienne, comme pour la morale nationale, le métissage est chaos à ordonner.

Historiquement, il a été assimilation, absorption des singularités, dilution. La métaphore de la transfusion sanguine chez Rangel et le terme *miscegenação* rendent compte de cette modalité. Il n'a pas été un dépassement. Pour cela, il aurait fallu que se réalise un décrochage par rapport à son ancrage biologique et identitaire. Car cette notion d'identité, qui articule la question de la nation comme celle de la race ou de la culture, est toujours menacée par la tendance à la fixité, et l'instrumentalisation politique. N'est-elle pas, par définition, diurne, puisque le propre de ce régime, c'est précisément de vouloir séparer, différencier, classer ?

On ne peut pourtant pas la réduire à un projet politique des élites visant à stabiliser le signifiant « peuple », pour éviter que les hiérarchies soient remises en question. L'histoire de la Colonia et celle des États indépendants montrent qu'elle peut être imposée, d'en haut ; mais aussi, constituer une stratégie complexe, un choix, parfois sans rapport avec le phénotype ou la culture. On peut bien critiquer la notion d'identité, mais il se trouve que l'identification

---

<sup>1343</sup> « Comment ne pas remarquer au passage que ce régime de la représentation structure deux des plus grandes philosophies de l'Occident, à savoir celle de Platon et celle de Descartes », *Les structures anthropologiques e l'imaginaire, op. cit.*, p. 20.

fonctionne, du moins pour la période qui nous intéresse ici. Et pour que l'identification fonctionne, il faut que l'imaginaire puisse s'en emparer. Le nationalisme n'est pas une simple idéologie au service de l'État, mais un imaginaire partagé. Les médecins tropicalistes brésiliens voyaient vraiment le pays comme une source de maladies. Rómulo Gallegos croyait à la richesse fabuleuse du Venezuela. La Colombie imaginaire qui préoccupait les médecins hygiénistes les désespérait vraiment. Le pays qu'ils imaginaient était pour eux aussi réel que leur univers quotidien, et de fait ils contribuaient à le faire exister comme tel. C'est cette force imaginante, cette dynamique puissante, ces flux, qui irriguent la société. Force imaginante que structurent les schèmes établis par Gilbert Durand.

Mais n'y a-t-il pas une contradiction entre l'idée d'une dynamique imaginaire et celle de « structures » ? Il me semble que c'est à ce niveau que la théorie de Gilbert Durand devient problématique. On peut, par ailleurs, être également réservé sur l'identification qu'il construit entre la structure de la psyché individuelle et celle de la psyché collective. La question principale reste néanmoins l'articulation de ce modèle statique de l'imaginaire à la force motrice qu'il est dans la réalité. Et cela nous ramène au concept de chaos, si important dans la modalité diurne : si la peur du chaos est au centre de la logique diurne, le concept de chaos, lui, n'est pas intégré par l'anthropologue comme une dynamique de l'imaginaire. L'idée de magma primordial que développe Cornelius Castoriadis est peut-être plus souple que celle de structures. La solution pourrait être le couplage de l'idée de magma de Castoriadis et de celle de structures. Commentant la théorie de Cornelius Castoriadis, Georges Bertin remarque :

Il distingue ainsi imaginaire radical (ce qui dans la psyché sôma tient aux racines) et imaginaire social (essentiellement créateur) lequel produit le neuf dans les sociétés par production incessante de significations imaginaires sociales, qui instituent en interrogeant le social de façon incessante et sont produites par le magma, ou noyau de significations (...).

Il note également :

Ceci amène Castoriadis à interroger les liens du social avec l'imagination radicale - soit la psyché en tant que chaos qui crée un cosmos ou *vis formandi* car « la forme, nous enseigne Michel Maffesoli, nous incite à penser à partir du paroxysme et de l'excès » et cet auteur d'interroger la raison sensible comme

dynamisme et comme flux, qu'il nomme ratio-vitalisme enthousiaste, lequel met en œuvre « une force instituante dont on peut souligner le caractère démoniaque » (Eloge, p. 67).<sup>1344</sup>

L'idée de flux peut fonctionner dans la théorie des bassins et des rives. René Barbier a tenté une adaptation de ce deux théories et il serait intéressant de voir quels résultats elle produirait appliquée à l'imaginaire américain. Dans le cadre de mon travail, mon but a été seulement de relier la théorie de l'imaginaire, celle de la décolonialité (ce qui revenait en fait à en introduire une autre, l'approche critique de la nation). Il serait concevable que des travaux sur l'imaginaire américain utilisent non seulement l'outil de Gilbert Durand mais aussi la perspective de Castoriadis, justement parce que des contradictions fécondes apparaîtraient.

La notion d'identité, au centre de ce travail, est critiquée à l'intérieur de nombreuses disciplines, et ce depuis plusieurs années. Des philosophes, Gilles Deleuze, par exemple, ou des psychanalystes, je pense à Jacques Lacan, ont été précurseurs en la matière. De nos jours, le travail d'anthropologues comme François Laplantine et Alexis Nouss<sup>1345</sup> problématisent de façon originale les thèmes liés à l'identité, au métissage et à l'appartenance. Pour eux, le métissage n'est ni substance, ni essence, mais devenir, précisément parce qu'ils essaient de s'éloigner d'une identité qu'ils voient comme une construction rhétorique ou politique. Tel qu'ils le définissent, ce devenir semble être le contrepied d'un des fondamentaux de notre pensée moderne, notre rationalité toujours orientée vers un but.<sup>1346</sup> Laplantine et Nouss proposent une épistémologie des charnières et de l'entre-deux, du frontalier, qui rejoint les travaux sur la pensée « fronteriza » d'un Walter Mignolo.

Quant aux travaux de Serge Gruzinski, en particulier *La pensée métisse*, ils ont modifié certains des stéréotypes sur le métissage américain. Son analyse des interactions entre le monde indigène et la pensée analogique de la Renaissance dans l'art colonial de la Nouvelle Espagne ouvre des pistes passionnantes. Serge Gruzinski n'a pas une définition réductrice du métissage, il le voit comme un ensemble de force mouvantes, une dynamique, pour reprendre ses termes. Selon lui, il faut « analyser les métissages américains à la fois comme un effort de recomposition d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants ».<sup>1347</sup> L'idée des fragments est importante dans son analyse. Nous voyons que

<sup>1344</sup> Georges Bertin, « Pour l'Imaginaire, principes et méthodes », revue *Esprit Critique*, Vol. 4, n. 2, février 2002.

<sup>1345</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, de Arcimboldo à Zombi. Montréal, Pauvert, 2001

<sup>1346</sup> Max Weber, dans son essai sur le capitalisme, constate que « l'activité rationnelle orientée vers un but » qui définit selon lui l'homme moderne, se produit dans un monde qui a été désenchanté.

<sup>1347</sup> *idem*, p. 104.

la vogue des *Métamorphoses* d'Ovide dans l'Amérique espagnole n'est pas seulement le fait des Européens, les Indiens se servront de la mythologie gréco-latine pour créer des images métisses.

Mais Gruzinski a également souligné la violence symbolique de la colonisation, et a forgé l'expression de la « guerre des imaginaires ». Car, depuis la Conquête, la dévalorisation des cultures indiennes ou noires a été une stratégie ininterrompue. Cette guerre des imaginaires est une lutte à tous les niveaux.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, contre les fondements des cultures indigènes, les récits de la forêt déploient leur éventail de symboles. Recouvrir l'univers des autochtones d'un réseau très serré d'images est un processus qui s'était intensifié pendant la Colonia. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, à travers les guerres inter-étatiques, la colonisation des territoires se termine en Amérique, il faut des symboles qui marquent autrement un territoire encore incertain.

Un des fronts de la lutte est celui de la représentation du rapport culture / nature. Dans le monde moderne, ce couple est antithétique. On pourrait même dire que le dualisme occidental s'organise autour de cette antithèse. Pour l'anthropologue français Philippe Descola, comme pour Gilbert Durand, le trajet anthropologique qui a fini par opposer de façon inconciliable nature et culture a ses origines dans l'Antiquité. Il commence avec Platon et Aristote, et se développe à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette pensée exclusive, nous l'avons vue à l'œuvre dans les chroniques de la Conquête, dans la conception de la ville, et plus globalement dans l'évolution du paradigme civilisation / barbarie. Le couple culture / nature y apparaissait comme une des modulation de la paire humain / inhumain. La nature est le lieu de l'inhumain. L'homme ne s'humanise que dans la cité.

Or, dans la forêt, les frontières changent, et le pire peut advenir, sous la forme de la métamorphose. Le cauchemar d'une jungle anthropomorphe, qui est au centre de tous ces récits, est la forme qu'y prend la rencontre avec l'altérité. Ce n'est pas un hasard si le texte d'Ovide devint un véritable « best-seller » dans l'Amérique de la Découverte. Il permettait aux Espagnols de penser l'impensable : un monde où l'humain, l'animal et le végétal n'étaient pas séparés par des barrières étanches. Les animaux pouvaient s'y humaniser, les hommes s'y transformer en animaux.

C'est précisément ce qui se produit dans ces récits. Nous y voyons les héros se transformer en arbres, et les arbres parler et comploter comme des humains. Anthropomorphisme et métamorphose vont de pair, comme les deux faces d'une même pièce. Que cela se produise en

milieu amazonien, là où l'animisme est dominant, n'est pas anodin.<sup>1348</sup> Les peuples de la région pratiquent un découpage particulier entre les « classes d'existants », pour reprendre l'expression de Philippe Descola. Selon eux, animaux et plantes sont des « personnes revêtues d'un corps animal ou végétal ». <sup>1349</sup> Dans les mythes amazoniens, le passage de l'animal à l'humain est une constante, et les mythes expliquent comment les animaux sont devenus ce qu'ils sont aujourd'hui. La métamorphose est simplement le signe de cette communication possible entre des êtres semblables par leur intériorité, elle est une forme de communication entre des humains.

Dans les romans, au contraire, la métamorphose est une déshumanisation. Elle est liée à la solitude, à la crise, la folie, ou à une intime perturbation.<sup>1350</sup> Elle n'est jamais une décision, mais relève de la fatalité. D'autre part, les héros ne se transforment jamais en yucca, en plant de tabac, ou de coca, mais en arbre.<sup>1351</sup> Car l'arbre est le seul élément de la forêt qui prenne une valeur positive : il a une transcendance, et peut faire office de Croix. Le végétal par contre, comme nous avons pu l'observer dans la première partie connaît une polarisation négative. Cette dévalorisation du végétal est le reflet inversé de la place qu'il occupe dans beaucoup de mythes fondateurs. Celui du yucca originel, commun à plusieurs ethnies locales, accorde une place exceptionnelle à un simple rhizome.<sup>1352</sup> C'est un récit civilisateur, l'histoire de la communauté. Loin de la transcendance de la Croix, qui se réfère à un commencement, au sacrifice du Christ et à une fin, l'Apocalypse, le rhizome yucca, serpentin, nous situe dans l'espace-temps du mythe, où toutes choses communiquent. L'arbre avec son tronc central, son arborescence, ses racines, renvoie à un système hiérarchisé. Mais le rhizome, lui,

(...) ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome a comme tissu la

---

<sup>1348</sup> Les Murui Muinane, ou Uitoto, au milieu desquels évolue Cova, dans la région du Putumayo, sont des peuples animistes.

<sup>1349</sup> Selon l'anthropologue français, les animistes conçoivent les relations entre les humains et non humains d'une façon différente de la notre. Les Occidentaux considèrent que les humains, les animaux et les plantes partagent une même physicalité, mais ont des intériorités radicalement différentes. Pour les animistes, c'est le contraire, l'intériorité est semblable, et la physicalité différente. Ainsi, le tapir a lui aussi sa vie de famille, sa maison, son clan et ses coutumes. En vertu de cette intériorité qu'il partage avec nous, il peut devenir un homme. Inversement, un homme peut prendre l'apparence d'un tapir. *Par delà nature et culture, op. cit.*, p. 187.

<sup>1350</sup> Marcos se transforme en arbre quand il a vécu longtemps dans la forêt, où il mangeait de la viande crue, et ne parlait plus à ses congénères.

<sup>1351</sup> Philippe Descola remarque que la transformation en végétal est beaucoup plus rare que celle en jaguar, tapir ou tout autre animal.

<sup>1352</sup> Les Murui-Muinane et les Yekuanas partagent le mythe du Yucca originel ; c'est cette plante, base de leur alimentation, qui est à l'origine de leurs civilisations. Dans les mythes rassemblés par Konrad Preuss, Fernando Urbina ou Marc de Civrieux, apparaît l'histoire de l'ancêtre qui découvrit le yucca et permit à la tribu d'échapper à la famine.

conjonction « et...et...et ». <sup>1353</sup>

Deleuze et Guattari s'étonnent :

C'est curieux comme l'arbre a dominé la réalité occidentale, de la botanique à la biologie, l'anatomie, mais aussi la gnoséologie, la théologie, l'ontologie, toute la philosophie : le fondement-racine, *grund, roots, et foundations*. <sup>1354</sup>

Le rhizome américain ne s'oppose pas à l'arborescence, il s'en éloigne, fuyant comme les Indiens des stéréotypes. Le yucca dont la saveur dégoûte le héros de Rivera est l'image obstinée d'une différence qui ne peut pas être épuisée par la ruse des comparaisons. Différence qui reste invisible dans des récits hantés par la présence des arbres.

Je crois profondément qu'une comparaison des mythes originels de la région et des romans qui y ont été écrits pourrait rendre visible ce qui n'est que suggéré dans ces lignes. Elle permettrait de faire apparaître cette inversion des polarités dont parle Lévi-Strauss quand il analyse la structure des Mythes. La méthode de Gilbert Durand n'a pas encore été appliquée à des mythes amazoniens. Avec un travail de ce type, il serait possible de combiner la théorie de l'imaginaire, les découvertes récentes de l'anthropologie, <sup>1355</sup> et la théorie de la décolonialité qui s'intéresse aux savoirs autochtones en tant qu'alternative à la modernité / décolonialité. Il ouvrirait aussi la voie à une étude des communications entre le système analogique amazonien, et celui des Européens du Moyen-âge, qu'a étudiés Claude Lecouteux. <sup>1356</sup> Dans toutes ces approches, nous trouvons une critique des apories de la rationalité occidentale et de la notion d'identité. C'est aussi ce que j'ai tenté de faire dans cet essai, nécessairement limité par son caractère général. Souhaitons qu'un travail collectif de cet ordre puisse voir le jour, que des spécialistes des mythes et de la littérature collaborent dans une approche pluridisciplinaire, et nous aident à porter sur la forêt, et sur l'Amérique, un regard qui ne soit plus une simple projection.

---

<sup>1353</sup> *Mille plateaux*, op. cit., p. 36.

<sup>1354</sup> *Mille Plateaux*, op. cit., p. 27.

<sup>1355</sup> Je pense en particulier aux travaux de Viveiros de Castro, dont la théorie du perspectivisme se situe dans la lignée des découvertes de Philippe Descola.

<sup>1356</sup> La lutte féroce de l'Église chrétienne au Moyen-âge s'est exercée à l'encontre de systèmes de pensée qui ont beaucoup de points communs avec les cosmovisions indigènes, entre autres la partition de l'être en entités spirituelles, le dédoublement, etc. Le fait que cette vision analogique n'ait pas été totalement extirpée, et se soit exportée en Amérique, dans les réalisations architecturales, par exemple, comme le montre Serge Gruzinski lorsqu'il décrit l'usage de la guirlande dans les fresques, est particulièrement intéressant.





# Bibliographie

## 1) Œuvres du corpus

**HERNÁNDEZ**, Arturo, *Sangama*, Populibros peruanos, Lima, 1964.  
Première édition, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1942.

**GALLEGOS**, Rómulo, *Canaima*, Edición crítica Unesco, Colección Allca Archivos, Charles Minguet coordinador, 1996. Première édition, Editorial Araluce, Barcelona, 1935.

**RANGEL**, Alberto, *Inferno verde*, Typographia Arrault, Tours, 1927. Première édition Bacugalupi, Genova, 1908.

**RIVERA**, José Eustasio, *La vorágine*, Edición de Montserrat Ordoñez, Catedra, Letras hispánicas, 2002. Première édition, Editorial de Cromos, Bogotá, 1924.

## 2) Œuvres littéraires.

**ALENCAR**, José de, *Iracema: lenda do Ceará*, São Paulo: FTD, 1992, Première édition, Typographia de Vianna et filhos, Rio de Janeiro, 1865.

**GALLEGOS**, Rómulo, *Doña Bárbara*, edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (Col. Austral, 176). Première édition, Barcelona: Editorial Araluce, 1929.

**GONÇALVES DIAS**, Antônio, *Os Timbiras, Poema americano*, F.A ; Brokhaus, Leipzig, 1857.

**SOARES DE SOUSA**, Gabriel, *Notícia do Brasil*, dir. e coment. Luís de Albuquerque ; transcrição em port. actual Maria da Graça Pericão, Lisboa : Alfa, 1989, Biblioteca da expansão portuguesa ; la première édition du manuscrit originel, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, réalisée par Varnhagem, date de 1851.

### 3) Ouvrages critiques et sources scientifiques

**AINSA**, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1986.

**AINSA Y PUIG**, Enric, *La idea de progreso en Auguste Comte*, Biblioteca de Autores Cristianos. Ed. de Bolsillo. 1990.

**ALEGRÍA**, Ciro, *Fábulas y leyendas americanas*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995.

**ANDERSON**, Benedict, *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte/Poche, Paris, 1996.

**BACHELARD**, Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Le Livre de Poche, Paris, 1998. Première édition , José Corti, Paris, 1950.

**BACHELARD**, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Éditions Le Livre de Poche, 1993. Première édition, José Corti, Paris, 1942.

**BALIBAR**, Étienne, et **WALLERSTEIN**, Immanuel, *Race nation, classe, les identités ambiguës*, La Découverte/Poche, Paris, 1988.

**BHABHA**, Homi K, *Les Lieux de la Culture, Une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007.

**BORJA GOMEZ**, Humberto, *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, Construcción del idolatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, CEJA, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002.

**BUARQUE DE HOLANDA**, Sérgio, *Racines du Brésil*, Gallimard, 1998. Édition brésilienne originale, Editora José Olympio, 1936, Rio de Janeiro.

**BUARQUE DE HOLANDA**, Sérgio, *Caminhos e fronteiras*, Companhia das Letras, 1995.

**BRAUDEL**, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle*, t.3, *Le temps du monde*, Armand Colin, Paris, 1979.

**BROSSE**, Jacques, *Mythologie des Arbres*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001. Première édition Plon, 1989.

**CAILLOIS**, Roger, *Pierre réfléchies*, Collection « Champs », Flammarion, 1975.

**CANGUILHEM**, Georges, *Du développement à l'évolution au dix-neuvième siècle*, Quadrige Puf, 2003. Première édition 1962 dans la revue *Thalès*.

**CARO-BAROJA**, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006. Première édition Revista de Occidente, Madrid, 1961.

**CASTORIADIS**, Cornelius, *L'Imaginaire comme tel*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007.

**CASTRO GÓMEZ**, Santiago, *La Hybris del punto cero*, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, 2005.

**CASTRO GÓMEZ**, Santiago, **RESTREPO**, Eduardo, *Genealogías de la colombianidad* / editores Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Bogotá, 2008.

**CHAPARRO AMAYA**, Adolfo, *Les archives de l'ambiguïté*, Collection La Philosophie en commun, l'Harmattan, 2000.

**COLIN**, Philippe, *Du paysage de l'un à l'autre du paysage, Discours du paysage, identité(s) et pouvoir en Colombie*, Thèse de doctorat sous la direction de Thomas Gomez, Université-Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, École doctorale Lettres, Langues, Spectacles, 2009.

**CORBIN**, Alain, *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social*, Flammarion, Paris, 1982.

**DE CORA**, María Manuela, *Kuai-Mare.Mitos aborigenes de Venezuela*, Editorial. Oceanida. Caracas, 1957.

**DE LA CADENA**, Marisol, *Formaciones de indianidad, Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Marisol de la Cadena editora, Envi3n, Popayán, 2008.

**DE LA CONDAMINE**, Charles-Marie, *Voyage sur l'Amazone*, Choix de textes, François Maspero, La Découverte, Paris, 1981. Première édition *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la c3te de la mer du Sud jusqu'aux c3tes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivièrre des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 28 avril 1745 (1745)*. Paris : Veuve Pissot, 1745.

**DELEUZE**, Gilles et **GUATTARI**, Félix, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

**DESCOLA**, Philippe, *Par delà nature et culture*, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, 2005.

**DURAND**, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éditions Dunod, Paris, 1984. Première édition, P.U.F, Paris, 1960.

**DURAND**, Gilbert, *Introduction à la mythocritique : mythes et sociétés*, ÉDITIONS Albin Michel, 1996.

**DUSSEL**, Enrique, *El encubrimiento del otro. Origen del mito de la modernidad*, Plural Editores, Colección Academia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, La Paz, 1992.

**DUVIOLS**, Pierre, *La destrucción de las religiones andinas durante la conquista y la colonia*, Pierre Duviols, Universidad nacional autónoma de México, 1977.

**ESTENSSORO FUCHS**, Juan Pablo, **ROMERO DE TEJADA**, Pilar, **WUFFARDEN**, Luis Eduardo, *Los cuadros de mestizaje del virey Amat, la representación etnográfica en el Perú*

*colonial*, Edición Museo de Arte de Lima, Natalia Maljuf, Lima, 1999.

**FREYRE**, Gilberto, *Maîtres et esclaves, la formation de la société brésilienne*, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque des histoires, Paris, 1974. Première édition, Gallimard, La Croix du Sud, Paris, 1952. Première édition brésilienne 1933.

**GROSGUÉL**, Ramón, *Colonial Subjects, Puerto Ricans in a Global Perspective*, University of California Press, Berkeley, 2003.

**CASTRO-GÓMEZ**, Santiago et **GROSGUÉL**, Ramón, compiladores, *El giro decolonial reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo Del Hombre Editores, 2007.

**FOUCAULT**, Michel, *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard / Seuil, Paris, 1997.

**FOUCAULT**, Michel, *Naissance de la biopolitique*, Éditions Gallimard / Seuil, Paris.

**GASCHET**, Jérôme, *La civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Éditions Flammarion, Paris, 2004.

**GONZÁLEZ**, Fernán, **ZAMBRANO**, Fabio, *L'État inachevé. Les racines de la violence : le cas de la Colombie*, Traduit et adapté par Pierre-Yves Guihéneuf, Éditions CINEP, Bogotá, 1994.

**FLORES GALINDO**, Alberto, *Buscando un Inca*, Casa de Estudios del Socialismo-SUR, Lima, 1986 .

**GRUZINSKI**, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999.

**HOBSBAWN**, Eric, *Nations et nationalisme, depuis 1780*, Collection Folio/Histoire, Gallimard, Paris, 1992. (éd. originale : *Nations and Nationalism*, 1990).

**JAULIN**, Robert, *La paix blanche. Introduction à l'ethnocide*, Editions10/18, 1974.

**LACAN**, JACQUES, *L'éthique de la psychanalyse*, (1959-1960), Seuil, Paris,1986.

**PAGDEN**, Anthony, *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid,1988.

**LANGUE**, Frédérique, *Histoire du Venezuela de la Conquête à nos jours*, L'Harmattan, Collection Horizons d'Amérique Latines, Paris, 1999.

**LECOUTEUX**, Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Age*, Éditions Imago, 1995.

**LECOUTEUX**, Claude, *Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen-Âge*, Éditions Imago, 1998.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Collection Pocket Agora, 1985. Première édition, Plon, Paris,1958.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude, *La potière jalouse*, Plon, Collection Poccket Agora, 1985.

**LOPEZ AUSTIN**, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1994.

**METRAUX**, Alfred, *Religions et magies indiennes d'Amérique du sud*, Éditions Gallimard, 1967.

**MONTEIRO**, John Manuel, *Tupis, Tapuias e historiadores, Estudos de História Indígena e do Indigenismo*, Tese Apresentada para o Concurso de Livre Docência, Área de Etnologia, Subárea, História Indígena e do Indigenismo , Campinas, agosto de 2001.

**MIGNOLO**, Walter, *The darker side of the Renaissance :litteracy, territoriality, colonisation*, Presses de l'Université du Michigan, 1995.

**OCAMPO LÓPEZ**, Javier, *Mitos y leyendas de Antioquia la grande*, Plaza y Janés, Bogotá, 2000.

**ORDOÑEZ**, Montserrat, *La vorágine, textos críticos*, Alianza editorial, Bogotá, 1987.

**RODRIGUEZ BARRAL**, PAULINO, *La imagen de la justicia divina.La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces, Departamento de Arte, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, Febrero 2003.

**ROZAT**, Guy, *América imperio del demonio, cuentos y recuentos*, Universidad iberoamericana,México, D.F, departamento de Historia, 1995.

**RAMA**, Angel, *La ciudad letrada*, Ediciones Arca, Montevideo, 1999. Première édition Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, Montevideo.

**SAETHER**, Steinar, *Identidades e independencia en Santa Marta y Ríoacha, 1750-1850*, Instituto colombiano de Antropología e historia, Colección año 200, Bogotá, 2005.

**SAID**, Edward, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, La couleur des idées, Paris, 2005. Première édition, Seuil, 1980.

**SEBASTIÁN**, Santiago, *El Barroco iberoamericano*, Ediciones Encuentro, 1990, Arte iberoamericano des la colonizacion a la independencia, Vol XXVII, Espasa Calpe, Madrid, 2003.

**SEBASTIÁN**, Santiago, **DE MESA FIGUEIROA**, José, **GISBERT DE MESA**, Teresa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, primera parte, Summa Artis, Historia general del arte, Espasa Calpe, Madrid, 2003.

**SERJE**, Margarita, *El revés de la nación, Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, Ediciones Universidad de los Andes, Bogotá, 2004.

**SOMMER**, Doris, *Foundational Fictions, The National Romances of Latin América*, University of California presse, Berkeley, 1991.

**TAUSSIG**, Mickael, *Shamanism, Colonialism and the wild Man, a Study in Terror and Healing*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

**URBINA RANGEL**, Fernando, *Dijjoma, el hombre serpiente águila, mito uitoto de la Amazonia*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2004.

**USLAR PIETRI**, Arturo, *Godos, insurgentes y visionarios*, Seix Barral, Madrid, 1986.

**VAILLANT**, Mickaël, *Race et culture. Les sciences sociales face au racisme. Étude comparative de la genèse et des modalités de la rupture épistémologique de l'école durkheimienne et de l'école de Chicago avec la pensée racialisiste (fin 19e siècle – 1945)*, Doctorat de Science politique, Institut d'Études Politiques de Paris, École doctorale de Sciences politiques, soutenue le 15 mars 2006.

**VIVEIROS DE CASTRO**, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, Presses Universitaires de France, Collections Métaphysiques, Paris, 2009.

**ZEA**, Leopoldo *El pensamiento latino-americano*, Editorial Ariel Colección Demos, Barcelona, 1976.

**ZUMTHOR**, Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

#### **4) Articles de revues scientifiques**

**ALMARZA VILLALOBOS**, Ángel Rafael, « La limpieza de sangre en el Colegio de Abogados de Caracas a finales del siglo XVIII », *Fronteras de la Historia* 10, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, 2005.

**AMSELLE**, Jean-Loup, *L'Horizon anthropologique des transferts culturels*, Revue Germanique internationale, n°21, janvier 2004.

**ANDRIEN**, Kenneth J, « Corregidor de Indios. La corrupción y el estado virreinal en Perú (1580-1630) », *Revista de Historia Económica*, Año IV Otoño 1986, n. 3.

**BARRIENDOS**, Joaquin, « La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias, », [translate.eicpcp.net](http://translate.eicpcp.net).

**BASCHE**, Jérôme, « Les conceptions de l'Enfer en France au XIV<sup>e</sup> siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1985, Volume 40, Numéro 1.

**BENÉVOLO**, Leonardo, « Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América latina, una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del “cinquecento” », *Ediciones Cielonaranja*, 2003.

**BOHÓRQUE**, Carmen. L, « Miranda y Bolívar: dos concepciones de la unidad de la América hispana », Universidad de Los Andes. *Procesos Históricos. Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, Número 10 Mérida-Venezuela, Julio 2006.

**BOUYASSE-CASSAGNE**, Thérèse, « Évangélisation et images du Diable dans les Andes », *Terrain* 50, mars 2008.

**CARRERO**, Ricaurte, « Las castas en los documentos merideños », *Presente y Pasado*. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año X. Volumen 10. No20, Julio-Diciembre, 2005.

**CASTRO GÓMEZ**, Santiago, « ¿Disciplinar o poblar? La intelectualidad colombiana frente a la biopolítica (1904-1934) », *Revue Nómadas*, 2007.

**CHAVES CHAMORRO**, Margarita, « Jerarquías de color y mestizaje en la Amazonia occidental colombiana », *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 38. Año 2002.

**CORSANI**, Antonella, « Narrations post-coloniales », *Multitudes Web*, 11. 06. 2007.

**CRUZ ZÚÑIGA**, Pilar, « La fiesta barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766 », *Congreso Internacional de barroco Latino-americano*, Rome, 1980.

**DE LISIO**, Antonio , «La "riqueza natural" en la imagen de Venezuela. Variaciones históricas del uso político-retórico de una idea fundacional », *Colección Monografías*, No 17, 2005.

**DURÁN ROCA**, Lucía « La malla urbana en la ciudad colonial iberoamericana », *Apuntes*, vol. 1, núm, 2000.

**GARCÍA GAVIDIA**, Nelly, « El uso de símbolos indígenas en la invención de la identidad nacional », *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol.19, abr. 2003.

**FAJARDO DE RUEDA**, Marta, *L'esprit baroque dans l'art colonial*, Publicación digital en la pagina web de la Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la República, 1997,

**DURÁN MARRERO**, Karel, **MONTENEGRO VALERA**, Isora, **URIBE-ECHEVERRÍA DELGADO**, Aida- Iris, «Miasis cutanea forunculoide un caso diagnosticado en Cuba », *Revista cubana Medicina General*, 2006.

**GONZÁLEZ**, José María Salvador, « Desvaríos de un « Héroe » espurio : Gloria y figura de

Antonio Guzmán Blanco », *Revista Espéculo*, n. 34, 2006-2007.

**HERNÁNDEZ GONZÁLEZ**, Manuel, « Raza, inmigración e identidad nacional en la Venezuela finisecular », *Contrastes*, n. 9.10, Caracas, 1994. 1996.

**HERRERA ÁNGEL**, Marta , « Las divisiones político-administrativas del virreinato de la Nueva Granada a finales del período colonial », *Revista histórica*, n. 22. Julio-Diciembre 2001.

**HEYMANN**, Catherine, « Sangama de A. Hernández, una novela por (re)descubrir » *Revue ALP (Angers-La Plata)*, 2001.

**KARLOVITCH**, Atila, « La sombra, el alma y el diablo - Supay en los Andes », *Nuevo Diario del estero*,, Santiago del Estero, Argentina, Edición dominical del 22-01-2006.

**KIENNING**, Christian, « Le double décomposé : rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen-Age », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, N. 5, 1995.

**KODAMA**, Kaori, «O Tupi e o sabia : Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em Brasil e Oceania », *Revista de história estudos culturais*, vol. 4 , n. 3, 2007.

**LANGUE**, Frédérique, « La pardocratie ou l'itinéraire d'une "classe dangereuse" dans le Venezuela des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *Caravelle*, n°67, 1997.

**LARA**, Jaime, « Cristo-helios Americano », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1999.

**LEBRETON**, David, « Notes sur les imaginaires racistes du corps », *Quasimodo* n° 6, *Fictions de l'étranger*, 2000.

**LÉVI-STRAUSS**, Claude, The Structural Study of Myth, MYTH, a Symposium, *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955.

**LÓPEZ SÁNCHEZ**, Roberto, « Nuevos paradigmas para el siglo XX », *Opción*, agosto, año/vol. 19, número 041, Maracaibo, 2003.

**LUCENA GIRALDO**, Manuel, «Gentes de infame condición. Sociedad y familia en Ciudad Real del Orinoco (1759-1772) », *Revista complutense de historia de América*, no. 24, 1998.

**MALAVÉ RODRÍGUEZ**, Rodrigo, “La ecoliteratura de la selva en la novela latinoamericana,” *Folios*, no. 14, Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades, Universidad Pedagógica Nacional Colombia: Colombia. 2001.

**MANRIQUE GÁLVEZ**, Nelson, « Algunas reflexiones sobre el colonialismo, el racismo y la cuestión nacional », Introducción al libro *La piel y la pluma*, SUR, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1999.

**MANRIQUE GÁLVEZ**, Nelson, « La difícil construcción de la comunidad nacional», *Nación y Territorio en el Perú*, *Aula Magna*, 2005.

**MÉNDEZ**, Cecilia, « Incas sí, Indios no : apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú », Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo No 56, *Serie Historia* No.10, 2000.

**MIRANDA DE SÁ**, Dominichi, « A voz do Brasil : Miguel Pereira e o discurso sobre o “imenso hospital” », *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.16, supl.1, jul. 2009.

**MONTEIRO**, John, *Unidade, diversidade e a invenção dos índios : entre Gabriel Soares da Sousa e Francisco Adolfo de Varnhagem*. *Revista de História* 149. 2003.

**MONTOYA GUZMÁN**, Juan David, *Un cronista por la Gobernación de Popayán: Cieza de León y su crónica del Perú*. FCHE-UN, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Universidad Nacional de Colombia: Colombia. Septiembre. 2005.

**MONTOYA ARANGO**, Vladimir, « El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía », *Universitas humanística* no.63, Bogotá, enero-junio de 2007.

**MOTTA GONZÁLEZ**, Nancy, « Territorios e identidades », *Revista Historia y espacio*, n 26, Enero-Julio 2005.

**NAVARRO PRIETO**, Benito, « Iconografía del árbol de la vida en la Península Ibérica y América », *III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Séville, 2001.

**NIETO**, Mauricio, *Historia Natural y política : conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*,

**OSORIO**, Laura, « Los pueblos de indios vinculados con las políticas de separación residencial en el nuevo Reino de Granada », *Historia crítica*, no. 27.

**PÁRAMO**, Carlos, « El camino hacia La vorágine: dos antropólogos tempranos y su incidencia en la obra de José Eustasio Rivera », *Ensayos de la Maestría en Antropología*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.

**PORTO FRANCISCO**, Regina Helena, « Vilas e cidades do Brasil colonial », *Revista Eletrônica de Ciência*, Número 10, Agosto de 2002.

**QUIJANO**, Anibal, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall 2000.

**RENARD-CASEVITZ**, France-Marie, « El enigma de la esfinge en la Amazonía peruana », *Anthropológica*, v. 22 n.22, Lima, 2004.

**RAJCHENBERG**, Enrique, **HEAU-LAMBERT**, Catherine « Para una sociología histórica de los espacios periféricos de la nación en América latina », *Antípoda, Revista de Antropología y sociología* , n.º 7, 2008.

**RODRIGUEZ BARRAL**, Paulino, « Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Gérone, Vol. XLVI, 2005.

**ROMERO**, Aníbal, « Bolívar como héroe trágico », *Anuario de Estudios bolivarianos*, n 10, 2003.

**SANZ SERRANO**, María Jesús, « Características diferenciales de la plata labrada en el barroco iberoamericano », III *Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Séville, 2001.

**SCHWARCZ**, Lilia Katri Moritz, « O Complexo de Zé Carioca, Notas sobre uma identidade mestiça e malandra », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 29, ano 10, 1995.

**SCHWARCZ**, Lilia Katri Moritz, « O espetáculo da miscegenação », *Estudos avançados*, vol 8. n.20, 1994.

**STASTNY**, Francisco, *Sintomas medievales en el barroco americano*, documento de trabajo nº 63, IEP Instituto de Estudios Peruanos.

**SUÁREZ PINZÓN**, Ivonne, « A propósito de lo mestizo en la historia y la Historiografía colombianas », *Revista de Ciencias Sociales*, abr. 2005.

**SUAZO**, Felix, « Usos políticos de la memoria : devoción, dedén y asedio de las estatuas », *Revista Venezolana. de Economía. y Ciencias Sociales*, vol. 11, no 2, 2005.

**SANFUENTES ECHEVERRÍA**, Olaya, « Buenas y malas noticias. El mapa de América

como agente colaborador en la formación de una imagen maniquea del indio americano », Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía, Buenos Aires, 2006.

**THIBAUD**, Clément, « Coupé têtes, brûlé cazes. Peurs et désirs d'Haïti dans l'Amérique de Bolívar », Éditions de l'EHESS | *Annales. Histoire, Sciences Sociales* , 2003/2

**URBINA RANGEL**, Fernando, *Prólogos a un Ensayo de Nación . II. El Proyecto Buinaima Conformación de Un Nuevo Ethos Cultural* , Bogotá, Asociación Colombiana pro Enseñanza de la Ciencia-BUINAIMA, 2006.

**URBINA RANGEL**, Fernando, « El Corazón del Padre : Mito y rito del juego de pelota entre los Uitotos », in *Racionalidad y discurso mítico*, Universidad del Rosario, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

**VARGAS ARENAS**, Iraida, « Visiones del pasado indígena y el proyecto de una Venezuela a futuro », *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, mayo 2005, vol.11, no.2.

**VAN DER HAMMEN**, Clara, « El manejo del mundo. Naturaleza y sociedad entre los Yukuana de la Amazonia colombiana ». Serie : Estudios en la Amazonía colombiana, Vol. IV. Programa Tropenbos Colombia, Santafé de Bogotá,1992.

**WADE**, Peter, « Images of Latin American mestizaje and the politics of comparison », *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 23, No. 3, pp. 355–366, 2004.

**WHITEHEAD**, Neil, « The sign of Kanaima, the space of Guyana and the demonology of development », *Cahiers des Amériques latines*, n° 43, 2003.

## **5) Sources imprimées**

**MONTEAGUDO**, Bernardo, *Memoria sobre los principios políticos que seguí en la administración del Perú*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1823.

*Colección de documentos inéditos e relativos al descubrimiento, conquista y colonización*, Madrid, 1864-1884, T.XXXIX, p. 280.

## **6) Ressources électroniques**

**AGUADO**, Fray Pedro, *Recopilación historial*, Version électronique établie par la Bibliothèque virtuelle du Musée de l'Or de Bogotá à partir de l'édition de Juan Friede, 1956.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/indice.htm>

**APOCALYPSIS**, Biblia de las Américas, 22, La Biblia de las Américas, © Copyright 1986, 1995, 1997 by The Lockman Foundation  
<http://www.biblegateway.com/versions/index.php?action=getVersionInfo&vid=59>

**CIEZA DE LEÓN**, Pedro, *Segunda parte de La crónica del Perú, que trata del señorío de los incas yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*, version électronique Arte e historia.  
<http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/10079.htm>

**BOLIVAR**, Simon, *Discurso pronunciado por el Libertador Simón Bolívar ante el Congreso de Angostura el 15 de febrero de 1819, día de su instalación*, Documentos históricos, Wikisource  
[http://es.wikisource.org/wiki/Discurso\\_de\\_Sim%C3%B3n\\_Bol%C3%ADvar\\_ante\\_el\\_Congreso\\_de\\_Angostura](http://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Sim%C3%B3n_Bol%C3%ADvar_ante_el_Congreso_de_Angostura)

# Lexiques

## Notions et concepts de Gilbert Durand

**Antithèse** : trope caractéristique du régime diurne de l'imaginaire qui est profondément dualiste et manichéen.

**Archétype** : image primordiale, l'archétype est à mi-chemin entre le schème et le symbole. Il donne une substance au schème lequel est plutôt un mouvement, une tendance. La roue est un exemple d'archétype.

**Ascensionnel** : le schème ascensionnel, antidote de la tendance catamorphe s'incarne par exemple dans le vol, l'aile, l'ange, ou la montagne.

**Catamorphe** : relatif à la chute. Les symboles catamorphes font partie du régime diurne de l'imaginaire (ex : la Chute biblique).

**Diaïrétique** : renvoie à une dynamique séparatrice, tranchante, clivante. Le genre diaïrétique sous-tend le régime diurne de la représentation, que le glaive actualise.

**Diurne** : adjectif qualifiant un des deux régimes de l'imaginaire suivant Durand. Le régime diurne est celui « des visages du Temps », de l'angoisse face au chaos, à la mort, et au démembrement. L'archétype de la lumière, qui dissipe les ténèbres, réelles ou figurées, lui est essentiel, d'où l'appellation.

**Dominante réflexe** : Gilbert Durand ancre l'imagination dans la réflexologie. Pour cette science qui s'intéresse au développement du nouveau-né, il existe des dominantes sensorimotrices fondamentales. La dominante posturale, par exemple, est à l'origine de la peur de tomber et de la tension vers le haut du petit homme ; la dominante digestive, déglutition et transit, génère un imaginaire de l'intérieur, des profondeurs ; et la dominante rythmique relie les images cycliques au rythme de l'acte sexuel.

**Essaim** : la notion d'essaims d'images rend compte de la cohérence de la classification de Durand : c'est un ensemble qui regroupe divers symboles appartenant au même régime de l'imaginaire. L'image de l'archange Saint Michel, par exemple, réalise la jonction de divers symboles : ascensionnels ( l'aile, la hauteur), spectaculaires (la lumière divine, l'épée étincelante, la pureté), diairétiques (l'épée brandie). Son style est antithétique : Saint Michel défait le monstre thériomorphe à ses pieds (le dragon), l'impur ( le Mal), les ténèbres de l'Enfer où tombe le Diable.

**Mystique** : un des trois modes de structuration de l'imaginaire ; la théorie de Durand combine un modèle bi-partite : régime diurne / nocturne, et tripartite : structures schizomorphes / mystiques /synthétiques. La structure mystique appartient au régime nocturne, elle est caractérisée par la volonté de lier, une « viscosité ».

**Mythe** : selon Durand, tout texte porte en lui la trace du *sermo mythicus*, le mythe apparaissant comme la matrice des divers discours, littéraires ou non.

**Mythanalyse** : analyse de la prégnance des mythes dans la culture, visant à en tirer le sens sociologique et psychologique.

**Mythocritique** : emploi d'une méthode critique qui centre le processus compréhensif sur le récit mythique et cherche à faire apparaître le ou les mythes directeurs dans une œuvre.

**Mythodologie** : méthode qui consiste à utiliser le mythe pour élucider le sémantisme d'une œuvre ou d'une époque.

**Nocturne** : deuxième régime de l'imaginaire ; dans le monde nocturne, les impasses du régime diurne trouvent des solutions : le caractère cyclique des images végétales et la transcendance de l'arbre permettent un dépassement de la terreur face à la mort.

**Nyctomorphe** : relatif à la nuit. Une des peurs fondamentales, contrecarrée par les symboles spectaculaires.

**Polémique** : le dynamisme antithétique du régime Diurne en fait un « dogmatisme belliqueux de la représentation ». L'image du héros arcabouté contre les ténèbres et les monstres illustre cette tendance.

**Schème** : généralisation dynamique et affective de l'image, intermédiaire entre les gestes sensori-moteurs et les représentations. Il s'agit de gestes qui s'incarnent dans des représentations concrètes. Le geste réflexe postural par exemple est lié à des représentations par deux schèmes : celui de la verticalisation ascendante et celui de la division, tant visuelle que manuelle.

**Spectaculaire** : relatif à la lumière. Les symboles liés à la lumière, le soleil en particulier, s'opposent aux symboles nyctomorphes.

**Schizomorphe** : la structure de l'imaginaire diurne est schizomorphe ; méfiance vis à vis du réel, de l'abstraction, volonté de distinction, et dualisme de la pensée sont les quatre traits définitoires de cette structure, qui n'est pas pour autant pathologique.

**Symbole** : le symbole actualise l'archétype, avec une ambiguïté dont ce dernier est dépourvu: l'arbre est un symbole cyclique, plus ambigu que l'archétype auquel il renvoie, la roue.

**Synthétique** : harmonisation des contraires, caractère dialectique, hypotypose du passé, et promesses du futur sont les quatre types de structures synthétiques.

**Thériomorphe** : qui a trait au monstrueux animal. Littéralement, qui prend forme animale.

## Concepts et notions de Michel Foucault

**Archéologie** : travail historique qui consiste mettre à jour le discours d'une époque, à le prendre comme un événement et ce à partir d'un travail sur les archives. Foucault n'applique pas des universaux à l'étude des événements, mais au contraire, part de l'étude des singularités, passant ensuite les universaux au crible des découvertes. Pour le philosophe, il s'agit de comprendre le mieux possible ce qu'un auteur a voulu dire en son temps. On distingue souvent une phase archéologique et une phase généalogique chez Foucault. Les *Mots et les Choses* sont une archéologie des sciences humaines.

**Bio-politique** : gestion de la vie caractéristique de l'âge moderne. Le bio-pouvoir ne concerne pas le corps, comme les disciplines, mais les populations : les indicateurs de nuptialité, mortalité, natalité, les statistiques de la population en général, sont des instruments de ce pouvoir. Foucault développe cette notion dans *Il faut défendre la société* et *Naissance de la biopolitique*.

**Discipline** : lorsque l'âge des supplices (qui est aussi celui du pouvoir souverain) fait place à celui de la police (naissance des gouvernementalités), des techniques de contrôle et de normalisation de la population se mettent en place. La discipline intervient sur le corps, elle est aussi une façon de découper l'espace et d'assigner une place aux individus, à l'aide d'institutions disciplinaires comme l'école, l'armée, l'hôpital, l'atelier, la prison. La discipline est une technologie préventive qui soumet les individus à un certain travail et à un certain dressage. Dans *Surveiller et punir*, Foucault a décrit l'apparition de ce micro-pouvoir qui n'est pas répressif mais normatif.

**Discours** : le discours est l'événement qui construit ce dont il parle. « Il est immanent aux faits historiques, à tout le dispositif dont il n'est que la formation ultime » (*Foucault, sa pensée, sa personne*, Paul Veyne, p. 61). Nous pensons dans les limites du discours de notre époque. Le discours n'est donc ni une idéologie, ni une infrastructure.

**Dispositif** : concept transversal, le dispositif englobe « des pratiques discursives et non discursives, les discours, les institutions, les dispositions architecturales, les règlements, les lois, les mesures administratives, les énoncés scientifiques, les propositions philosophiques, la moralité, la philanthropie, etc.» (DE, III, p. 229.). Savoir et pouvoir se retrouvent dans le dispositif que l'on peut voir comme un ensemble de discours reliés entre eux dans un but disciplinaire. Les trois types de dispositifs sont : « loi », « discipline » et « dispositifs de sécurité ».

**Épistémè** : c'est l'horizon de ce qui peut être pensé ou dit à une époque donnée, la limite indépassable de tout discours. Notion qui apparaît dans *Les Mots et les Choses* et *L'archéologie du savoir*. « Ce sont tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle épistémè d'une époque » (Foucault, *Dits et écrits I*, in *Sur la justice populaire, débat avec les maos*, op. cit., p.1239). C'est à partir du concept d'épistémè que Foucault pense la discontinuité historique et avance l'idée de la rupture épistémologique qui sépare les époques.

**Formation discursive** : le terme apparaît en 1969 dans *L'Archéologie du savoir*. Les formations discursives sont des systèmes de dispersion des discours qui obéissent à des règles. Les objets, les modalités d'énonciation, les concepts, les choix thématiques sont soumis à des règles qui définissent une « formation discursive ».

**Généalogie** : travail historique, comme l'archéologie, la généalogie n'est pas la genèse. Elle ne consiste pas à remonter aux sources d'un événement pour identifier sa cause, mais à le faire apparaître dans sa singularité historique, dans son lien aux formations et pratiques discursives d'une époque.

**Gouvernementalité** : les « gouvernementalités » sont un néologisme par lequel Foucault désigne l'émergence d'un nouveau type de pouvoir, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas le pouvoir d'un souverain, lequel avait affaire à des sujets, mais celui des gouvernements qui gèrent des populations. Dans *Sécurité, populations, territoire*, le philosophe décrit la naissance des gouvernementalités.

**Pastoral** : type de pouvoir qui apparaît en Europe avec la chrétienté, et dont le philosophe fait

l'ancêtre des gouvernementalités, le troupeau humain anticipant les populations qui apparaissent avec l'âge moderne. Le pouvoir pastoral vise le salut du troupeau, et repose sur la confession. L'aveu est un élément essentiel de ce pouvoir, indice d'un certain rapport à la vérité, il préfigure la recherche « policière » de la vérité propre aux dispositifs disciplinaires. Foucault consacre plusieurs chapitres à la question dans la première partie de *Sécurité, populations, territoires*.

**Régime de vérité** : chaque époque pose les règles, le plus souvent implicites, de ce qui fonctionnera comme vérité, et fera sourire l'époque qui suit. Il n'y a pas de Vérité absolue mais des figures historiques de la Vérité. Foucault s'intéresse aux modes de production de ce qui est tenu pour vrai.

## **Concepts liés aux théories post-coloniale et décoloniale.**

**Colonialisme** : c'est le discours qui correspond à la pratique de la colonisation, entendue comme ce rapport de subordination et d'exploitation qui relie une colonie excentrée à sa métropole. Le **colonialisme** est une doctrine politique qui justifie l'exploitation d'une **colonie**, d'un territoire ou d'un état par un état étranger. Cette doctrine s'est développée durant la seconde partie du XIXe siècle avec l'impérialisme des états européens. Néanmoins, ce discours est apparu bien avant, dès la Conquête de Amérique, au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la première mondialisation, dite « ibérique ».

**Colonialité** : il ne s'agit pas d'une phase historique ( la colonisation) mais d'un aspect essentiel de la Modernité. Pour les penseurs de la théorie décoloniale, la colonialité est l'autre face de la modernité, ce moment qui commence avec la conquête et la colonisation de Amérique, l'apparition de ce que Immanuel Wallerstein a théorisé comme : le système monde.

**Colonialité du pouvoir** : concept fondateur qui met au centre de l'analyse la bio-politique dans sa dimension raciale. Pour le sociologue Anibal Quijano, l'idée de race au sens moderne du terme n'a pas de sens avant la découverte des Amériques ; elle a été forgée pour légitimer les relations de domination imposées par la Conquête et a constitué une forme de contrôle du travail en faveur du système capitaliste mondial. Ce concept rend compte du double processus économique et culturel de construction de l'eurocentrisme et de la « subalternisation » des autres régions du monde.

**Décolonisation** : fin de la domination administrative et politique des métropoles européennes sur leurs colonies qui se libèrent. La décolonisation correspond à la phase des guerres dites de Libération, dans les années soixante du siècle passé, et à l'émergence d'une philosophie de la Libération en Amérique du sud, dans les années soixante-dix, laquelle posera la nécessité de décoloniser aussi la philosophie .

**Décolonialité :** la décolonialité a commencé dès la première colonisation, celle des Amériques, avec des mouvements comme la révolution haïtienne ou l'insurrection de Tupac Amaru. Elle a eu ses premiers penseurs au XVI<sup>e</sup> siècle avec Guamán Poma de Ayala (vice-royaume du Pérou), ou, plus récemment, au XX<sup>e</sup> siècle, José Carlos Mariátegui (Pérou) ou encore Frantz Fanon (France). La décolonialité existe à la fois comme pratique, qui s'est traduite dans des mouvements de libération, à une certaine époque, des prises de position actuelles (la réactualisation de l'*ayllu* par exemple, dans le cadre de la Bolivie de Morales), et comme théorie qui vise à « décoloniser » les esprits. Le groupe Modernité / Colonialité, qui existe depuis 2000, travaille à l'élaboration de cette théorie. Ses représentants les plus célèbres sont les philosophes Enrique Dussel, Santiago Castro Gómez et Nelson Maldonado Torres, les sociologues Anibal Quijano, Ramon Grossfoguel et Eduardo Lander, les anthropologues Arturo Escobar et Eduardo Restrepo, le sémioticien Walter D. Mignolo, la critique littéraire Zulma Palermo, et la linguiste Catherine Walsh.

**Logique coloniale :** la logique coloniale est l'autre élément du doublet qu'elle forme avec la rhétorique de la modernité, chacun présupposant l'autre.

**Matrice coloniale :** la matrice coloniale est, d'après Catherine Walsh, un mécanisme idéologique homogénéisateur, qui fonctionne en hiérarchisant différents niveaux de la vie : au niveau social en classant races, genres et classes, au niveau politique à travers les dispositifs de gouvernementalité analysés par Foucault, et au niveau économique avec l'expansion du capitalisme. Ce mécanisme s'enracine dans les présupposés épistémologiques de la modernité : conception d'un progrès linéaire, et identification du développement à l'histoire universelle de l'humanité.

**Modernité :** la modernité est ce phénomène qui n'est pas exclusivement né en Europe comme ont tendance à le croire les Européens, mais qui résulte de la relation entre les récits d'émancipation européens, et la subordination d'une partie du monde à l'Europe émergente. Ce statut de subalterne empêche ceux qui vivent dans la périphérie de jouir de la liberté et l'égalité qui informe le discours de la modernité.

**Post-colonial :** la théorie post-coloniale, à la différence de la théorie décoloniale, est née dans

les anciens empires coloniaux du dix-neuvième siècle. Elle concerne donc les pays qui ont été dominés dans le cadre de l'impérialisme français et anglais. Edward Saïd a été précurseur dans les années soixante-dix avec « L'orientalisme ». La théorie post-coloniale est essentiellement une critique du discours colonialiste.

**Post-modernité** : la **postmodernité** est un concept qui ne fait pas du tout l'unanimité et , relève de la sociologie. Il renvoie à l'effacement de la référence à la raison comme totalité transcendante à la fin XX<sup>e</sup> siècle. Une perte de confiance dans des institutions comme l'État, l'École ou la Nation et dans les systèmes idéologiques, se produit alors. C'est la fin des Méta-récits de du progrès et de l'émancipation, la disparition de la transcendance.

**Orientalisme** : l'orientalisme est un discours tenu sur l'orient par les Occidentaux. L'Orient est perçu dans une comparaison avec l'Occident qui en fait un ailleurs exotique, sauvage, dangereux et séduisant. Dans la rhétorique orientaliste, l'autochtone est un inférieur gouverné par ses passions qui ne peut exister que sous la tutelle bienveillante ou non de l'Occidental.

**Philosophie de la libération** : elle est née dans le sillage de la théologie de la Libération qui accompagna les luttes de libération. Ces philosophes ont revendiqué la contextualisation de la philosophie. Dans le mouvement de libération de la dépendance qu'avaient identifié les sciences sociales, il fallait une libération des traditions de pensée académiques. Aujourd'hui, faisant le bilan de leur élaboration dans le cadre d'un monde postmoderne, les philosophes de la libération revendiquent un universalisme authentique qui se situe à la fois en regard de l'universalisme abstrait et monologique de la pensée eurocentrée et à l'alternative postmoderne d'un relativisme absolu (in Fatima Hurtado, *Le tournant décolonial*, 2010, Éditions EHAL).

**Rhétorique de la modernité**: l'autre face est la logique de la colonialité. C'est l'épistémè de la modernité.

**Tournant décolonial** : renversement qui se produit à l'intérieur des sciences de la connaissance et de l'appréhension critique du monde. Il vise la décolonialité, pas seulement dans les disciplines mais dans le monde global.

## Glossaire

**Achote, ou Achiote** : arbre aux fleurs rouges dont les graines étaient utilisées par les Indiens chimilas et caribes pour teindre leur corps.

**Ayahuasca** : liane hallucinogène consommée par de nombreuses ethnies amazoniennes, le nom savant est *Banisteriopsis caapi*.

**Amaru** : ophidien sacré des peuples précolombiens des Andes.

**Aparecido** : être surnaturel au Pérou et dans d'autres pays andins.

**Apuseiro** : ficus qui colonise une autre plante pour se développer (Brésil).

**Balata** : espèce de caoutchouc de moins bonne qualité que l'*Hevea Brasiliensis*.

**Baqueano** : pisteur, généralement indien ou métis

**Boga** : rameur, métis, indien ou noir.

**Canaima** : mot *Pemón* du Venezuela, désigne un principe de possession, ou une pratique chamanique, ou encore un principe asocial qui menace la communauté.

**Caboclo** : Métis d'Indienne et de Blanc (Brésil).

**Cafuzo** : Métis de Noir et d'Indienne (Brésil).

**Cauchero** : en Colombie le collecteur de caoutchouc, lié par l'*endeude* à la maison mère.

**Caracoli** : très grand arbre du Venezuela ( 40 à 45 mètres) très feuillu. Son fruit était utilisé pour faire du *pan de caracoli*, et son bois pour construire des bateaux et des ustensiles de cuisine. Famille de las *anacardiáceas*, le nom scientifique est : *Anacardium excelsum*.

**Castas** : système de classification établi en fonction du degré de métissage, en vigueur pendant la Colonia, surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Castilla elástica** : espèce d'hévéa pouvant atteindre trente mètres de hauteur, utilisée des l'époque pré-colombienne pour fabriquer du caoutchouc. Il donne peu de latex et fut littéralement décimé entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle.

**Churuata** ; ou **atta** (nom yekuana) : grande tente collective des Yekuanas amazoniens (nommés Makiritare dans *Canaima*).

**Chulla Chaqui** : esprit indigène du Pérou. Il a un pied plus gros que l'autre et lance les

marcheurs sur de fausses pistes.

**Cobra grande** : nom donné à l'anaconda (Brésil)

**Colonia** : nom donné au système politique, administratif, et culturel qui fut en vigueur dans l'Empire des Indes jusqu'aux guerres d'Indépendance.

**Cholo** : terme dépréciatif, utilisé dans les pays andins ; le *cholo* est un Métis d'Indienne et de Métis, généralement déplacé de la campagne à la ville (d'où l'expression *Cholificación* employée par Anibal Quijano pour désigner les grandes migrations des années soixante à Lima).

**Curandero** : Guérisseur, désigne des réalités très variables suivant les pays. Souvent opposé au *brujo*. Ces deux termes sont des resémantisations d'appellations indigènes correspondant à des pratiques liées au chamanisme.

**Curitiba** : il s'agit de la couvade, pratique observée par les hommes à l'occasion de la naissance d'un enfant, par certains peuples amazoniens, dont les Guahibos de Rivera.

**Dueños** : esprits des rivières, des arbres ou des montagnes, qui protègent le territoire et les êtres qui y vivent. Ce sont des personnifications des forces vitales qui se matérialisent dans des espèces animales, et ils s'opposent à l'action prédatrice de l'homme, leur rôle étant de préserver l'équilibre naturel.

**Encantos** : ou **Mohanes**, ancêtres qui sont les gardiens de l'eau, et peuvent provoquer des inondations. Ils rendent possible une communication des mondes sous-terrains et terrestres à travers des portes ou des fenêtres enchantées.

**Endeude** : système d'endettement pyramidal pratiqué lors du cycle du caoutchouc, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : tous les éléments de la chaîne, depuis le travailleur de base jusqu'à la « casa aviadora » au sommet, étaient concernés. La circulation monétaire était presque nulle .

**Encomienda** : lors de la Conquête, quand les Espagnols réussissaient à s'emparer d'un territoire indien, les autochtones étaient répartis entre les *encomenderos* qui étaient responsables de leur évangélisation, et les faisaient travailler sur leurs terres ou dans les mines.

**Espanto** : nom donné aux fantômes et êtres fantastiques en Colombie.

**Engenho** : grande exploitation de canne à sucre du Brésil, dès le XVI<sup>e</sup> siècle

**Guio** : anaconda (Colombie).

**Letrado** : membre de l'élite ibéro-américaine, ayant reçu une formation classique et occupant souvent un poste lié à une activité scripturale dans une administration de la Colonia .

**Lingua geral** ou **nheenghatu** : langues indiennes qui furent également parlées par les Blancs pendant la période coloniale, en particulier dans la région de São Paulo et en Amazonie.

**Lupuna** : arbre sacré des Shipibo Conibo, de très grande taille (*Chorisia Insignis* ). Ses

frondaisons ont la forme d'un champignon. Utilisé traditionnellement pour la construction de canoës. Présent dans les départements de Loreto, Ucayali, Huánuco y San Martín.

**Mameluco** : Métis de Blanc et d'Indien (Brésil).

**Mancha de la tierra** : expression désignant la présence infamante de sang noir dans une famille (Amérique hispanique) l'équivalent au Brésil est la *mácula*.

**Mantuano** : grand propriétaire terrien au Venezuela, qui résidait généralement à Caracas.

**Matapalo** : espèce de ficus endémique de Colombie, et dans les forêts tropicales, qui colonise d'autres arbres pour se nourrir. Famille des Moracées

**Maë de agua** : être aquatique fantastique ; dame des eaux, ou mère des eaux, elle y attire les hommes ; équivalent brésilien du *dueño* des pays hispaniques.

**Miscegenação** : expression désignant le mélange des Trois Races au Brésil, qui été reprise par Gilberto Freyre dans le cadre de sa théorie du métissage.

**Moriche** : *Mauritia flexuosa*, grand palmier de 35 mètres qui pousse dans des zones inondées. Ses fruits et ses palmes sont utilisés traditionnellement par les Indiens du Venezuela ( les Waraus en particulier) et de la Colombie. Le jésuite Gumilla le nommait « árbol de la vida » dans son *Orinoco ilustrado*.

**Mulato** : métis de Blanc et de Noir, dans toute l'Amérique ibérique.

**Nahual** : expression nahuatl souvent employée, à tort, pour désigner le double animal ou végétal d'un être humain qui naît et disparaît avec lui. Le terme correct est **tonatli**.

**Nusta** : vierge qui se consacrait au culte du Soleil dans l'ancien Pérou.

**Pardo** : au Venezuela, Métis de Blanc et de Noir, tenant à se différencier des **mulatos**, car se considérant plus blanc.

**Poira** : *espanto* colombien ; comme le *chulla chaqui* péruvien, il s'amuse à brouiller les pistes, et a les pieds à l'envers.

**Purgüero** : nom donné aux collecteurs de latex au Venezuela.

**Mácula da terra** : expression brésilienne désignant la présence infamante de sang noir dans une famille.

**Maloca** : demeure collective des Uitotos et Andokes du Putumayo, où vit la famille étendue. Elle est faite à partir de palmes, et peut atteindre des dimensions gigantesques. Son architecture représente la forme de l'univers et son processus de création répète les étapes de la formation du monde ( remarques applicables à l'*atta yekuana* ) .

**Oje** : arbre de l'Amazonie péruvienne, le *Ficus antihelmíntica*, dont le latex est utilisé à des fins thérapeutiques par les Amazoniens, pour éliminer les parasites intestinaux.

**Picurearse** : terme employé pour désigner les *caucheros* endettés qui s'enfuyaient des stations de caoutchouc. Le **picure** est un gros rongeur.

**Renaco** : espèce de ficus endémique de l'Amazonie péruvienne.

**Requerimiento** : institution de la Conquête, consistant à exiger des Indiens leur reddition immédiate sous peine de massacre.

**Resguardo** : nom des villages où étaient regroupés les Indiens en Colombie à l'époque de la Colonia.

**Reducciones** : regroupement d'Indiens opérés par des missionnaires, souvent des Jésuites.

**Runa** : paysan quechua.

**Sachamama** : un des deux serpents sacrés des Quechuas et des Aymaras, « madre del monte » ou « sachamama » en quechua (sacha = monte; mama = madre).

**Sapopema** : arbre de 8 à 15 mètres de haut, dont le nom veut dire racine plate en Tupi. Le fruit, qui ressemble à la bogue des châtaigniers, s'ouvre en trois ou cinq parties, libérant des graines rouges.

**Senzala** : maison des esclaves dans le Brésil colonial.

**Seringueiro** : collecteur de caoutchouc au Brésil.

**Shiringa** : nom brésilien de l'hévéa.

**Supay** : anciennement, esprit andin ; il est devenu un diable ou démon avec l'évangélisation.

**Tarasca** : terme employé au Venezuela pour désigner les serpents. Il y avait des Tarasques dans les fêtes du Corpus sous la Colonia.

**Trocha** : nom donné aux allées d'hévéas tracées par les *caucheros* (au Pérou).

**Tigre** : nom du jaguar sous la Colonia.

**Visita** : institution coloniale mise en place par le vice-roi Toledo, qui consistait à inspecter les villages indiens pour vérifier si les habitants pratiquaient des cultes idolâtres.

**Yacumama** : autre ophidien sacré, « madre del agua » ou « yacumama » en quechua (yaku = agua; mama = madre).

**Yagé** : autre nom de la ayhuasca dans l'Amazonie colombienne. Gerard Reichell-Dolmatoff a décrit le rituel chez les Desana, et a interprété la pratique dans son célèbre *El chaman y el jaguar*.

**yopo** ou **ñopo** : poudre composée à partir d'une liane hallucinogène que les Indiens amazoniens absorbent par inhalation, à l'aide d'une paille ou un tube de formes et matières diverses.

**Zambo** : Métis de Noir et d'Indien en Amérique hispanique, une des castes les plus méprisées.

## Résumé

Cette thèse a pour objet l'exploration de l'imaginaire post-colonial dans quatre fictions de la forêt vierge. Elle se propose de dégager les fondements coloniaux des images véhiculées par les oeuvres de trois auteurs hispanophones : *Canaima*, *La vorágine*, *Sangama*, et un lusophone : *Inferno verde*.

La théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand et celle de la décolonialité (Dussel, Mignolo, Castro-Gómez, Quijano) sont les outils scientifiques utilisés dans cette démonstration. La combinaison des deux approches permet de faire apparaître la nature coloniale de l'imaginaire national qui informe les récits de la forêt.

Après avoir étudié le symbolisme des fictions et celui des Chroniques de la Conquête, ce travail aborde l'analyse de l'imaginaire dans les sociétés coloniales, puis dans les entités nationales en formation.

Il se clôt sur l'étude du mythe de la Race qui dynamise l'imaginaire des fictions et celui de la société. Les divers discours, scientifiques, historiques, littéraires, anthropologiques, etc, apparaissent finalement comme autant de moments d'une même formation discursive : le Grand Récit National.

## Abstract

The subject matter of this thesis is to explore the post-colonial imaginary in four fictional stories of the rainforest. It intends to bring out the colonial foundations of the images the Spanish-speaking authors convey in their works, such as: *Canaima*, *La Voragine*, *Sangama*, as well as the Portuguese -speaking one: *Inferno Verde*.

The theory of the Imaginary by Gilbert Durand and that of the 'decoloniality' ( Dussel, Mignolo, Castro-Gomez, Quijano) are the scientific tools used in this demonstration.

The combination of both approaches aims at displaying the colonial nature of the national imaginary which is underlying in the narratives of the forest.

After studying the symbolism in the fictions and in the 'Chronicles of the Conquest', this work takes up the analysis of the imaginary in the colonial societies and in the national entities in the making.

It will end with the study of the myth of Race which nurtures the imaginary of the fictions and that of society alike. The various discourses, whether they be scientific, literary, anthropological etc...finally appear as many moments of a similar discursive formation : the Great National Narrative.